

RONY PETTERSON GOMES DO VALE

O DISCURSO HUMORÍSTICO

UM PERCURSO DE ANÁLISE PELA

LINGUAGEM DO RISO

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

BELO HORIZONTE – MG

2013

RONY PETTERSON GOMES DO VALE

O DISCURSO HUMORÍSTICO

UM PERCURSO DE ANÁLISE PELA

LINGUAGEM DO RISO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Linguística.

Área de concentração: Linguística do Texto e do Discurso.

Linha de pesquisa: Análise do Discurso.

Orientador: Prof. Dr. Renato de Mello.

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

BELO HORIZONTE – MG

2013

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

V149d Vale, Rony Petterson Gomes do.
O discurso humorístico [manuscrito] : um percurso de análise pela linguagem do riso / , Rony Petterson Gomes do Vale. – 2013.
279 f., enc.: il.

Orientador: Renato de Mello.

Área de concentração: Linguística do Texto e do Discurso.

Linha de Pesquisa: Análise do Discurso.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 263-274.
Anexos: 235-239.
Apêndices: 275-279.

1. Análise do discurso – Teses. 2. Humorismo brasileiro – História e crítica – Teses. 3. Riso – Teses. 4. Discurso humorístico – Teses. 5. Estratégia discursiva – Teses. I. Mello, Renato de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 418



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS



FOLHA DE APROVAÇÃO

O discurso humorístico: um percurso de análise pela linguagem do riso

RONY PETTERSON GOMES DO VALE

Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, como requisito para obtenção do grau de Doutor em ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, área de concentração LINGÜÍSTICA DO TEXTO E DO DISCURSO, linha de pesquisa Linha E - Análise do Discurso.

Aprovada em 02 de agosto de 2013, pela banca constituída pelos membros:

Prof(a). Renato de Mello - Orientador
UFMG

Prof(a). Eliana Amarante de Mendonça Mendes
UFMG

Prof(a). Antônio Martínez de Rezende
UFMG

Prof(a). João Bosco Cabral dos Santos
Universidade Federal de Uberlândia

Prof(a). Mônica Santos de Souza Melo
Universidade Federal de Viçosa

Belo Horizonte, 2 de agosto de 2013.

*Para meus pais, Paulo e Luci,
e para minha irmã, Paula.*

*Para Tia Lourdes
(In memoriam).*

*Agradeço a Deus,
por ter me dado a oportunidade de fazer valer os momentos de vida a mim concedidos.*

*Agradeço à minha família,
por entender todos os momentos que não pude estar com eles
enquanto escrevia essa tese.*

*Agradeço ao professor Renato de Mello,
por todos os anos de orientação, pela paciência comigo e com o meu texto,
e, principalmente, por acreditar na minha pesquisa.*

*Agradeço à professora Gláucia Lara Muniz,
por “ter me tirado da favela”:
a coisa estava complicada lá!*

*Agradeço à professora Mônica Melo,
por ter um dia acreditado em mim e me colocado no caminho da pesquisa.*

*Agradeço aos professores César Reis e José Olímpio,
pelos conselhos e pelas orientações durante a minha estada como professor
na graduação da Faculdade de Letras da UFMG.*

*Agradeço a CAPES,
por fomentar esse trabalho. Sem esse apoio, dificilmente chegaríamos aqui.*

*Agradeço aos meus amigos, às minhas amigas, aos meus colegas de trabalho, aos meus
alunos, enfim, a todos que de, um modo ou de outro, contribuíram com esse trabalho.*

...consideraremos como falsa toda a verdade que não venha acompanhada de risos.

Friedrich W. Nietzsche (2007, p. 275)

RESUMO

Numa sociedade na qual o riso é tido como o novo “ópio” do povo, uma panaceia para todos os males, e na qual *rir* se faz quase obrigatório, refletir a respeito de um discurso capaz de engendrar as mais diferentes formas do riso, do risível, do lúdico, do cômico, da sátira, do humor... torna-se, no nosso modo de ver, imprescindível. Com efeito, nesse percurso de análise, tomamos essa relação entre discurso e riso como ponto de partida para a (re)inserção do riso nos Estudos Discursivos. Dividido em duas partes, nosso percurso se debruça, primeiramente, sobre a linguagem que torna possível o engendramento das *formas do riso* e, por conseguinte, do *discurso humorístico*. Num segundo momento, voltamos nossa atenção para a estrutura desse discurso, tendo os sujeitos do discurso como parâmetro. Com efeito, na primeira parte, procuramos, a partir do conceito de *linguagem do riso*, delinear: i) as faces do riso: seu lado psicossociofisiológico enquanto atividade responsiva e seu lado linguageiro materializado nos *genera ridiculorum*; ii) as finalidades do *fazer rir*: para além do seu uso estratégico em outros tipos discursivos, o *fazer rir* voltado para o riso em si mesmo; iii) as causas linguísticas e discursivas dos efeitos risíveis, colocando em questão a *paródia* e a *imitação* como fontes do riso; e iv) os modos de relacionamento interdiscursivo que um discurso baseado na *visada de fazer rir* pode manter com outros tipos de discursos. Na segunda parte, as características estruturais do discurso humorístico passam a ser o foco de nossa análise. Apresentamos, primeiramente, os *perfis ethóticos* (as máscaras cômicas) que os sujeitos podem assumir quando do uso do riso no discurso. Em seguida, procuramos descrever o dispositivo conceptual desse discurso, perscrutando, aí, as posições que os sujeitos do riso podem assumir enquanto instâncias de produção e de recepção. Nesse passo, elencamos, ainda, as condições, as coerções e as vantagens da utilização do riso no discurso, tomando o conceito de *urbanitas* como uma propriedade constitutiva do *ethos* dos sujeitos do riso. Por fim, discutimos a instabilidade do lugar do humorista em relação aos campos discursivos (literário, jornalístico, publicitário... humorístico). Buscamos, assim, ver como o humor, saindo das entrelinhas da literatura, fez surgir, a partir das inovações tecnológicas dos séculos XX e XXI, certos “profissionais do riso” (humoristas, comediantes, caricaturistas, chargistas, *risistas* etc.) que procuram delimitar o próprio espaço de discurso no campo do humor, colocando em debate o que é ser um humorista.

RÉSUMÉ

Dans une société où le rire est considéré comme le nouvel « opium » du peuple, une panacée pour tous les maux, et où *rire* est presque obligatoire, réfléchir sur un discours capable d'engendrer les plus différentes formes du rire, du risible, du ludique, du comique, de la satire, de l'humour... devient, à notre avis, essentiel. En effet, dans ce parcours d'analyse, nous prenons cette relation entre le discours et le rire comme un point de départ pour la (ré)insertion du rire dans les Études Discursives. Divisé en deux parties, notre parcours est axé, tout d'abord, sur le langage qui permet d'engendrer les *formes du rire* et, par conséquent, le *discours humoristique*. Dans un deuxième moment, nous tournons notre attention vers la structure de ce discours, en tenant compte des sujets du discours comme paramètre. Alors, dans la première partie, nous cherchons, à partir de la notion de *langage du rire*, à ébaucher: i) les faces du rire: son côté psychosocio-physiologique en tant qu'activité réactive et son côté langagière matérialisé dans les *GENERA RIDICVLORVM*; ii) les buts de *faire-rire*: en plus de son utilisation stratégique dans d'autres discours, le *faire-rire* tourné vers le rire lui-même; iii) les causes linguistiques et discursives d'effets risibles, en mettant en cause la *parodie* et l'*imitation* comme sources du rire; et iv) les types de relations interdiscursives qu'un discours basé sur la visée de *faire-rire* peut tenir avec autres types de discours. Dans la deuxième partie, les caractéristiques structurelles du discours humoristique deviennent l'objet de notre analyse. Tout d'abord, nous présentons les profils « ethóticos » (les masques comiques) que les sujets peuvent assumer lorsque de l'utilisation du rire dans le discours. Ensuite, nous décrivons le dispositif conceptuel de ce discours, en y regardant les positions que les sujets du rire peuvent assumer en tant qu'instances de production et de réception. Entre-temps, nous répertorions également les conditions, les contraintes et les avantages de l'utilisation du rire dans le discours, en prenant la « *vrbanitas* » comme une propriété constitutive de l'ethos des sujets du rire. De cette façon, nous discutons sur l'instabilité de la place de l'humoriste par rapport les champs discursifs (littéraire, journalistique, publicitaire... humoristique). Enfin, nous voulons y voir comment l'humour a fait surgir, à partir des innovations technologiques des XX^e et XXI^e siècles, certains « professionnels du rire » (comédiens, humoristes, caricaturistes, dessinateurs, « risistas » etc.) qui prétendent définir leur propre espace discursif dans le champ de l'humour, en mettant en cause ce que c'est un humoriste.

ABSTRACT

In a society in which laughter is seen as the new "opium" of the people, a panacea for all ills, and where laughing turns into something that is almost mandatory, reflect upon a discourse which is capable of engendering the most different forms of laughter, of what is laughable, playful, comic, satire, humor... becomes essential in our view. Indeed, in the course of this analysis, we take the relationship between discourse and laughter as a starting point for the (re) insertion of laughter in Discourse Studies. Divided into two parts, the course of our analysis focuses primarily on the language that makes it possible to engender forms of laughter and, consequently, the humorous discourse. Secondly, we turn our attention to the structure of the discourse by having the subject of discourse as a parameter. In the first part, we outline from the *language of laughter* concept: i) the faces of laughter: its physiological and psychosocial sides as responsive activity and its language side materialized in *GENERA RIDICVLORVM*; ii) the purpose of making people laugh: beyond its strategic use in other discourses, make you laugh turned to laughter itself; iii) the linguistic and discursive causes of the laughable effects, questioning parody and imitation as sources of laughter; and iv) the interdiscursive relationship modes that a discourse based on the target to make one laugh can maintain with other types of discourses. In the second part, the structural characteristics of the humorous discourse turn out to be the focus of our analysis. Firstly we present the ethos profiles (comic masks) that the individuals can take when the use of laughter in discourse. Subsequently, the conceptual device of this discourse is described, and examining here the positions that the individual of laughter can take as instances of production and reception. At this particular step, we also list the conditions, the coercions and advantages of the use of laughter in speech by taking the concept of *VRBANITAS* as a constitutive property of the ethos of the subject of laughter. Lastly, we discuss the instability of the comedian's place in relation to the discursive fields (literary, journalistic, publicity... humorous). Therefore, leaving the between the lines of literature we seek to analyze how humor arouse (from the technological innovations of the XX and XXI centuries), certain "professionals of laughter" (comedians, caricaturists, cartoonists, satirist, "risistas" etc.) who seek to delimit the space of discourse itself into the field of humor discourse, putting the debate about what is to be a comedian.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	Meu credo.....	p. 126
FIGURA 2	Gina Indelicada.....	p. 190
FIGURA 3	Manifesto dos humoristas.....	p. 235

LISTA DE SIGLAS E DE ABREVIATURAS

ACH	Ato de Comunicação Humorístico
AD	Análise do Discurso
DH	Discurso Humorístico
<i>GPMC</i>	<i>Grammatica Portugueza pelo Methodo Confuso</i>
<i>HBMC</i>	<i>História do Brasil pelo Método Confuso</i>
LR	Linguagem do Riso
MMC	Marketing pelo Método Confuso
OR	Objeto do Riso
adj.	adjetivo
adv.	advérbio
al.	alemão
fr.	francês
gr.	grego
hol.	holandês
ing.	inglês
it.	italiano
lat.	latim
port.	português
rus.	russo
subst.	substantivo

SUMÁRIO

RESUMO.....	p. 7
RÉSUMÉ.....	p. 8
ABSTRACT.....	p. 9
LISTA DE FIGURAS.....	p. 10
LISTA DE SIGLAS E DE ABREVIATURAS.....	p. 11
INTRODUÇÃO.....	p. 15
CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	p. 23
PARTE I LINGUAGEM DO RISO: DA INTUIÇÃO À PRESUNÇÃO.....	p. 54
CAPÍTULO 1 LINGUA PILEATA: BAKHTIN, LINGUAGEM DO RISO E ANÁLISE DO DISCURSO.....	p. 55
1.1 O riso na obra de Bakhtin: buscando o conceito.....	p. 56
1.2 As faces do riso segundo Bakhtin: atitude responsiva e linguagem do riso.....	p. 60
1.2.1 Linguagem do riso: cultura, medo e gêneros do discurso.....	p. 62
1.2.2 Linguagem do riso e a aparente aporia entre o riso e o risível.....	p. 64
1.3 Linguagem do riso e Análise do Discurso.....	p. 68
CAPÍTULO 2 FAZER RIR PRA QUÊ? – DAS FINALIDADES E DAS VISADAS DISCURSIVAS.....	p. 71
2.1 Intencionalidade, finalidades e visadas discursivas.....	p. 76
2.1.2 Visada discursiva: um “instrumento” de análise.....	p. 78
2.2 Finalidades, visadas e discurso humorístico.....	p. 80
2.2.1 Fazer rir pra quê?.....	p. 80
2.2.2 As visadas de fazer-prazer e fazer-rir.....	p. 93
2.2.2.1 Discurso e prazer.....	p. 95
2.2.2.2 Dos prazeres do riso à questão do riso bom e do riso alegre.....	p. 97
CAPÍTULO 3 O QUE FAZ RIR? – DO RISO NA LÍNGUA AO RISO NO DISCURSO.....	p. 106
3.1 Formas e formas reduzidas do riso.....	p. 111

3.1.1	GENERA RIDICVLORVM.....	p. 113
3.1.1.1	GENERA ANECDOTORVM.....	p. 117
3.1.1.2	Obras e sequências humorísticas.....	p. 122
3.2	A questão da paródia.....	p. 127
CAPÍTULO 4	O RISO NO INTERDISCURSO: RELAÇÕES INTERDISCURSIVAS DO DISCURSO HUMORÍSTICO.....	p. 132
4.1	Topia discursiva e mutualismo oportunista.....	p. 135
4.2	Cenas da enunciação e replicação.....	p. 143
PARTE II	DISCURSO HUMORÍSTICO: INTERSUBJETIVIDADE E VRBANITAS	p. 153
CAPÍTULO 1	QUEM FAZ RIR? – DAS MÁSCARAS CÔMICAS DOS SUJEITOS DO RISO.....	p. 155
1.1	A questão da denominação dos profissionais do riso.....	p. 160
1.2	Aquele que faz rir: origens e perfis.....	p. 161
1.2.1	Os cômicos: de adoradores de Dionísio aos sujeitos da comédia.....	p. 163
1.2.2	O bufão: de adulator nos templos a pseudofilósofo nos banquetes.....	p. 164
1.2.3	O satírico: de seguidor de Pã a crítico mordaz.....	p. 166
1.2.4	O bobo: superintendente de bufonaria de sua majestade.....	p. 168
1.2.5	Humorista, sim... mas no verdadeiro sentido da palavra.....	p. 171
1.2.5.1	<i>The man of humour</i> e o molho inglês tipo exportação.....	p. 174
CAPÍTULO 2	QUEM RI DE QUEM? – DAS INSTÂNCIAS NO DISPOSITIVO HUMORÍSTICO.....	p. 180
2.1	O cômico no discurso: perspectivas e níveis de interpretação.....	p. 184
2.2	Do dispositivo dos atos de comunicação humorísticos.....	p. 188
2.3	O lugar do <i>tiers</i> no dispositivo do discurso humorístico.....	p. 194
2.4	Alvo ou “objeto do riso”: um lugar para aquele que simplesmente ri.....	p. 198
2.5	Do macrodispositivo conceptual do discurso humorístico: um dispositivo proteifórmico.....	p. 204

CAPÍTULO 3	AS CONDIÇÕES PARA FAZER RIR: DOS LIMITES DO USO DO RISO.....	p. 209
3.1	VRBANITAS e as implicações ethóticas do uso do riso.....	p. 212
3.1.1	VRBANITAS na Antiguidade Clássica.....	p. 213
3.1.1.1	A origem grega.....	p. 213
3.1.2	O conceito de VRBANITAS no mundo romano.....	p. 217
3.1.3	VRBANITAS: vantagens e prescrições.....	p. 221
3.1.3.1	Das vantagens: TERTIVM, SITNE ORATORIS RISVM VELLE MOVERE.....	p. 222
3.1.3.2	Das prescrições: QVARTVM, QVATENVVS.....	p. 223
3.2	VRBANITAS e <i>ethos</i> : articulando conceitos em Análise do Discurso.....	p. 226
CAPÍTULO 4	O LUGAR DAQUELE QUE FAZ RIR: UMA TOPIA PARA O SUJEITO HUMORISTA.....	p. 233
4.1	O humor nas entrelinhas da Literatura.....	p. 236
4.2	Humoristas <i>versus</i> risistas: em defesa da profissão.....	p. 239
4.2.1	Humoristas <i>versus</i> humoristas: posicionamentos no campo do humor.....	p. 241
4.3	<i>Stand-up</i> e o politicamente (in)correto: da baixaria generalizada ao marketing pelo método confuso.....	p. 244
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p. 254
	REFERÊNCIAS.....	p. 263
	APÊNDICES.....	p. 275
A	Aspectos linguísticos na construção do humor.....	p. 276
B	Das conviências e dos efeitos visados.....	p. 277
C	Tipos de incoerências do jogo semântico do humor.....	p. 278

INTRODUÇÃO

Muitas vezes, durante essa pesquisa, nos perguntamos: por que estudar o humor, o risível, o fazer rir? Que importância isso tem para a sociedade? Que contribuição analisar um discurso passível de proporcionar o riso pode trazer? Ficar estudando piadas, ditos e textos engraçados... para quê? Tentando encontrar uma justificativa nobre para tal empresa, percebemos que nos diversos discursos que nos circulam e nas pequenas coisas do cotidiano poderia haver uma resposta. Os exemplos então se multiplicaram em nossa mente.

O que fazem os políticos com a organização do Brasil? Desde o começo, lá por volta de “1\$500”, como diria Fradique (2004), só pode ser “piada”. No entanto, por mais incrível que pareça, o povo – principalmente, os eleitores – parece nunca entender a “piada” e continua colocando mais humoristas, comediantes e palhaços no Poder. Daí, tantos “sorrisos Paulo Maluf” estampados nos rostos desses nobres cidadãos: o povo se faz de bobo; os políticos fazem o povo de palhaço; e, por fim, o bobo e o palhaço, percebendo a oportunidade, se fazem políticos (como, por exemplo, o caso do palhaço Tiririca, deputado federal mais bem votado no Brasil no ano de 2009, e do comediante Beppe Grill, candidato a chefe de Estado italiano nas eleições de 2013).

Assim como na política, no mundo do entretenimento as personagens mais marcantes das novelas, por exemplo, não são as mocinhas choronas ou os mocinhos valentões, mas aquelas que fazem o público rir de todo aquele repetitivo dramalhão mexicano (lembramos personagens como Sinhozinho Malta ou Crô, para citar alguns). Nessa mesma linha, podemos dizer que a maioria das pessoas, aparentemente, não gosta de ir ao cinema ou ao teatro para ver uma *tragédia* (como Medeia ou Édipo); no entanto, têm uma predileção pelas *comédias* e pelos espetáculos cômicos – quantas vezes ouvimos as pessoas dizerem: “minha vida já é um drama; pra quê assistir mais um?!”.

No ciberespaço, o *boom* das redes sociais trouxe consigo um aumento substancial das formas do riso e do humor. É só abrirmos a página principal do *Facebook*, por exemplo, e lá estão: piadas, tirinhas, fotos ridículas, montagens cômicas, vídeos engraçados etc. Quando um pensamento ou um dito *sério* acontece, é alguém, por vezes, com “dor de cotovelo” ou sofrendo de amor. Todavia, depois de postada tal mensagem *séria* ou *piegas*, é certo que, em pouco tempo, um comentário jocoso aparece, e o riso e a

zombaria voltam à cena. Ainda nos “*facebooks*” e nos “*talks*” da vida, é interessante ver como se ameniza uma conversa enviesada: depois de uma ou duas frases fortes ou *sérias*, um dos parceiros da troca linguageira, percebendo que o seu discurso não está saindo de acordo com o propósito, usa o artifício de um “rsrsrs”, um “kkkkk”, ou um “heheh”, ou ainda um “ahahah” – o problema é quando essas formas são compreendidas como ironia ou como sarcasmo; não adiantou nada usar o “rsrsrs” (cf. figura 2).

Nos bares, restaurantes e cafés, é fácil verificar os rostos com grandes sorrisos e gargalhadas ensurdecedoras. No nosso entender, essas gargalhadas, por vezes, não são gratuitas: deve ter havido algo que foi dito ou visto que as induziu. Até mesmo nos velórios há humor: apelemos para a memória e lembremo-nos daquele sujeito estranho, parente distante do morto, que consegue fazer com que várias pessoas fiquem ao seu redor para prestar atenção em seu discurso. Com certeza é uma piada, ou melhor, várias, ou, muito provavelmente, uma história cômica tendo o falecido por protagonista. Ri-se da situação de dor. E o tempo, interminável para quem perdeu um ente querido, parece passar mais rápido.

Os exemplos poderiam se multiplicar, mas esse percurso de análise é um trabalho de ciência e devemos, por isso, situá-lo. Do ponto de vista dos Estudos do Texto e do Discurso, podemos dizer que o *riso* e o *humor* apresentam, de um modo geral, problemas de análise similares aos que sobreatuam o conceito de *discurso*: dificuldades de definição; contingência de efeitos de sentido; múltiplas áreas de conhecimentos que se debruçam sobre esses objetos, por vezes, isolando-os até mesmo da sociedade, da cultura e da história... Esses problemas são tantos a ponto de alguns acreditarem que o “encanto do humor está na impossibilidade de ser quantificado, previsto ou contido” (GOODBYE, 2003, p. 77). Com efeito, para nós, analisar um discurso que tem o potencial de engendrar o riso e o humor se torna tão escorregadio quanto o próprio conceito de riso ou de humor – parece que toda a argumentação corre, a todo o momento, o risco de desabar como um castelo de cartas. As possíveis imprecisões, ou seja, os argumentos baseados na intuição parecem tomar a forma não de exceção, mas sim de regra.

Desse modo, diferentemente de Charaudeau (2006b) que inicia sua análise se perguntando o que é o *discurso político*, não podemos fazer o mesmo com nosso objeto de estudo, uma vez que não é a sua existência ontológica que está em jogo, mas a sua categorização de acordo com uma teoria do discurso. Para muitos, tal discurso nem é passível de classificação ou de descrição; para outros, é somente uma estratégia dentro de outros discursos (cf. nossa *considerações iniciais*). Diante disso, faz-se necessário dar a esse discurso “corpo e alma”, ou seja, perscrutar se é possível aferir-lhe um *status* de tipo de discurso, semelhante ao que gozam, por exemplo, o discurso político ou o discurso literário. Isso feito, acreditamos ser possível desmontá-lo, verificar como suas peças funcionam e se relacionam, e, depois, julgar a pertinência dessas observações, chegando, assim, a algumas conclusões.

Com isso em mente, devemos partir da ideia de que há um tipo de discurso que tem a capacidade de engendrar gêneros (por exemplo, piadas, charges, *sketches*, chistes...) e textos específicos voltados para efeitos de sentido relacionados, em maior ou menor medida, com o riso. Isso posto, podemos, da mesma maneira, supor que há domínios de prática discursiva nos quais se move esse discurso, garantindo, assim, condições para que ele aconteça. Procurando entender esse discurso dessa forma, colocamos nosso trabalho junto aos objetivos de uma Análise do Discurso que “visa a não considerar os lugares independentemente das falas que elas autorizam (redução sociológica), e a não considerar, tampouco, as falas independentemente dos lugares dos quais são partes constitutivas (redução linguística)” (MAINGUENEAU, 2004b, p. 43).

Ao nos colocar diante dessas hipóteses, não descartamos que outros, antes de nós, não tenham estudado, de algum modo, tal discurso ou seus efeitos de sentido ou, mesmo, sua estrutura – a literatura sobre o tema é, por certo, muito extensa. Todavia, procuramos elaborar um estudo que projete o riso, o risível, o humor, o cômico... na esfera de uma Linguística do Discurso. Com efeito, em muitos capítulos, não nos debruçamos sobre a análise, digamos, estritamente linguística de gêneros ou de textos tidos como humorísticos. Isso porque acreditamos que há muitos trabalhos, por vezes, extremamente detalhados, que já se prestaram muito bem a isso, ora buscando deprender a análise do cômico ou do humor a partir dos mecanismos desencadeadores do riso (cf., por exemplo: OLBRECHTS-TYTECA, 1974; PROPP, 1992; POSSENTI,

1998; e VALE, 2009a), ora estudando gêneros e textos cômico, humorísticos, satíricos... com um outro ponto de vista, que não exclusivamente linguístico (como, por exemplo, os trabalhos de Freud sobre os chistes e o humor que objetivam, no fundo, a análise dos sonhos e da psiquê humana).

É importante ressaltar que muitas dessas análises são meros prolongamentos ou revisões de análise anteriormente realizadas em outra cultura ou em outro momento histórico; outras vezes, tais estudos são aplicação de uma determinada teoria a um determinado *corpus* tido como humorístico. Isso, a nosso ver, não tira, em nada, o valor e o mérito dessas análises. Elas nos serviram de guia para muitas de nossas colocações (os interessados nesse tipo de análise encontraram em nosso texto muitas indicações bibliográficas). Porém, vimos que seria enfadonho e sem propósito reproduzir nossa análise dessa forma. Não dizemos com isso que nosso trabalho não observa a tradição ou que “inventamos a roda”. Longe disso. Nossa preocupação foi simplesmente outra: sistematizar uma via reflexiva com a qual pudéssemos alcançar esse discurso voltado para o *fazer rir*: os elementos que compõem sua estrutura tipológica e, ao mesmo tempo, que possibilitam engendrar os gêneros tipicamente humorísticos e seus efeitos de sentido (de comicidade, de humor, de ridículo, de ludicidade etc.). Desse modo, esperamos gerar bases para outras reflexões mais específicas a respeito dos gêneros, dos textos e dos atos de comunicação passíveis de ser reconhecidos e considerados como humorísticos.

Com esse propósito, organizamos nosso percurso de análise em dois movimentos que se complementam. No primeiro, debruçamo-nos sobre a possibilidade de articulação entre o riso e a linguagem, partindo da ideia de que:

A opacidade da linguagem condensa múltiplas possibilidades formais que permitem seu emprego cômico, aproveitando os aspectos rítmicos, as analogias fonéticas, a ambigüidade dos significantes. Quando essas operações (que se assemelham à brincadeira infantil de manejar palavras como parte de um quebra-cabeça, mas sem nenhuma ingenuidade) têm apenas a si próprias como fim, conseguem macular a certeza de que a linguagem seja límpida transmissora de idéias que a razão deseja. (D'ANGELI; PADUANO, 2007, p. 197).

Com efeito, na parte I de nosso percurso, propomos, no capítulo 1, uma (re)inserção, nos Estudos do Discurso, do *riso* enquanto um conceito de caráter objetal, verbal,

historicamente marcado e ligado às mais diversas manifestações culturais através das suas faces *lingueira* e *psicossociofisiológica*. No capítulo 2, discutimos os modos de se observar o riso enquanto atividade *lingueira*, por meio de instrumentos de análise disponíveis na Análise do Discurso e, também, pela ligação entre o riso e as formas de prazer que, por sua vez, podem caracterizar o riso como bom, maldoso, alegre, ritual e zombeteiro. No capítulo 3, procuramos sistematizar um conhecimento a respeito das principais formas *lingueiras* (linguísticas e discursivas) pelas quais o risível pode se apresentar, perscrutando a possibilidade de erigir uma diferenciação entre sequências e obras propriamente humorísticas. Por fim, no capítulo 4, delineamos como o riso e o risível se encontram no interdiscurso, verificando os tipos de relações interdiscursivas passíveis de ser mantidas pelos gêneros e pelos textos engendrados pelo discurso humorístico.

No segundo movimento de nosso percurso, voltamos nossas atenções para o modo como é organizada a estrutura do discurso humorístico, por meio da análise do seu macrodispositivo conceptual. Assim, na parte II, as relações intersubjetivas passam a ser o foco dessa parte, colocando os sujeitos desse discurso em evidência. Nesse ínterim, no capítulo 1, partindo da origem e do perfil dos principais profissionais do riso na história do pensamento ocidental (a saber: o cômico; o bufão; o sátiro; o bobo da Corte; e o humorista), buscamos construir um painel com os perfis *ethóticos* possíveis de ser aferidos aos sujeitos do discurso humorístico. No capítulo 2, propomos uma reanálise do microdispositivo enunciativo dos atos de comunicação humorísticos, partindo do pressuposto de que o risível pode se voltar para um riso sem o matiz de derrisão ou de zombaria, isto é, para um riso bom ou alegre. No capítulo 3, os limites e as condições para o uso do riso no discurso são analisados a partir da *VRBANITAS*: conceito ético-normativo ligado ao riso, que remonta aos retores e as oradores da antiguidade, especialmente Aristóteles, Cícero e Quintiliano. Assim, devido às suas particularidades, vemos a *VRBANITAS* muito próxima dos conceitos de *ethos* e de *contrato de comunicação* que possibilitam, entre outras coisas, observar o efeito das coerções sociais e discursivas sobre o sujeito falante. Por último, no capítulo 4, analisamos o discurso de alguns humoristas brasileiros do século XX e XXI, de modo a discutir a questão da *topia discursiva* do sujeito-humorista em relação a certos campos discursivos (literário, midiático, publicitário... humorístico).

Com relação ao texto da tese, algumas palavras ainda devem ser ditas. Em primeiro lugar, a questão¹ do *corpus*. Antevendo algumas críticas quanto à constituição do *corpus* analisado, seguimos o modelo de Quintiliano que, no *De risu*, afirma não querer saturar seu tratado com exemplos jocosos. Com efeito, contamos com a colaboração do leitor e, também, com a sua memória sobre aqueles textos que, de algum modo, despertaram/despertam a nossa vontade de rir, ou sobre aqueles textos que, simplesmente, conseguiram/conseguem fazer com que esboce um sorriso ou desenvolvamos uma sensação de prazer ligada ao riso (cf. parte I, cap. 2).

Desse modo, acreditamos nos aproximar menos de uma Linguística dita *hard* do que de uma Linguística do Discurso. Onde, devemos nos preocupar mais com conjuntos abertos de enunciados do que com *corpora* fechados, uma vez que mesmo os linguistas do núcleo *hard* só conseguem registrar “um número irrisório de frases, em comparação com todas as que um lingüista poderia teoricamente ter coletado”; o que, ainda assim, lhes permite “elaborar uma gramática da língua” que eles estudam (LEVI-STRAUSS, 2004, p. 26). Nesse sentido, embora os exemplos apresentados, no decorrer de nosso percurso, estejam em número reduzido, acreditamos ter erigido, como exemplos de textos humorísticos, especialmente aqueles que contribuem para reforçar uma visão macro do discurso humorístico, isto é, textos e enunciados que vão além das *técnicas do riso* ou dos *atos de comunicação humorísticos* (cf. parte I, cap. 3).

A segunda consideração diz respeito ao uso de termos gregos e latinos no corpo da tese. A princípio, o que poderia parecer pedantismo de nossa parte, na verdade, é uma preocupação, por um lado, com a precisão terminológica, uma vez que, atualmente, muitos termos da Retórica antiga estão sendo (re)utilizados com outro sentido, principalmente, em Análise do Discurso (por exemplo, *ethos* e *pathos*). Por outro lado, também nos preocupamos com a questão da extensão de sentido que se estabelece com o termo na língua original e sua tradução, o que, por exemplo, justifica termos dado preferência para o termo *VRBANITAS* (lat.) ao invés de urbanidade (port.), que, atualmente, não abarca o sentido empregado por Cícero e por Quintiliano.

¹ Questão que será melhor abordada em nossas *considerações iniciais*.

Assim, em nosso texto, os termos gregos e latinos, relacionados às discussões sobre o riso e o risível, terão, na sua primeira ocorrência, a forma como se encontram na língua e no texto de origem. Essa nossa preocupação se deve ao fato de que algumas traduções dos textos dos antigos, frequentemente, trazem problemas, como qualquer tradução, na versão desses termos para as línguas modernas (como, por exemplo, o termo *geloion*, que aparece nas traduções da *Retórica* de Aristóteles vertido em português como riso, risível, ridículo, facécia, trocadilho, piada). Com efeito, tentando amenizar esses problemas, além do termo no seu alfabeto original, forneceremos, em nota de rodapé, as formas como os termos podem ser encontrados no dicionário (nominativo e genitivo seguidos do significado em português). Com isso, acreditamos poder facilitar não somente a consulta do texto-fonte no idioma original, mas também aumentar a precisão dos sentidos dos termos em relação ao contexto histórico no qual as obras foram escritas. Para a tradução dos termos e das expressões em grego antigo, nos baseamos em Bailly (1950) e em Malhadas, Dezotti & Neves (2006). Já quanto aos termos e às expressões em latim, adotamos a tradução de acordo com Faria (2003) e Rónai (1981).

Outra observação importante se refere à escrita dos termos em latim. De acordo com Rezende (2009a, p. 15-16), em latim, as letras i/I e u/V têm sempre o valor ambíguo de consoante ou de vogal dependendo da sua posição nas palavras. Com isso, mesmo antes de outras vogais, tem-se para as palavras latinas as representações gráficas *uua* ou *vva* (subst.: “uva”) e *iam* ou *IAM* (adv.: “já”) e de acordo com a pronúncia restaurada: [‘uua] e [‘iam]. Para evitar uma possível confusão, manteremos os termos latinos, relacionados ao riso, sempre em caixa alta.

Por fim, prevendo também as dificuldades de consulta dos textos antigos e de suas traduções, fornecemos, sempre que possível e em nota de rodapé, o parágrafo do qual extraímos a informação que citamos *ipsis litteris* ou do qual a ideia parafraseamos.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Antes de iniciarmos nosso percurso propriamente dito, é de suma importância atentar para algumas problemáticas relacionadas à metodologia, à seleção do *corpus* e à natureza do objeto. Primeiramente, vamos sumariá-las para, logo após, discuti-las mais atentamente:

- I. No âmbito das ciências que se ocupam do texto e do discurso, como lidar com a relação entre um discurso que toma por base aquilo que é passível de proporcionar o riso, e o riso propriamente dito, enquanto fenômeno cultural, filosófico, fisiológico, histórico, psicológico e social?
- II. Tendo esse mesmo discurso em foco, como proceder à seleção de textos para constituir *corpora* de análise, ou, melhor dizendo, que critérios adotar para considerar um texto passível de causar o riso?
- III. Qual a natureza de nosso objeto de pesquisa? Isto é, esse discurso, passível de fazer rir, pode – ou não – ser tomado com *status* (e, por consequência, com estrutura) de tipo de discurso semelhante ao discurso político, literário, filosófico, publicitário, entre outros?
- IV. Como contornar as dificuldades para a análise desse discurso advindas dos problemas de definição dos termos ligados ao riso e ao risível como, por exemplo, humor, humorismo, cômico, comicidade, engraçado, satírico, irônico, ridículo, grotesco etc.?

É evidente que esses quatro pontos não subsumem toda problemática ligada a esse discurso. Como se verá nessas considerações iniciais, tais pontos levar-nos-ão a outras questões não menos importantes, mas que devem ser discutidas em momentos mais precisos como, por exemplo: só poderemos refletir sobre as características das relações interdiscursivas estabelecidas pelo discurso em foco após termos discutido o problema de considerá-lo ou não enquanto um tipo de discurso. Logo, nos parece sensato apresentar, nesse momento, essas problemáticas centrais de modo a situar o nosso leitor em relação àquilo que consideramos pontos de partida de nosso percurso². Sem eles,

² Sabemos da importância que o termo *percurso* possui na semiótica greimasiana (cf. *percurso gerativo de sentido; percursos temático, figurativo, narrativo*); no entanto, tomamos, nessa tese, esse termo no seu sentido mais comum de “itinerário, roteiro, trajeto, deslocamento entre pontos”. Por isso, ao nomearmos nossa tese como “um percurso de análise”, não se está propondo desenvolver uma análise semiótica nos moldes greimasianos. Contudo, isso de modo algum nos impossibilita de admitirmos *percurso* no sentido de “progressão de um ponto a outro, graças a instâncias intermediárias” (GREIMAS; COURTÉS, 2008,

nossa argumentação corre sérios riscos de ser mal compreendida, devido, principalmente, aos diferentes pontos de vista que existem sobre as atitudes linguageiras ligadas ao riso e ao risível.

O RISO NUMA PERSPECTIVA LINGUAGEIRA

... o critério efetivo de todo estudo sobre o cômico é o riso.³
Olbrechts-Tyteca (1974, p. 11)

Para além da comicidade e do cômico, somos tentados a dizer que o critério do riso “assombra” também os estudos sobre o grotesco, o humor, a ironia, a sátira, o ridículo, o risível ou sobre qualquer outro conceito e/ou gênero relacionado a um ato de linguagem que tem como pretensão a busca por um efeito ilocutório ou perlocutório⁴ ligado ao riso, ao sorriso, à hilaridade – ou a qualquer sensação de prazer semelhante que essa mesma hilaridade possa vir a proporcionar ao espírito humano. Caso se assuma esse ponto como axioma, é aqui, podemos dizer, que se iniciam os problemas para as ciências que estudam o texto e o discurso numa perspectiva linguageira.

Quanto a isso, Charaudeau (2006a) nos alerta do risco de se adentrar numa problemática psicológica ao tratar o riso como garantia para os fatos humorísticos. De acordo com esse teórico: “se o riso tem a necessidade de ser acionado por um fato humorístico, este último, por sua vez, não aciona necessariamente o riso”⁵ (CHARAUDEAU, 2006a, p. 20 – tradução nossa). Em outras palavras, nem todo ato de comunicação humorístico tem a capacidade de fazer rir. Além disso, Charaudeau adverte que considerar o humor como um ato de enunciação para fazer rir nos faria interrogar sobre todo um mecanismo psicológico ligado a uma “atitude reativa” variável (rir, sorrir, ou mesmo, nenhum

p. 362), proposto pela semiótica, uma vez que os caminhos pelos quais trilhamos mostram não somente o modo como se formam alguns efeitos de sentido desse discurso, mas também como se pode melhor analisar os componentes desse discurso em níveis (cf. parte II, cap. 2, item 2.1).

³ No original: “[...] le critère effectif de toute étude sur le comique est le rire.” (Tradução nossa)

⁴ Dizemos *perlocutório*, uma vez que o efeito de sentido de um ato de linguagem pode não ser somente produzido pelo dito (*ato ilocutório*), mas também pelo simples fato de dizer. Assim, por *perlocutório* entendemos tratar-se de “um *efeito segundo*, como o que produz um discurso eleitoral ao suscitar entusiasmo, convicção ou enfado; o mesmo acontece quando se faz uma pergunta a alguém, seja para embaraçá-lo, seja, ao contrário, para ajudá-lo” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 365 – grifos nossos).

⁵ No original: “Si le rire a besoin d’être déclenché par un fait humoristique, celui-ci ne déclenche pas nécessairement le rire”.

desses). Daí as dificuldades de *percepção* do que sejam os fatos humorísticos, pois eles tendem a variar de indivíduo para indivíduo.

É plausível levar em consideração as afirmações de Charaudeau quando esse autor aponta tal dificuldade; todavia, acreditamos que, para fins de análise, deve haver um modo de desenvolver essa percepção, no sentido de potencializá-la (no caso do *sujeito analista*), em relação ao que possa ser, ou não, considerado um ato de comunicação humorístico. Quem sabe uma problemática psicológica que se apoie não em atitudes reativas subjetivas e individuais, mas em representações coletivas, ou melhor, sociodiscursivas das *formas do riso* (cf. parte I, cap. 1 e cap. 3) possa apontar para uma solução do problema?

Tal hipótese se baseia no fato de que, caso se leve em conta o *senso comum*, uma pergunta do tipo “o que é humor?” ou “o que é cômico?” resultará, provavelmente, em uma resposta do tipo: “aquilo que faz rir!”. Muitas vezes porque, e esta é a opinião de Pirandello (1996, p. 22), “o vulgo não pode entender os contrastes secretos, as finezas sutis do verdadeiro humorismo”, mas sim o *humorismo* num “sentido muito mais amplo, no qual estejam compreendidas a burla, a troça, a facécia, em suma, todo cômico em suas várias expressões” (PIRANDELLO, 1996, p. 38). Ou seja, “para o povo, humorismo e graça, comico, satira são sinonimos [sic] perfeitos” (MENNUCCI, 1923, p. 165).

Também as definições filosóficas, como alega Eco (1989), não escapam à imprecisão da experiência em relação às nuances entre o cômico, o humorismo ou o ironismo, pois:

Não se sabe muito bem se se trata de experiências diferentes ou de uma série de variações de uma única experiência fundamental. Começa-se achando que esta experiência tenha pelo menos um equivalente fisiológico, que é o riso, para depois perceber que existem inúmeros exemplos de cômico que não é acompanhado pelo riso. (ECO, 1989, p. 250)

Embora o riso possa passar, em uma dada definição qualquer, de uma condição suficiente a uma condição necessária, é importante notar, mesmo em Eco (1989), o

inegável o papel do riso ou de um fazer rir na intuição sobre o que sejam esses atos de linguagem relacionados ao cômico, ao humor e ao risível⁶.

Decerto, em relação ao riso, sabemos de sua natureza contingente, de sua universalidade e, ao mesmo tempo, da infinidade de formas de manifestação que podem suscitar-lo, variáveis tanto no tempo e no espaço, quanto nas mais diferentes sociedades e culturas. De fato, “pode-se dar a causa do riso, porém é possível existirem pessoas que não riem e que é impossível fazer rir. A dificuldade está no fato de que o nexos entre o objeto cômico e a pessoa não é obrigatório nem natural. Lá, onde um ri, outro não ri” (PROPP, 1992, p. 31). Assim, ao se perceber tantas variáveis, a tendência é fazer do riso *persona non grata* nos estudos discursivos. Entretanto, acreditamos que desconsiderar o seu lugar na problemática desse discurso ligado ao risível seria o mesmo que fechar os olhos a 2300 anos de estudos sobre o tema⁷. Mesmo que esses estudos não nos assegurem, de modo algum, o sucesso ilocutório ou perlocutório do humor, do cômico, do risível (*paribus coeteris*), poderemos, com base neles, pelo menos argumentar algo sobre o que nos faz rir (sorrir ou prazer semelhante) e que fez rir a muitos (no caso, as autoridades do riso: pensadores, escritores, médicos, humoristas, comediógrafos, entre outros) diante de um texto (potencialmente) caracterizado como humorístico, cômico, risível, irônico, divertido, engraçado etc.

CRITÉRIO DO RISO *VERSUS* CRITÉRIO DA FORMA

Apontada essa primeira dificuldade na relação discurso-riso, nosso percurso, como toda longa jornada, exige, agora, que ultrapassemos mais uma barreira: quais critérios adotar para a seleção de textos que podem compor um *corpus* para a análise desse discurso? De que modo lidar com a representatividade do *corpus* (exaustiva, quase exaustiva,

⁶ Essa sinonímia parece ser tão real que afeta até produções sobre o riso e o risível. Por exemplo, Gomes (1998, p. 3), em seu *Pequeno dicionário do humorismo brasileiro*, explica que seu trabalho, sendo livre de quaisquer pretensões científicas, é baseado em sua memória – intuição? – sobre pessoas, artistas, situações, coisas etc. que “fizeram, fazem e farão” humor no Brasil. Daí o subtítulo sugestivo de seu livro: “Tudo o que faz o brasileiro rir”.

⁷ Isso não quer dizer que o nosso objetivo é elaborar uma história do riso e do risível – quanto a isso, já existem obras de especializadas (cf. Alberti (1999); Bremmer e Roodenburg (2000a); Escarpit (1972); Minois (2003), para citar algumas). Também não desejamos fixar nosso percurso como o único possível, já que isso impediria a outros analistas do discurso e pesquisadores de outras áreas de construir, a seu modo, o próprio percurso e, também, de fornecer complementos, ou mesmo críticas, ao nosso ponto de vista. Negar tal possibilidade, a nosso ver, seria nada salutar para o avanço dos estudos sobre o discurso humorístico.

crítica, de seleção de exemplos) e com a adequação à veracidade dos dados? E, além disso, como pensar o papel do sujeito pesquisador-analista em relação à construção do *corpus*? Não temos a pretensão de responder a todas essas questões, mas discuti-las atentamente com outros pensadores e, dessa maneira, verificar quais caminhos podemos trilhar em nossa análise.

Começemos com algumas considerações de Trask (2004, p. 68) sobre a constituição de *corpora* em Linguística. Para esse autor, enquanto conjunto de textos disponíveis para análise, o *corpus* garante grandes vantagens ao analista:

- Evita que este consulte sua intuição sobre os fatos da linguagem, uma vez que os dados (escritos ou falados) foram produzidos espontaneamente por falantes reais;
- Assegura “informações altamente confiáveis e isentas de opiniões e de julgamentos prévios sobre os fatos de uma língua”.

À luz desses pontos, devemos nos questionar no que consiste essa intuição e essa isenção de julgamentos de que fala Trask. Quanto aos *corpora* serem isentos de juízo de valor, isso somente é possível se os dados, como relata o próprio Trask (2004, p. 68-69), forem coletados sem ser penosamente extraídos dos falantes (o que poderia levar a manipulação dos dados), e os mesmos dados estarem abertamente à disposição para consulta e pesquisa. Há que se pensar, porém, que, no momento da seleção e do recorte desses *corpora* em um *corpus* específico, o papel do sujeito pesquisador-analista surge: é ele, com seus objetivos e sua metodologia de pesquisa, que projeta sobre esses fatos, a princípio neutros, o seu ponto de vista. Disso resulta, como ensinam Greimas e Courtés (2008, p. 104), um desmascaramento dos pressupostos de cientificidade (exaustão, adequação e objetividade), e ao sujeito pesquisador-analista dever ser necessariamente atribuída parte da importância na construção do objeto.

Isso posto, podemos agora refletir agora sobre a *intuição*. Seguindo ainda o pensamento de Trask, diremos que a intuição da qual ele trata é a *competência linguística* que permite ao pesquisador-analista julgar o que é, por exemplo, gramatical ou agramatical numa dada construção, numa determinada língua. Ao afastar esse tipo de intuição por

meio do uso de *corpora*, Trask parece querer evitar a possibilidade de o pesquisador se envolver na análise – o que é possível e aceitável na proposta gerativista⁸. Para nossa proposta de análise, como demonstraremos mais adiante, acreditamos ser importante o uso dessa intuição, não somente na análise propriamente dita, mas, sobretudo, no momento da seleção do *corpus*, ou seja, um *corpus* “constituído de maneira mais ou menos intuitiva” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 105). Entretanto, isso exige que nos baseemos numa competência mais abrangente do que a competência linguística. Propomos, pois, uma seleção e uma análise que tenha por base uma *competência discursiva*.

Sem entrar em muitos detalhes nesse momento do trabalho⁹, diremos que o conceito de *competência discursiva*, de certo modo, subsume o de *competência languageira*, que diz respeito ao reconhecimento das representações languageiras das práticas sociais (CHARAUDEAU, 2008, p. 56) e que pode ser dividida em competências *situacional*, *discursiva* e *semiolinguística* (MAINGUENEAU, 2006b, p. 102), e também o conceito de *competência interdiscursiva*, que se relaciona ao conjunto de parâmetros de identificação do discurso (MAINGUENEAU, 2008b, p. 55), passível de se diversificar de acordo com a função dos tipos de discurso. Levando essa *competência discursiva* em consideração, podemos desenvolver nosso ponto de vista e, por conseguinte, melhor direcionar o nosso olhar para a construção do *corpus*, uma vez que:

Em Análise do Discurso, [...], como em outras ciências sociais, geralmente é o *corpus* que de fato define o objeto de pesquisa, pois ele não lhe preexiste. Mais precisamente, é o ponto de vista que constrói um *corpus*, que não é um conjunto pronto para ser transcrito.

Os discursos são abordados a partir de uma problemática que os constitui em um conjunto homogêneo, do qual são, ao mesmo tempo, os próprios dados. Porém, as conclusões sobre as características desse conjunto só poderão ser interpretadas (e, portanto não será possível extrair os dados pertinentes do *corpus* através de conceitos descritivos) caso se formulem *a priori*, explicitamente, condições sobre a natureza dos dados pertinentes... (BEACCO, 2006, p. 138-139).

⁸ Esse tipo de intuição tem um papel fundamental no tratamento dos dados na proposta gerativista. De fato, além de testes de gramaticalidade nos quais falantes nativos devem aplicar a sua intuição para identificar, por exemplo, se certas frases são gramaticais ou agramaticais, os gerativistas utilizam “a intuição do próprio linguista, que, afinal, é também um falante nativo de sua própria língua” (KENEDY, 2010, p. 134).

⁹ Como apresentaremos de forma diluída em outros momentos desse trabalho, tal conceito se aplicará tanto à intuição do sujeito falante (e também do analista) do que é passível de fazer rir, quanto à análise das relações interdiscursivas do discurso humorístico.

Com base nessas colocações, faz-se necessário circunscrever o nosso ponto de vista em relação aos que antes de nós se propuseram a refletir e analisar discursos relacionados ao riso, para que, logo depois, possamos determinar quais textos podem, ou não, constituir o *corpus* para nossa análise. Desse modo, para termos uma ideia dessa questão, discutimos, aqui, dois critérios que, devido à sua generalidade, parecem dividir as opiniões dos estudiosos do riso e do risível, a saber: o *critério da forma* e o *critério do riso*.

Antes mesmo da elaboração de *Os chistes e a sua relação com o inconsciente*, Freud já dava mostras de se interessar¹⁰ por textos passíveis de carregar um efeito cômico em seu trabalho *A interpretação dos sonhos*, publicado em 1900, ao ouvir relatos de seus pacientes das semelhanças entre os sonhos e a estrutura dos chistes. Prova disso é a sua coleção de piadas sobre judeus que deu base para o desenvolvimento de seu livro sobre os chistes e os sonhos. Nesse trabalho publicado originalmente em 1905, Freud (1996, p. 17-26), na sua busca pela natureza específica dos chistes, procura desvinculá-los da comicidade. Como o autor adverte, esta última sempre se mostrou mais atraente para os pensadores e escritores que se debruçaram antes dele sobre o tema. Contudo, Freud admite que, lendo esses trabalhos, dificilmente se enxergará os chistes fora de sua ligação com o cômico.

Desse modo, Freud, após passar em revista as características¹¹ dos chistes apontadas pelas autoridades, antecipa que o efeito cômico dos chistes está ligado à forma linguística e à brevidade textual que, juntas, constituem a estrutura dos chistes. Todavia, com seu espírito científico, o teórico austríaco, desejoso de demonstrar que a união da forma e da brevidade é o cerne dos chistes, propõe que para um dito se tornar um chiste ou “o pensamento expresso na sentença possui em si mesmo o caráter de chiste”, ou “o chiste reside na expressão que o pensamento encontrou na sentença” (FREUD, 1996, p.

¹⁰ Como se sabe, nesses trabalhos, o interesse de Freud, para além dos chistes e seus efeitos cômicos, é a busca pela estrutura onírica a partir dos processos psicológicos similares entre os sonhos e os chistes. Somente mais tarde, no artigo “Der humor” de 1927, é que ele se dedicará mais especificamente a questões do humor.

¹¹ De acordo com Freud (1996, p. 22), essas características são: “a atividade, a relação com o conteúdo dos nossos pensamentos, as ideias contrastantes, o ‘sentido no *nonsense*’, a sucessão de desconcerto e esclarecimento, a revelação do que estava escondido, e a peculiaridade da brevidade”.

25). Daí, após submeter um comentário¹² considerado chistoso à paráfrase, Freud chega à conclusão de que “um pensamento pode, em geral, ser expresso por várias formas lingüísticas – ou seja, por várias palavras – que podem representá-lo com igual aptidão” (FREUD, 1996, p. 25). Isto é, a forma, parafraseada ou mesmo traduzida, muda, mas o sentido permanece; entretanto, perde-se o efeito cômico. Logo, o caráter do chiste – aquilo que, segundo Freud, “faz-nos rir a bom rir” – não está no pensamento, mas na forma verbal¹³, ou melhor, “não pode haver dúvida que é precisamente dessa estrutura verbal que dependem o caráter do chiste como chiste e o seu poder de causar o riso” (FREUD, 1996, p. 26-27).

Como podemos ver, para Freud (1996), a forma verbal se estabelece como critério fulcral em seu trabalho com os chistes e, por consequência, para a seleção do *corpus* de sua pesquisa. No entanto, o mesmo Freud não deixa de levar em consideração o riso, ainda que, secundariamente, sob o aspecto de efeito cômico. Nas suas próprias palavras: “é, pois, natural que escolhamos como assunto de nossa investigação exemplos de chistes que nos tenham impressionado mais no curso de nossas vidas e que nos tenham feito rir mais intensamente” (FREUD, 1996, p. 23).

Divergindo ligeiramente dessa ideia da primazia da forma lingüística, Charaudeau (2006a), em sua proposta para a análise dos atos de comunicação humorísticos, demonstra que estes, enquanto atos languageiros, são constituídos por *procedimentos lingüísticos* e *procedimentos discursivos*, e que não se deve dar exclusividade para os primeiros. Isso se deve ao fato de que os *procedimentos lingüísticos* “constituem um mecanismo léxico-sintático-semântico que concerne ao explícito dos signos, sua forma,

¹² Tal comentário pertencente à personagem Hirsch-Hyacinth (um simples agente de loteria) que relata a Heine (poeta e escritor) suas relações como o Barão Rothschild, dizendo: “E tão certo como Deus há de me prover todas as coisas boas, doutor, sentei-me ao lado de Salomon Rothschild e ele me tratou como um seu igual – bastante familiarmente”. A partir disso, Freud (1996, p. 25-26) evidencia as seguintes possibilidades de paráfrase: i) “Hyacinth fora recebido com uma familiaridade – de espécie não rara, e que em regra não é favorecida por ter um tempero de milionária riqueza”; ii) “Rosthschild tratou-me [Hyacinth] como um igual, muito familiarmente, isto é, na medida em que isto é possível a um milionário”.

¹³ Em seu trabalho específico sobre piadas, Possenti (1998, p. 46) também admite a primazia da forma para a definição do gênero: “qualquer que seja o tópico, [...], o que faz com que uma piada seja uma piada não é seu tema, sua conclusão, mas uma certa maneira de apresentar tal tema, sua tese sobre o tema. [...] Se é certo que se necessita de um tema, e, de certa forma, de um tema proibido ou controlado por regras sociais de bom comportamento (evitar o preconceito, reprimir desejos sexuais ou de eliminação do diferente etc.), a menção do tema não é necessariamente uma piada”.

seu sentido, assim como a relação forma-sentido”¹⁴ (CHARAUDEAU, 2006a, p. 25-26 – tradução nossa). Com efeito, eles podem agir tanto sobre o significante (como nos trocadilhos) quanto sobre a relação significado-significante (por exemplo, nas palavras homônimas ou polissêmicas que permitem mudanças de *isotopia*¹⁵).

Por outro lado, ainda de acordo com Charaudeau (2006a), os *procedimentos discursivos* dependem do mecanismo da enunciação, isto é, “da posição do sujeito falante e de seu interlocutor; do alvo visado, do contexto de emprego e do valor social do domínio temático concernido”¹⁶. Devido a isso, os *procedimentos linguísticos* não podem ser, por si mesmos, os portadores do valor humorístico, uma vez que tais procedimentos podem estar presentes em diferentes gêneros discursivos, inclusive os mais *sérios* como a poesia (CHARAUDEAU, 2006a, p. 25-26 – tradução nossa).

Pelo exposto até aqui, depreendemos que o *critério da forma* nos faria percorrer uma gama de gêneros discursivos e textuais que trariam as marcas linguísticas (formas verbais, como queria Freud), mas que não necessariamente carregariam, em si, os efeitos ligados ao riso e ao risível, resultando disso, muitas vezes, análises de textos que dificilmente consideraríamos humorísticos ou cômicos. Diante disso, cabe, a nós, verificar, agora, se o *critério do riso* é capaz de proporcionar maiores vantagens para a seleção de *corpus*.

Em *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*, Bergson (2007, p. 150) afirma que seu intento foi buscar, na comédia, na farsa, na arte circense etc. os *procedimentos para fabricação da comicidade*, ou seja, procurar aquilo que é passível de causar o riso. Com efeito, a nós, é de extrema importância nos perguntar: de que ideia ou pressuposto partiu Bergson para analisar tais lugares, ou melhor, o que o levou a tais gêneros? Qual foi o seu programa objetivando a comicidade? Deixemos o próprio filósofo nos dizer:

¹⁴ No original: “Les procédés linguistiques relèvent d’un mécanisme lexico-syntaxico-sémantique qui concerne l’explicite des signes, leur forme et leur sens, ainsi que les rapports forme-sens”.

¹⁵ O conceito de *isotopia* diz respeito à existência de uma certa homogeneidade no plano de leitura de um texto em oposição à *pluri-isotopia* (ou *alotopia*) que está ligada à heterogeneidade de sentidos ou à possibilidade de haver ambiguidades em um dado texto (BONHOMME, 2006, p. 292-294).

¹⁶ No original: “Les procédés discursifs, eux, dépendent de l’ensemble du mécanisme d’énonciation [...], et donc de la position du sujet parlant et de son interlocuteur, de la cible visée, du contexte d’emploi et de la valeur sociale du domaine thématique concerné”.

Não desprezaremos nada do que vimos. Talvez, aliás, com esse contato assíduo ganhemos alguma coisa mais flexível que uma definição teórica: um conhecimento prático e íntimo, como o que nasce de longa camaradagem. (BERGSON, 2007, p. 2)

Do excerto citado, percebe-se que: a) diferentemente de Freud, Bergson insinua não tomar nenhuma definição dada anteriormente a respeito da comicidade pelas autoridades; b) tal comicidade será estudada partindo-se de “um conhecimento prático e íntimo”, logo, ele se permite usar da sua intuição do que seja comicidade; c) se nada deve ser desprezado, tanto a vida quanto a arte poderão se constituir como lugares para sua observação. Com isso em mente, Bergson (2007, p. 2-4) apresenta três observações que “referem-se menos à comicidade em si do que ao lugar de onde esta deve ser procurada”, a saber:

- O riso vai direto à razão, à inteligência pura: daí a necessidade da insensibilidade;
- O riso é social, isto é, precisa do contato entre as inteligências: a necessidade da comunhão, da convivência;
- Uma paisagem, um objeto, um animal (diferente do homem) só é passível de fazer rir se contiver a marca que o homem lhe imprimiu, ou o uso que homem fez/faz dele, ou ainda a semelhança (passível de ser percebida) desse objeto com o homem. Ou seja, “não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano”.

Podemos depreender do exposto que a última dessas considerações proporciona a Bergson – do seu lugar de filósofo – buscar encontrar a comicidade em “n” lugares: da fisionomia, dos gestos, dos movimentos às situações, às ações e, também, à linguagem, pois todas estão relacionadas ao homem e carregam, em maior ou menor medida, a sua marca. Assim, embora estejam ligadas ao *critério do riso*, podemos dizer que, para a análise a que nos propomos, essas considerações vão muito além do discurso ou da linguagem, ou, melhor dizendo, se apresentam amplas demais, vagas demais, criando dificuldades para que tal critério seja empregado numa seleção de textos. Isso posto, devemos, então, procurar outras propostas que contribuam para delinear melhor esse critério em relação ao discurso.

Podemos dizer que a obra *Comicidade e riso* de Propp (1992) se apresenta como um divisor de águas nos estudos sobre estética do riso e do risível. Nela, o autor propõe adotar um método diferente para a análise do cômico: o método indutivo. A alegação para isso é, segundo Propp (1992, p. 15-16), que humoristas (profissionais e não profissionais), escritores, homens de teatro e de circo, entre outros sempre “saíram-se muito bem sem qualquer teoria” que embasasse suas obras cômicas, humorísticas ou satíricas. Entretanto, o mesmo Propp afirma que, tratando-se de um mundo científico como o nosso, é imprescindível uma teoria e, por conseguinte, um método. Convicto de que somente de fatos se podem extrair verdades, Propp assume, então, que partirá “de um cuidadoso estudo comparativo e de uma análise dos fatos para chegar a conclusões apoiadas nos próprios fatos”. Nesse ínterim, o teórico russo nos diz como procederá a coleta do material:

Antes de tudo, foi necessário, sem desprezar nada, sem realizar qualquer seleção, reunir e sistematizar o material.
Foi necessário levar em conta *tudo aquilo que provoca o riso ou o sorriso*, tudo o que, ainda que remotamente, se relaciona ao domínio da comicidade.
(PROPP, 1992, p. 16 – grifos nossos)

Apesar de alegar que nenhuma seleção prévia foi feita, fica bem claro que o próprio Propp (1992) adota o *critério do riso* como critério para a seleção de *corpus*, o que pode ser percebido pela indicação dos objetos de sua perscrutação: uma literatura marcadamente cômica, as formas de humor presentes no folclore, as revistas humorísticas e satíricas (incluindo jornais e folhetins), o circo, o teatro (a comédia) *et coetera*. Mais do que isso, Propp se mostra ciente das dificuldades em analisar a comicidade a partir desse critério e propõe, de modo a manter o rigor metodológico, as seguintes diretrizes ou postulados:

- “diante de qualquer fato ou caso que suscite o riso, o pesquisador deve, a cada vez, colocar-se a questão do caráter específico ou não específico do fenômeno em exame, e de suas causas” (PROP, 1992, p. 19);
- “em cada caso isolado é preciso estabelecer a especificidade do cômico, é preciso verificar em que grau e em que condições um mesmo fenômeno possui, sempre ou não, os traços de comicidades” (PROP, 1992, p. 19-20 – grifos do autor).

Essas diretrizes resultam da crítica que Propp (1992, p. 19) faz às análises da comicidade realizadas até então e das definições de cômico que, segundo o autor, são amplas demais, “abarcando também fenômenos que muitas vezes nada têm a ver com o cômico”. Cita, como exemplo, Schopenhauer. Este, como nos relata Propp, alega que o riso surge quando se percebe a não correspondência na relação entre os objetos do mundo e as representações que fazemos deles. No entanto, na visão de Propp, isso implicaria dizer, por exemplo, que quando um cientista faz uma descoberta e esta muda seu conhecimento sobre o seu objeto de estudo, evidenciando seu erro, seu equívoco, isso faria desencadear o riso – o que não é necessariamente verdade.

Pelo exposto até aqui, é possível perceber que Propp não somente diz, mas demonstra – como diria Maingueneau – que possui um conhecimento tanto da matéria analisada, como também das diversas teorias sobre o riso e a comicidade. Segue que sua intuição e o seu conhecimento – podemos dizer: sua *competência discursiva* – (i) levaram-no a escolha do método indutivo, devido às falhas percebidas nas teorias sobre o cômico e (ii) influenciaram-no diretamente tanto na seleção quanto na análise dos fatos. Todavia, para nossa proposta de análise, o *critério do riso*, assim definido, ainda não se apresenta devidamente delimitado. Dizer simplesmente que estudaremos “tudo aquilo que provoca o riso ou o sorriso” de modo algum nos dá garantias de uma seleção relativamente segura. Com efeito, ainda sentimos necessidade de aprofundar um pouco mais a respeito desse critério de modo a torná-lo operacional na Análise do Discurso. Com esse objetivo, exploremos o trabalho de Lucie Olbrechts-Tyteca sobre o *cômico do discurso*.

Seguindo uma tendência de estudos discursivos levantada pela *Nova Retórica*, Olbrechts-Tyteca se propõe a analisar, em *Le comique du discours* de (1974), especificamente o *cômico da retórica*¹⁷. Esse tipo de cômico diz respeito ao modo como os argumentos, as condições e os esquemas argumentativos podem ser vistos (interpretados) como potencialmente desencadeadores do cômico. Com isso em mente, a autora – embora mantenha um diálogo com as mais diversas teorias do riso e do

¹⁷ O *comique de la rhétorique* se diferencia, segundo a autora (1974, p. 7), do *comique dans la rhétorique*. Esse último está relacionado às diversas formas do cômico verbal (cf. parte I, cap. 3, item 3.1.1) utilizadas como estratégias discursivas com finalidade persuasiva.

risível – toma especificamente como fundamentação metodológica as ferramentas de análise presentes no *Tratado da argumentação* de 1958.

Como já colocamos anteriormente, Olbrechts-Tyteca assevera que é o riso o critério para os estudos do cômico; contudo, a própria autora (1974, p. 11-12) não deixa de levar em consideração as dificuldades de aplicação desse critério, pois:

- *O riso excede largamente o cômico*¹⁸. Isso se deve, ao mesmo tempo, à contingência do riso e às formas não necessariamente discursivas de provocá-lo (ervas, cócegas, gases¹⁹, drogas, problemas psiquiátricos ou fisiológicos etc.);
- *O riso nem sempre tem a mesma significação*²⁰. Ou seja, dependendo da sociedade, da cultura e da época, o riso tomará diferentes aspectos de significação;
- *O riso não é de modo algum proporcional à intensidade do cômico*²¹. Rir mais ou menos depende de variados fatores como: o estado cognitivo (mais ou menos emotivo) do sujeito; a sua idade; a companhia (estar no mesmo grupo social ou comunidade de fala); a situação etc.;
- *O cômico suscita tanto o riso quanto o sorriso*²². O que poderia acarretar, segundo a autora, tomar o sorriso como critério secundário, isto é, entender o sorriso como uma espécie de riso atenuado e, desse modo, implicar uma gradação na qualificação do cômico;
- *Não podemos dentro de muitos casos observar diretamente nem o riso nem o sorriso. Se pudéssemos, isso seria de pouco avanço, pois necessitaríamos ainda de interpretá-los: são eles voluntários ou são involuntários, isto é,*

¹⁸ No original: “Le rire déborde largement le comique”.

¹⁹ Como, por exemplo, o óxido nitroso (N₂O), vulgarmente conhecido como *gás hilariante*.

²⁰ No original: “Le rire n’a pas toujours la même signification”.

²¹ No original: “Le rire n’est certainement pas proportionnel à l’intensité du comique”.

²² No original: “Le comique suscite tantôt le rire, tantôt le sourire”.

*são eles mais ou menos fingidos?*²³ (OLBRECHTS-TYTECA, 1974, p. 12-13 – tradução nossa).

Em razão disso, Olbrechts-Tyteca (1974, p. 13) propõe reduzir o problema a seguinte presunção: “desde que as histórias cômicas são dadas como tal, presumimos que elas fazem rir”²⁴. Sobre esse ponto, entretanto, é preciso dizer que a autora coloca uma ressalva: uma vez que não se sabe muito sobre a extensão do grupo de *rieurs* (“aqueles que riem”) que asseguram a comicidade dessas histórias, se retomará, do mesmo modo como fizeram outros autores/estudiosos do riso e da comicidade predecessores, o exame dos mesmos exemplos analisados nesses estudos²⁵, ou seja, a “tradição, nesse domínio, é um tipo de caução mútua”²⁶.

É importante lembramos, sempre, que o estudo de Olbrechts-Tyteca (1974, p. 7) não focaliza toda espécie de cômico, mas somente o *cômico da retórica*. Dessa maneira, a autora procura desvendar como se pode perceber, numa diversidade de tipos argumentos, somente aqueles passíveis de se tornarem cômicos, *caricaturando* os argumentos *sérios*. Segue que sua proposta pode, dessa forma, se fundamentar nesse tipo de presunção que, em certa medida, parece fazer eco à proposta de Propp e, em menor escala, à de Freud. A nós, tal presunção se nos mostra problemática, pois não fica claro se ela é somente parte da intuição do analista, ou se ela se constitui com base numa revisão das teorias, ou ainda se ela se baseia nas *formas do riso*. Todavia, basear-se na presunção do que faz/fez rir, como procede Olbrechts-Tyteca, tem o mérito de mostrar um caminho que, a nosso ver, parece conciliar *critério da forma* e *critério do riso*.

²³ No original: “Nous ne pouvons dans beaucoup de cas observer directement le rire ou le sourire. Et si nous le pouvions, nous n’en serions guère plus avancés puisqu’il nous faudrait encore les interpréter. Sont-ils spontanés ou sont-ils volontaires, c’est-à-dire plus ou moins feints?”.

²⁴ No original: “lorsque des histoires comiques sont données pour telles, nous présumons qu’elles font rire”.

²⁵ É interessante notar que Freud (1996, p. 22) aponta nas autoridades sobre chistes o fato de elas analisarem os mesmos exemplos dados pelos seus predecessores. No entanto, o próprio Freud assegura que não se esquivará de analisar, também, esses mesmos casos que se prestaram às clássicas investigações.

²⁶ No original: “La tradition, en ce domaine, est une sorte de caution mutuelle”.

Com base nessas ideias, vamos agora expor nosso ponto de vista sobre a relação entre a *intuição* e a *presunção* em relação aos fatos humorísticos, e, ao mesmo tempo, tentar demonstrar como isso pode contribuir para uma seleção do *corpus*. Primeiramente, podemos afirmar que o *critério da forma* tem a vantagem de nos mostrar o que, na superfície dos textos, tem o potencial de desencadear o riso, ou seja, as técnicas ou os gatilhos do risível; porém, esse critério não garante que o gênero carregue necessariamente o fator cômico ou humorístico, uma vez que essas técnicas ou procedimentos linguísticos (em sentido estrito: ironia, paródia, metáforas, conectores e desencadeadores de isotopia, entre outros) estão presentes em diversos outros gêneros não necessariamente ligados ao cômico ou ao humor (poesia, romance, fábula etc.).

Em segundo lugar, o *critério do riso* está ligado diretamente aos problemas da contingência do mesmo, ou seja, não temos como garantir, baseando-nos somente em “tudo aquilo que provoca o riso ou o sorriso”, ou melhor, naquilo que me fez/faz rir (ou que proporcionou prazer semelhante), que um dado texto “x” é cômico, humorístico, risível, engraçado etc. Todavia, devemos considerar que essa intuição é um fato presente na competência discursiva não somente dos falantes em geral, mas também do analista e do linguista. Em vista disso, estamos certos de que mesmo os estudiosos que assumiram o *critério do riso* em suas análises possuíam, além dessa intuição sobre o risível, uma *presunção* advinda das suas próprias pesquisas sobre o riso, o risível, a comicidade, o humor, as *formas do riso* etc., o que lhes possibilitou, muitas vezes, fazer leituras humorísticas de textos que não necessariamente são considerados como humorísticos²⁷. Com efeito, suas competências discursivas se apresentam aparentemente muito mais aptas para dizer quais as características um texto deve possuir para que ele seja considerado risível ou não. Logo, ao buscar por essas teorias e reflexões, assumimos, juntamente com Maingueneau (2008b), para os estudos discursivos em geral e para o estudo do discurso que focalizamos, a seguinte postura:

[...] no caso de uma análise do discurso estreitamente ligada à história das idéias, em geral não é no que diz respeito ao enriquecimento da massa de informações, já gigantesca, que a necessidade mais se faz sentir, e sim no que se refere a hipóteses capazes de torná-la operacional. Ao invés de continuar a

²⁷ Para Favre (1995 *apud* MINOIS, 2003, p. 117): “se formos dotados de humor, podemos fazer uma leitura humorística de textos desprovidos de humor”. Há também que se pensar se o contrário não pode ocorrer ou, em outros termos, se não formos dotados de um mínimo senso de humor, textos nitidamente humorísticos podem não ser lidos/interpretados como tal.

acumular fragmentos de saber errático, é melhor esforçar-nos para validar ou refutar proposições sobre os funcionamentos discursivos. (MAINGUENEAU, 2008b, p. 24)

Em outras palavras, adotaremos uma postura: a) que absorve filosofemas da história das ideias, mas não faz deles dogmas; b) que alia intuição e critérios externos de modo a passar de uma intuição simplista a uma presunção; e, por fim, c) que, ao mesmo tempo, se embasa nas autoridades²⁸, mas critica os mesmos filosofemas, procurando, desse modo, desvendar as propriedades dos discursos e os efeitos de sentidos possíveis dos enunciados e dos textos²⁹.

PARA ALÉM DOS ATOS DE COMUNICAÇÃO HUMORÍSTICOS

Embora venhamos, até aqui, nos referindo a um discurso passível de causar o riso, ainda não dissemos quase nada sobre os problemas relacionados à sua natureza tipológica e genérica. Tal problematização, nesse momento do trabalho, se justifica para mostrar que, devido à infinidade das formas que o riso pode assumir e à sua ligação com

²⁸ Apesar de essa proposta nos parecer a mais adequada para os estudos do discurso em questão, seria hercúleo e, talvez, infrutífero tentar dar conta da totalidade dos estudiosos que, nas mais variadas áreas do conhecimento, se dedicaram aos problemas do riso, do humor, do cômico e do risível. Sobre esse ponto, parece ser providencial a reflexão de Pirandello (1996, p. 125) sobre “o que é o humorismo?”. Segundo esse autor, “se quiséssemos dar conta de todas as respostas a esta pergunta, de todas as definições que autores e críticos tentaram, poderíamos encher muitas e muitas páginas, e provavelmente, por fim, confusos entre tantos pareceres e ‘despareceres’, não conseguiríamos senão repetir a pergunta: — Mas, em suma, o que é o humorismo?”. Com base nesse raciocínio, novamente diremos que nosso trabalho se apresenta como um percurso no qual, a todo o momento, devemos fazer escolhas. Assim, buscar por reflexões e por teorias é um meio para um fim: potencializar a competência discursiva em relação aos atos de linguagem ligados ao riso. Nesse aspecto, durante a seleção das autoridades, priorizamos aquelas que, de algum modo, são referências em cada área do conhecimento como, por exemplo: Aristóteles e Bergson na Filosofia; Cícero e Quintiliano, na Retórica; Bakhtin, Escarpit, Propp e Pirandello, na Teoria da Literatura e na História da Literatura; Freud, na Psicologia; e assim por diante. Todavia, isso de modo algum impede que nos apoiemos em outros pensadores, mesmo correndo o risco de que isso nos leve, “pela soma [...] de todas as características e conseqüentes definições”, a “um conhecimento demasiado sumário” do objeto, como adverte Pirandello (1996, p. 126).

²⁹ Embora assumamos *texto* como um ato de linguagem na sua configuração linguageira (CHARAUDEAU, 2008), nos ateremos, nesse percurso, na maior parte das vezes, aos textos em sua configuração verbal (escrita ou oral, quando representando a fala de personagens ou de pessoas, por exemplo, em emissões de rádio e de TV, fragmentos de filmes, vídeos da internet, entre outros). Isso porque, seguindo a mesma posição adotada por Maingueneau (2004a, p. 12), “para estudar com seriedade *corpora* orais, é preciso dispor de gravações audiovisuais e mobilizar o enorme aparelho conceptual e descritivo da análise da conversacional. Também não consideramos a dimensão icônica (fotos, desenhos, esquemas, paginação...) dos textos de modo a nos concentrar unicamente na matéria *verbal*”. Como sugere esse autor, dar privilégios ao material verbal é uma escolha para um devido fim. Também acreditamos que para uma análise “totalizante” – se é que isso é possível – do discurso humorístico seria necessário levar em consideração todo sistema semiótico que possa vir a constituir o texto (*lato sensu*); todavia, isso desviaria nossas atenções para discussões distantes dos objetivos propostos para esse trabalho. Voltamos a afirmar: isso é um percurso e, às vezes, é necessário fazer escolhas.

estratégias como a *imitação* (principalmente, a paródia e o pastiche), esse discurso apresenta uma grande instabilidade estrutural, o que não possibilitou ainda uma análise e classificação sistemáticas, como assegura Bakhtin (2010c, p. 343). Em vista disso, apresentamos alguns pontos de vista sobre essa questão, mostrando que há também sobre esse ponto uma espécie de dissensão entre os estudiosos.

Como sabemos, para a Semiolinguística, umas das noções centrais para a análise de qualquer discurso é a descrição dos contratos de comunicação, pois, desse modo, verificar-se-á tanto o espaço de coerções quanto o de estratégias com os quais os sujeitos podem jogar para se comunicar. Com isso em mente, Charaudeau (2006a, p. 21) nos adverte que, devido à sua capacidade de atravessar diferentes situações de comunicação com variáveis contratos de comunicação (político, publicitário, midiático, conversacional etc.), os fatos humorísticos sozinhos não constituem a totalidade da situação de comunicação. Segue que, para esse autor, o humor, ou melhor, os atos de comunicação humorísticos (doravante, ACHs) são antes de tudo “maneiras de dizer no interior de diversas situações, um ato de enunciação com fins estratégicos para fazer de seu interlocutor um cúmplice”³⁰ (CHARAUDEAU, 2006a, p. 21-22 – tradução nossa), ou seja, o humor não é um gênero, mas uma entre várias estratégias disponíveis ao sujeito falante para seduzir seu auditório. A princípio, isso acarreta dizer que não haveria nem um tipo de discurso humorístico, muito menos gêneros tipicamente humorísticos. Isso porque, como propõe o próprio Charaudeau (2006a, p. 27-32), o que conhecemos como ironia, sátira, sarcasmo, paródia e como histórias engraçadas (piadas, anedotas, chistes) não passariam de categorias ligadas ao jogo enunciativo presentes nos ACHs, isto é, estratégias discursivas passíveis de ocorrer em “n” situações de comunicação.

As consequências desse ponto de vista podem ser percebidas quando se segue essa linha de raciocínio. Chabrol (2006a), em seu trabalho focado sobre a relação entre o humor e discurso midiático, propõe, para esse fim, que se restrinja o campo de pesquisa a “somente produções intencionalmente ‘humorísticas’”³¹ (CHABROL, 2006a, p. 7 – tradução nossa). Aqui surgem duas questões: i) como o analista define o que é uma

³⁰ No original: “Il est plutôt une certaine manière de dire à l’intérieur de ces diverses situations, un acte d’énonciation à des fins de stratégie pour faire de son interlocuteur un complice”.

³¹ No original: “[...] seules productions intentionnellement ‘humoristiques’”.

produção humorística?; ii) como garantir a intencionalidade de um ato de comunicação? Sobre essas questões, Chabrol, a exemplo de Charaudeau (2006a), se apega à busca da convivência do interlocutor pelo sujeito falante que se dá por meio de estratégias de humor; todavia, acreditamos que, antes de pensar em convivência, o fator humor presente na produção dita humorística passa pelo crivo dos problemas do riso, ou melhor, de um fazer rir. Problemas que ambos os autores, Charaudeau e Chabrol, procuram colocar de fora da questão. Restringido o escopo da pesquisa e afastado o problema do riso, Chabrol (2006a) vai argumentar que:

É necessário observar que é raro comunicar de modo humorístico, seguindo uma forma homogênea e contínua. Salvo exceções, uma conversação que se baseasse somente troca de *plaisanteries* [piadas, gracejos, brincadeiras] ou de zombarias é bem pouco frequente fora dos teatros ou dos cabarés.³² (CHABROL, 2006a, p. 7 – tradução nossa)

Para Chabrol (2006a, p. 9), os ACHs não podem, portanto, constituir a essência dos gêneros e subgêneros presentes no discurso midiático. A nosso ver, colocações como essas, mesmo considerando o foco da pesquisa de Chabrol, podem levar a generalizações que impeçam a tomada de consciência sobre um tipo de discurso que é passível de causar o riso. Se isso ocorre, não há como verificar se esse tipo de discurso – digamos: *humorístico* – engendra seus próprios gêneros, a exemplo do que acontece com o discurso político com seus debates, cartazes, “santinhos” etc. Logo, o maior risco é abolir a existência de gêneros tipicamente ligados ao riso como a comédia e os gêneros sério-cômicos (apontados por Bakhtin, 2010c), o *stand-up* e os muito frequentes no discurso do cotidiano: piadas, chistes e anedotas, para citar alguns. Nesse sentido, Charaudeau (2006a), prevendo a complexidade da questão, admite que:

[...] ele [o humor] pode se constituir em gênero desde que se anuncie e se dê a consumir por tal: dentro das coletâneas de histórias engraçadas, dentro dos sketches humorísticos interpretados em cena, dentro de algumas emissões de rádio ou de televisão ditas de divertimento, mas também no teatro ou no cinema desde que se trate do que é chamado *Comédia*.³³(CHARAUDEAU, 2006a, p. 40 – tradução nossa)

³² No original: “Il faut encore remarquer qu’il est rare de communiquer de façon ‘humoristique’, selon une forme homogène et continue. Sauf exception, une conversation qui ne reposerait que sur l’échange de plaisanteries ou de moqueries est bien peu fréquente en dehors de la scène théâtrale ou du cabaret”.

³³ No original: “il peut s’ériger en genre lorsqu’il s’annonce et se donne à consommer pour tel: dans les recueils d’histoires drôles, dans les sketches humoristiques joués sur scène, dans certaines émissions de radio ou de télévision dites de divertissement, mais aussi au théâtre ou au cinéma lorsque l’on a affaire à ce qui s’intitule *Comédie*”.

Não descartamos a ideia de que o humor (e também tantas outras formas de cômico no discurso) possa ser considerado como estratégia discursiva que atravessa outros discursos e gêneros. Nossa intenção é mostrar que, embora os autores não considerem a totalidade de um discurso humorístico, a existência de gêneros ditos cômicos (as comédia, as farsa, os mimos) ou humorísticos (as bufonarias, as latrinálias) ou satíricos (os epigramas, as sátiras), desde a Antiguidade, aponta para um tipo de discurso, especialmente ligado ao riso, que proporciona uma leitura, uma interpretação e certos efeitos de sentido tipicamente ligados a uma visada especial: *fazer-rir*. Abordaremos essa questão mais detalhadamente em outro momento desse percurso (cf. parte I, cap. 2).

Por este momento, ressaltamos somente que esse discurso baseado numa visada de *fazer-rir*, por sua capacidade de imitar (tanto para subversão quanto para captação) e de atravessar outros discursos, deve apresentar uma estrutura *sui generis* que proporciona tanto a elaboração de *gêneros primários* (teoricamente, mais rápidos, menos ideologicamente marcados, mais simples na forma) quanto de *gêneros secundários* (BAKHTIN, 2010b). Tal estrutura deve não somente permitir o desempenho dessas funções acima relatadas, mas também garantir que gêneros possam ser tomados como tipicamente humorísticos, uma vez que tais gêneros desempenhavam – e ainda desempenham – importantes funções nas relações entre os homens, como, por exemplo: amenizar situações e discursos *sérios*; fazer passar o não dito pelo dito; proporcionar momentos lúdicos e momentos de hilaridade; construir e reforçar estereótipos e imaginários sociodiscursivos, entre outras finalidades.

Esse tipo de raciocínio nos leva a examinar a proposta de Possenti (2010) sobre a existência de um campo humorístico. Tomando o conceito em Maingueneau, Possenti (2010) discute a possibilidade de se pensar o humor enquanto *campo discursivo*, cujo traço principal é:

[...] que seus membros seguem regras específicas. Ou seja: há regras que o caracterizam, que são constitutivas de um campo. A principal consequência desse conceito é que, adotando-o, não se pode mais considerar que um discurso (e outras atividades a ele relacionadas) são ações ou decisões de um indivíduo – um sujeito, um pesquisador, um autor – mas o resultado de um conjunto de regras que esses indivíduos seguem em um campo específico. (POSSENTI, 2010, p. 170)

Se se segue essa posição³⁴, continua Possenti, isso nos leva a pensar que a constituição dos textos, embora diferentes, devem seguir um formato relativamente específico sob pena de não serem reconhecidos pelos membros do campo. Diante disso, Possenti (2010, p. 174-176) passa a caracterizar o discurso humorístico como um campo (“menos organizado que o científico”, por exemplo) em analogia com o literário, uma vez que sobre este último parece não haver dúvidas quando o seu *status* de campo discursivo. Vejamos os principais pontos dessa proposta:

- Semelhantemente ao que ocorre no campo literário, “os autores (humoristas) não se formam como se forma um biólogo ou um médico: escritores e humoristas podem surgir em qualquer espaço, ter profissões ou atividades, que podem ser mais ou menos próximas do ‘papel’ de humoristas”;
- De modo semelhante à literatura, o humor trata de quaisquer temas e assuntos. E, além disso, ligada a essa característica comum, ambos lutam “permanentemente para que nenhuma proibição ou controle possa atingir suas produções”;
- “O humor, como a literatura, é um campo em que se praticam gêneros numerosos, da comédia à charge, passando pelas ‘crônicas’ e narrativas, [...]”. Além disso, “pode haver manifestações humorísticas no interior de todos os tipos de textos (dos tratados aos ensaios, da *Bíblia* ao romance)”;
- “O humor também não se pretende ‘pragmático’, embora, eventualmente, existam defesas do papel cultural e até mesmo político das produções do campo”. O que poderia evidenciar diferentes posicionamentos ideológicos;
- Como acontece na literatura, haveria diferentes classificações para as produções humorísticas como, por exemplo: a) humor (mais) popular vs. humor erudito (às vezes, chamado de “humor inteligente”); b) humor de salão (não agressivo, não explícito) vs. humor (grosseiro, chulo) da rua; c) humor predominante oral (das conversas do dia a dia) vs. humor

³⁴ Esse posicionamento reflete a proposta de análise de discurso de Maingueneau, muitas vezes ainda ligada, em alguns de seus escritos, a categorias como, por exemplo, *formação discursiva*, *formação ideológica e assujeitamento*. Por outro lado, somos partidários de uma certa relatividade das coerções imposta ao sujeito pelos *campos discursivos*, isto é, há que se prever que o sujeito tem um espaço de manobra onde ele pode jogar com essas coerções, utilizando diferentes tipos estratégias discursivas.

especializado, baseado, sobretudo, na escrita e utilizado em produções do teatro, do rádio, da TV e da internet.

De modo geral, podemos dizer, juntamente com Possenti, que tais práticas, específicas desses dois campos, contribuem para diferenciar o campo da literatura³⁵ e o campo do humor de outros campos como, por exemplo, da política, da filosofia, da mídia, da publicidade, da história etc. E, embora Possenti assegure que sua proposta é um programa de estudos e que ainda há muito por fazer, ela identifica várias características do campo do humor que vão ao encontro da nossa proposta de colocar o *discurso humorístico* (doravante, DH) em uma tipologia que associa discursos a vastos *setores de atividade social*: político, publicitário, religioso, filosófico, literário *et coetera*.

A escolha dessa forma de tipologia se justifica pelo fato de que o DH, devido às características até agora elencadas, dificilmente se enquadraria em tipologias baseadas, de acordo com Maingueneau (2004a, p. 60-63), em: i) *funções da linguagem* (referencial, fática, emotiva etc.) ou *funções sociais* (lúdica, religiosa, informativa, entre outras), porque essas podem interagir, em maior ou menor grau, e, por vezes, simultaneamente, no interior dos gêneros do humor³⁶; ii) *marcas ou sequências linguísticas* (narrativa, descritiva, argumentativa), já que essas podem se fazer presentes em qualquer gênero; iii) *características situacionais*, pois diferentes formas genéricas do DH podem aparecer em *quase* todas as situações; iv) *tipologias genéricas*, uma vez que o DH, aparentemente, pode se transmutar em *quase* todos os tipos genéricos. Isso pode ser percebido até mesmo em gêneros tidos como *hard* como, por exemplo, manuais de uso de determinados produtos (cf. TELLES, s.d.), dicionários etimológicos (cf. PIMENTA, 2002) ou mesmo gramáticas (cf. FRADIQUE, 1984).

³⁵ O espaço que separa esses campos é muito tênue. Propp (1992, p. 66; 80; 93), por exemplo, chega a indicar a existência de uma “literatura humorística”, e mesmo o trabalho de Pirandello (1996) foca quase que exclusivamente sobre textos literários na busca de uma definição para “humorismo”.

³⁶ Embora as *funções da linguagem* e, em certa medida também, as *funções sociais* não sejam sinônimos de *visadas discursivas* (CHARAUDEAU, 2004a, p. 14), podemos considerá-las como fortes indicadores, perceptíveis na leitura de diversos textos, das *visadas*, como, por exemplo, *fazer-prazer* ou *fazer-rir* (cf. parte I, cap. 2). Desse modo, se negamos a possibilidade de o DH receber essa denominação em decorrência de uma tipologia baseada nessas funções, é devido ao fato de que, isoladas de outras particularidades estruturais e comunicativas, essas funções, assim como as *visadas*, não constituem critérios, suficientemente, “rigorosos”, como adverte Maingueneau (2004a, p. 59), para circunscrever os tipos de discurso.

UM DISCURSO DO HUMOR. UMA LINGUAGEM DO RISO

Em alguns momentos, no item anterior, utilizamos a expressão *discurso humorístico* para designar o nosso objeto de estudo. Todavia, nada nos diz de antemão que tal expressão é a mais adequada para denominar um discurso passível de causar o riso. Isso se deve ao fato de que nosso objeto está inserido em uma querela que parece, a princípio, não afetar os outros tipos de discurso como, por exemplo, o discurso político – aparentemente ninguém se questiona nem sobre a existência (um problema de ontologia), nem sobre a capacidade do discurso político de engendrar gêneros e textos tipicamente ligados ao setor de atividade social da política. Já em relação a um discurso ligado ao riso, ao risível, ao humor, ao cômico etc., as coisas começam a se complicar, devido principalmente à quantidade e à instabilidade semântica dos termos para designar as atitudes verbais e não verbais ligadas ao riso e à comicidade. Com efeito, nas páginas seguintes, vamos, em primeiro lugar, expor alguns problemas acarretados por essa dificuldade para, logo depois, tentar propor alguns caminhos que nos permitam estabelecer uma correlação entre esses diversos termos, relacionando-os à problemática do discurso.

Com base em nossas leituras e com a ajuda de alguns dicionários de língua portuguesa, Azevedo (2010), Ferreira (2010), Houaiss (2009) e Bueno (1969), iniciemos essa discussão a partir de uma lista de termos relacionados ao riso e ao risível, a saber: achincalhão, anedota, apodo, apupo, arabesco, asneira, besteira, blague, bobagem, bobeira, bobo, *boutade*, bufa, bufão, bufonaria, bugiaria, burla, burlesco, caçoadas, calembur, cavilação, chacota, chalaça, chasco, chiste, chistoso, chocarrice, chularia, comédia, comicidade, cômico, debicar, desopilar, derrisão, deboche, desprezo, dichote, ditote, divertido, engraçado, escárnio, espirituoso, facécia, *gag*, galhofa, garatuja, goliardesco, gozação, graça, gracejo, graçola, grotesco, humor, humorado, humorismo, humorístico, hílare, hilariância, hilário, hilaridade, histrionice, idiotices, ironia, irônico, ironismo, irrisão, jocoso, jocosidade, jucundo, jucundidade, lúdico, macarronismo, magano, *meme*³⁷, micticismo, mofa, mordacidade, motejo, obscenidade, palhaçada,

³⁷ Por *meme* se entende qualquer texto (verbal, imagético ou multimodal) que pode se consubstanciar em “piada” (ou melhor, em um ato de comunicação com potencial humorístico) na *web*, desde que se transforme em um viral, se espalhando rapidamente pela internet (ex. “Luiza que está no Canadá”; “uma puta falta de sacanagem”; “*forever alone*”). Apesar de esse termo não constar ainda dos dicionários de

pândega, paródia, patetice, piada, picante, pilhéria, pulha, rabo-leva, remocar, remoque, rinchada, rinchavelhada, risada, risibilidade, riso, risonho, risório, risota, ridículo, sarcasmo, sátira, satírico, sorridente, sorriso, tirada, tolice, trepação, trocadilho, troça, truanear, xexé, zagunchada, zoadá, zombaria...

Como se vê, a lista acima é extensa. Além disso, seguindo Charaudeau (2006a, p. 20), constatamos, também, que muitos desses termos se encontram numa espécie de circularidade de definições, ou seja, um termo muitas vezes é definido com traços semânticos de outro num *reenvio sinónimo em caracol*. Para observarmos melhor essa circularidade, tomemos, no *Dicionário Houaiss* (2009), os termos *gracejo*, *chiste* e *pilhéria*. O primeiro foi definido como: “dito engraçado, espirituoso, ou que pretende sê-lo”; para o segundo, encontramos: “dito espirituoso, geralmente de humor fino e adequado gracejo”; e para o terceiro: “chiste, piada, graça”. Se continuarmos testando os laços semânticos entre os demais termos, construiremos uma outra lista infundável³⁸ de correlações sinonímicas.

É importante ressaltar também que na lista apresentada se encontram misturados termos que designam ora gêneros (anedota, chiste, comédia, gracejo, piada, sátira), ora qualidades ligadas ao riso (comicidade, hilaridade, mordacidade, risibilidade), ora juízos de valor sobre seres e ações (burlesco, cômico, humorístico, ironismo, macarrônico, grotesco, ridículo, risível, satírico), o que dificulta ainda mais o estabelecimento de um padrão de classificação tanto para gêneros e textos quanto para sujeitos e atitudes, digamos, pertencentes ao universo do riso.

Outra questão relacionada aos termos ligados ao riso diz respeito à correlação entre termos pertencentes a diferentes épocas e línguas. Nessa perspectiva, Possebon (2003), por exemplo, nos explica que a definição dos termos correlatos ao riso se nos apresenta problemática, pois:

língua portuguesa, achamos importante colocá-lo na lista de modo a mostrar que os gêneros do humor, como os gêneros em geral, estão sempre sendo (re)inventados.

³⁸ Isso se deve, muitas vezes também, ao fato de esses termos passarem por um processo de redefinição dependendo da área do conhecimento nas quais são utilizados como categorias de análise, servindo ora para designar coisas diferentes com o mesmo termo, ora para designar a mesma coisa com termos diferentes (CHARAUDEAU, 2006a, p. 21). Daí surgirem expressões do tipo: *humor irônico*; *ironia cética*; *sátira grotesca*; *humor sarcástico*; *ironia ridícula*; *ironia zombeteira*; *humor cínico*; *dito espirituoso*; *ironia cáustica*; entre outras.

Não é fácil, hoje, definir com precisão termos como “riso”, “humor”, “piada”, “chiste”, “palhaçada” [...]. Há campos semânticos que muitas vezes se interpõem e há nuances e sutilezas que permitem ao especialista encher muitas páginas. Pensamos que essa problemática não era estranha à antiguidade, tanto que a riqueza de vocábulos de hoje tem seu equivalente de outrora.³⁹ (POSSEBON, 2003, p. 49)

Essa inferência pode ser exemplificada tomando-se a palavra inglesa *humour*. Segundo Bremmer e Roodenburg (2000b, p. 13), *humour* aparece no *Concise Oxford Dictionary* com as seguintes acepções: “facécia, comicidade” “menos intelectual e mais agradável que o chiste” (datada aproximadamente em meados do século XVII); já a palavra francesa *humeur* que, em sua origem latina tinha por significado “fluidos corporais: sangue, fleuma, bílis e bílis negra”, só começa a assumir a acepção de *plaisanterie naturelle* (“brincadeira ou facécia natural”) nas últimas décadas do século XIX, provavelmente a partir de 1870, por influência da palavra na sua acepção inglesa (BREMNER; ROODENBURG, 2000b, p. 14). Nessa mesma linha de raciocínio, os mesmos autores destacam os termos *witz* (al. “chiste”) e *mop* (hol. “chiste; gracejo”) que, embora sejam mais recentes, “descrevem um fenômeno que há muito os antecede, isto é, a piada curta que atinge abruptamente o clímax”. Diante desse fato, Bremmer e Roodenburg observam que seria de grande valia um estudo que buscasse vislumbrar (histórica ou sincronicamente) os termos ligados ao humor, o que acarretaria, ainda de acordo com os autores, abordá-los em relação aos estilos nacionais (humor francês, humor inglês, humor alemão etc.).

É importante notar na argumentação de Bremmer e Roodenburg (2000b) que a correlação entre os termos, embora apresente similitudes semânticas, não deve ser considerada como totalmente exata. Um exemplo disso pode ser observado nas traduções. *Tradutores-traidores!* são palavras que James Strachey admitia colocar na folha de rosto da tradução do livro de Freud *Der witz und seine beziehung zum unbewussten* (1905). De acordo com Strachey, no prefácio a edição inglesa⁴⁰ de 1969 (1996 *apud* FREUD, 1996, p. 11-16), os problemas dessa tradução em particular iam desde os jogos de palavras intraduzíveis que continham os chistes analisados por Freud

³⁹ O autor cita, como exemplos, os termos gregos γέλως-ωτος (subst. “riso, cômico, humor”) γελοῖος (adj. “risível, ridículo, cômico, engraçado”) e os latinos RIDERE, CACHINARE, RISVS, RIDICVLVS.

⁴⁰ A primeira edição inglesa de 1916 foi publicada com o título de *The wit and its relation to the unconscious*. Já a edição de 1969 teve o título reformulado para *The jokes and their relation to the unconscious*. É dessa última que resultou a tradução brasileira de 1969.

até a terminologia utilizada pelo mesmo. Como exemplo, Strachey explica que, para tradução do termo alemão *witz* (“chiste”), os correlatos em inglês *wit* (“chiste”), *joke* (“chiste; piada”) e *jest* (“gracejo”) eram “aparentemente ou amplos demais ou estreitos demais”. Strachey (1996, p. 14-15) continua: “no uso do inglês normal ‘*wit*’ e ‘*witty*’ têm um sentido altamente restrito e aplicam-se apenas a uma espécie de chistes mais refinados e intelectuais [...]. “*Joke*” (chiste) por outro lado parece ser ampla demais e cobrir igualmente a alemã *Scherz* [‘piada; gracejo; brincadeira’]”. O mesmo se deu com as palavras alemãs *komische*, *komic* e *humour* vertidas respectivamente para o inglês como *comicality*, *comic* e *humour*. Estas⁴¹, segundo Strachey, soavam, em alguns contextos, um tanto artificiais a ouvidos ingleses.

Como podemos ver, as relações entre os termos ligados ao universo do riso, tanto em língua vernácula quanto em língua estrangeira, mostram, por um lado, que os limites entre eles e suas definições são muito tênues, movediças, aparentemente marcadas por uma univocidade; por outro lado, esses termos nem sempre mantêm entre si uma biunivocidade, ou seja, muitas vezes não há termos que se correspondam minimamente entre sistemas diferentes, dificultando a compreensão do que faz rir entre diferentes sociedades, épocas e culturas:

[...] é comum um Espanhol, desejando exprimir a ideia de *humour*, se servir da expressão *buen humor* (*bonne humeur*), o que é um contrassenso, mas um contrassenso muito insidioso para ser percebido ao nível da linguagem corrente. Com efeito, o *humour* e o *buen humor* têm, todos dois, alguma coisa a ver com o riso – infelizmente não em tudo a mesma coisa⁴². (ESCARPIT, 1972, p. 9-10 – tradução nossa)

Ou seja, não somente o grau de comicidade é variável, mas também o que uma dada sociedade “x” considera como “cômico” ou “humor” pode ser somente “ridículo” ou mais ou menos “engraçado” para uma sociedade “y”. Isso, a princípio, não nos ajudaria em nada a construir um consenso sobre o discurso passível de causar o riso. No entanto,

⁴¹ Problema semelhante encontraram os tradutores de *Comicidade e riso*. De acordo com eles (cf. PROPP, 1992, p. 24, nota 5), *Komism*, *komítcheskoe* foram vertidas para o português por *comicidade* e *cômico*; no entanto, *smechnoe* (rus. “engraçado, ridículo, risível”), por orientação do próprio autor, foi às vezes traduzido por *cômico* conforme o contexto. Além disso, ressaltam os tradutores que o termo *ridículo* não deve ser entendido na sua acepção pejorativa, mas sim como “que suscita o riso”.

⁴² No original: “[...] il est fréquent qu’un Espagnol, voulant exprimer l’idée d’humour, se serve de l’expression *buen humor* (*bonne humeur*), ce qui est un contresens, mais un contresens trop insidieux pour être perçu au niveau du langage courant. En effet, le *humour* et le *buen humor* ont, tous deux, quelque chose à voir avec le rire – malheureusement pas du tout la même chose.”

acreditamos que são exatamente essas regiões limítrofes, movediças que nos levam a crer na existência de um *traço de homogeneidade* – não na língua, mas sim na linguagem e no discurso – que dá suporte a essa circularidade sinonímica (entre os termos) e semântica (entre as definições) e a uma *relativa* correspondência entre termos pertencentes a sistemas linguísticos diferentes. Devido a isso, parece necessário, para fins da análise a que nos propomos, estabelecer um termo que:

- a) Permita manter a especificidade e a fluidez semântica dos diversos termos ligados ao riso;
- b) Estabeleça um traço de homogeneidade semântica na variedade dos termos subsumidos;
- c) Institua um elo entre o riso e a linguagem.

Procurando seguir essas diretrizes, ficamos, a princípio, propensos a aceitar o termo *comicidade* no sentido em que Propp (1992, p. 16) o concebe: “tudo aquilo que provoca o riso ou o sorriso, tudo o que, ainda que remotamente, se relaciona com o domínio da comicidade”. No entanto, tal termo teria a desvantagem de ser abrangente demais, ou seja, ir muito além do discurso, alcançando manifestações como a pantomima, a comédia-pastelão, a fisionomia do rosto, as esculturas, isto é, manifestações que se apresentam cômicas ou ridículas sem necessariamente passarem pelo crivo de uma atividade languageira.

Por outro lado, o termo *humor*, postulado por Charaudeau (2006a, p. 21) como “uma noção genérica que pode se fazer objeto de diversas categorizações”⁴³, à primeira vista, nos pareceu satisfazer às diretrizes elencadas; todavia, esse caráter genérico traria dois problemas para o ponto de vista que desejamos para o nosso trabalho: i) utilizando o termo *humor* assim definido, estaríamos nos afastando das questões do riso e do risível, pois, para Charaudeau (2006a), o humor não necessariamente tem a capacidade de acionar o riso; e, em consequência disso, ii) a extensão do termo *humor* se apresenta reduzida, não podendo subsumir sentidos como “cômico”, “risível”, “ridículo”,

⁴³ No original: “nous emploierons le terme ‘humour’ pour désigner une notion générique qui ensuite peut faire l’objet de diverses catégorisations”.

“hilário”, “engraçado” etc. utilizados, muitas vezes (pelo *sensu comum*), na apreciação de um texto que – presume-se – fez/faz rir.

Diante desse aparente dilema, a expressão “linguagem do riso”, cunhada por Bakhtin (2010a), nos saltou aos olhos durante a leitura de *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Sem adentrarmos muitos detalhes nesse momento, diremos somente que essa expressão, dentro da obra de Bakhtin, se mostrou estritamente ligada ao conceito de riso tanto em suas manifestações predominantemente verbais (das *formas do riso* como o cômico e a da paródia, às *formas reduzidas do riso* como a ironia, o humor, a bufa etc.) quanto nas manifestações não exclusivamente verbais (as festas populares, os rituais carnavalescos, as obras teatrais cômicas etc.). Além disso, tal expressão apresenta, de acordo com Bakhtin (2010a), a capacidade de promover o desenvolvimento de discursos ligados a uma cosmovisão *carnevalizada* do mundo através do riso, ou, melhor dizendo, por meio de uma *linguagem do riso*.

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, podemos agora voltar à discussão da denominação do nosso objeto de estudo: ao invés de *discurso humorístico*, por que não utilizar *discurso cômico*, *discurso risível* ou *discurso do riso*? Como havíamos apontando na seção anterior, optamos, a princípio, por apresentar esse discurso tendo como base uma tipologia que associa os discursos a vastos setores de atividade social, uma vez que, se seu *status* de tipo de discurso ou mesmo de gênero era negado, como identificar marcas linguísticas e discursivas que pudessem caracterizá-lo como tipo ou gênero de discurso? Por outro lado, também sabemos que somente uma tipologia baseada em funções sociais não é suficiente, per si, para dar conta das especificidades dos discursos, pois, por vezes, tal tipologia pode negligenciar os funcionamentos linguísticos dos textos (MAINGUENEAU, 2004a, p. 63). Acreditamos que, para uma análise do discurso que procura manter o diálogo entre os fatores externos e internos à linguagem,

[...] o ideal seria poder apoiar-se [...] sobre tipologias propriamente *discursivas*, ou seja, tipologias que não separassem por um lado, as caracterizações ligadas às funções, aos tipos e aos gêneros de discurso e, por outro, as caracterizações enunciativas. (MAINGUENEAU, 2004a, p. 63 – grifo do autor)

Com base no argumento exposto, podemos dizer que a denominação *discurso humorístico* parece satisfazer as exigências de uma tipologia discursiva, pois:

- Aparentemente não há um setor de atividade social – ou mesmo um campo – específico do cômico, do risível ou mesmo do riso; em contrapartida, podemos dizer, apoiados nas observações de Possenti (2010, p. 171 *et seq.*), que há um *campo do humor* que subsume produções (teatrais, cinematográficas, musicais, televisivas), eventos (simpósios, congressos, feiras), publicações (revistas, jornais, livros) e profissionais (humoristas, comediantes, comediógrafos, caricaturistas, cartunistas, chargistas, palhaços) – todos ligados, de algum modo, não somente ao humor, mas também ao riso, ao risível, ao cômico, ao lúdico etc.;
- Uma denominação como *discurso do riso* corre o risco de focalizar somente o caráter visual ou fisiológico do riso⁴⁴ (os diferentes tipos de risos e sorrisos), procurando responder questões como: o que significa responder com um riso ou com um sorriso? O que significa o riso ou o sorriso do sujeito “x” na situação “y”? O que significa aquele sorriso amarelo no seu rosto?;
- O termo *humorístico* está, aparentemente, mais relacionado a atividades languageiras do que os outros termos, a citar toda a argumentação de Charaudeau (2006a) a favor da especificidade dos *atos de comunicação humorísticos*. Isso pode ser evidenciado nas especificações atribuídas à *comicidade* e ao *cômico* como: “cômico da linguagem” (ECO, 1984, p. 352); “comicidade verbal” (BAKHTIN, 2010a, p. 4); “obras cômicas verbais” (BAKHTIN, 2010a, p. 53); “comicidade das palavras” (BERGSON, 2007, p. 76 *et seq.*), para citar algumas. Além disso, *humorismo*, termo correlato de *humor* e de *humorístico*, teria a vantagem, de acordo com Eco (1984, p. 350), em relação a *cômico* (termo muito geral, como *jogo*) por se mostrar, a um só tempo, metalinguístico, metatextual e metasemiótico, pois, por um lado, promove um distanciamento em relação às questões que discute, fazendo da voz que reflete sobre as situações

⁴⁴ Nessa linha, podemos citar o trabalho de Compart (2009), no qual o autor se propõe a compreender o lugar do riso e do sorriso enquanto *reações espontâneas* nos processos de socialização dos indivíduos.

sociais “uma *instância*, mesmo oculta, da *enunciação*” (ECO, 1984, p. 351 – grifos do autor). Por outro lado, porque representa potencialmente uma “crítica consciente e explícita” da regra social que pressupõe;

- Em relação ao riso, Veissid (1978, p. 143) propõe que o *humor*, de um modo geral, é um *método artificial de produção do riso*: enquanto a comédia coloca o sujeito em condições *diretas* de rir, vislumbrando o espetáculo por intermédio dos atores (e, claro, das personagens) no palco; o humor, por sua vez, seria uma descrição ou uma sugestão dessas situações cômicas (reais ou ficcionais) mediadas pela linguagem (palavras ou representações gráficas).

É evidente que não esgotamos todos os argumentos a favor da denominação *discurso humorístico*. No entanto, acreditamos que o exposto até aqui seja suficiente para mostrar que essa denominação, relacionada ao termo *humor* e a seus correlatos *humorismo* e *humorístico*, parece assumir a própria capacidade do *humor* de “cobrir com sua autoridade e seu prestígio as formas do riso: das mais refinadas e mais grosseiras às mais exóticas e familiares, ao mesmo tempo em que ele as colore com um sutil brilho de filosofia que é sua iluminação própria”⁴⁵ (ESCARPIT, 1972, p. 62 – tradução nossa). E, como diria o humorista Ziraldo:

[...] o *Humor* é hoje o nome que abrange – ainda que impròpriamente – tôda a atividade ligada à *criação da criação do riso*! [...] vamos fazer assim: tôda a atividade ligada à arte-de-fazer-rir fica com o nome já generalizado de *humorismo*. Já que está, deixa ficar. (PINTO, 1970, p. 35 – grifos do autor)

Com base nessas ideias, cremos que, por este momento, conseguimos situar nosso leitor/auditório em relação ao lugar de onde pretendemos iniciar nosso percurso: não intentamos, de modo algum, fazer ontologia sobre o objeto selecionado⁴⁶; mas, antes, analisar esse discurso passível de proporcionar o riso, buscando descrever, classificar, comparar os possíveis interpretativos e os efeitos de sentido (CHARAUDEAU, 2008, p. 63) e, além disso, “construir procedimentos que exponham o olhar-leitor a níveis opacos

⁴⁵ No original: “L’humour va couvrir de son autorité et de son prestige les formes du rire les plus raffinées et les plus grossières, les plus exotiques et les plus familières, mais du même coup il les colore d’une subtile lueur de philosophie qui est son éclairage propre.”

⁴⁶ Diferentemente do que objetivam, por exemplo, as teses de Bergson (2007), em relação à comicidade, e de Pirandello (1996, p. 125), que busca, de certa maneira, “entender a verdadeira essência do humorismo”.

à ação estratégia de um sujeito” (PECHEUX, 1984 *apud* MAINGUENEAU, 1997, p. 11). Tal como explica Perelman, em prefácio ao trabalho de Obrechts-Tyteca (1974), nossa tese – no caso, nosso percurso analítico – não deseja elaborar “uma explicação filosófica nem antropológica, nem uma teoria geral [sobre o riso e o risível] à qual outras teorias gerais poderiam ser postas em oposição” (PERELMAN, 1974, p. 6), mas tão somente apresentar um outro ponto de vista a respeito desse tipo de discurso centrado no risível, no ridículo, no cômico, no humor etc., ou, em outras palavras, centrado numa *linguagem do riso*. Esperamos que, ao final deste percurso, nossa denominação de *discurso humorístico* e nossas descobertas sobre o mesmo se mostrem coerentes com os atos de comunicação ditos cômicos, risíveis, ridículos, humorísticos etc. que circularam e circulam na sociedade humana.

PARTE I

LINGUAGEM DO RISO

DA INTUIÇÃO À PRESUNÇÃO

PARTE I
CAPÍTULO 1

LINGUA PILEATA

BAKHTIN, LINGUAGEM DO RISO E ANÁLISE DO DISCURSO

*Melhor é de risos que de lágrimas escrever
porque o riso é a marca do homem.*

François Rabelais*

* *Apud* Bakhtin (2010a, p. 59).

Parece unânime a opinião de que Bakhtin é um dos grandes estudiosos do riso⁴⁷ e, de fato, percorrendo as suas obras, o riso se mostra como uma preocupação recorrente. É certo também que, nos seus escritos, o riso se vê ligado de algum modo a outras problemáticas (como, por exemplo, a *carnevalização*, o *realismo grotesco*, a *cultura cômica popular*, a *entoação*, entre outros), o que torna ainda mais complexa a tarefa de examinar minuciosamente a questão. Apesar disso, pretendemos buscar, na esteira de Bakhtin, entender melhor o conceito do riso naquilo que ele tem de específico e de objetual. Com esse intuito, nas próximas seções, apresentamos, de modo sucinto⁴⁸, o lugar desse conceito nas principais obras⁴⁹ de Bakhtin, buscando delinear as faces que o riso pode assumir nos escritos desse teórico. De posse desse conceito, propomos, ao fim desse capítulo, sua articulação com uma análise do discurso voltado para o humor, para o cômico, para o risível...

1.1 O RISO NA OBRA DE BAKHTIN: BUSCANDO O CONCEITO

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, o riso é relacionado ao campo do *sério-cômico* que subsume, por exemplo, alguns gêneros da Antiguidade, como o *diálogo socrático* e a *sátira menipeia*. Esses, segundo a posição de Bakhtin (2010d, p. 121), são os primeiros modelos de uma *literatura carnalizada*, na qual podemos encontrar, entre outras características, personagens (heróis mitológicos e, até mesmo, deuses) utilizando uma linguagem mais próxima do convívio familiar (mais comum, mais

⁴⁷ Em maior ou menor grau, alguns dos principais estudos sobre o riso e o risível, na atualidade, dedicam a Bakhtin senão um capítulo – como Bremmer e Roodenburg (2000a) e Minois (2003) – pelo menos uma seção – como em Alberti (1999), Nigris (2006), D’Angeli & Paduano (2007) e Eco (2007) – ou ainda mantêm com ele uma grande interdiscursividade – como em Eco (1984) e (1986) e Propp (1992) –, mostrando a relevância das reflexões bakhtinianas sobre o tema.

⁴⁸ Nosso objetivo aqui é situar o leitor sobre os vários lugares onde o riso pode aparecer na obra de Bakhtin e, ao mesmo tempo, evitar o risco de entrar em contradição ao se trabalhar com esse conceito, devido à variação terminológica própria do estilo bakhtiniano. Além disso, de modo algum essa apresentação tem a pretensão de ser exaustiva; pelo contrário, será propositadamente lacônica, uma vez que, durante o corpo do trabalho, tanto as obras quanto os demais conceitos correlacionados ao riso serão retomados para fundamentar ou discutir questões ligadas ao discurso humorístico como, por exemplo: o *ethos* dos sujeitos do riso; as coerções e a VRBANITAS; a interdiscursividade das *formas do riso* etc.

⁴⁹ Nossa pesquisa não se prendeu à cronologia de publicação das obras de Bakhtin, mas sim à questão do riso. Com isso em mente, partimos da obra de maior referência sobre o tema (*A cultura popular na Idade Média e no Renascimento...*) para as demais, procurando, desse modo, manter a coerência em nossas interpretações. Apesar disso, achamos relevante apresentar aqui, seguindo Souza (2002), tal cronologia: *Discurso na vida e discurso na arte* (1926); *Freudismo* (1927); *Problemas da poética de Dostoiévski* (1929; 1961-1962); *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1940; 1965); as compilações: *Questões de literatura e de estética* (1975); *Estética da criação verbal* (1979).

simples), durante banquetes ou descidas ao *Hades*, não preocupada com os ditos vulgares, aberta ao cômico, ao riso e, ao mesmo tempo, misturada com tom sério, numa espécie de *politonalidade*. Com efeito, para Bakhtin (2010d, p. 141), essa linguagem, a serviço da *carnavalização*, apresenta uma cosmovisão de mundo ao avesso presente em diferentes momentos da história do homem, sendo que é sob a égide dessa cosmovisão que surgiriam/surgem espaços relativamente livres do medo e das coerções sociais: um ambiente propício para o desenvolvimento do riso nas diferentes formas de manifestação (paródia, humor, ironia, festas etc.). Todavia, um riso de caráter ambivalente que zomba para renovar, numa fusão entre júbilo e ridicularização.

Já em *Questões de literatura e de estética*, são evidenciadas as funções do riso dentro de outros gêneros como, por exemplo, na autobiografia, na qual o riso se torna sátira e, por conseguinte, assume uma *forma reduzida do riso* (humor, ironia, bufa) prioritariamente de caráter negativo (BAKHTIN, 2010c, p. 260). Bakhtin (2010c, p. 309-322) também reflete sobre o riso ritual, que ridiculariza as autoridades (as atitudes dos soldados romanos frente ao imperador durante o Triunfo), o casamento (zombando a figura do noivo) etc. Também os sujeitos do riso são estudados por Bakhtin, principalmente, no que toca a licenciosidade de sujeitos como o bufão e o bobo: figuras que riem e são, ao mesmo tempo, objetos do riso. Além disso, Bakhtin nos mostra de que maneira o riso pode ser utilizado na representação de determinados objetos como a morte⁵⁰ e as formas de morrer: as mortes pelo riso.

Em *Freudismo*⁵¹, *Estética da criação verbal*⁵² e *Discurso na vida e discurso na arte*, o espaço dedicado à questão do riso é relativamente menor comparado às outras obras, porém não menos importante. Bakhtin (2007, p. 58-60) observa que as *formas do riso*

⁵⁰ A questão dos vivos imprestáveis e o medo dos mortos: “Defunto, nem mesmo para escorar cerca” (cf. Bakhtin, 2010c, p. 438).

⁵¹ Não entraremos na querela sobre a reivindicação dos textos disputados por Bakhtin, Volochinov e Medviédev. Para isso, indicamos a leitura do extenso trabalho de Bronckart & Botas (2012). Nosso posicionamento sobre essa questão é de cautela, pois, muito embora os argumentos elencados pelos autores sejam reveladores e, até certo ponto, contundentes a respeito tanto da autoria dos textos disputados quanto do caráter de Bakhtin, acreditamos que as repercussões dessas descobertas ainda necessitarão de algum tempo para reorganizar o imaginário (acadêmico e vulgar) e o cenário (editorial e comercial) sobre o pretense “Círculo de Bakhtin”. Desse modo, procuramos, em nosso texto, manter as referências às obras e ao(s) autor(es) indicado(s) nas edições consultadas.

⁵² No capítulo dedicado aos *apontamentos* de Bakhtin de 1970 a 1971 (2010b, p. 367-392), podemos encontrar várias reflexões sobre as questões do riso que seriam melhor desenvolvidas em seus trabalhos futuros. Devidos a esse caráter experimental, não traremos para nossas discussões tais reflexões.

(no caso, o chiste e o gracejo), para Freud, servem – a exemplo da arte – para “contornar a realidade” ou “libertar da seriedade da vida”. Com isso em mente, Bakhtin critica em Freud (e em seus sectários) a tendência de considerar que por detrás da arte e, podemos dizer, do riso se esconde um sentido potencialmente sexual que os orienta. Ou seja, essas formas de expressão dos homens são interpretadas, aos olhos do freudismo, somente do ponto de vista de uma psicologia, exclusivamente, individual e subjetivista, deixando de fora toda perspectiva social do riso (e da arte) em prol de algum complexo (sexual) decalcado.

Já no âmbito da estética da criação verbal, Bakhtin (2010b, p. 19) nos diz que a heroificação da imagem de uma personagem anda, lado a lado, com a possibilidade da satirização dos aspectos físicos até “a zombaria da importância ético-cognitiva por meio da expressão verbal”, ou seja, podem ser desmascaradas as pretensões a uma condição de importante (de herói) de uma determinada personagem por meio da sátira e do humor. Bakhtin também prevê o papel do riso na reacentuação dos gêneros do discurso; porém, adverte que, ao se reacentuar um gênero triste com um tom jocoso-alegre, o que surge daí é “alguma coisa nova (por exemplo, o gênero epitáfio jocoso)” (BAKHTIN, 2010b, p. 293).

Ao discutir os problemas de uma poética sociológica no artigo *Discurso na vida, discurso na arte* de 1926, Bakhtin/Volochinov (1926, p. 5-11) relaciona o riso (nas suas *formas reduzidas* do humor e da ironia) com a questão da *entoação*. Assim, tanto a compreensão de enunciados pelo viés da análise de seu material exclusivamente linguístico (o que leva a um signo ideologicamente vazio), quanto uma análise da psiquê do criador desses enunciados acabam fadadas ao insucesso, pois as duas procuram “descobrir na parte o todo” e apresentá-la como sendo o todo, deixando de fora o contexto (os sujeitos envolvidos, a inter-relação criador-obra-contemplador, o tempo, o horizonte espacial comum etc.) e a entoação (que tem o potencial de marcar a *avaliação* dessa situação). Focaliza-se, então, que o discurso (em sua face estritamente verbal) se encontra numa relação de dependência com os julgamentos de valor que uma sociedade admite (a *doxa*), ou melhor, “uma entoação criativamente produtiva, segura e rica, é possível somente sobre a base de um ‘apoio coral’ presumido”. Resulta disso o que pode acontecer ao riso, exemplifica Bakhtin, “quando uma pessoa rindo percebe

repentinamente que ela está rindo sozinha – sua risada ou cessa ou se degenera, torna-se forçada, perde sua segurança e clareza e sua capacidade de provocar humor e alegria” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1926, p. 11). A nosso ver, o riso busca sua força nesses valores presumidos, nesse *apoio coral*, para potencializar a criatividade de suas formas e a inteligibilidade das sutilezas de entoação presentes, por exemplo, na ironia, no sarcasmo, no gracejo etc.

Embora as obras citadas transitem em maior ou menor grau pelo universo do riso, a grande obra de Bakhtin sobre o riso, podemos dizer, é *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Nesse trabalho, Bakhtin (2010a) propõe compreender a obra de Rabelais relacionando-a à cultura cômica popular e à cosmovisão carnalizada do mundo no fim da Idade Média. Daí o papel do riso e de suas formas de manifestações (verbais e não verbais): a paródia dos textos sagrados; as *formas reduzidas do riso*: a bufonaria, o humor, a ironia e o sarcasmo; as obras cômicas teatrais representadas em datas especiais: o riso de natal e o RISVS PASCHALIS; os festejos carnavalescos, as festas para rir (a festa do asno; o riso ritual etc.); o vocabulário da praça pública e a linguagem do ambiente familiar.

O teórico russo também discute a relação do riso com a cultura erudita da época. Primeiramente, fala das dificuldades do Estado e da Igreja em institucionalizar o riso, ou seja, em utilizá-lo a seu favor.

[...] essa seriedade exclusiva da ideologia defendida pela Igreja oficial trazia a necessidade de legalizar, fora da igreja, isto é, do culto, do rito e do cerimonial oficiais e canônicos, a alegria, o riso e a burla que deles haviam sido excluídos. Isso deu origem a formas puramente cômicas, ao lado das formas canônicas. (BAKHTIN, 2010a, p. 64)

Isso, de acordo com Bakhtin, desnaturalizava o riso (quando da regulamentação das festas) e o fazia perder seu caráter libertador e renovador. Aliás, para autor (2010a, p. 81): “o riso [...] jamais poderia ser instrumento de opressão e embrutecimento de um povo. Ninguém conseguiu jamais torná-lo inteiramente oficial”. Em segundo lugar, nessa obra ainda são apresentadas as diferentes formas de interpretação pelas quais o riso passou dependendo da época e da sociedade. Nesse sentido, o riso no século XVI era percebido no seu caráter positivo, ambivalente e festivo, passível de expressar verdades sobre o mundo; já nos séculos posteriores ao Renascimento, o riso se torna uma espécie

de arma – em todo seu aspecto satírico negativo – apontada para os vícios e as mazelas da sociedade: nenhuma verdade poderia ser dita na *linguagem do riso* (BAKHTIN, 2010a, p. 57-58). Por fim, relata Bakhtin (2010a, p. 65-68) que o riso, apesar de tudo, conseguiu adentrar os muros das abadias e dos mosteiros, e se fazer presente nos quadros do clero: era a forma de colocar um pouco de ar (sem o qual poderiam explodir) nos barris de vinho na “incessante fermentação da piedade”, da sabedoria e da austeridade cristãs, por meio de toda uma literatura paródica sacra (de pais-nossos, credos, ave-marias a missas e celebrações inteiras), ou seja, uma LINGUA SACRA PILEATA⁵³ que servia para o divertimento não somente dos clérigos, mas também dos paroquianos, cansados depois de um longo jejum de carne e de sexo.

Devido à importância do riso nessa obra, vamos tomá-la como guia e fonte para as reflexões sobre o conceito de *linguagem do riso*; entretanto, como se percebe, serão necessárias constantes reinvestidas nas outras obras, pois essas contêm elementos subsidiários para melhor entendimento das faces do riso no pensamento bakhtiniano.

1.2 AS FACES DO RISO SEGUNDO BAKHTIN: ATITUDE RESPONSIVA E LINGUAGEM DO RISO

Pode parecer contraditório, mas a definição do conceito de riso em Bakhtin não se encontra em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento...*, e sim em *Questões de literatura e de estética*. Vejamos:

Nós temos em vista o riso não como um ato biológico e psico-fisiológico, mas o riso na existência sócio-histórica, cultural e objetal, e, principalmente, na expressão verbal. O *riso se manifesta na fala* pelos mais diferentes fenômenos, que até hoje não foram submetidos a um estudo histórico-sistemático e rigoroso suficientemente profundo. Ao lado do emprego poético da palavra num “sentido não particular”, ou seja, ao lado dos tropos, existem as mais variadas formas de utilização indireta de *um outro gênero de linguagem*: a ironia, a paródia, o humor, a facécia, os diversos tipos de comicidade, etc. (não existe uma classificação sistemática). (BAKHTIN, 2010c, p. 343 – grifos nossos)

Como se vê, a concepção de riso para Bakhtin extrapola o riso enquanto simples reação individual e psicofisiológica de um sujeito diante de um determinado discurso. Mesmo

⁵³ Lat. “língua sagrada em gorro burlesco”. Essa expressão latina servia para designar os grupos de obras paródicas nos fins da Antiguidade (semelhante ao que acontecia à GRAMMATICA PILEATA como, por exemplo, a *Virgilius Maro Grammaticus* do século VII), apontados por Bakhtin (2010c, p. 388-391). Daí: LINGUA PILEATA (“linguagem em gorro burlesco”).

o riso sendo universal, presente em todas as sociedades e culturas, o impacto da linguagem que o exprime é de caráter social, marcado cultural e historicamente. Apesar disso, seria ingênuo de nossa parte acreditar que, no pensamento de Bakhtin, somente há reflexões a respeito do lado estritamente verbal, objetual e social do riso, uma vez que o próprio Bakhtin nos diz que “não há literalmente nada de que não possamos rir – o sol, as árvores, os pensamentos” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1926, p. 12).

De fato, há que se tomar muito cuidado com o termo *riso* em Bakhtin. Como já vimos, ora esse termo remete às formas (textos/gêneros) com as quais (i) exprime-se um ponto de vista sobre o mundo e (ii) refere-se a fenômenos particulares da vida, como os vícios; ora o termo faz referência a uma atitude psicofisiológica, isto é, o riso enquanto gesto que carrega, em potência, “o germen do ataque e da defesa, da ameaça e do carinho” e, também, as suas variantes como, por exemplo, o sorriso, o sorriso entre os dentes, o sorriso amarelo, o sorriso político⁵⁴. Isso pode ser percebido, em Bakhtin, nas discussões sobre a gargalhada de Rabelais, o riso de Gargantua ou de Pantagruel, o relinchar do asno, o riso sardônico de Parnugo, o riso criador de Deus, o riso debochado do Diabo, o mostrar os dentes...

Previendo essa aparente contradição nos postulados bakhtinianos, preferimos dizer que o riso em Bakhtin pode se mostrar sob dois aspectos: i) uma *face linguageira*, ou seja, uma linguagem da qual é possível retirar elementos para compor as mais variadas formas de expressão verbal do riso; e ii) uma *face psicossociofisiológica*, isto é, o riso enquanto “atitude responsiva”⁵⁵ verbal ou não verbal, ligada a uma “compreensão ativa responsiva” – da fase inicial, preparatória da resposta/réplica seja lá qual forma esta adote, até mesmo a forma silenciosa, representante de um efeito retardado⁵⁶ (BAKHTIN, 2010b, p. 271-272) – do sujeito leitor/ouvinte diante de um discurso, no caso, potencialmente humorístico. Desse modo, levando-se em consideração a

⁵⁴ Como o “sorriso Paulo Maluf”, que, ao mesmo tempo, ri da incompetência judiciária do País e da parvoíce (ou pseudoparvoíce) do povo brasileiro.

⁵⁵ A réplica propriamente dita, isto é, a reação ao discurso de outrem que pode adotar formas verbais ou não verbais como, por exemplo: físicas (a agressão ou o atendimento de uma demanda) ou fisiológicas (o riso, o choro, o vômito, para citar algumas).

⁵⁶ Isso nos remete a enunciados do tipo: “Não entendi a graça?” ou “Desculpa, estou rindo de uma piada que me contaram outro dia” ou “Quem ri por último, ri melhor” ou ainda “Quem ri por último é porque não entendeu a piada”.

contingência do riso, essa face psicossociofisiológica representa uma dentre as várias *atitudes responsivas* possíveis de serem desencadeadas como, por exemplo, a indignação, o insulto, a indiferença, pelo silêncio ou pelo jogar de ombros, a careta, a agressão física, entre outras ligadas às mais diversas finalidades a que pode se prestar um ACH, a saber: escarnecer, ironizar, divertir, educar, vender – um produto, uma ideia –, aterrorizar zombando – falamos aqui do humor negro – etc. Contudo, é à face linguageira que denominaremos, com base no próprio Bakhtin (2010a, p. 58; 78), de *Linguagem do riso*⁵⁷. Vejamos, a seguir, como tal linguagem pode ser caracterizada.

1.2.1 LINGUAGEM DO RISO: CULTURA, MEDO E GÊNEROS DO DISCURSO

*Haverá no mundo meio mais poderoso para opor-se às diversidades da vida!
O inimigo mais poderoso fica horrorizado diante dessa máscara satírica e a própria desgraça recua
diante de mim, se me atrevo a ridicularizá-la!*⁵⁸

Para entendermos o que é a *linguagem do riso* (doravante, LR), vamos discuti-la no contexto da obra *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento...* Para isso, tomamos, como uma espécie de mote, uma crítica à visão reducionista do estudo bakhtiniano do riso aplicado à cultura popular da Idade Média e do Renascimento proposta por Gurevich (2000).

Ao procurar mostrar a distorção da realidade que alguns pensadores podem desenvolver quando tentam interpretar sentimentos humanos como o medo e o riso retirando as suas reflexões de “contextos vitais”, Gurevich apresenta a proposição Bakhtiniana de que o

⁵⁷ De acordo com Souza (2002), muitos termos nas obras de Bakhtin podem sofrer uma variação terminológica tanto na tradução entre línguas quanto nas diversas edições de uma mesma obra feita por tradutores diferentes, como, por exemplo, termos como *palavra* ou pares de termos como *enunciado/enunciação*. Em vista disso, Souza (2002, p. 43-44) propõe que devemos nos precaver dessa questão, procurando: i) consultar traduções diferentes, devido ao problema para a maioria dos estudiosos brasileiros de ler/consultar diretamente o original russo; e ii) consultar edições diferentes da mesma obra. Nesse intuito, em nossa pesquisa, ao proceder desse modo sobre o termo *linguagem do riso*, podemos dizer que esse não apresenta problemas de tradução nas passagens em que ocorre (cf. BAKHTIN, 2010a, p. 58; 78). Tomando a edição americana, temos para essas passagens: “the essential truth about the world and about man cannot be told in the *language of laughter*” e “Laughter, on the contrary, overcomes fear, for it knows no inhibitions, no limitations. Its *idiom* is never used by violence and authority” (BAKHTIN, 1984, p. 67; 90 – grifos nossos). Já na edição francesa, temos: “on ne peut exprimer dans le *la langue du rire* la vérité primordiale sur le monde et l’homme, seul le ton sérieux est de rigueur” e “Au contraire, le rire suppose que la peur est surmontée. Le rire n’impose aucun interdit, aucune restriction. Jamais le pouvoir, la violence, l’autorité n’emploient le *langage du rire*” (BAKHTIN, 1970, p. 76; 98 – grifos nossos).

⁵⁸ Reflexões da personagem “o guarda noturno” de Bonaventura in Bakhtin (2010a, p. 33-34).

“riso representava a característica principal da cultura popular”, o que leva Bakhtin, de acordo com Gurevich (2000, p. 84), a postular uma divisão da cultura medieval em uma cultura de *αγέλαστοι*⁵⁹ (“que odeiam o riso”), caracterizada pelo tom *sério* e pelo medo; e em uma cultura baseada na tradição popular, dominada pelo riso e pela alegria. Daí a crítica à posição de Bakhtin em colocar o medo e a fobia fora do âmbito da cultura popular. Para Gurevich (2000, p. 85-86), tanto o riso tinha sua função na cultura erudita da Igreja, quanto o medo vivia assombrando a vida – e a preocupação com o pós-vida – do povo⁶⁰. Todavia, o que não nos parece muito claro na explicação de Gurevich é o escopo desse medo.

Para nós, Bakhtin, quando caracteriza a cultura popular medieval, não despreza a existência do medo da morte, da fome, da peste, de Deus, das forças naturais, do inferno... (BAKHTIN, 2010a, p. 78), mas reconhece que o medo do riso e do ridículo estava mais próximo dos eruditos, dos teólogos e dos prelados da Igreja sempre preocupados em proteger a si mesmos, enquanto autoridades (terrestres), e as coisas celestiais (Deus, os anjos, os santos...), uma vez que “o medo é expressão extrema de uma seriedade unilateral e estúpida que no carnaval é vencida pelo riso” (BAKHTIN, 2010a, p. 41). Entretanto, isso não quer dizer que o riso, ou melhor, que uma *linguagem do riso* não estivesse presente nos dois tipos de cultura. A questão, acreditamos, está em saber qual nível de elaboração a linguagem e as formas receberam em cada uma dessas culturas⁶¹.

Como explica Bakhtin (2010a, p. 75 *et seq.*), a LR na cultura popular estava próxima da linguagem da praça pública, do cotidiano e do convívio familiar, mesmo entre os intelectuais, ou seja, uma linguagem principalmente baseada, podemos dizer, em *gêneros primários* como, por exemplo, obscenidades, juramentos, insultos,

⁵⁹ *αγέλαστος*, ος, ον – “aquele que não ri ou que odeia o riso”.

⁶⁰ Não entraremos na querela em relação às reflexões bakhtinianas e os procedimentos de pesquisa em História, uma vez que nosso objetivo, aqui, é outro: tratar das questões de linguagem relacionadas ao riso no pensamento bakhtiniano. No entanto, vale notar que, de acordo com Minois (2003, p. 160), Gurevich teria evidenciado, em Bakhtin, uma projeção maniqueísta sobre a sociedade medieval da sociedade soviética dos anos de 1960, separada em níveis: um oficial e ideológico; o outro, popular e da vida real, mas sob a cobertura fictícia mantida pelo partido comunista.

⁶¹ Embora se note nessa proposta nuances de uma análise sociológica de cunho marxista, nosso objetivo não é entrar na discussão a respeito do método de Bakhtin. O que nos interessa é delinear a LR como um tipo de linguagem que está disponível, em diferentes graus, para quaisquer classes sociais nas quais uma cultura pode se desenvolver.

imprecações, grosserias, gracejos, facécias, ditos populares, debates falados, bufonarias, anedotas etc., e alguns *gêneros secundários* relativamente mais elaborados, devido ao processo de “parodização”, entre os quais: orações, ditos cerimoniais fortemente marcados (como as bênçãos e as preces prontas dos padres) e nomes de santos e de mártires (cf. LINGUA SACRA PILEATA). Por sua vez, na cultura erudita, a questão se torna cada vez mais complexa, assim como os gêneros (*secundários*, em sua maioria), pois o riso e suas formas estavam mais fortemente condicionados às coerções exigidas pela Igreja (os barris de vinho da sabedoria e austeridade cristãs em constante fermentação).

Do exposto, podemos dizer que é com estratégias como a paródia (e o pastiche) que uma infinidade de gêneros discursivos/textuais, adequados a tal realidade, passou a certas *formas do riso*: bulas, decretos da igreja, epitáfios, evangelhos, hinos, liturgias, máximas, orações, regras monacais, sermões, testamentos, textos e leis jurídicas (BAKHTIN, 2010a, p. 73-74).

Além disso, existiam outras variedades da literatura cômico latina, como, por exemplo, as disputas e diálogos paródicos, as crônicas paródicas, etc. – Seus autores deviam possuir seguramente um certo grau de instrução – em alguns casos muito elevado. Eram os ecos do riso dos carnavais públicos que repercutiam dentro dos muros dos mosteiros, universidades e colégios. (BAKHTIN, 2010a, p. 13)

Por essa lista, vemos que o grau de conhecimento exigido para atravessar tais gêneros textuais com a LR era bem maior do que o conhecimento de vida e de mundo da maioria do povo (mesmo nas grandes cidades), que vivia “do lado de fora” dos mosteiros e das poucas universidades. Isso, entretanto, não desmerece a relação que a LR estabelece entre a linguagem da praça, do cotidiano e a linguagem da arte, o que pode ser comprovado, por exemplo, com Rabelais, que conhecia muito bem as duas realidades (cf. RABELAIS, s.d.).

1.2.2 LINGUAGEM DO RISO E A APARENTE APORIA ENTRE O RISO E O RISÍVEL

... onde há o homem está a contradição e, portanto, o ridículo.
Mennucci (1923, p. 153)

Lendo os mais diferentes estudos sobre o riso e o risível, parece haver uma contradição inerente à relação entre esses dois elementos. Pensemos da seguinte forma: se o riso é,

por muitos estudiosos⁶², tido como universal (ou seja, está presente em todas culturas) e como a-histórico (existe em diferentes épocas e sociedades), deve haver alguma coisa que o provoque, isto é, também o risível deve ser, de algum modo, transcendental:

Digamos claramente: para nós o humor não tem idade nem pátria. Ele adquire formas diferentes, mas um camponês egípcio do Médio Império pode muito bem ter senso de humor tão desenvolvido quanto Oscar Wilde. O tempo não vem ao caso. (MINOIS, 2003, p. 17)

De que maneira se explica, então, que essas formas do risível – e aqui falamos principalmente das mais variadas formas languageiras que ele pode assumir – sejam condicionadas⁶³ por fatores sócio-histórico-culturais? Sem a pretensão de resolver definitivamente essa questão, esboçaremos, em linhas gerais, nosso ponto de vista sobre essa aparente aporia.

⁶² Aristóteles coloca a capacidade de rir como uma das características fundamentais que diferencia o homem dos demais animais, afirmando, portanto, seu caráter universal. No pensamento medieval, segundo Alberti (1999, p. 68-69), o riso não somente distinguia o homem dos animais, mas também de Deus. Nessa linha de raciocínio, relata a autora, o homem possuiria a faculdade de RISIBILITAS (lat. “disposição para rir”) que, ao mesmo tempo, marcava sua superioridade diante dos animais e a sua inferioridade, sua fraqueza, perante Deus: ambos, homens e Deus, dotados de razão, mas Cristo alguma vez riu? Por outro lado, ao mostrar de que modo pensadores, escritores e médicos da Renascença redescobriam a teoria clássica do riso, Skinner (2002, p. 25) afirma que, buscando a paixão que suscita o riso, eles associaram-no às explicações do choro (e das lágrimas) e, assim, “entre os elementos comuns ao riso e ao choro, esses escritores apontam que eles são peculiares à humanidade, que são, em grande parte, incontrolláveis e que parecem reações excessivamente intensas a algum movimento da alma”. Em seu estudo sobre a comicidade, Propp (1992, p. 27-32) observa que o riso depende de um objeto ridicularizado e do sujeito que ri, ou seja, o homem ri, o que implica que, em todas as épocas e culturas, houve/haverá o riso, uma vez que essas são impossíveis sem o homem; todavia, “cada época e cada sociedade possui seu próprio sentido de humor e cômico, que às vezes é incompreensível em outras épocas”. Bakhtin, de acordo com Flores *et al* (2009, p. 59), como grande estudioso do riso, destacava seu caráter universal e sua presença em todas as culturas. Para Minois (2003, p. 16), o riso é um “fenômeno universal, ele pode variar de uma sociedade para outra no tempo e no espaço”.

⁶³ De acordo com Eco (1984, p. 348), o cômico, diferente do caráter universal do trágico, está, aparentemente, mais ligado à sociedade, à cultura e ao tempo, pois, para que haja efeito cômico (e outras coisas semelhantes), a regra social ou cultural que será violada deve estar sempre pressuposta/implícita, mas nunca lembrada, como acontece no drama. Para Le Goff (2000, p. 65), tanto o riso quanto o risível são fenômenos ao mesmo tempo culturais e sociais, pois, dependendo da sociedade e da época, “as atitudes em relação ao riso, a maneira como é praticado, seus alvos e suas formas não são constantes, mas mutáveis”. Nessa mesma linha, Bremmer e Roodenburg (2000b, p. 15-16 – grifos dos autores), argumentam que de “Freud e Bergson a Mary Douglas, psicólogos, filósofos, sociólogos e antropólogos têm se empenhado em encontrar uma teoria abrangente para o humor e o riso. Uma falha comum a todas estas tentativas é o pressuposto tácito de que existe algo como uma *ontologia do humor*, que humor e riso são transculturais e anistóricos. Contudo, o riso é um fenômeno tão determinado pela cultura quanto o humor”.

Sabemos, com Aristóteles, que “nenhum animal ri, exceto o homem”⁶⁴; isso porque, esse riso está ligado à sua racionalidade e à sua percepção da realidade. Assim, “para rir é preciso saber ver o ridículo; em outros casos é preciso atribuir às ações algum valor moral (a comicidade da avareza, da covardia etc.) Finalmente, para apreciar um trocadilho ou uma anedota, é preciso realizar alguma operação metal” (PROPP, 1992, p. 40). No entanto, o homem possui a capacidade para a hilaridade em potência, sendo que essa capacidade pode ou não ser exercitada (ou, em outros termos, ativada):

[...] porque o homem é racional, ele pode ver que algo é engraçado; porque ele é um animal, ele pode rir. Um homem possui uma capacidade para a hilaridade, quer ele a exerça ou não. A risada de uma hiena não é alegre; é uma mera gargalhada, um som, um barulho horrendo, mas não alegre. (JOSEPH, 2008, p. 108)

Também sabemos que é sobre o sujeito que as influências e as coerções sócio-históricoculturais recaem. Com efeito, esse mesmo sujeito, visando fazer rir – o caráter positivo ou negativo aqui não vem ao caso –, deve (deseja/pode) escolher, numa determinada linguagem, os elementos para a produção desse discurso em especial⁶⁵.

Enquanto expressão verbal, acreditamos que tal linguagem deve ser constituída de elementos languageiros (semânticos e formais), mutáveis (de língua para língua, de registro para registro) e, desse modo, passíveis de se adaptarem às mais diferentes situações de comunicação. Com efeito, seguindo Bakhtin (2010b), sabemos que, no uso efetivo da linguagem, os enunciados refletem as finalidades, o conteúdo, a construção composicional do gênero e o estilo. Este último representa “a seleção de recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua” (BAKHTIN, 2010b, p. 261), isto é, a *aparente* escolha, a marca do homem. Todavia, os outros fatores que constituem os gêneros do discurso implicam que o estilo não deve ser considerado como sendo o reflexo de um único indivíduo (o estilo de um escritor X), e sim que “o estilo é pelo menos duas pessoas ou, mais precisamente, uma pessoa mais seu grupo social na forma de seu representante autorizado, o ouvinte – participante constante na fala interior e exterior de uma pessoa” (BAKHTIN/VOLOSCHINOV, 1926, p. 23). Segue-se que o

⁶⁴ ARISTÓTELES. *Partes dos animais*, III, 10, 673 *apud* Minois (2003, p. 72).

⁶⁵ Esse tipo de raciocínio pode ser percebido, por exemplo, em definições operatórias de *humor* como a proposta por Bremmer e Roodenburg (2000b, p. 13), quando dizem que entendem por humor “qualquer mensagem – expressa em atos, palavras, escritos, imagens ou músicas – cuja intenção é a de provocar o riso ou um sorriso”.

estilo representa, sim, uma escolha relativamente subjetiva, mas, ao mesmo tempo, uma escolha também condicionada por fatores discursivos (as finalidades, os gêneros, o conteúdo, os parceiros) e por fatores funcionais de diferentes áreas da atividade humana (científica, técnica, publicística, oficial, cotidiana, entre outras). Desse modo, linguagem e estilo de linguagem mantêm entre si uma estreita ligação, podendo uma determinada linguagem (como a literária, por exemplo) absorver vários estilos (funcionais), mantê-los sob uma relativa harmonia e os reacentuar de acordo com um determinado ponto de vista sobre o mundo (BAKHTIN, 2010b, p. 325).

Com base no exposto acima e pensando em termos de humor e de cômico verbal, podemos levantar a hipótese de que o que é constante, desde os tempos remotos até hoje, não é o risível em si mesmo, mas a linguagem que o constitui, marcada triplamente por uma visada de *fazer-rir*⁶⁶, por uma escolha dos procedimentos linguageiros pelo sujeito e por um ponto de vista sobre o mundo, ou seja, uma LR. No entanto, se as formas linguageiras do risível se modificam sob diferentes condições e situações de comunicação, isso se deve ao fato de que é o sujeito, na sua margem de manobra dentro dos mais diferentes contratos de comunicação, estar *estrategicamente* escolhendo entre os elementos disponíveis nessa linguagem as (melhores) maneiras de satisfazer a visada de *fazer-rir*. Logo, não devemos nos espantar de reconhecer⁶⁷ que, às vezes, as coisas que faziam um grego⁶⁸ ou um romano⁶⁹ rir, na Antiguidade, sejam *quase* as mesmas que nos proporcionam senão o riso (ou um sorriso entre os dentes) pelo menos uma sensação de prazer relacionada à hilaridade.

⁶⁶ Embora essa mesma visada possa estar a serviço, juntamente com outras visadas, de uma infinidade de finalidades como, por exemplo, educar, divertir, escarnecer, vender, informar entre outras. Em momento adequado quando tratarmos da relação entre as finalidades e as visadas no discurso humorístico (cf. parte I, cap. 2, item 2.2), a questão da visada de *fazer-rir* será melhor explicada.

⁶⁷ Sempre deve estar em nossa mente a questão da contingência do riso e da intuição do leitor/ouvinte sobre o que é passível de provocá-lo, pois, como ressaltam Bremmer e Roodenburg (2000b, p. 22), “aqueles que leram alguns textos humorísticos do passado podem ter achado que algumas piadas não são de todo ruins, outras, visivelmente sem graça, e várias até mesmo incompreensíveis. Em outras palavras, estes textos se mostram ao mesmo tempo familiares e estranhos a nós”.

⁶⁸ Minois (2003, p. 18) constata que “lendo as análises de Aristóteles sobre o assunto, tem-se a impressão de que os gregos de 23 séculos atrás riam como nós, com as mesmas nuances e pelas mesmas razões.”

⁶⁹ Possenti (2010, p. 8) relata sua experiência de *déjà-vu* ao ler os tratados antigos sobre humor: “tive a confirmação mais recente lendo um texto de Quintiliano (*De risu*, em *Institutio Oratoria*), porque estão lá quase todas as teses sobre o que deve ocorrer num texto para que ele provoque o riso e quais são as situações em que ele funciona ou não”.

1.3 LINGUAGEM DO RISO E ANÁLISE DO DISCURSO

Que tipo de discurso ou atos de comunicação pode ser produzido com essa *linguagem do riso*? Qual a relação desse discurso com os demais tipos de discurso numa dada sociedade? Quem o usaria, para quais fins? Quais as implicações *ethóticas* derivam desse uso? Tais perguntas, por si só, já justificariam uma atenção especial para tal discurso. No entanto, longe de respondê-las em sua integridade, nosso trabalho, de certo modo, se propõe a transitar por elas, apontando caminhos a serem percorridos na busca de tais respostas. Antes, entretanto, devemos aqui fazer mais uma questão norteadora: como a nossa sociedade (ocidental) lida com tal linguagem e com tal discurso?

Para Minois (2003), a sociedade do século XX se apresenta como uma *sociedade humorística*: num século marcado por guerras de proporções mundiais, crises (como a grande depressão americana de 1939), a divisão do mundo em dois grandes blocos (o capitalista e o socialista), a corrida armamentista, a ameaça nuclear, o terrorismo etc.; a sociedade, ocidental principalmente, necessitava de uma válvula de escape para suportar os sofrimentos causados por esses acontecimentos. A solução: “rir de tudo”. Tudo se torna risível: a morte, a fome, os políticos, os generais, as nações amigas e inimigas, as barbaridades e as violências das guerras... Para esconder as vergonhas dos atos praticados em prol de determinada escolha ideológica, tem-se uma espécie de nova droga, um novo ópio do povo: o riso. Logo, podemos dizer que vivemos⁷⁰ numa *sociedade humorística* na qual o riso é obrigatório: “do mundo político aos meios de comunicação e do colégio ao clube de terceira idade, manter o cômico é inevitável. O humor universal, padronizado, midiático, comercializado, globalizado, conduz o planeta” (MINOIS, 2003, p. 553-554).

De chistes e piadas na conversação do dia a dia a revistas, canais e programas no rádio, na TV⁷¹ e na internet especializados em humor, vemos essa linguagem e esse discurso se infiltrarem em vários espaços: das ciências, da política, da religião à publicidade, à educação etc. É importante ressaltar, ainda, o paradoxo presente nesse tipo de discurso: ao mesmo tempo, ele *é e não é* levado a *sério*, vive à margem dos outros discursos,

⁷⁰ Não seria muito ousado dizer que isso pode ser estendido até os nossos dias.

⁷¹ Falamos aqui do *Comedy Central*, canal de TV por assinatura, que exhibe uma programação totalmente voltada para o riso.

numa clandestinidade observada; é sorrateiro – o cômico “acompanha assim, como sua sombra, todo o campo do discurso”⁷² (PERELMAN, 1974, p. 6 – tradução nossa) numa constante ameaça (o medo do ridículo); é uma doença, uma patologia da linguagem normal, reta, racional (PERELMAN, 1974, p. 5); é um alívio para tensão própria de certos discursos como, por exemplo, o político, o filosófico, o científico, o religioso, entre outros (sem contar as mais improváveis situações para o seu surgimento: das longas noites de velório “regadas” pelas mais fantásticas piadas aos comentários desconcertantes durante uma cerimônia de casamento civil); ele fica à espreita, aguardando pacientemente sua vez: como a mosca da sopa, impertinente, com a qual não se pode mais pelejar (o seu eterno retorno)... Às vezes, é silenciado (censurado), entretanto possui certa licenciosidade (as saturnais do passado e do presente). E, assim, demonstra que esteve/está/estará presente nos diversos momentos, nas mais diversas sociedades, até mesmo entre os deuses.

Com essas ideias em mente, as principais contribuições do conceito de *linguagem do riso* à nossa proposta de uma análise do discurso baseado no risível podem ser sintetizadas nos seguintes pontos⁷³:

- i. Circunscreve o problema da análise estético-psicológica do riso no espaço da *atitude responsiva* do sujeito, mantendo a discussão no âmbito de uma psicologia social, ou seja, o riso e o risível e a sua percepção no nível do *discurso interior*⁷⁴ (cf. parte I, cap. 2, item 2.2.2.1);
- ii. Delimita a problemática⁷⁵ dos termos correlatos ao riso – a intensão do conceito de *linguagem do riso*: um termo mais genérico para a linguagem

⁷² No original: “Celui-ci [le comique] accompagne ainsi, comme son ombre, tout le champ du discours”.

⁷³ Que, de certa forma, serão retomados e melhor explicados no decorrer desse percurso. Por exemplo, sobre a relação entre a LR e as *formas do riso*, veja: parte I, cap. 3, item 3.1.

⁷⁴ “Toda essência da apreensão apreciativa da enunciação de outrem, tudo o que pode ser ideologicamente significativo tem sua expressão no *discurso interior*. Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado de palavra, mas ao contrário um ser cheio de *palavras interiores*. Toda a sua atividade mental, o que se pode chamar de ‘fundo perceptível’, é mediatizado para ele pelo discurso interior e é por aí que se opera a junção com o discurso apreendido do exterior. *A palavra vai à palavra*. É no quadro do discurso interior que se efetua a apreensão da enunciação de outrem, sua compreensão e sua apreciação, isto é, a orientação ativa do falante” (BAKHTIN, 1995, p. 147-148 – grifos do autor).

⁷⁵ “O que talvez não faça os puristas rirem é a flexibilidade, eventualmente abusiva, no emprego de termos como ‘burlesco’, ‘grotesco’, ‘satírico’, ‘paródico’, ‘humorístico’... Conhecem-se, por exemplo, debates ubuescos aos quais se dedicaram certos especialistas desprovidos de humor a propósito da palavra

ativadora dos discursos ligados ao *riso* (daí: cômico, humor, risível, ridículo, grotesco, satírico, bufo, chularia, escárnio etc.);

- iii. Possibilita um maior diálogo entre a Análise do Discurso e outras áreas do conhecimento (Filosofia, Psicologia, Retórica, Sociologia, Antropologia, entre outras) no que diz respeito ao riso e ao risível.

Diante de tudo que foi exposto, podemos assumir que a LR é o riso enquanto *representações languageiras*⁷⁶. Essas últimas, por sua vez, “organizadas através de elementos languageiros, semânticos e formais” (CHARAUDEAU, 2008, p. 63), sendo que tais elementos estão disponíveis tanto para a organização quanto para a configuração dos atos de linguagem orientados, em diferentes graus, para um fazer rir. E, portanto, enquanto atividade languageira, a LR une toda a complexidade do conceito de linguagem (sua heterogeneidade, seus sujeitos, seu caráter sócio-histórico-cultural, que acompanham qualquer ato de linguagem) às reflexões sobre o riso (em toda a sua complexidade e função social), dando a possibilidade, no nosso entender, de aproximar efetivamente as teorias do discurso dos quase 23 séculos de estudos a respeito do riso⁷⁷.

‘humor’. Tem-se o direito de empregá-la a respeito dos gregos? Cícero tem humor? Ou é preciso reservar a palavra e a coisa, como uma safra controlada, para a Inglaterra depois do século XVIII? Digamos claramente: para nós, o humor não tem idade nem pátria. Ele adquire formas diferentes, mas um camponês egípcio do Médio Império pode muito bem ter um senso de humor tão desenvolvido quanto Oscar Wilde” (MINOIS, 2003, p. 17). No âmbito dos estudos do texto e do discurso, semelhantemente às dificuldades de definição e de terminologia de várias categorias e conceitos (como, por exemplo, enunciado/enunciação; gêneros do discurso/textual; texto; discurso etc.), podemos dizer que acontece o mesmo com o riso, o risível e os seus termos correlatos. Ainda assim, deixar de pesquisar e evitar refletir sobre eles nos parece um grande erro.

⁷⁶ Aqui entendidas como representações de “fenômenos languageiros tais como *o ato falho, o trocadilho, o chiste, a ironia, a mentira e tantos outros*” (MARI et al, 1999, p. 21 – grifo dos autores).

⁷⁷ Isso porque acreditamos que o papel do analista não é somente mostrar aquilo que outras pessoas não conseguem perceber nos discursos, mas também fornecer ferramentas e caminhos para que essas consigam ver aquilo que está a princípio opaco, isto é, a diversidade de efeitos de sentido possíveis de serem percebidos nos discursos.

PARTE I

CAPÍTULO 2

FAZER RIR PRA QUÊ?

DAS FINALIDADES E DAS VISADAS DISCURSIVAS

*Se o riso é uma característica do homem,
o uso da linguagem e da argumentação é uma outra.**

Chain Perelman (1974)

* *Apud* Olbrechts-Tyteca (1974, p. 5 – tradução nossa). No original: “Si le rire est le propre de l’homme, l’usage du langage et de l’argumentation en est un autre”.

Ao fim do capítulo anterior, vimos que o conceito de *linguagem do riso* (LR) abre a possibilidade de se relacionar discurso e riso numa perspectiva que inclui não somente a língua (no sentido saussuriano), mas também o sujeito que utiliza essa linguagem. Em outras palavras, ao observar os atos de linguagem voltados para o humor, o cômico, o ridículo etc. sob uma perspectiva linguageira, o sujeito passa a ter papel fundamental no desvelamento dos efeitos de sentido, pois esses atos, como os atos de linguagem em geral, não estão isentos do princípio da intencionalidade. Desse modo, neste capítulo, achamos de suma importância discutir a relação entre as *finalidades* e as *visadas discursivas* concernentes ao discurso humorístico (DH). Antes, porém, faz-se necessário apresentar algumas questões que rondam esses conceitos, para que, em seguida, possamos articulá-los com o nosso ponto de vista sobre a relação discurso-riso.

Em primeiro lugar, devemos estar atentos para os aparentes problemas de sinonímia que cercam os conceitos de *finalidade* e de *visada discursiva*. Por estarem fortemente imbricados, esses conceitos muitas vezes são tomados como sinônimos – o que está longe de ser uma verdade –, pois se encontram em relação direta com um conceito mais geral: a *intencionalidade*. De fato, se se leva em consideração que todo ato de linguagem é um *enjeu* (aposta/expectativa) lançado entre os parceiros (de um *sujeito comunicante* a um *sujeito interpretante*), a afirmação de que a intenção do autor é “x” ou “y” é mais do que problemática. Não há como assegurar⁷⁸ – e nem mesmo o autor de um enunciado qualquer talvez possa – que a intencionalidade, realmente, é “x”. No caso específico do humor, acreditamos que isso se torna ainda mais incerto. Examinemos um caso interessante.

Durante a exibição de um respeitado telejornal⁷⁹, a âncora do programa anunciou a seguinte notícia sobre o México:

Olha! Quem acompanha com mais atenção o noticiário internacional já notou que um país latino-americano tem aparecido frequentemente com chacinas de uma brutalidade impressionante. É o México! Que vive as consequências de uma guerra *violentíssissima* entre os quartéis do tráfico de drogas.⁸⁰

⁷⁸ Em termos de AD, é problemático até mesmo o uso do verbo “ser” no presente, uma vez que as análises são sempre realizadas *a posteriori* em relação ao surgimento do enunciado.

⁷⁹ Trata-se, aqui, da edição do dia 17 de maio de 2012 do Jornal Nacional (JN) da Rede Globo de TV, considerado como um dos telejornais de maior audiência no território nacional.

⁸⁰ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=rW1yF7LaDsI>>. Acesso em: 26 jun. 2012.

Após o uso da construção *violentíssissíssima*, não houve nenhuma reação da parte dos apresentadores, nem comentários nem risos (nenhuma alusão do tipo: “Reparem! Fiz um chiste!”), que indicassem qualquer intenção humorística da âncora do telejornal. Todavia, podemos levantar hipóteses sobre um uso humorístico desse barbarismo, uma vez que a relação entre a construção utilizada (*violentíssissíssima*) e a localidade referida (México) nos remete ao programa *Chaves (El Chavo)*⁸¹ e, em especial, ao bordão da personagem Chiquinha (*Chilindrina*), marcado pelo uso peculiar do superlativo absoluto sintético (duplicação da sílaba inicial do morfema “-íssimo”). No entanto, nada nos garante que a real intenção da apresentadora foi, ou não, fazer ato de comunicação humorístico (ACH), pois “toda interpretação é uma *suposição de intenção*” (CHARADEAU, 2008, p. 31 – grifos nossos).

Na mesma linha, encontramos, num portal de reportagens da internet, a seguinte explicação científica sobre um tipo tecido fibroso de cor azulada que, de acordo com o pesquisador americano e médico ginecologista Adam Ostrzenski:

É o único tecido que apresenta essa cor. Não há outra estrutura similar ao ponto G na vagina. [...] Nunca se tinha ido tão profundamente dentro da vagina como essa pesquisa. Essa estrutura mostrou ter potencial de se esticar, de ficar maior, quando estimulada⁸².

Se fecharmos, momentaneamente, nossos olhos para a ciência e pensarmos, por um instante que seja, “naquilo”⁸³, evidenciaremos uma sensível alteração na isotopia do

⁸¹ Seriado criado pelo ator Roberto Bolaños (também conhecido como Chespirito) e transmitido, exaustivamente, na televisão brasileira desde o início da década de 1980 pelo SBT. Na trama, a personagem Chaves (interpretado por Bolaños) é um menino pobre que habita uma pequena vila da Cidade do México, onde se envolve nas maiores confusões. Nessa mesma vila, moram outras personagens como a Chiquinha, filha do Seu Madruga, a Dona Florinda e seu filho Quico, a Dona Clotilde “Bruxa do 71”, entre outros. No plano do seriado, essa vila representa o subúrbio de qualquer cidade da América Latina. Nesse sentido, o programa se apresenta como uma crítica à situação social não somente do México, país de origem da produção, mas também às políticas econômicas e sociais da maioria dos países da América Latina, seguidores incondicionais do sistema capitalista norte-americano a partir da segunda metade do século XX. Em outras palavras, *Chaves* é um programa humorístico que reproduz o típico discurso latino-americano baseado nas ideias de condenação do capitalismo e de denúncia da dominação estrangeira (herança da forma de colonização centrada na exploração das riquezas naturais) como causas do desenvolvimento precário e da pobreza desses países (NARLOCH; TEIXEIRA, 2011, p. 18-19).

⁸² Disponível em: <<http://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2012/04/cientista-diz-ter-encontrado-ponto-g-mas-medicos-duvidam.html>>. Acesso em: 25 abr. 2013.

⁸³ “Ele só pensa... *naquilo!*”. Bordão da personagem Dona Bela, interpretada pela atriz Zezé Macedo, do programa humorístico *A Escolinha do Professor Raimundo*. A personagem, que se dizia casta e invicta, utilizava esse bordão como resposta a certas perguntas, normalmente de duplo sentido (pelo menos um sexual), endereçadas a ela pelo professor Raimundo (interpretado por Chico Anysio), como, por exemplo,

enunciado: do domínio da saúde passamos ao domínio do erótico, graças à sequência “Nunca se tinha ido tão profundamente dentro da vagina” que assume o caráter de conector de isotopias. Isso de modo algum quer dizer que o texto efetivamente fez rir a alguém; porém, conseguimos demonstrar que ele tem esse potencial de leitura humorística, devido a certas características interdiscursivas específica do DH (cf. parte I, cap. 4).

Não antecipemos essa discussão, por enquanto. Para esse momento, somente assinalaremos, juntamente com Charaudeau (2004a, p. 25), que “cada situação de comunicação seleciona, para definir sua finalidade, uma ou várias visadas dentre as quais, geralmente, uma (às vezes duas), é dominante”. Já em relação às visadas, diremos que são elas que marcam a intencionalidade do sujeito falante a partir de um ponto de vista de análise, isto é, sugerir que uma visada “x” ou “y” faz parte de um ato de comunicação está ligado ao julgamento de um *sujeito-analisante* a respeito de determinado conjunto de textos organizados em torno de atitudes enunciativas de mesma orientação pragmática (CHARAUDEAU, 2004a, p. 23).

Com efeito, voltando ao caso analisado, devemos considerar, então, que a âncora do JN tinha, dentro do contrato de comunicação midiático, a finalidade de transmitir informações; contudo, a estratégia utilizada – consciente ou inconscientemente⁸⁴ – pode ser percebida e descrita como uma visada, digamos, de *fazer-rir* que, juntamente com outras visadas (por exemplo, a visada de *fazer-saber*), constitui a finalidade daquele ato de comunicação midiático. O que se evidencia a respeito da explicação sobre ponto “G” não somente por ser uma leitura tendenciosa do texto, mas também circunstancial (o fato de o texto estar no portal G1, falar do mito ponto “G” e ser uma tradução brasileira das palavras de um americano) não totalmente descabida.

Em segundo lugar, além da sinonímia entre *finalidade* e *visada*, é preciso destacar que a percepção de uma determinada *visada* em relação ao contrato de comunicação do DH

definir o que é uma picaça? (“antiga embarcação a remo”). Com esse bordão, indicava-se a obsessão de alguém por assuntos ligados ao sexo e à sexualidade. Resultado: “naquilo” (ou “aquilo”) entrou para o imaginário do povo brasileiro como sinônimo de sexo.

⁸⁴ De um ponto de vista cognitivo, Freud diria que o que aconteceu foi *ato falho*, ou seja, o “aparecimento, na linguagem falada ou escrita, de termos inapropriados que supostamente remetem para conteúdos ou desejos recalcados referentes ao objeto, à pessoa ou ao fato em questão” (HOUAISS, 2009).

passa, necessariamente, pelo crivo de saber qual finalidade é predominante nesse tipo de discurso e quais são as visadas que satisfazem essa finalidade. Isso se deve ao fato de que um ACH pode estar a serviço de um outro tipo de discurso (como no caso da publicidade ou do jornalismo) ou estar integrado em um gênero próprio do humor (como no *sketch* ou no *stand-up*). Em ambos os casos, desmascarar a finalidade e as visadas que a constituem pode nos ajudar a evidenciar com qual tipo de discurso estamos lidando.

Dentro dessa proposta, surge a necessidade de o *sujeito-analisante* se munir de um conhecimento (no nosso modo de ver, o mais amplo possível) sobre os objetivos do uso da LR, já que negligenciar esse ponto pode implicar ver somente um lado do problema⁸⁵. Por exemplo, se se coloca que o DH tem como finalidade (única) a busca pela *convivência* de outrem contra um *alvo*, corre-se o risco de cair, seguindo Bakhtin (2010a), em uma percepção exclusivamente negativa do riso, isto é, o riso visto somente no seu caráter satírico, agressivo e destruidor.

Levando em consideração essas questões, vamos, nas seções que se seguem, primeiramente, apresentar os conceitos de *finalidade* e de *visada discursiva* no quadro da Teoria Semiolinguística, procurando melhor discerni-los entre si e em relação ao conceito de *intencionalidade*. Numa segunda etapa, propomos uma revisão sobre os objetivos do fazer rir de acordo com os principais estudiosos do riso, para, logo em seguida, articular essas proposições com o nosso ponto de vista sobre o papel das visadas de *fazer-prazer* e *fazer-rir* na análise do DH.

⁸⁵ Como já apontamos em outros momentos, nossa proposta visa construir um conhecimento a partir das teorias sobre o riso e o risível. Nesse sentido, adotar somente um ponto de vista poderia causar uma certa parcialidade nas análises. Argumentando nessa linha, Monro (1988, p. 354-355) nos diz que as teorias do humor têm a capacidade de elucidar alguns tipos humor, mas há que se duvidar sempre se uma delas, sozinha, pode explicar, satisfatoriamente, todo tipo de humor. Entretanto, continua Monro, cada uma tem o mérito de poder jogar luz sobre algum aspecto do humor. Com efeito, acreditamos que, se o *sujeito-analisante* estiver de posse de um conhecimento, mesmo que amplo, dessas teorias e o que elas procuram elucidar a respeito do humor, do cômico, do ridículo... mais precisas serão suas hipóteses sobre os componentes do DH.

2.1 INTENCIONALIDADE, FINALIDADES E VISADAS DISCURSIVAS

No quadro dos estudos do texto e do discurso, há certos indícios de que o conceito de *intencionalidade* (e seu correlato: *intenção*) seja uma herança da Filologia e da Hermenêutica. Qual o sentido do texto? O que o autor quis dizer? Qual é a forma primeira desse texto? Qual é seu verdadeiro autor? Por que razão isso foi escrito? Essas são algumas perguntas que orientam os trabalhos dos filólogos e dos hermeneutas: aqueles voltados para a recuperação, comparação e interpretação dos textos; estes interessados no “sentido original” do texto, capaz de servir de argumento para elaboração de leis (Direito) e de regras religiosas (Deus diz exatamente isso!) etc. De fato, como sugere Malmberg (1966 *apud* MAINGUENEAU, 1997, p. 9 – grifos nossos), “o filólogo quer conhecer a significação ou a *intenção* daquele cuja fala é conservada através da escrita”.

No âmbito da AD, Maingueneau (1997, p. 10-11) ressalta que parte dessa pretensão do filólogo é, de certo modo, assimilada pelo analista na sua busca daquilo que está opaco nos textos. Ao fazer isso, o *analista do discurso* se aproxima também do trabalho do hermeneuta, pois “ele [o hermeneuta] supõe que um sentido oculto deve ser captado, o qual, sem uma técnica apropriada, permanece inacessível”. Todavia, continua Maingueneau, essa busca do analista do discurso se fundamenta em pressupostos teóricos e métodos diferentes tanto do filólogo e quanto do hermeneuta. Isso porque a tarefa de analisar um texto numa perspectiva discursiva cria outras dificuldades. Entre essas, por exemplo, existe o fato de que não há como garantir que o *sentido oculto* e o *sentido descoberto* correspondam, *ipsis litteris*, com o *sentido pretendido* pelo sujeito falante (ou escritor), uma vez que o ato de comunicação, materializado em um texto, é – como já salientamos anteriormente – sempre uma aposta/expectativa desse sujeito, e o sentido é sempre uma co-construção, resultante da interação entre os parceiros do ato de comunicação. Segue que:

[...] o sujeito comunicante sempre pode supor que o outro possui uma competência linguageira de *reconhecimento* análoga à sua. Nessa perspectiva, o ato de linguagem torna-se uma *proposição* que o EU faz ao TU e da qual ele espera uma contrapartida de convivência. (CHARAUDEAU, 2008, p. 56 – grifos do autor)

Mecânica e esquematicamente, isso poderia nos levar a supor que um sujeito falante, ao elaborar um enunciado “x”, pretende com esse enunciado causar um efeito de sentido, digamos, “y”, em um leitor/ouvinte/auditório específico. No entanto, esse leitor/ouvinte/auditório, ao entrar em contato com “x”, pode atender ou não a expectativa do sujeito falante, interpretando e depreendendo para “x”: i) um sentido semelhante a “y”, resultando na convivência esperada pelo sujeito falante; ii) um sentido próximo mas não igual a “y”, levando a uma convivência parcial com as expectativas do sujeito falante (o que pode gerar pedidos de explicações e/ou maiores esclarecimentos); ou iii) um sentido que se afasta drasticamente de “y”, gerando, entre outras possibilidades, discordância entre o sentido pretendido pelo sujeito falante e o sentido depreendido pelo ouvinte. Nesse passo, devemos ressaltar que os enunciados, de um modo geral, carregam, em si, uma *relativa* imprevisibilidade de efeitos de sentidos, resultante da emergência única do enunciado, “produzido por um indivíduo específico numa ocasião específica”, e da efemeridade própria de cada enunciação (TRASK, 2004, p. 92-93). Daí nossa ressalva quanto ao caráter mecânico e esquemático do modelo de percepção de efeitos de sentido acima descrito, uma vez que ele não consegue (e nem poderia conseguir) prever a gama de variáveis possíveis. Mesmo assim, embora muito restrito, ao apresentar esse esquema aqui, buscamos alertar para o perigo de se cair em outro extremo, isto é, de se admitir, em relação aos atos de linguagem, o “não entendimento absoluto” entre os usuários de uma mesma língua ou de línguas diferentes – a mítica Torre de Babel.

De fato, acreditamos ser mais prudente assumir uma posição que relativize esses extremos em relação ao reconhecimento dos efeitos de sentido e da intenção do sujeito falante, pois, como nos adverte Maingueneau (2004a, p. 20): “a pessoa que interpreta o enunciado reconstrói seu sentido a partir de indicações presentes no enunciado produzido, mas nada garante que o que ela reconstrói coincida com as representações do enunciadador”. Desse modo, para uma análise do discurso, isso nos leva a assumir que (i) a *intenção*, por sua natureza contingente, torna-se pouco operacional como categoria analítica e que (ii) a indicação das marcas de sentido pretendido em um enunciado, além dos recursos linguísticos (explícitos) disponíveis numa língua, pode passar por vários graus de opacidade: dos índices de *heterogeneidade mostrada* (pressuposições, implicações, subentendidos, citações, paráfrases, paródias, pastiches etc.) até as

inferências sobre os mais complexos mecanismos de *heterogeneidade constitutiva* (relações interdiscursivas).

Com efeito, o *sujeito-analisante* se encontra em uma situação, no mínimo, desconfortável em relação à tarefa a que se propõe, pois, por um lado, está numa posição exterior à consciência tanto do sujeito falante quanto do sujeito receptor do ato (*sujeito interpretante* nos termos da Teoria Semiolinguística) e, por outro lado, o próprio texto pode apresentar-se sem marcas *aparentes* da intenção do sujeito falante/escritor. Apesar disso, esse *sujeito-analisante*, ao entrar em contato com esse enunciado, torna-se também um *sujeito-interpretante* – não no mesmo grau do *sujeito-destinatário* –, podendo utilizar a sua intuição para inferir sobre o efeito de sentido pretendido, ou seja, sobre a “intenção” do sujeito falante.

Nessa tarefa de criar hipóteses ou interpretações, o *sujeito-analisante* deve estar, portanto, munido de “instrumentos” (pressupostos teóricos, métodos, categorias, sua intuição enquanto usuário da língua etc.) de modo a fazer suas suposições passarem a *presunção* a respeito de determinado efeito visado – semelhante ao que fazem filólogos e hermeneutas. Assim sendo, vejamos que tipo de “instrumentos” temos a nosso dispor para executar a tarefa de analisar o DH.

2.1.2 VISADA DISCURSIVA: UM “INSTRUMENTO” DE ANÁLISE

Enquanto categorias de análise, as *finalidades* e as *visadas discursivas* compõem, juntamente com as *identidades* dos sujeitos, o *tema* e as *circunstâncias* de realização do ato de linguagem, aquilo que Charaudeau (2009) chama de *contrato de comunicação*. Esse último se apresenta como um quadro no qual podem ser previstas tanto as coerções sociodiscursivas passíveis de se impor ao sujeito desejoso de se comunicar, quanto o espaço de manobra (estratégias discursivas) que esse mesmo sujeito pode utilizar para realizar seu projeto de fala. Com efeito, esse quadro possibilitaria, em certa medida, prever o princípio intuitivo a respeito da intenção que move o sujeito falante; todavia, nos adverte Charaudeau (2009, p. 89), que “*dizer a intenção* significa que aquilo que é dito corresponde ao que é pensado. Supõe-se, então, que se instaure uma relação de transparência entre o que é enunciado e o que pensa o sujeito que fala”.

Apesar dessa impossibilidade, é plausível imaginar que o *sujeito-analisante*, com o objetivo de erigir os *possíveis interpretativos* de um enunciado, busque, com base em sua intuição, descrever a intencionalidade do sujeito falante. Tal intuição é baseada, como sugere Charaudeau (2009, p. 89), em representações sociodiscursivas do que seja a *norma*⁸⁶ prevista para determinado ato, instaurada no mesmo momento em que se estabelece o contrato de comunicação. A *posteriori*, o *sujeito-analisante* pode determinar, com base nessa norma, o tipo de finalidade selecionada em relação aos outros componentes do contrato (identidades, temas, circunstâncias) e, com o apoio desses mesmos dados, elencar quais visadas discursivas tal finalidade exige para realizar o projeto do sujeito falante. Dito de outro modo, as *finalidades* são modos de perceber a intenção numa espécie de postulado que leva em consideração a coletividade (a *doxa* e as representações sociodiscursivas) e a recorrência de determinados propósitos nos atos de linguagem executados em uma dada sociedade. As *visadas*, por outro lado:

[...] correspondem a uma intencionalidade psico-sócio-discursiva que determina a expectativa (*enjeu*) do ato de linguagem do sujeito falante e, por conseguinte da própria troca linguageira. As visadas devem ser consideradas do ponto de vista da instância de produção que tem em perspectiva um sujeito destinatário ideal, mas evidentemente elas devem ser reconhecidas como tais pela instância de recepção; é necessário que o locutor e o interlocutor possam recorrer a elas. (CHARAUDEAU, 2004a, p. 23)

Nesse sentido, podemos assumir que as *visadas* se apresentam como uma “ponte” entre a *finalidade* (uma categoria de análise) e a *intencionalidade* do sujeito falante empírico. Elas, as visadas, podem ser consideradas, portanto, como hipóteses, da parte do *sujeito-analisante*, sobre a ação da instância de produção, cuja consciência intencional se volta para um objeto, no caso, o efeito de sentido pretendido com o enunciado. Já a imbricação entre as *visadas* e as *finalidades* se revela de outra natureza: a finalidade pode se compor de uma ou várias visadas discursivas e, dependendo do projeto de fala a se realizar, essa mesma finalidade pode: i) selecionar somente uma visada, o que pode acarretar, em alguns casos, uma *correspondência quase tautológica*⁸⁷ entre finalidade e

⁸⁶ Esse termo é tomando, aqui, em um sentido que subsume o de “normas da comunicação” e o de “normas de conduta”: o primeiro, por fazer referência às regras sociais de emprego de uma língua em relação aos componentes da situação de comunicação (os parceiros, o contrato, o tipo de registro etc.); já o segundo, por se considerar que “nenhum fato social pode escapar às coerções sociais; o desvio pressupõe a existência de uma norma prévia” (BONNAFOUS, 2006, p. 348-349).

⁸⁷ Acreditamos que é essa correspondência quase tautológica que pode levar a uma confusão no uso das categorias de *finalidade* e de *visada*. Isso porque, muitas vezes, se pode vir a determinar a finalidade de um ato de comunicação sem antes determinar quais visadas o constituem. No exemplo dado na introdução

visada (*verbi gratia*, a finalidade de informação e a visada de *fazer-saber*); ou ii) selecionar uma ou mais visadas, tendo uma como predominante, o que se dá, por exemplo, em gêneros ou em textos parodiados ou transferidos de seus suportes.

Do que foi exposto até aqui, devemos salientar que as *visadas* se apresentam com um caráter duplo: de um lado, elas são elementos constituintes do contrato de comunicação, compondo as finalidades discursivas; de outro lado, elas são um meio, ou melhor, um “instrumento” de observação da intenção comunicativa da instância de produção, fundamentado tanto em pressupostos teóricos quanto em diferentes tipos de saberes: científicos, empíricos e intuitivos. Por essas razões, antes de esclarecermos o que vem a ser a visada de *fazer-rir*, devemos procurar elaborar um quadro teórico que não somente esboce o que significa fazer rir, mas também que apresente a que propósitos (outros) essa intenção possa vir a servir.

2.2 FINALIDADES, VISADAS E DISCURSO HUMORÍSTICO

Presente em “n” situações, o riso e o fazer rir podem desempenhar as mais variadas funções: de simples alegramento à derrisão; de argumento na oratória a tratamentos clínicos (as terapias do riso); entre outras. Longe de apresentar todas as funções que o riso pode desempenhar – o que demandaria vários tratados e, mesmo assim, não esgotaria o assunto –, nossa proposta, aqui, é trazer à baila da discussão o ponto de vista de alguns pensadores e autoridades sobre o tema, de modo a apresentar como certas reflexões a respeito do fazer rir mudaram, ou não, através da história. Acreditamos que essa revisão pode nos ajudar a construir um leque de opções sobre como interpretar o fazer rir, ou melhor, como determinar as finalidades e as visadas relacionadas ao DH.

2.2.1 FAZER RIR PRA QUÊ?

Como ponto de partida dessa etapa do percurso, retomamos as reflexões dos gregos sobre os objetivos do fazer rir. Essas reflexões, como se perceberá, andam de braços dados ora com a Filosofia e com a Ética, ora com a Retórica e com a Poética. Por

desse capítulo, poder-se-ia alegar que a finalidade do ato de comunicação é humorística; no entanto, o que se vê, claramente, é a presença da visada de *fazer-rir* (não predominante) juntamente com o uso da visada de *fazer-saber* (predominante) as quais constituem aquele ato de comunicação midiático.

exemplo, em Platão, o riso representa uma paixão de natureza ambivalente, mistura de dor e prazer, uma combinação malévola de bem e mal, de desejo e inveja (MINOIS, 2003, p. 71). Por conseguinte, o fazer rir, principalmente na forma da comédia, deve, a exemplo dos outros tipos de *mimesis* (como a tragédia e a poesia, especialmente), ser banido da república ideal, uma vez que:

[...] o poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional, que não distingue entre o que é maior e o que é menor, mas julga, acerca das mesmas coisas, ora que são grandes, ora que são pequenas, que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da verdade. (PLATÃO, 2012, p. 304-305)

De fato, para Platão, o que o poeta nos apresenta, além de não ser a verdade (somente acessível através da filosofia), está três vezes afastado de garantir a governança necessária ao homem. Assim sendo, a imitação (aqui no sentido de repetição, reprodução) das ações e dos ditos ridículos se torna extremamente perigosa e sem nenhuma serventia ao homem digno de ser considerado urbano. Isso porque, com o riso, se instauraria um movimento violento da alma capaz de desestabilizar a razão. Sendo a *razão* a única, através do hábito, com força suficiente para conter tanto o riso quanto os ditos ridículos, Platão (2012, p. 306) conclui que o homem que dá livre curso ao riso, além de se privar de conhecer e governar a si mesmo através dela, sem que perceba, tornar-se-á um autor cômico em sua própria casa.

Numa linha um pouco divergente, cabe ressaltar o posicionamento do pré-socrático Demócrito de Abdera, cuja figura é transformada em personagem ficcional na *Carta de Hipócrates a Damagetus*, datada da segunda metade do século I a. C. Não cabe, aqui, fazer um resumo dessa *Carta*⁸⁸, mas tão somente destacar o que, a partir da narrativa nela contida, pode ser depreendido das funções do riso segundo o “filósofo sorridente”.

De acordo com Alberti (1999), Demócrito procurava, dissecando animais, a sede de um tipo específico de humor⁸⁹: a bílis negra. Essa última era, de acordo com os antigos, a desencadeadora do espírito de melancolia: um humor responsável tanto pela loucura

⁸⁸ Para isso, veja Alberti (1999, p. 74-75).

⁸⁹ De acordo com Houaiss (2009), essa acepção de humor se encontra ligada à história da medicina, correspondendo a um tipo de “líquido secretado pelo corpo e que era tido como determinante das condições físicas e mentais do indivíduo”. “Na Antiguidade clássica contavam-se quatro humores: sangue, bile amarela, fleuma ou pituita e bile negra ou atrabilis.”

quanto pela sabedoria. Como resultado de suas reflexões, narradas na *Carta*, Demócrito se apresenta como portador da seguinte posição diante da realidade: *rir de todos absurdos humanos*⁹⁰. Isso se deve ao fato de que, para Demócrito, o riso se mostra como um certo tipo de desinteresse pelas coisas da vida necessário ao “*recolhimento filosófico*, requisito para a sabedoria profunda” (PIGUEAUD, 1981 *apud* ALBERTI, 1999, p. 77 – grifos da autora). Como se vê, esse desinteresse não porta em si um sentido pejorativo ou negativo; ele representa, na forma do riso, a εὐθυμία⁹¹ (“bom animo”; “bom espírito”) que nada mais é que a busca pela “ausência de preocupação e a felicidade na sabedoria universal” (ALBERTI, 1999, p. 77). Na voz de Demócrito:

Se os homens fizessem as coisas prudentemente, (...) me poupariam o riso. Mas, ao contrário, eles, como se as coisas fossem firmes e estáveis nesse mundo, vangloriam-se loucamente, sem poder reter sua impetuosidade, por faltar-lhes a boa razão, o discernimento, o julgamento. Porque este único aviso lhes bastaria: de que todas as coisas têm seu turno, o qual advém por mudanças súbitas (...). Eles, como se a coisa fosse firme e perdurável e esquecendo os acidentes que ocorrem ordinariamente, (...) se envolvem com várias calamidades. Se cada um pensasse fazer todas as coisas de acordo com seu poder, certamente se sustentaria em uma vida certa e tranqüila, conhecer-se-ia a si mesmo, (...) contentando-se com as riquezas. (...) Eis o que me dá matérias de riso. Ó homens insensatos, vocês são bem punidos de sua loucura, avarice, insaciabilidade, (...) e [de] faze[rem] do vício virtude (...) (DEMÓCRITO⁹² *apud* ALBERTI, 1999, p. 76)

Disso, podemos deduzir que a função do riso, para Demócrito, não está somente ligada a uma função terapêutica⁹³ relacionada aos humores (fluidos) que controlam os estados de espírito dos seres humanos, mas também à busca da verdade na forma da boa razão. Funções, aliás, que seguem os preceitos da estreita aproximação entre a ética e a medicina durante a Antiguidade Clássica, e que, como afirma Alberti (1999), são reverberações prováveis das reflexões de Platão e de Aristóteles presentes na *Carta de Hipócrates a Damagetus*. Assim, embora tenhamos tratado da posição de Demócrito tendo como fonte um escrito de um período posterior, devemos apresentar, ainda nesse

⁹⁰ Essa decisão, de acordo com Burton (1989 *apud* SKINNER, 2002, p. 67), era uma espécie de “remédio” para o temperamento bilioso de Demócrito que “tornava-o tão impaciente e irritante, que, [...], ele eventualmente se deprimia a ponto de se matar”.

⁹¹ εὐθυμία, ας – “coragem, ânimo, alegria, confiança” (transliterado: *euthymia*).

⁹² Alberti utiliza como fonte a versão integral da *Carta* reproduzida em apêndice in JOUBERT, L. *Traité du ris suivi d'un dialogue sur la cacographie française*, 1973.

⁹³ Essa função terapêutica também se fará presente em outros períodos da história ocidental como, por exemplo, no Renascimento, principalmente na época de Rabelais (cf. BAKHTIN, 2010a), e no final do século XX e início do XXI, com as terapias do riso contra males ditos modernos, como o câncer e o stress crônico.

passo, o posicionamento de Aristóteles e verificar quais são as funções do riso para esse filósofo.

Nas reflexões presentes na *Ética a Nicômaco*, Aristóteles procura discutir a finalidade das atividades humanas. Em seu teleologismo, o filósofo macedônio nos diz que toda ação (técnica, prática ou teórica) do homem está voltada para um fim, qualquer que seja este (ARISTÓTELES, 2011, p. 13). A questão moral que se coloca é descobrir se há um fim (o “bem”) almejado tanto pelo *ser* em sua individualidade quanto por esse mesmo *ser* inserido na coletividade.

Nessa linha de raciocínio, Aristóteles (2011) nos diz que se as atividades variam, variam também as finalidades. Em consequência disso, os diferentes tipos de homens discursarão a favor dos fins almejados de acordo com aquilo que, para eles, deva ser considerado como “supremo bem”. Com efeito, essa heterodoxia leva Aristóteles, segundo Bittar (2003, p. 1004), a classificar esses tipos de homens de acordo com a “busca de fins que possam corresponder à felicidade (*eudaimonía*) verdadeira do homem em sua singularidade de ser racional”. Haverá, então, homens que se esforçam na busca de uma vida ligada aos prazeres (mais próxima do lado animal e instintivo), outros que se centram numa vida política (almejando honra e reconhecimento), e, por fim, aqueles que buscam uma vida contemplativa (pela sabedoria e pelo conhecimento). No entanto, no raciocínio de Aristóteles, todos esses fins têm como meta a *εὐδαιμονία*⁹⁴, pois:

Ela é buscada sempre por si mesma e nunca no interesse de uma outra coisa; enquanto a honra, o prazer, a razão, e todas as demais virtudes, ainda que as escolhamos por si mesmas (visto que as escolheríamos mesmo que nada delas resultasse), fazemos isso no interesse da felicidade, pensando que por meio delas seremos felizes. Mas a felicidade ninguém escolhe tendo em vista outra virtude, de uma forma geral, qualquer coisa além dela própria. (ARISTÓTELES, 2011, p. 21-22)

A *eudaimonía* passa, portanto, a ser “a disposição da alma no sentido de realização plena da virtude” (BITTAR, 2003, p. 1016). Por conseguinte, essa disposição deve

⁹⁴ *εὐδαιμονία*, *ας* – “felicidade, alegria, prosperidade” (transliterado: *eudaimonía*).

moldar o ἦθος⁹⁵ (*ethos*) do homem, pela prática e pela conduta correta, como forma de alcançar uma excelência moral no convívio social. Em Aristóteles, essa moldagem do *ethos* do cidadão segue os princípios da μεσότης⁹⁶ (“o meio termo”, “a justa medida entre os extremos”) e a aquisição da φρόνησις⁹⁷ (“prudência”, “sabedoria”) tanto para a deliberação quanto para a disponibilização dos meios úteis para alcançar os fins (BITTAR, 2003).

No tocante ao fazer rir, essa atividade é relacionada, por Aristóteles (2011, p. 96-97), ao repouso (“uma vez que a vida não é feita só de atividade”), ao divertimento e à busca pelo prazer. Todavia, como veremos noutro ponto desse percurso (cf. parte II, cap. 3, item 3.1), essa busca pelo prazer na forma do riso é regida pela capacidade do homem de se afastar, por meio da virtude da εὐτραπεία⁹⁸ (“agudeza de espírito”), dos extremos do vício: i) do *excesso*, que corresponde à zombaria, própria do bufão e do SCVRRRA⁹⁹; e ii) da *falta*, que corresponde à grosseria do RVSTICVS¹⁰⁰.

Com base nessas ideias, podemos dizer que Aristóteles, ao postular a *eudaimonía* como bem supremo, considera que o prazer não é um fim em si mesmo, embora o “bem” esteja estritamente relacionado com prazer e, por vezes, o prazer eleja-se à própria condição de bem absoluto (BITTAR, 2003, p. 1083). Segue que, também o fazer rir deverá almejar a felicidade e não somente a destruição pela zombaria, pela derrisão – o lado negativo do riso¹⁰¹. Em outras palavras, pode-se buscar a convivência de outrem não

⁹⁵ ἦθος, εος-ονς – “característica habitual, uso, costume; maneira de ser ou hábitos de uma pessoa; caráter; impressão moral (produzido por um orador)”. (transliterado, *ethos*)

⁹⁶ μεσότης, ητος – “posição medial ou intermediária; meio entre dois extremos” (transliterado: *mesótes*).

⁹⁷ φρόνησις, εως – “ação de refletir; razão, sabedoria, sagacidade, sabedoria, inteligência” (transliterado: *phronesis*).

⁹⁸ εὐτραπεία, ας – “disposição para gracejar, ridicularizar, dizer facécias de modo agradável e espirituoso” (transliterado: *eutrapelia*).

⁹⁹ SCVRRRA, AE – 1) “paisano”; “civil” (geralmente com ideia de desprezo ou injúria). 2) “janota, bobo, bufão, histrião, farsista, parasita”.

¹⁰⁰ RVSTICVS, I – “camponês, lavrador, campônio”. RVSTICVS, A, VM – 1) “dos campos, campestre, rural”; 2) “rústico, rude, grosseiro, inculto, simples, ingênuo (no bom e no mau sentido); 3) “esquivo, bisonho”.

¹⁰¹ Skinner (2002, p. 34-35) alega, entretanto, que as reflexões posteriores do pensamento de Aristóteles sobre as funções do riso no discurso se ativeram, principalmente, à ideia, exposta na *Poética*: a reprovação dos vícios (como a avareza, a hipocrisia, a soberba...) das pessoas que apresentam um comportamento ridículo (como, por exemplo, a extravagância ou a falta de naturalidade nas ações ou no falar). Apesar disso, deve ser ressaltado que essa reprovação dos vícios (como apresentaremos mais

somente em prol do ataque a um determinado *alvo*, mas sim para compartilhar um momento *LVDICRVVS*¹⁰² e *HILARIS*¹⁰³, sem dor nem destruição.

Uma continuidade desse posicionamento pode ser percebida em outros textos e passagens nos quais Aristóteles discute a funcionalidade do riso nas várias atividades (das artes à política) do homem *ἀστικός*¹⁰⁴ (“urbano”). Por exemplo, na *Retórica*, Aristóteles, baseando-se no sofista Górgias, afirma que o risível pode funcionar como argumento nas contendas, devendo ser utilizado contra a seriedade do adversário (ARISTÓTELES, 2007, p. 190). Essa proposta será seguida e aperfeiçoada, mais tarde, pelos retores e oradores latinos.

Dando prosseguimento a esse ponto, de acordo com Alberti (1999, p. 56), deve-se a Cícero e a Quintiliano o “primeiro entendimento mais completo sobre o riso”, pois, diferentemente de Platão (que perquiria as afecções da alma) e de Aristóteles (que estudava a arte poética e as questões éticas), os latinos não colocam, em seus tratados (*De ridiculis* e *De risu*), o problema do riso como objeto secundário. Nesse sentido, na história do pensamento ocidental, criou-se, podemos dizer, uma espécie de relação de retrospecto e de projeção nas reflexões sobre o riso e o risível, tendo como ponto central os estudos de Cícero e de Quintiliano. Isso porque, por um lado, nesses últimos, podem ser reconhecidas as teorias anteriores (de modo especial, Aristóteles); por outro, porque, nos estudos posteriores (medievais, renascentistas e modernos), podem ser ouvidos *ecos* das ideias de Cícero e de Quintiliano, ainda que reformuladas. Apesar disso, nesse momento particular, diremos, de modo sucinto¹⁰⁵, que ambos sistematizam, na retórica latina, as colocações de seus predecessores quanto às funções do riso nos debates para o sucesso nos processos no fórum e na assembleia, recomendando, por

adiante no cap. 3, parte II) não deve carregar nem dor nem destruição, pois essas últimas podem despertar, conforme Aristóteles (2005), não o riso, mas sim a comiseração das pessoas.

¹⁰² *LVDICRVVS*, -A, VM – “divertido, recreativo, lúdico”.

¹⁰³ *HILARIS*, E – “alegria, contentamento, de bom humor”.

¹⁰⁴ *ἀστικός*, ου – “cidadino, urbano, de Atenas” (transliterado: *astos*). Em sentido restrito, aquele que segue o *asteísmo*: “urbanidade; falar e se comportar como um homem da cidade”; “delicadeza ao gracejar e fazer brincadeiras”.

¹⁰⁵ Maiores detalhes a respeito das reflexões de Cícero e de Quintiliano serão apresentados quando debatermos as causas do riso no discurso (cf. parte I, cap. 3, itens 3.1.1 e 3.1.1.1) e as coerções sobre o uso do riso (cf. parte II, cap. 3, item 3.1.2).

exemplo: a adequação do ἦθος (*ethos*) do orador a VRBANITAS¹⁰⁶; a mobilização dos πάθη¹⁰⁷ (“paixões”; “emoções”) dos juízes pelo riso; e a mitigação das situações tensas por meio do uso dos GENERA RIDICVLORVM¹⁰⁸.

Continuemos nosso percurso. Da Alta Idade Média até os primeiros momentos da filosofia moderna (séculos XVI e XVII), considera-se que as reflexões sobre o riso e o risível foram marcadas por constantes reformulações (e adaptações) dos postulados dos antigos. Tratando da Idade Média, Alberti (1999, p. 71), com base em Suchomski¹⁰⁹, observa que, aparentemente, “os autores medievais não se arriscaram a despender tempo e trabalho abordando teoricamente uma ‘futilidade nociva’ como o riso e o risível. Eles preferiam gastar seus esforços em conciliar as coerções (e proibições) cristãs, fundamentadas na Bíblia, na vida de Jesus¹¹⁰ e na dos santos, com o conceito de RISIBILITAS¹¹¹, que diz respeito à faculdade humana de rir, ou melhor dizendo, à capacidade do homem, ser dotado de razão, de rir. As discussões, por conseguinte, permaneceram focadas, em maior medida, na tolerância em relação ao riso e ao fazer rir: de um lado a tentativa de domesticação do riso; de outro, o fazer rir nas práticas sociais.

Com relação a isso, Le Goff (2000) afirma que, nesse período, houve dois momentos distintos. No primeiro, todos os esforços se voltam para uma rejeição total do riso; já no segundo, retoma-se a ideia dos antigos baseada em uma tipologia do riso: de um lado, o *riso bom*; de outro, o *riso mau*. Isso fez com que, assegura Alberti (1999, p. 69), os pensadores da teologia cristã, ao regulamentarem as prescrições, considerassem o riso

¹⁰⁶ VRBANITAS, -TATIS – 1) “morada na cidade, morada em Roma, vida de Roma”. 2) “polidez, urbanidade, civilidade”; 3) “graça, elegância, polidez (de linguagem)”; 4) “zombaria, gracejo, dito espirituoso”.

¹⁰⁷ πάθη – (plural de πάθος) “paixões”; “emoções” (transliterado: *pathé*).

¹⁰⁸ Lat. “gêneros de ditos ridículos”.

¹⁰⁹ SUCHOMSKI, J. *Delectatio und utilitas. Ein Beitrag zum Verständnis mittelalterlicher komischer literatur*, 1975. Nesse texto, o autor analisa textos da antiguidade e do medievo (do século II ao XIII) de autores como, por exemplo, Clemente de Alexandria (160-215) e São Tomas de Aquino (1224[5]-1274).

¹¹⁰ Daí a célebre questão a respeito de quais exemplos de homens, santos ou não, os cristão deveriam seguir, pois, explicitamente, não se encontram, na Bíblia, indícios sobre o fato de que Cristo (Deus feito homem) ter rido alguma vez na vida.

¹¹¹ RISIBILITAS, -TATIS – “disposição para rir; risibilidade”.

ligado a duas concepções de alegria, a saber: i) a LAETITIA TEMPORALIS¹¹², relacionada às coisas terrestres e passageiras; e ii) o GAVDIVM SPIRITVALIS¹¹³, a verdadeira felicidade, alcançada somente após a morte, mas passível de ser contemplada ainda em vida, observando-se as coisas (prédicas!) divinas. Em vista disso, é permitido sim fazer rir, visando, todavia, a:

- DELECTATIO¹¹⁴ – o repouso e a distração, entre as tarefas, necessários ao espírito;
- VTILITAS¹¹⁵ – *moral*, ensinando sobre coisas úteis para a vida e o que se deve fazer para não cair em pecado; *linguística*, permitindo aos jovens escrever coisas cômicas (tipo de pecado perdoado na adolescência do monge), de modo que esses pudessem aperfeiçoar o uso da gramática da língua (latina) e a estilística dos textos; e *retórica*, utilizando OS IOCVNDA EXEMPLA¹¹⁶ (limitados em quantidade e em qualidade¹¹⁷) como argumento nos sermões, para aliviar a seriedade desses últimos e para chamar a atenção dos fiéis para o ensinamento *sério* que viria na sequência.

Em suma, o riso não poderia, segundo essa concepção cristã, ter um fim em si mesmo, devendo ser utilizado para alcançar o “bem” (de acordo com os desígnios divinos) e para evitar o pecado. Entretanto, nos alerta Le Goff (2000) que, embora todas as proibições ao RISVS MONASTICVS¹¹⁸, os monges desenvolveram, com base na derrisão e na zombaria, outras formas de distração: OS IOCA MONACORVM¹¹⁹, espécie de anedotas picantes sobre curas, judeus e armênios.

No Renascimento, por sua vez, as discussões sobre as funções do riso, podemos dizer, se apresentam num movimento pendular entre o seu *uso retórico*, fundamentado em

¹¹² Lat. “alegria temporária”.

¹¹³ Lat. “alegria própria do espírito humano”.

¹¹⁴ DELECTATIO, -ONIS – “deleitação, deleite, prazer, encanto, distração”.

¹¹⁵ VTILITAS, -TATIS – 1) “utilidade, vantagem, proveito”; 2) “serviços prestados”; 3) “necessidade”.

¹¹⁶ Lat. “exemplos agradáveis”; “exemplos apazíveis”.

¹¹⁷ Seguem-se, aqui, os tratados sobre o riso dos antigos, nos quais se prescrevia evitar a bufonaria, a obscenidade e a farsa, logicamente inadequadas aos religiosos.

¹¹⁸ Lat. “riso monástico”.

¹¹⁹ Lat. “jogos dos monges”; “brincadeiras dos monges”; “gracejos dos monges”.

Cícero e Quintiliano, e o seu *propósito terapêutico* (físico, fisiológico e psicológico), interesse da medicina científica que se iniciava na Europa. Assim, por um lado, abre-se, nesse período histórico, a possibilidade de ver no riso uma função ontológica (ao mesmo tempo, ligada à filosofia e à medicina), pois “a disposição para rir das tolices humanas era considerada como meio para preservar a saúde” (SKINNER, 2002, p. 66). Isso, de acordo com Bakhtin (2010a), forneceu matéria para a geração de escritores e poetas da época de Rabelais, que procura avançar os limites de uma interpretação exclusivamente *séria* da realidade.

Por outro lado, como salienta Alberti (1999, p. 81), cria-se a necessidade de verificar como o riso age sobre o corpo humano: quais órgãos são afetados? Qual ação do riso no espírito? Quais são as emoções desencadeadas? Com efeito, pela primeira vez desde a Antiguidade, os estudos do riso retomam a questão de saber “que paixão da alma poderia ser tão poderosa, a ponto de nos fazer explodir [...] dessa forma convulsiva” (SKINNER, 2002, p. 25). Novamente surge a discussão sobre a pureza dessa paixão. Coloca-se em evidência o fato de essa paixão aliar, a um só tempo, prazer e dor: um alegramento somado à derrisão e ao ataque aos vícios. Nas palavras de Hobbes:

Há uma paixão que não tem nome, e seu sinal é aquela perturbação do semblante a qual chamamos riso, que é sempre alegria...
A paixão do riso não é nada senão uma súbita glória que surge de uma súbita concepção de alguma superioridade em nós mesmos pela comparação com as fraquezas alheias, ou com as nossas próprias fraquezas em tempos passados. (HOBBS, 1969 *apud* SKINNER, 2002, p. 54-55)

Portanto, um prazer baseado num sentimento de superioridade daquele que ri e no rebaixamento daquele de quem se ri (mesmo que esse último seja um desdobramento do nosso “eu” – o caso da autoderrisão). Essa concepção, que se afasta, em certa medida, da visão filosófica e terapêutica antes evidenciada, é que influenciará o uso retórico do riso nesse período. Esse uso se desvincula das rédeas da Igreja e passa a ser utilizado como argumento em favor da condenação dos vícios da sociedade¹²⁰ e, também, das ações de sua principal repressora: a própria Igreja. Por conseguinte, essas ideias influenciarão as reformulações dos preceitos postulados pela arte retórica latina clássica, principalmente no tocante ao ideal renascentista do que seria um homem civilizado. Aliás, são criações, desse período, os *livros de cortesia* e os *livros da arte da*

¹²⁰ É sempre bom deixar claro que falamos aqui da sociedade europeia ocidental.

*conversa*ção, que passam a delinear as funções do riso nos discursos tidos como refinados.

Como relata Skinner (2002, p. 70-71), com o objetivo de promover um refinamento nos atos e no modo de falar, os livros de cortesia eram endereçados às damas, aos jovens e aos homens que frequentavam as Cortes e os salões da época. Modaliza-se riso. A recomendação beira à proscricção: deve-se, ao invés de rir (sinônimo de barbárie, falta de controle e de loucura), no máximo sorrir. Paradoxalmente, nesse mesmo período, surgem os chamados livros da arte de conversação. Por exemplo, em 1528, na Corte italiana de Urbino¹²¹, Castiglione refletia sobre o *cortesão* ideal:

Mas seria demasiado longo e cansativo discorrer sobre todos os vícios que podem surgir na conversação; por isso o que desejo no cortesão, [...], é que seja de tal maneira que não lhe faltem argumentos bons e adequados àqueles com quem fala, e que saiba com certa suavidade recrear o espírito dos ouvintes e, com ditos agradáveis e facécias, discretamente possa induzi-los à festa e ao riso de modo que, sem jamais aborrecer ou saturar, agrade continuamente. (CASTIGLIONE, 1997, p. 130-131)

Esses livros pregavam o uso do riso como marca de civilidade, pois “na boa sociedade, torna-se indispensável distinguir-se pela tiradas de espírito, pelos comentários ferinos. Fazer rir para existir, de preferência fazer rir à custa dos outros” (MINOIS, 2003, p. 445-446). Daí que, nesse mesmo contexto, se desenvolve o seguinte dilema: como fazer rir, de forma inteligente e espirituosa, sem mostrar maldade ou agressividade?

Sobre esse dilema, Roodenburg (2000) defende a ideia de que, entre os livros de arte da conversação, muitas vezes, se encontravam vários *livros de anedotas*. Esses livros eram copiados, por vezes, manualmente, e, quando impressos, contrabandeados, uma vez que a Igreja ainda mantinha controle sobre o que o cristão deveria ler. Já as anedotas e piadas neles contidas eram memorizadas, pois a arte de contá-las passara a fazer parte integrante da “habilidade comunicativa exigida das classes altas” (ROODENBURG, 2000, p. 181).

¹²¹ Ducado de Urbino – localizado no centro da Itália, ocupava a parte setentrional da atual região da Marche e parte da alta Úmbria. Em sua época (1443-1631), esse antigo estado feudal se ligava por laços de vassalagem aos Estados Pontifícios.

Desse ponto de vista, o fazer rir oferece (e, ao mesmo tempo, exige) ao homem do Renascimento: i) mostrar-se civilizado, inteligente e espirituoso; ii) tornar-se estimado pelas pessoas, conquistando amizades, pois o riso não somente acarreta a derrisão, mas também a alegria e, somado a isso; iii) equipar-se com estratégias e táticas para se esquivar do ridículo e do riso alheio, uma vez que

[...] a conversação em sociedade é um verdadeiro combate. O salão é um campo fechado onde cada um, para esgrimir, se faz zombador e onde o interlocutor é um adversário em potencial. A arma é o riso; o golpe mortal é o ridículo. (MINOIS, 2003, p. 447)

Apesar de funcional retoricamente e, até certo ponto, eticamente, essa predominância do caráter negativo leva Bakhtin (2010a, p. 33) a especular sobre o fim da função criadora e regeneradora do riso. Essa mudança no entendimento do riso como fenômeno social, nos esclarece Bakhtin, pode ter sido resultado das inovações estéticas e ideológicas, iniciadas no século XVIII, com movimento romântico.

Com se sabe, o Romantismo tinha como uma de suas características principais a ruptura com as tradições da Antiguidade Clássica, o que, por consequência, acarretou uma desvalorização da retórica em prol da individualidade, marca de originalidade, imaginação, sentimentalismo. Tais características, de acordo com Nigris (2006, p. 90-91), teriam arrastado, nesse contexto, o riso para as suas *formas reduzidas* do grotesco e da ironia, sendo que essa última “não será um riso para o outro, mas um riso para-si e terá sua sonoridade sensivelmente diminuída em sua atitude de sacralizar o eu e não o outro”. Por seu turno, o grotesco, devido ao caráter ascético das construções *sérias* desse período, vislumbraria alcançar, com toda a sua loucura e deformidade, o *status* do sublime, o que, para Eco (2007, p. 279), está relacionado à celebração da caricatura, que converte, pela passagem do repugnante ao ridículo, a deformação e o exagero humorístico em beleza e fantasia.

Assim sendo, podemos dizer que é diante de semelhante quadro que Bakhtin (2010a) demarca as diferenças de interpretação do riso e de suas funções entre a Renascença e as teorias nas épocas ulteriores¹²²:

¹²² Deve ficar bem claro, no entanto, que, apesar da predominância dos aspectos negativos, os aspectos positivos do riso, nos alerta Alberti (1999), ainda subsistem, nesse período e nos posteriores, vinculados à

Sublinhemos uma vez mais que, para a teoria do riso do Renascimento (como para as suas fontes antigas), o que é característico é justamente o fato de reconhecer que o riso tem uma significação positiva, regeneradora e *criadora*, o que a diferencia nitidamente das teorias e filosofias do riso posteriores, inclusive a de Bergson, que acentuam de preferência suas funções denegridoras. (BAKHTIN, 2010a, p. 61 – grifo do autor)

Com base nessas ideias, apresentamos, na sequência, uma sumarização¹²³ das teorias sobre o riso e o risível do período que vai do Romantismo até o século XX, procurando nessas pelas interpretações sobre o fazer rir. Nesse passo, Monro (1988) argumenta que, de acordo com os modos de percepção da natureza e das funções do objeto, as teorias *modernas* que tentam explicar os fatos do humor, do riso, do risível podem ser divididas em três tipos:

- Teorias da superioridade (*superiority theories*);
- Teorias da incongruência (*incongruity theories*);
- Teorias do alívio (*relief theories*).

De acordo com as *teorias da superioridade*, os vícios, os defeitos e os infortúnios das pessoas (glutões, bêbados, maus alunos, entre outros) são alvos característicos do riso, devido à possibilidade que se abre de podermos julgar tais atitudes como inferiores em relação à sociedade e a nós mesmos. Segue que “o prazer que temos no humor deriva de nosso sentimento de superioridade sobre aquilo de que se ri”¹²⁴ (MONRO, 1988, p. 350 – tradução nossa).

As origens desse pensamento, como anteriormente vislumbramos, têm suas fontes em Tomas Hobbes; porém, com base nos principais autores que deram prosseguimento à teoria da superioridade¹²⁵, Monro explica que esse entendimento do riso pela derrisão se

atividade de entendimento, isto é, “o risível será capaz de alargar o conhecimento, como se não fosse mais incompatível com a verdade” (ALBERTI, 1999, p. 160). Essa aparente contradição, ainda de acordo com a autora, se deve ao fato de as teorias sobre o riso e o risível não terem se desenvolvido *pari passu* com as rupturas cronológicas.

¹²³ As teorias analisadas por Monro (1988), de certo modo, retomam outras teses e reflexões dos períodos já estudados. Daí a nossa escolha por uma apresentação resumida, de modo a evitar certas redundâncias. Todavia, isso não quer dizer que um autor “x” ou “y”, desse período, não possa ser chamado, em momento oportuno, para a discussão de outro(s) fator(es) relacionado(s) ao riso e ao risível.

¹²⁴ No original: “the pleasure we take in humor derives from our feeling of superiority over those we laugh at.”

¹²⁵ Monro faz referência, aqui, a Alexander Bain e a Henri Bergson.

diferencia das teses anteriores por dois aspectos: i) primeiro, porque se passa a refletir sobre o nível de consciência em relação à derrisão, chegando-se à conclusão de que nem sempre o sujeito possui consciência de sua ação derrisória; ii) segundo, porque se toma consciência do aspecto legal (Direito) das ações, ou seja, a ação derrisória pelo riso é uma das formas de defesa da coletividade contra o excêntrico que recusa a se ajustar às regras e às conveniências sociais. Com efeito, a sociedade “faz pairar sobre cada um, senão uma ameaça de correção, pelo menos uma perspectiva de humilhação que, mesmo sendo leve, não deixa de ser temida” (BERGSON, 2007, p. 101). Em suma, nessa linha de pensamento, o fazer rir torna-se sinônimo de derrisão.

Já para as *teorias da incongruência*, o foco se orienta para os *modos de percepção* daquilo que é cômico/ridículo. Monro nos esclarece que, para essas teorias, o humor e o riso gerados pela incongruência estão ligados a: i) uma *expectativa frustrada*, na qual o humor surge de uma súbita transformação de uma tensa expectativa em nada (tese que tem sua base na filosofia kantiana); ii) uma *inesperada conexão entre ideias* (tese fundamentada em Schopenhauer). Ou seja, o humor implica encontrar o inapropriado dentro do apropriado e a função do humorista é colocar em evidência os fatos inconvenientes que corrompem atitudes tidas, por exemplo, como padrão ou como politicamente corretas, mas que, no fundo, não são mais do que estereótipos, representantes das incongruências do mundo (MONRO, 1988, p. 353).

Sobre as *teorias do alívio*, Monro nos diz que elas partem da seguinte ideia: se o humor traz à tona as coerções sociais exigidas por uma dada sociedade, talvez ele também permita que nos alivemos dessas mesmas coerções. Assim, esse alívio pode ser temporário (como o proporcionado por uma piada de fundo sexual), ou duradouro (semelhante ao que acontece com pessoas que estão sobre grande tensão ou *stress*). Essas teorias, afirma Monro, têm suas bases nos trabalhos de Sigmund Freud. Em seu trabalho sobre o humor¹²⁶, Freud postula, de acordo com Monro (1988, p. 354), que o humor busca burlar o *ensor* (nome teórico para o conjunto das nossas inibições internas) que nos impede de dar livre curso aos nossos desejos e punções. Desse modo, o fazer rir se apresenta como meio de enganar esse censor, o que acarreta, no mesmo instante, a liberação de alguma repressão, da qual se obtém o prazer do alívio (*reflief*).

¹²⁶ Monro se refere a *Os chistes e a sua relação com o inconsciente* de 1905.

Em relação às finalidades do riso, passamos em revista as principais teorias sobre o tema. Vimos que se pode utilizar do riso objetivando alcançar: a *felicidade* (pelo alegramento ou pela boa saúde); o *sucesso na argumentação* (apresentando-nos como pessoas civilizadas e urbanas); o *descanso* das obrigações religiosas; as *verdades* diferentes daquelas propostas pelas teses ditas *sérias*; a *purificação* dos vícios e dos defeitos da alma. Também observamos que, com o riso, podemos, entre outras coisas: mostrar nossa superioridade em relação àqueles que jugamos inferiores; evidenciar as incongruências do mundo que se apresentam como norma; e aliviar as tensões que nos coíbem de dar livre vazão a certos desejos.

É ainda importante ressaltar que, desde Platão e Aristóteles, o fazer rir, tendo como fim o próprio riso, aparentemente, se encontra afastado das discussões e das reflexões, o que se deve ao fato de esse objetivo não obedecer ao princípio da *justa medida* e, por isso mesmo, ter sido (re)legado aos artistas cômicos e aos bufões. Todavia, essa finalidade, ou mais especificamente dizendo, essa visada de *fazer-rir*, podemos agora afirmar, dilui-se nos mais diversos tipos de discursos e, em relação àqueles que herdaram as funções de fazer rir, torna-se um efeito visado que garante um *mix* de retaliação e sucesso junto ao público e à sociedade (cf. parte II, cap. 4, item 4.3).

2.2.2 AS VISADAS DE FAZER-PRAZER E DE FAZER-RIR

Não sabemos o que é que nos proporciona prazer, nem do que estamos rindo.
Freud (1996, p. 128)

Na epígrafe acima, Freud evidencia a dificuldade de percepção das fontes de prazer que nos assola diante de determinadas formas mais complexas de chiste. Não sabemos, assevera Freud (1996, p. 128), dizer se nos impressionamos mais com o pensamento transmitido (conteúdo) ou com o invólucro (a forma e a técnica) do chiste. No nosso modo de ver, essa dificuldade atinge não somente os chistes, mas também as várias formas do riso que compõem o DH. Todavia, embora saibamos da importância desse assunto, não adentaremos no debate sobre o lugar (na mente humana) onde se localizam e se desenvolvem as fontes de prazer advindas dos discursos. Deixemos isso por conta

das teorias da cognição e dos trabalhos em psicanálise¹²⁷. Nesse momento, interessa-nos mais evidenciar na observação de Freud que *alguma forma de prazer pode ser sempre apreendida* no chiste. E, como o chiste se constitui uma *forma do riso*, admitiremos, *ad hoc*, que nas demais *formas do riso* algum tipo de prazer também pode ser *sempre* percebido ou sentido.

Com base nessa intuição, viemos até aqui falando de um fazer rir e de uma visada de *fazer-rir* que acreditamos possível de ser apreendida do DH. No entanto, não encontramos subsídios na Teoria Semiolinguística que nos possibilite justificar a presença dessa *visada* nos atos de linguagem em geral. Na verdade, entre as visadas previstas nessa teoria (cf. CHARAUDEAU, 1997 e CHARAUDEAU, 2004a), a que mais se aproxima de um ato discursivo que pretende fazer rir seria a visada de *fazer-prazer*. Essa visada, por sua vez, está subordinada a uma visada mais ampla: a visada de *pathos* ou visada de *fazer-sentir*, que procura “provocar no outro um estado emocional agradável ou desagradável” (CHARAUDEAU, 2009, p. 69).

Nesse sentido, como uma forma particular da visada de *fazer-sentir*, a visada de *fazer-prazer* se apresenta com o objetivo principal de “despertar no outro estados emocionais positivos”, isto é, “atingir a sensibilidade do sujeito interpretante através da satisfação e/ou através do lúdico” (LYSARDO-DIAS, 1998, p. 21). Com efeito, podemos dizer que haveria certos atos de comunicação com maior ou menor propensão a serem portadores da visada de *fazer-prazer* e que tal visada, por sua vez, estaria ligada a determinadas formas *positivas* de emoção desencadeadas pelo discurso.

Nessa perspectiva, para os ACHs, Charaudeau (2006a) nos apresenta, primeiramente, várias formas de *convivência*¹²⁸ que o *sujeito-locutor* busca estabelecer com o *sujeito-receptor*. Essas *convivências* estão ligadas a um ponto de vista que o *locutor* deseja partilhar com o *receptor* e a um efeito pretendido relacionado a uma determinada emoção. Por exemplo, ao tratar da *convivência lúdica* e da *convivência de derrisão*, Charaudeau (2006a, p. 36-39) propõe que, enquanto a primeira está voltada para

¹²⁷ A respeito das fontes de prazer ligadas aos chistes, ao cômico e ao humor, veja a parte III do livro de Freud sobre os chistes de 1905 (cf. FREUD, 1996) e também o seu artigo “Der humor” de 1927 (cf. FREUD, 1988).

¹²⁸ Para mais detalhes sobre os tipos de *convivências* e seus efeitos, veja o apêndice C.

oferecer ao *receptor* um simples divertimento, a segunda propõe ao *outro* um ataque ao *alvo*, rebaixando esse último. Quanto às emoções, Charaudeau nos explica que, enquanto a convivência lúdica busca desencadear um alegramento puro, livre de qualquer tipo de julgamento crítico; a convivência de derrisão procura desenvolver, em outrem, um sentimento de desprezo e uma sensação de superioridade, ambos em relação ao *alvo*. O que Charaudeau não nos diz – mas deixa subentendido – é que essas emoções são, teoricamente, passíveis desencadear o riso.

Se olharmos atentamente para a proposta de Charaudeau (2006a), é possível afirmar que as *convivências* (que nada mais são que outro modo de denominar as visadas discursivas típicas do DH) e os seus *efeitos de sentido* correspondentes, por um lado, se afastam do riso como forma de efeito visado e, por outro, se relacionam, estritamente, às concepções filosóficas de humor e de comicidade anteriormente abordadas. Logo, levantamos a hipótese de que a ênfase das análises¹²⁹, que assumem esse ponto de vista, tende a se voltar sobre as outras finalidades às quais esses gêneros e atos de comunicação podem se prestar, deixando de lado, ou à distância, o *fazer rir* propriamente dito.

Sobre esse ponto, no entanto, já mostramos que as finalidades atribuídas tanto aos gêneros típicos do humor quanto aos ACHs podem se constituir de “n” visadas e que, entre essas, a visada de *fazer-rir* também pode se fazer presente. A questão que se apresenta é como o analista pode ser capaz de depreendê-la e justificar tal percepção. Não temos a pretensão de fornecer, aqui, para essa empresa, uma solução última e definitiva; mas simplesmente refletir sobre alguns caminhos possíveis e as dificuldades que podem vir a surgir. Isso porque, lembremos mais uma vez, o riso é contingente e, como o choro, pode vir de onde menos se espera.

2.2.2.1 DISCURSO E PRAZER

De um modo geral, podemos dizer que os discursos desenvolvem nos sujeitos (*interpretantes*) dois movimentos que correspondem, respectivamente, à entrada (*input*) do discurso e à saída (*output*) da atividade responsiva. Entre o *input* e o *output*, tem-se,

¹²⁹ Cf. nessa linha, os trabalhos de Chabrol (2006a), Vale (2009a) e García (2011).

no entanto, um momento de *compreensão responsiva ativa*, durante o qual o sujeito processa em sua mente (para alguns pensadores, na alma, no espírito) as informações de maneira lógica (*logos*) ou de modo passional (*pathos*). Para Bakhtin (1995, p. 146-148), é nesse momento que os seres humanos relacionam as informações externas (sociais) com as informações internas, ou melhor dizendo, informações externas internalizadas – “a palavra vai à palavra”. Essa articulação, ainda salienta Bakhtin, é que gera, na mente humana, o *discurso interior*, responsável pela “apreensão da enunciação de outrem, sua compreensão e sua apreciação, isto é, a orientação ativa do falante”.

Com base no raciocínio acima, podemos assinalar que, em relação às formas de *sentir*, é essa articulação entre informações externas e internas que nos permite, por exemplo, dizer que as paixões e as emoções (tidas como subjetivas e individuais) nada mais são do que “ecos” de *representações e imaginários sociodiscursivos* selecionados e depositados em nossa memória¹³⁰. Com efeito, podemos dizer que a recepção do discurso direciona nossa compreensão responsiva para estados (de alma) positivos (agradáveis) ou negativos (desagradáveis) e, por conseguinte, que essa mesma compreensão orienta nossa atitude responsiva para uma determinada forma de expressão exterior. Todavia, essa expressão exterior pode se consubstanciar em “n” formas: de *reações fisiológicas* (náusea, choro, riso, sorriso, entre outras) até as *reações discursivas* (o *silêncio* e seus múltiplos significados¹³¹, e o *discurso*, propriamente dito, nas suas materializações verbal e não verbal).

Como podemos ver, essa descrição sucinta do processo de recepção dos discursos, além de se aplicar a qualquer tipo de discurso, apresenta inúmeras possibilidades de *output*. Assim sendo, mesmo tomando o DH como ponto de partida, nada nos garante que a expressão da atitude responsiva será, necessariamente, o riso. De modo semelhante a outros fatores do DH, tentar essa via não nos ajuda em nada na descrição dos efeitos de sentido do mesmo. Diante disso, propomos fazer o caminho inverso. Em outras palavras, supondo a forte ligação entre o DH e o riso e o potencial que aquele tem de gerar esse último, tomaremos o riso (e o sorriso) como pontos de partida para as nossas

¹³⁰ Daí ter sido possível desenvolver uma descrição, na maioria das vezes, muito detalhada das várias paixões e emoções em tratados de psicologia, filosofia e retórica, como, por exemplo, o Livro II da *Retórica* de Aristóteles.

¹³¹ Sobre o *silêncio* e seu papel no discurso, veja o trabalho de Mello (2002).

reflexões. Com isso mente, nas páginas que se seguem, apresentamos as principais paixões e prazeres relacionados ao riso, evidenciando sempre a articulação entre riso, prazer e discurso e, assim, evitando discutir sobre outros prazeres que também têm o potencial de riso, mas que são gerados de forma não discursiva¹³².

2.2.2.2. DOS PRAZERES DO RISO À QUESTÃO DO RISO BOM E DO RISO ALEGRE

... rir é bom, mas rir de tudo é desespero!
Frejat (2002)

De certa maneira, nas seções anteriores, tangenciamos o ponto de vista de algumas autoridades sobre como o riso (e o risível) está relacionado com as paixões humanas. Podemos dizer que, de modo geral, esses pensadores justificam suas ideias com base em duas grandes linhas: uma, que procura condenar o fazer rir (seguindo o pensamento de Platão); a outra, que procura validar o uso do riso (baseada nos preceitos dos retores). Partindo dessas perspectivas, acreditamos ser possível esboçar um panorama das discussões referentes aos prazeres ligados ao riso; muito embora a sombra da contingência do riso ainda paire sobre muitas dessas reflexões.

Começemos pelos antigos. Para os gregos, o riso deriva de uma paixão compósita, mista de dor e prazer, que carrega em si um potencial positivo e negativo (ódio, inveja e desejo; bem e mal). Diziam os antigos que tal paixão, de nome desconhecido, podia proporcionar, ao mesmo tempo: i) a perda momentânea da razão e acarretar sentimentos contraditórios violentos na alma (cf. Platão); ii) um alegramento do espírito que alivia o cansaço das demais obrigações e que gera um sentimento próximo do “bem supremo”, ou seja, da felicidade (cf. Aristóteles); e iii) uma tranquilidade – por vezes confundida com alienação – capaz de, por um lado, afastar o espírito da melancolia e, por outro, possibilitar a reflexão filosófica que, por sua vez, gera também um prazer proveniente da descoberta de um conhecimento novo (cf. Demócrito).

¹³² Por se tratar de um estudo em AD, não serão discutidas, aqui, outras formas que não as linguísticas e as discursivas de se provocar o riso ou de se induzir estados eufóricos, como, por exemplo: cócegas (fricções em algumas partes do corpo que desencadeiam processos neurológicos e físicos ligados ao riso); ervas (cânabis, haxixe, papoula); drogas (álcool, ópio, fluoxetina ou pílula da felicidade); gases (óxido nitroso – N₂O – ou gás hilariante; cloreto de etila ou éter perfumado, gás comprimido base do “lança-perfume” ou vulgo “loló”); doenças (loucura, demência, riso sardônico); determinados tipos ferimentos (principalmente na região do diafragma); entre outros.

Os oradores e retores latinos e os pensadores medievais, por sua vez, procuraram, a seu modo, reformular as ideias dos gregos sobre o riso. Os latinos, nas figuras de Cícero e Quintiliano, abordam o riso de forma prática, aplicando o fazer rir na oratória e na retórica (cf. parte II, cap. 3, item 3.2.2). Sendo assim, à questão da paixão, da origem do riso na alma humana e da sua natureza (físico-fisiológica) foi dada menor importância, o que se deve ao fato de que os latinos perceberam que as dificuldades próprias da questão acarretavam a impossibilidade de dar um tratamento científico (digo, filosófico) ao tema (cf. Quintiliano). Com efeito, os latinos deixaram a questão em aberto (MARQUES JR., 2008, p. 22) e remeteram os interessados às reflexões de Demócrito (cf. Cícero).

Já para os medievais (e aqui nos restringimos aos da cristandade), a discussão sobre a paixão geradora do riso e dos prazeres a ele ligados tem como objetivo justificar as formas de rir “possíveis e boas” para o bom cristão (de um modo geral o riso, sinônimo de zombaria, era tido como coisa do Diabo). Desse modo, dir-se-á que tais formas de rir permitidas ao bom cristão devem se voltar ou para a alegria nas coisas divinas (próximas de um êxtase religioso) ou para as coisas práticas da vida como, por exemplo, o repouso das obrigações religiosas. Em outras palavras, nos medievais, pouco se avança na discussão sobre os prazeres do riso: ora se reformulam as advertências de Platão; ora se foca nas prédicas de Aristóteles, de Cícero e de Quintiliano, em vista do pensamento cristão da época.

A partir do Renascimento, a questão das paixões que acarretam o riso volta à baila de discussão, centrada, agora, nas reflexões da ciência médica nascente. Nos tratados médicos desse período, procuram-se as causas físicas e fisiológicas do riso, baseadas principalmente nas reformulações da teoria dos humores de Hipócrates e de Galeano (cf. parte II, cap. 2, item 1.2.5.1). Essas reflexões levarão, um pouco mais tarde, já na Idade Moderna, as Ciências Humanas e Sociais a perscrutar sobre as fontes do riso na psicologia do homem e na natureza social do fenômeno. Com efeito, dependendo do posicionamento teórico, os prazeres do riso e do risível se ligam a um:

- *Sentimento de superioridade* do homem que ri sobre aquilo de que se ri, isto é, sente-se prazer – para alguns, uma forma de alegria – com uma súbita glória

sobre o objeto, ao se vislumbrar as suas fraquezas e incoerências, acarretando o seu rebaixamento pela derrisão;

- *Sentimento de surpresa* gerado por uma expectativa frustrada, ou seja, o prazer do riso é obtido a partir de uma tensão gerada por uma expectativa de que algo, dado como certo, aconteça (às vezes, por uma dedução lógica); mas que, na verdade, outra coisa vem a acontecer;
- *Sentimento de alívio* em relação às coerções do meio social. Em outras palavras, o riso e o risível proporcionam aos indivíduos burlar as regras sociais que atormentam a alma, dando, mesmo que momentaneamente, livre curso a punções e desejos secretos, por vezes, interditos socialmente.

No nosso modo de ver, essas últimas maneiras de refletir sobre os prazeres do riso e do risível geraram, no pensamento moderno, duas consequências para os estudos do riso e do risível até certo ponto nocivas. A primeira diz respeito à capacidade de gerar prazer (seja ele de superioridade, de incongruência ou de alívio) em certas *formas do riso*. De fato, a quantidade de riso não somente passa a determinar a classe em que serão enquadradas essas *formas* (humor, cômico, ironia, sarcasmo, grotesco...), como também influenciará na exclusão de certas *formas do riso* do meio social e, até mesmo, no expurgo do riso de algumas práticas humorísticas e de certos estudos, por exemplo, sobre o humor e a ironia (cf. Escarpit). Daremos tratamento especial a essa questão em outro momento de nosso texto (cf. parte II, cap. 1 e cap. 4).

A segunda consequência se refere à dificuldade de percepção do riso bom/alegre. Podemos dizer que o matiz de derrisão, de zombaria (ou seja, todo o lado negativo e agressivo do riso) se torna, a partir desse período, uma espécie de nebulosa que encobriria – e, de certo modo, até impediria – a possibilidade de ver o lado positivo, salutar, criador, regenerador do riso e do fazer rir na sociedade humana (cf. Bakhtin). Aprofundemos um mais pouco nesse ponto.

Em *Comichidade e riso*, Propp (1992) afirma que o estudo da comichidade deve se pautar, ao mesmo tempo, na estética das obras ditas cômicas e na psicologia do sujeito que ri. Com isso em mente, o autor se debruça sobre a psicologia de diferentes tipos de riso, procurando evidenciar os mecanismos capazes de desencadear o riso e a forma como

eles agem na cognição humana. Segue que, o crítico russo passa a elencar e a discutir, metodicamente, os principais tipos de riso, para os quais apresentamos uma síntese:

- i. *Riso de zombaria*. Voltado para a punição dos vícios e para o escárnio dos defeitos (mesquinhos). Altamente satírico e destruidor, esse riso estabelece como alvo, entre outras coisas, a falsa grandeza, a falsa autoridade, a falsa pusilanimidade, a falsa pudicícia e a norma estabelecida. O prazer gerado por esse riso é a somatória de sentimentos como a satisfação e a sensação de superioridade (conquistada por uma espécie de vitória), o ódio (contra o objeto do riso), a alegria (com os pequenos infortúnios alheios), entre outros;
- ii. *Riso bom*. Raramente encontrado, esse riso também se volta para a punição dos vícios; todavia, diferentemente do riso de zombaria, ele não porta o traço de irrisão. Isso se deve ao fato de que a punição proporcionada por esse riso é embotada por alguma forma de afeto daquele que ri sobre o objeto do riso, pois o “defeito pode ser próprio de uma pessoa a quem amamos e apreciamos bastante ou por quem sentimos simpatia”. Nessas circunstâncias, “um defeito não provoca condenação, mas pode, ao contrário, reforçar um sentimento de afeto e simpatia” (PROPP, 1992, p. 152);
- iii. *Riso maldoso*. Nesse tipo de riso, os vícios e os defeitos (mesquinhos, aparentes, reais ou inventados) são hiperbolizados. Com isso, esse riso se aproxima fortemente da maledicência e da falsidade, cuja ausência de um impulso nobre faz elencar como alvos preteridos: a hipocrisia diante da realidade e a sacralização dos atos de bondade (tidos sempre como falsos). Assim sendo, o *pathos* desse tipo de riso pode beirar o ódio generalizado, convertendo-se em pseudotrágico. Isso porque, esse riso, nos alerta Propp (1992, p. 160), está estritamente ligado à infelicidade, ao fracasso e à desilusão daquele que ri;
- iv. *Riso cínico*. Embora seja muito similar ao riso maldoso, o riso cínico se difere desse pelo fato de que retira seu prazer da desgraça alheia. Para Propp, esse tipo de riso se afasta, como o riso maldoso, da comicidade, pois não são mais os pequenos infortúnios que se tornam alvo, mas qualquer desgraça, seja ela de pequena ou de grande dimensão. Esse tipo de comportamento, ressalta Propp (1992, p. 160), é “próprio de um ser humano árido, incapaz de compreender o sofrimento dos outros”.

- v. *Riso alegre*. Diferencia-se do riso bom, pois, em nenhum grau, se verifica a presença de alguma forma de punição dos defeitos. Não carrega, de modo algum, o traço de irrisão. Tal como o riso ritual, o riso alegre é vivificador das forças e do desejo de viver, porém se distancia também desse último, uma vez que não assume nenhum papel (obrigatório) em cerimônias de cunho religioso. As causas do riso alegre não são precisas e os pretextos de seu surgimento podem ser os mais insignificantes. O prazer desencadeado por esse riso se aproxima de um alegramento puro. É próprio de pessoas boas e dispostas ao humorismo (PROPP, 1992, p. 163).
- vi. *Riso ritual*. Como o próprio nome diz, esse riso está ligado aos mais diferentes tipos de rituais verificados desde os primórdios das sociedades humanas. Tido muitas vezes como intencional e/ou artificial (falso), o riso ritual pode até mesmo, assim como o choro, ser obrigatório em algumas cerimônias. De acordo com Propp (1992, p. 164-165), tal riso tem função de despertar e de elevar as forças vitais, suscitar a vida e, até mesmo, promover a ressurreição dos mortos, tanto dos seres humanos (por vezes, também dos deuses) quanto dos vegetais (os rituais realizados durante as colheitas e as semeaduras).

Embora Propp vislumbre a possibilidade de existência dos outros tipos de riso, é importante ressaltar que o papel do riso de zombaria nas pesquisas sobre a comicidade. De acordo com Propp (1992), esse riso de zombaria pode chegar ao ponto de ser tomado, por vezes, como sinônimo de comicidade. O que se deve ao fato de que:

Justamente este e, [...], apenas este aspecto [irrisão] está permanentemente ligado à esfera do cômico. Basta notar, por exemplo, que todo o vasto campo da sátira baseia-se no riso de zombaria. E é exatamente este tipo de riso o que mais se encontra na vida. (PROPP, 1992, p. 28)

É oportuno destacar que, em grande parte do seu texto¹³³, Propp (1992) se interessa pelo riso de zombaria e seus aspectos. Com isso, os demais tipos de riso recebem uma análise deveras superficial, em especial o riso bom e o riso alegre, pois “estes tipos de riso não são provocados pela comicidade, não estão ligados a ela e constituem uma questão mais de caráter psicológico que estético” (PROPP, 1992, p. 162). Propp

¹³³ Dos vinte e sete capítulos que compõem *Comicidade e riso*, dezenove são dedicados à análise do riso de zombaria.

justifica essa posição, apresentando o fator quantitativo como argumento decisivo para não avançar em suas reflexões e análises desses tipos de riso:

Partindo-se de observações de ordem puramente quantitativas, podemos afirmar que o riso de zombaria é o mais freqüente, que é o tipo fundamental de riso humano e que todos os outros tipos encontram-se muito mais raramente. Do ponto de vista da lógica formal pode-se chegar racionalmente à conclusão de que há duas subdivisões do riso, ou dois gêneros. Um contém a derrisão, o outro não. (PROPP, 1992, p. 151)

Contudo, devemos chamar a atenção para esses dois tipos de riso, pois, diferentemente do riso ritual¹³⁴, o riso bom e o riso alegre podem ser desencadeados por via discursiva. Com efeito, esses tipos de riso, de modo semelhante ao riso de zombaria ou o riso maldoso, também participariam de um discurso baseado no risível, muito embora estejam, aparentemente, mais afastados da comicidade, como sugere Propp.

Como alegamos anteriormente, essa atitude de Propp parece ressoar uma certa visão (moderna) a respeito de certos tipos de riso nos fatos da comicidade e do humor. Numa linha um pouco divergente, podemos citar Baudelaire. Procurando definir a essência do riso em seu estudo sobre a caricatura, Baudelaire (1855) considera que o riso é diversificado e que não nos alegamos somente com a desgraça, a fraqueza e

¹³⁴ Para Propp (19--?), o riso ritual deve ser considerado dentro das *práticas rituais* que, diferentemente das *práticas sociais* (ou cotidianas), estão ligadas a cerimônias religiosas, com datas fixas no calendário e, por vezes, realizadas com a ajuda de um sacerdote. Devido a isso, Propp ressalta que o riso ritual se prestará a observação pelo nexos existente entre as variantes (riso diante da morte, riso durante a sementeira etc.) e o desenvolvimento econômico-social (pré-tribal, tribal, escravista e assim por diante) do povo no qual ele, o riso, se realiza. Nesse passo, Propp (19--?, p. 80 *et seq.*) nos diz que, por exemplo, o riso ritual pode marcar a diferença entre os vivos e os mortos, sendo que, aos vivos, é proibido rir entre os mortos ou durante os ritos de iniciação; porém, torna-se uma *obrigação* rir diante da vida ou do regresso à vida, ou seja, “ao riso é atribuída a faculdade não só de acompanhar a vida, mas também de suscitar-la”. Na Roma antiga, nos relata Propp que, durante os homicídios simbólicos nas lupercais (festas em homenagem a Pã), os jovens supostamente assassinados *deveriam* rir após a ressurreição, marcando o sucesso da ritual. Relacionado à multiplicação dos gêneros humano, animal e vegetal, o riso ritual se encontraria, *verbi gratia*: no riso da deusa do parto, que com a força do riso gera os homens; no riso dos caçadores e dos pescadores, ao *celebrarem* a morte e a “volta” (ressurreição) dos animais abatidos; no riso dos agricultores, durante as festas para cultivo e para colheita: “se ri para semear o campo e para que a terra seja fecundada”. Em suma, o riso ritual é um tipo de riso desencadeado, na maior parte das vezes, não por um discurso risível, mas sim por um ato cerimonial, quase mágico, ou seja, não se estabelece um discurso de cunho propriamente humorístico ou cômico para seu surgimento. No entanto, deve ficar claro que isso não quer dizer que outros tipos de riso (como o de zombaria, por exemplo) não possam ocorrer juntamente com o riso ritual. Propp (19--?, p. 76; 96) mesmo nos alerta que entre as mulheres carpideiras se encontravam bufões contratados para fazer rir as pessoas de luto, ou ainda, que, durante o RISVS PASCHALIS, os padres contavam gracejos e historietas cômicas, de modo a divertir os fieis no pós-quaresma. A isso, aliamos também as troças e os impropérios dos primeiros cômicos e dos sátiros dirigidos aos transeuntes durante as procissões fálicas na Grécia e na Roma antigas (cf. parte II, cap. 1, item 1.2).

inferioridade de outrem. Isso porque, nosso riso, prossegue o poeta, pode ser excitado de maneiras (inocentes!) que muitas vezes não tem nada a ver com o “espírito de Satã”.

Nesse sentido, Baudelaire (1855, p. 9-10 – tradução nossa) propõe que façamos uma distinção entre o que é a *alegria* e o que é o *riso*. A primeira, nos esclarece esse autor, é um estado de espírito existente por si mesmo; um estado de espírito que pode se manifestar de inúmeras formas como, por exemplo, o silêncio, o choro e, é claro, o riso. Já esse último “é a expressão de um sentimento duplo, ou contraditório; e é por isso que há a convulsão”¹³⁵. Desse modo, o riso das crianças, que seria uma objeção à sua tese, é, para Baudelaire, “totalmente diferente, mesmo como expressão física, quanto forma, do riso do homem que assiste a uma comédia, observa uma caricatura”¹³⁶, pois o riso das crianças “é como um desabrochar de uma flor. É a alegria de receber, de respirar, de se abrir, de contemplar, de viver, de crescer”¹³⁷. E, com base nessa ideia de um riso de alegramento per si, Baudelaire é levado a diferenciar¹³⁸ as formas de cômico em *significativo* e *absoluto*, sendo esse último totalmente desprovido de qualquer de alegria.

No âmbito de uma crítica estética e psicológica, Pirandello (1996) busca a essência do humorismo, tratando, primeiramente, de diferenciá-lo de outras *formas do riso*, principalmente, do cômico. Com esse intuito, Pirandello nos diz que uma obra humorística, assim como toda realização artística, passa por um procedimento psicológico de organização. Essa organização psicológica, no caso específico do humorismo, se aproxima de uma forma de sentimento que, “à medida em que a obra se faz, ela a critica, não friamente como faria um juiz desapaixonado, analisando-a, mas improvisadamente, segundo a impressão que dela recebe” (PIRANDELLO, 1996, p.

¹³⁵ No original: “Le rire est l’expression d’un sentiment double, ou contradictoire; et c’est pour cela qu’il y a convulsion.”

¹³⁶ No original: “[...] est-il tout à fait différent, même comme expression physique, comme forme, du rire de l’homme qui assiste à une comédie, regarde une caricature...”

¹³⁷ No original: “Le rire des enfants est comme un épanouissement de fleur. C’est la joie de recevoir, la joie de respirer, la joie de s’ouvrir, la joie de contempler, de vivre, de grandir.”

¹³⁸ De acordo com Santos (2012, p. 23-24), a diferença entre as formas cômicas apontadas por Baudelaire tem como base, por um lado, a percepção (do cômico) e, por outro, a intenção imitativa dessa percepção pelo artista. Assim, ainda seguindo Santos, o *cômico absoluto* (ou grotesco) seria mais natural (no sentido de encontrado na natureza) e captado somente pela intuição humana; já o *cômico significativo* (ou ordinário) estaria mais para a arte, para uma linguagem vulgar (cotidiana) e, por conseguinte, seria mais fácil de analisar.

131). Disso, chega-se ao princípio que organiza o humorismo: o *sentimento do contrário*.

Pirandello defende essa ideia, exemplificando esse princípio com o caso da velha senhora “fantasiada” com roupas e maquiagens de mulheres mais jovens. Segundo o crítico italiano (1996, p. 132), ao dar-se conta dessa senhora, nos pomos a rir, uma vez que ela representa o contrário daquilo que se espera de uma senhora respeitável. Tem-se, então, a essência do cômico, ou seja, a *advertência do contrário*. No entanto, se nos colocamos a refletir sobre a situação, os motivos que levaram a velha senhora a se “empetecar” ridicularmente (por exemplo, para agradar um esposo muito mais jovem que ela e, por conseguinte, conservar seu relacionamento),

eis que não posso mais rir disso como antes, precisamente porque a reflexão, trabalhando em mim, fez-me ir para além daquela primeira advertência, ou de preferência, mais adentro: daquela primeira advertência do contrário fez-me passar a este sentimento do contrário. (PIRANDELLO, 1996, p. 132)

Conclui-se disso que, para Pirandello, a diferença básica entre uma representação cômica e uma representação humorística é como se dá a percepção do contrário, esse último portador do potencial gerador do riso. Porém, esse potencial pode ser embotado a partir do momento em que a reflexão, a qual, na visão de Pirandello, necessariamente segue alguma forma de *sentimento*, tende a turbar ou a impedir o riso.

Quanto a esse último ponto, Bergson (2007, p. 3) é categórico: “o riso não tem inimigo maior que a emoção”. A insensibilidade e a indiferença, afirma o filósofo francês, são fatores necessários para que a comicidade produza seus efeitos de sentido (leia-se, *riso*). Para Bergson, isso se deve ao fato de que:

Numa sociedade de puras inteligências provavelmente não mais se choraria, mas talvez ainda se risse; ao passo que almas invariavelmente sensíveis, harmonizadas em uníssono com a vida, nas quais qualquer acontecimento se prolongasse em ressonância sentimental, não conheceriam nem compreenderiam o riso. (BERGSON, 2007, p. 3)

Assim sendo, emoções como a piedade e a afeição têm um grande potencial de anular o riso, pois, para que ele – o riso – aconteça, é necessária uma certa *anestesia do coração*. Ou seja, a comicidade “dirige-se à inteligência pura” (BERGSON, 2007, p. 4).

Em suma, se considerarmos que, de um modo geral, as teorias¹³⁹ correspondem a uma certa visão admitida a respeito de determinado fenômeno em dada época e que, de volta, os construtos teóricos influenciam outras reflexões posteriores, constituindo assim *imaginários sociodiscursivos* sobre esse mesmo fenômeno; devemos, então, aceitar que *difícilmente* poder-se-á perceber o riso bom e o riso alegre. Isso porque, como vimos, esses dois tipos estão muito próximos de emoções que poderiam anular o riso, embotar a sua intensidade ou, até mesmo, mudar a classe de suas *formas*. Contudo, evidenciar essa dificuldade não quer dizer, de modo algum, que esses tipos de riso não podem ser induzidos, o que, por consequência, nos obriga a considerá-los, mesmo que em potência, na análise do DH.

¹³⁹ De acordo com Charaudeau (2006b, p. 196 *et seq.*), teorias e construtos teóricos devem ser enquadrados como *saberes de conhecimento*, que procuram estabelecer uma verdade sobre o mundo, constituindo um saber exterior ao homem, de modo que o mundo se imponha ao homem como realidade por si mesmo. Esse conhecimento pode ser subdividido em: *savant* (próximo do saber *científico*; da ordem do que pode ser provado) e de *experiência* (próximo de um saber que pode ser experimentado). Os saberes de conhecimento se diferenciam, por exemplo, da *doxa* e do *senso comum*, pois esses se enquadram na classe dos *saberes de crença*, que procuram também estabelecer uma verdade sobre o mundo, mas por meio da avaliação e do julgamento. Nesse caso, o homem, com base num engajamento daquele que enuncia em relação ao conhecimento enunciado, se impõe ao mundo e esse passa por um filtro interpretativo do sujeito. Esses saberes de crença podem se apresentar na forma de uma *revelação* (semelhante às verdades doutrinárias) e de *opinião* (marcadas por um engajamento do sujeito). Todos esses saberes (de conhecimento e de crença), no entanto, devem, ainda de acordo com Charaudeau, ser considerados como formas materializadas de expressão com núcleo semântico estável, isto é, maneiras de dizer as *representações sociais* que circulam em dada sociedade e que, por isso, constituem os *imaginários sociodiscursivos* sobre determinado fenômeno ou realidade.

PARTE I

CAPÍTULO 3

O QUE FAZ RIR?

DO RISO NA LÍNGUA AO RISO NO DISCURSO

No primeiro livro tratamos da tragédia e de como ela suscitando piedade e medo produz a purificação de tais sentimentos. Como tínhamos prometido, tratamos agora da comédia (ainda mais da sátira e do mimo) e de como suscitando o prazer do ridículo ela chegue à purificação de tal paixão; quanto tal paixão seja digna de consideração já o dissemos no livro sobre a alma, enquanto – único dentre todos os animais – o homem é capaz de rir. Definiremos portanto de que tipo de ações é mimesis a comédia, em seguida examinaremos os modos como a comédia suscita o riso, e esses modos são os fatos e o elóquio.

Mostraremos como o ridículo dos fatos nasce da assimilação do melhor ao pior e vice-versa, do surpreender enganando, do impossível e da violação das leis da natureza, do irrelevante e do inconseqüente, do rebaixamento das personagens, do uso de pantomimas bufonescas e vulgares, da desarmonia, da escolha das coisas menos dignas. Mostraremos por conseguinte como o ridículo do elóquio nasce dos equívocos entre palavras semelhantes para coisas diferentes e da repetição, dos jogos de palavras, dos diminutivos, dos erros de pronúncia e dos barbarismos...

Aristóteles (!?)

Passar em revista todas as propostas de interpretação e de teorização a respeito das causas do riso no discurso, de saída, seria, além de hercúlea, talvez uma tarefa impossível. Dizemos isso retomando a epígrafe¹⁴⁰ desse capítulo: seria maravilhoso fazer como Guilherme de Baskerville e poder consultar não somente o Livro II da *Poética* de Aristóteles, mas também os inúmeros textos sobre o riso e o risível que se perderam pelos meandros da história¹⁴¹. Apesar dessas dificuldades, vários outros trabalhos, que mantêm uma maior ou menor relação de intertextualidade com esses textos perdidos, se encontram ao nosso alcance.

Assim sendo, pretendemos, nesse capítulo, sistematizar um conhecimento sobre as causas do riso e sobre as fontes do risível, do cômico, do humor... de modo a potencializar nossa *competência discursiva* e, assim, poder construir hipóteses mais precisas a respeito do contrato de comunicação e dos demais componentes do dispositivo do discurso humorístico (DH). Antes, no entanto, devemos retornar a uma questão crucial relacionada ao conceito de *linguagem do riso* (LR), a saber: a infinidade de técnicas¹⁴² e de procedimentos linguageiros erigidos como possíveis desencadeadores do riso.

Vimos, com Charaudeau (2006a), que os procedimentos linguísticos e discursivos encontrados nos atos de comunicação humorísticos (ACHS) são tão variados que, por vezes, são os mesmos encontrados em outros gêneros considerados *sérios*. Quanto a essa mesma questão, outros autores são mais incisivos e asseveram: “qualquer expediente pode facilmente torna-se fonte do cômico” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 213). Diante disso, podemos ser levados a duvidar da necessidade e, até mesmo, da possibilidade de se construir um rol de procedimentos linguageiros

¹⁴⁰ O excerto é um pastiche do livro perdido da *Poética*, supostamente encontrado por Guilherme Baskerville na biblioteca da Abadia do romance *O nome da rosa*. A *Poética* de Aristóteles era o livro fatal, causador (direta e indiretamente) das mortes na trama do romance (cf. ECO, 1986, p. 526).

¹⁴¹ Referimo-nos, aqui, aos escritos gregos que Cícero diz ter lido (cf. *De ridiculis*, § 217). De acordo com Marques Jr. (2008, p. 32), essas fontes podem ter sido: o *περι γελοιοῦ* (*Do riso*) de Teofrasto – discípulo de Aristóteles; os escritos de Górgias sobre o riso; e o Livro II da *Poética* de Aristóteles. Ainda segundo Marques Jr., nenhum desses escritos chegou até nós.

¹⁴² Na literatura sobre o riso e o risível, em especial sobre o humor, são vários os termos e os conceitos relacionados ao termo *técnica*, a saber: *chaves linguísticas* ou *mecanismos linguísticos* (cf. POSSENTI, 1998); *gatilhos* (cf. RASKIN, 1987); *recursos técnicos*, *técnica verbal ou expressiva* (cf. FREUD, 1996); *índice linguístico* (cf. CHARAUDEAU, 2008); para citar alguns. Em nosso trabalho, o termo *técnica* será tomado como um termo genérico para designar as marcas linguísticas responsáveis por possibilitar a percepção dos efeitos de humor.

voltados para o risível. Entretanto, é estranho e, ao mesmo tempo, intrigante que, desde a Antiguidade, inúmeros autores e pensadores tenham se empenhado, de diferentes modos certamente, a circunscrever tais procedimentos, técnicas e, também, gêneros mais ou menos relacionados ao riso.

No nosso modo de ver, essa aparente contradição é menos um problema de ontologia¹⁴³ do que de posicionamento teórico sobre determinado objeto (cf. parte I, cap. 1). De fato, como assevera Olbrechts-Tyteca (1974, p. 21), as pesquisas sobre o cômico, o humor, o risível... *quase* sempre buscam, de início, definir as causas do riso. Tais pesquisas, ainda segundo a autora, ora partem das reminiscências ou da intuição do pesquisador sobre o que desencadeia o riso, ora resultam de uma revisão mais ou menos exaustiva de outros trabalhos sobre o tema, advindo, daí, teorias que, na maioria dos casos, são tentativas de colocar ordem na grande quantidade de dados obtidos.

A bem dizer, perscrutando alguns dos principais trabalhos que giram em torno da temática do riso e do risível, é possível perceber que dois métodos de análise dos fenômenos causadores do riso nos saltam aos olhos: no primeiro, os estudiosos partem de um *corpus*, mais ou menos extenso, composto por textos tidos, *a priori*, como cômicos, humorísticos, satíricos... e daí depreendem os procedimentos e os mecanismos do riso¹⁴⁴. Já no segundo método, como sugere Eco (1989), toma-se uma definição, por vezes, complexa e obscura de humorismo, de comicidade, de cômico ou de um gênero específico (por exemplo: comédia, piada ou chiste) e tenta-se depreender os elementos e os efeitos de sentidos relacionados, em maior ou menor grau, ao riso¹⁴⁵.

É ainda importante salientar que uma grande parte desses trabalhos se volta, quase sempre, para outros objetivos que não o próprio DH, isto é, a análise dos elementos linguísticos e discursivos, por vezes, é somente um meio seja para afirmar as definições

¹⁴³ Dessa forma, colocamo-nos numa perspectiva mais retórica do que filosófica. Isso porque, entendemos que as interpretações sobre as causas do riso de modo algum devem ser tomadas como verdades absolutas, mas sim enquanto tentativas de prever como se dá o contrato prototípico do DH. Sempre devemos ter em mente: o riso é contingente e as suas *formas* são capazes de atravessar *quase* todos os discursos e *quase* todas as situações de comunicação.

¹⁴⁴ Aqui podemos citar nomes como os de Cícero e de Quintiliano e os trabalhos de Propp (1992) e Freud (1996).

¹⁴⁵ Os trabalhos de Pirandello (1996), Bergson (2007), Veissid (1978), D'Angeli & Paduano (2007) e Possenti (1998) servem de exemplos desse método.

e/ou teorias admitidas *a priori*, seja para comprovar a existência de uma especificidade estética, retórica ou pragmática aferida a um dado conjunto de textos.

Diante de tal problemática, nossa proposta procura ver na LR um conceito geral nos moldes do conceito de *código linguageiro*¹⁴⁶. Isso porque, na maioria das vezes, se pode evidenciar, na história da humanidade, a *ocorrência* do riso e das suas *formas* independentemente das diferenças sociais e culturais; no entanto, sabemos, também, que essas mesmas *formas* possuem especificidades estritamente ligadas à cultura e à história de cada sociedade – a aparente aporia entre o riso e o risível (parte I, cap. 1, item 1.2.2). Assim, a LR, enquanto um *código linguageiro* a serviço do DH, nos possibilitaria, por um lado, observar como certos elementos linguísticos de uma *língua* específica (como, por exemplo: português, inglês, latim, grego, japonês etc.) podem ser organizados de modo a compor as *formas do riso*; e, por outro lado, verificar a utilização desses elementos em relação às condições de produção, evidenciando a construção dos efeitos de sentido. Pois bem, isso nos leva a considerar não somente os aspectos estritamente linguísticos¹⁴⁷ da construção humorística, mas também os aspectos semiológicos. Em outras palavras, devemos procurar entender o ato de linguagem (no caso, o humorístico) enquanto um objeto que se constitui em uma interdiscursividade. Quanto a essa proposta, encontramos apoio nas ideias de Bergson (2007) que salienta que:

[...] é preciso distinguir a comicidade que a linguagem exprime da comicidade que a linguagem cria. A rigor, a primeira poderia ser traduzida de uma língua para outra, com a possibilidade de perder a maior parte de seu brilho ao passar para uma sociedade nova, diferente em termos de costumes, literatura e, sobretudo, associações de idéias. Mas a segunda é geralmente intraduzível. Ela deve tudo o que é à *estrutura da frase* ou à *escolha das palavras*. Não constata, por meio da linguagem, certas distrações particulares dos homens ou dos acontecimentos; destaca as distrações da linguagem em si. É a própria linguagem, aqui, que se torna cômica. (BERGSON, 2007, p. 76-77 – grifos nossos)

Embora admita que linguagem em si possa ser cômica, Bergson (2007, p. 77) explica que há dificuldades de se saber (e de dizer) do que realmente rimos, pois “as frases não

¹⁴⁶ De acordo com Maingueneau (2008a, p. 147), “o código linguageiro que mobiliza o discurso é, na verdade, aquele por meio do qual o discurso deseja que se deva enunciar, o único legítimo em consideração ao universo de sentido que ele instaura”. E, além disso, o código linguageiro “resulta de uma determinação da interlíngua, isto é, da interação das línguas e dos registros ou das variedades de língua acessíveis – tanto no tempo como no espaço – em uma conjuntura determinada”, ou seja, ele “pode combinar diversas variedades linguísticas” (MAINGUENEAU, 2006d, p. 97-98).

¹⁴⁷ Sobre esse ponto, veja a descrição de Possenti (1998) no apêndice A.

se fazem sozinhas, e que, se rimos delas, poderemos estar rindo de seu autor na mesma ocasião”. Aliás, o próprio filósofo francês, de certo modo, nos diz isso quando argumenta que a *comicidade que a linguagem cria* se dá pela “escolha das palavras”. Ora, como discutimos anteriormente (cf. parte I, cap. 1, item 1.2.2), tal escolha pode estar relacionada não somente à sintaxe ou a outras coerções estabelecidas por um sistema linguístico específico, mas também ao estilo, às visadas e às estratégias discursivas adotadas por um sujeito falante em uma situação de comunicação (humorística).

Além disso, é preciso advertir que os expedientes ou procedimentos linguageiros ligados ao riso mantêm entre si implicações múltiplas e podem gerar ecos ou harmônicos direcionados ora para os mesmos efeitos de sentido, ora para outros. Isso justifica nossa atenção à questão da *predominância* de certos traços presentes na definição das categorias que, como veremos mais adiante, compõem os GENERA RIDICVLORVM (“gêneros de ditos ridículos”), pois:

Quando um músico emite uma nota num instrumento, surgem espontaneamente outras notas que sendo menos sonoras que a primeira e estando ligadas a ela por certas relações definidas, imprimem-lhe um timbre por lhe somarem: como se diz na física, são harmônicos do som fundamental. [...] Portanto, assim que o poeta cômico emitir a primeira nota [cômica], acrescentará a segunda de modo instintivo e involuntário. (BERSGSON, 2007, p. 40-41).

Isso se explica pela proximidade entre as categorias. Por exemplo, um *jogo de palavras* (trocadilhos, ambiguidades, inversões) responsável, muitas vezes, por certas *mudanças de isotopia*, pode implicar tanto um *barbarismo* (cf. parte I, cap. 2 – “violentíssissíssima”) quanto uma *ironia/sarcasmo* (cf. parte II, cap. 2, item 2.2 – “Ah, pega no meu pau!”). Portanto, se seguimos uma separação dos elementos e dos procedimentos, é mais por uma necessidade (de certo modo, didática) de estabelecer uma ordem na apresentação das *principais* características (linguísticas e discursivas) que um texto (*lato sensu*) pode apresentar (ou sugerir) para desencadear o riso.

Desse modo, no que se segue, buscamos ir além da simples identificação das causas linguísticas e discursivas do riso. Primeiramente, apresentamos uma visão panorâmica e, ao mesmo tempo, crítica de algumas das principais tentativas de sistematizar os expedientes responsáveis pelo riso no tocante à língua e ao discurso, de modo a tornar

mais preciso, para os objetivos desse percurso, o conceito de *formas do riso*. Em seguida, avançamos em direção à questão da utilização e da reutilização dos expedientes da *linguagem do riso*, discutindo o conceito de *paródia* pelo viés linguageiro.

3.1 FORMAS E FORMAS REDUZIDAS DO RISO

Em outro momento de nosso percurso (cf. parte I, cap. 1, item 1.2), mencionamos que Bakhtin (2010c, p. 343) procura entender o riso na sua existência sócio-histórica, cultural e objetual, ou seja, o “riso [que, de alguma maneira] se manifesta na fala”. Com efeito, para o teórico russo, a ironia, a paródia, o humor e os diversos tipos de comicidade são tidos como “variadas formas de utilização indireta de um outro gênero de linguagem”. Tal linguagem, como se pode evidenciar nos escritos de Bakhtin, se constitui de determinadas manifestações do riso, as quais o autor categorizou como *formas do riso* (como, por exemplo, a paródia e o cômico) e *formas reduzidas do riso* (*verbi gratia*, a ironia, o humor e a sátira). No entanto, como o objetivo de Bakhtin não era especificamente descrever e analisar tais *formas*, mas sim entender a estética de determinadas obras literárias em contextos históricos mais ou menos precisos, sobre essas categorias parece pairar uma certa obscuridade de definição, típica da escrita bakhtiniana. Atentemos, por exemplo, para o adjetivo *reduzidas* no sintagma *formas reduzidas do riso*.

Bakhtin (2010d, p. 129-130, nota 1) alega que as *formas reduzidas* se constituem de um riso que “carece de expressão direta, por assim dizer, ‘não soa’, mas deixa sua marca na estrutura da imagem e da palavra, e é percebido nela”. Tal nuance de efeito é resultante, segundo Bakhtin (2010a), de uma desnaturalização do riso, no fim da Idade Média, devido à ação reguladora, primeiramente, da Igreja, depois, do Estado e, por fim, das Cortes Reais. Em consequência, o riso perde seu caráter renovador, libertador e alegre (seu lado positivo), para se aproximar com maior ênfase da derrisão, isto é, o riso assume um caráter negativo, agressivo e, paradoxalmente, refinado. Disso, uma interpretação possível é que, ao afirmar que as *formas do riso* se tornaram *reduzidas*, Bakhtin dá a impressão de empregar tal adjetivo para evidenciar que tais *formas* se diferenciavam, entre si, em termos de variação linguística:

- *Diatópica*¹⁴⁸, uma vez que as manifestações do riso são diferentes, dependendo da localização – o riso da praça pública, da feira, dos jogos não é o mesmo riso do mosteiro, do palácio e da assembleia;
- *Diafásica*, já que a situação, mais ou menos formal, exigia – e ainda exige – uma forma de riso que não atentasse, por exemplo, contra a figura do rei ou do príncipe, pois, nesse contexto, alertava Castiglione (1997, p. 136), “deve-se ter respeito por aqueles que são universalmente apreciados e amados por todos, e poderosos, porque escarnecendo de um deles poder-se-iam adquirir inimizades perigosas”;
- *Diastrática*, pois o nível socioeconômico que, de certo modo, causava forte impacto sobre a escolaridade, restringiu a elaboração de formas mais complexas do riso (como, por exemplo, a paródia sacra) a indivíduos com maior grau de instrução, no caso, os monges e os poucos intelectuais da época, como Erasmo de Rotterdam e François Rabelais.

Embora possamos inferir que essas variações devam ter influenciado na estrutura textual das *formas do riso*, os exemplos e as escassas descrições fornecidas por Bakhtin não nos permitem dizer que o adjetivo *reduzidas* também se aplica à extensão textual dessas *formas*. Em outras palavras, não podemos afirmar que *reduzidas* se aplica somente a certos gêneros do discurso marcados pela brevidade ou pela agudeza como, por exemplo, as tiradas, as piadas e os chistes. Donde acreditamos que o critério de classificação das *formas do riso* em Bakhtin parece dar maior proeminência à função pragmática do texto (atenuada por fatores sócio-históricos) do que para a sua estrutura propriamente linguístico-textual. Assim sendo, julgamos ser necessário, para uma análise do DH, tornar mais preciso como as *formas do riso* e as *formas reduzidas do riso* podem se caracterizar estruturalmente, em termos linguísticos, textuais e discursivos, em gêneros.

¹⁴⁸ Essas categorias, tomamos emprestadas à sociolinguística, aplicando-as, em seu sentido mais amplo, aos problemas da LR.

3.1.1 GENERA RIDICVLORVM

É do conhecimento de muitos que as tentativas de se criar um rol de elementos desencadeadores do riso são bem antigas. Sabemos (cf. parte II, cap. 3, item 3.1), por exemplo, que Aristóteles teria descrito tais elementos em sua sistematização da comédia no Livro II da *Poética* – livro que, infelizmente, não chegou até os nossos dias. Apesar disso, alguns estudiosos acreditam que um manuscrito sem identificação de autoria se aproxime muito desse livro. Tal manuscrito, conhecido no meio científico como *Tractatus Coislinianus*, é tido por muitos filólogos como um epítome do Livro II da *Poética*. Sua datação, a princípio do século X, não deixa de gerar dúvidas, pois não somente a sua temática e a sua estrutura esquemática, mas também o modo como reflete os ensinamentos filosóficos de Aristóteles fazem crer que esse manuscrito tenha como data mais provável de confecção o século VI, e não o fim da Alta Idade Média, constituindo-se, talvez, uma das fontes mais próximas do livro perdido da *Poética* (MOREIRA, 2003).

Voltado para a arte da dramática, o *Tractatus Coislinianus* (doravante, somente *Tractatus*) é uma apresentação sumária do gênero comédia: sua estrutura (prólogo, episódio e êxodo); seus elementos constituintes (enredo, personagens, elocução, espetáculo etc.); sua função (pelo riso e pelo prazer proporcionar a purgação dessas mesmas afecções). Especificamente em relação às causas do riso, elas estão dispostas¹⁴⁹ em *categorias de fala* e *categorias de ação*. Pela *fala*, considera-se que o riso pode ser gerado por: *homonímia; sinonímia; prolixidade; paronímia; prótese¹⁵⁰ e aférese¹⁵¹; diminutivo; trocadilho e/ou alteração da voz; e segundo a forma de falar, imitando uma personagem ou pessoa conhecida publicamente*. Por outro lado, o riso proveniente das *ações* surge desde: *a assimilação, que se usa para o pior ou melhor; o engano; o impossível; o possível e incoerente; a quebra de expectativa; a caracterização chula das personagens; o uso das danças grosseiras ou pantomima; quando alguém, tendo a*

¹⁴⁹ Para essa exposição, servimo-nos da tradução do *Tractatus Coislinianus*, a partir do original grego, de Moreira (2003). E também do estudo sobre o conceito de *riso* entre gregos antigos, realizado por Possebon (2003), bem como de sua proposta de tradução do *Tractatus*.

¹⁵⁰ Acréscimo de elemento fonético no início de vocábulos sem alteração do significado como, por exemplo, “abangunçar” de *bagunçar*.

¹⁵¹ Supressão de segmento fônico, como, por exemplo, em “roz doce” de *arroz doce*.

possibilidade, deixa de lado o que é melhor e toma para si o que é pior; quando o discurso é desarticulado ou o enunciado é incoerente e sem nenhuma ordem.

Depreendemos do arrazoado acima que a divisão entre o que é especificamente do *fala* (entenda-se, discurso) e o que se dá pela *ação* não está muitas vezes bem delimitada¹⁵² no *Tractatus*. Isso se deve ao fato de que as causas expostas são extraídas da arte dramática (muito provavelmente, podemos supor, resultado da análise dos textos de comédias e tragédias, bem como das encenações teatrais), onde o discurso e a ação, juntos, formam a especificidade desse tipo de mimesis. Isso pode ser exemplificado, com base em Moreira (2003), pela forma como o *Tractatus* se refere à elocução própria da comédia: por ser cômica, a elocução deve ser vulgar, comum, sendo atribuída às personagens a língua pátria das mesmas, mas na língua do comediógrafo. Ou seja, à *ação de dizer* é atribuído o *ethos* das personagens, articulando-se, desse modo, particularidades linguísticas, discursivas e acionais (a *ação de dizer* sendo uma propriedade da elocução teatral) de modo a constituir o efeito cômico.

Embora seja evidente uma tentativa de agrupar os elementos a partir de uma partição que se aproxima da dicotomia *língua vs. discurso*, o caráter sumário do *Tractatus* apresenta os fatores causadores do riso de um modo geral, donde muito pouco se pode depreender dos elementos aí descritos. Além disso, a dúvida quanto ao seu período de escritura e à sua autoria paira como uma nebulosa sobre a relação histórica do *Tractatus* com a *Poética*. Por outro lado, o importante, aqui, é assinalar que esse tratado talvez represente o que há de mais próximo do Livro II da *Poética*, cujos ecos serão ouvidos em trabalhos posteriores sobre o riso e o risível. Em especial, o tratado de Cícero.

No *De ridiculis*¹⁵³, Cícero, pela voz da personagem César¹⁵⁴, propõe, entre outras coisas (cf. mais adiante: parte II, cap. 3, item 3.1.2), que o riso se encontra no discurso na

¹⁵² Os limites entre uma comicidade de fala e de ação são tão tênues que Bergson (2007, p. 82) chega a assumir que, num estudo do riso, “a comicidade de linguagem deverá corresponder, [...], à comicidade das ações e das situações, e que ela, [...], não passa de sua projeção no plano das palavras”. Em especial, no que se refere à questão da rigidez e da distração, transpostas do plano da ação para o da palavra (por exemplo: atos falhos, tiques, repetições, frases prontas, jargões, gírias, entre outros) como fontes do risível.

¹⁵³ *De ridiculis*, pequeno tratado sobre o riso que ocupa todo o Livro II, § 216-291, do *De oratore*. Para essa exposição, servimo-nos do trabalho de Marques Jr. (2008, p. 29-89), que apresenta, além da tradução e de notas explicativas, o texto em latim.

forma de GENERA¹⁵⁵. Num primeiro momento, a pedido de Antônio¹⁵⁶, César alega, a partir de suas leituras de tratados gregos, que OS GENERA RIDICVLORVM podem ser de dois tipos: i) as DICACITAS (“mordacidades”), marcadas pela brevidade e usadas em momentos precisos no discurso; e ii) a CAVILLATIO (“cavilação”; “trama artilosa e zombeteira”), que se distribui igualmente pelo discurso, espalhando-se por frases, orações, capítulos etc. Donde se infere que o *aspecto* (pontual vs. durativo) é o critério de maior preponderância nessa classificação.

Num segundo momento, César (Cícero), não satisfeito com a abordagem dos gregos, se predispõe a expor o que ele entende sobre o ridículo na arte oratória. Em especial sobre os gêneros do riso, ele reconsidera a primeira divisão, propondo uma nova partição. Assim, OS GENERA RIDICVLORVM, nas palavras de César (§ 239-248), devem ser classificados em três tipos de GENERA FACETIARVM¹⁵⁷: i) OS DICTA (“de dito/palavra”), marcados pela brevidade e agudeza¹⁵⁸; ii) OS RE TRACTATVR (“de assunto/coisa tratada”), desenvolvidos no discurso em formas semelhantes a uma FABELLA NARRATVR¹⁵⁹; e iii) os *gêneros mistos de palavras e de assunto*.

¹⁵⁴ Essa personagem, de acordo com Marques Jr. (2008, p. 7, nota 12), faz referência a Júlio César Estrabão, cônsul em 90 a. C., cuja principal característica oratória era a forte presença do riso.

¹⁵⁵ GENVS, -ĒRIS – “conjunto de seres que têm origem comum e semelhanças naturais, gênero, raça, espécie.”

¹⁵⁶ Marco Antônio (143 a. C.), avô do triúmviro, exerceu a pretoria em 103 a. C. Era considerado, por Cícero, um dos maiores oradores de Roma.

¹⁵⁷ Lat. “gêneros de facécias”. Segundo Marques Jr. (2008), FACETIAE (“gracejos”, “facécias”) foi o termo escolhido por Cícero, em detrimento de outros, como, por exemplo, IOCVS (“jogo”), para definir o instrumento do ridículo oratório.

¹⁵⁸ No *De ridiculis* (§ 248-264), Cícero exemplifica os *gêneros de palavras*, classificando-os de acordo com o conhecimento linguístico e poético da época. Entre os principais, destacamos: i) a *paronomásia*, que se baseia na similitude entre palavras ou na mudança de apenas uma letra, na escrita, ou de um fonema, na fala; ii) a *inversão*, na qual se tem um deslocamento semântico do sentido das palavras (uma forma pontual de ironia); iii) a *ambiguidade*, ou os casos gerais de duplo sentido, nos quais, por exemplo, se toma coisas graves por facetas e vice-versa; iv) as *obscenidades* sexuais e excrementícias; v) a *literalidade*, em que se entende algo pela palavra e não pelo seu sentido; vi) a *alegoria* ou discurso modificado; e vii) a *metáfora* ou translação de uma só palavra. Sem aprofundarmos na questão, podemos dizer que esses GENERA parecem ser desdobramentos daqueles esboçados no *Tractatus*.

¹⁵⁹ Literalmente, “fábula narrada”; para Marques Jr. (2008), “anedota”. Traduções possíveis no *De ridiculis*, pois, como o próprio Cícero explica (§ 240-241; 264), esses GENERA possuem algo de verdadeiro a respeito de pessoas e de fatos (historicamente marcados); porém, a invenção e a ficção podem e devem ser acrescentadas para dar maior ênfase à coisa narrada, aumentando, desse modo, o riso por meio do verossímil salpicado de torpezas.

É importante ressaltar, aqui, a preocupação de Cícero em apresentar certos gêneros do riso que vão além da palavra ou do sintagma. Isto é, Cícero demonstra ter conhecimento de que certos *GENERA RIDICVLORVM* possuem uma estrutura textual muito mais complexa do que um trocadilho ou um duplo sentido; todavia, a imprevisibilidade das formas que os *gêneros de assunto* podem assumir parece não permitir que Cícero elabore uma classificação específica. Isso faz com que o retor se limite a explicar como se dá o desencadeamento do riso numa série de exemplos¹⁶⁰ sem especificar os gêneros ou, com raras exceções, denomine alguns como, por exemplo, a *DISSIMVLATIO*¹⁶¹ e a *SIMVLATIO*¹⁶². Outro fator que dificulta tal classificação é, como alerta Cícero, a grande frequência com que os *gêneros de palavra* (ou simplesmente *GENERA FACETIARVM*) se encontram mesclados aos *gêneros de assunto* (ou *GENERA ANECDOTORVM*¹⁶³).

Essa possibilidade de mescla entre os *GENERA* leva Cícero a optar pela terceira via dos *gêneros mistos de palavras e de assunto*. No entanto, apesar de erigir essa terceira

¹⁶⁰ A partir do § 266, podemos perceber que, embora se proponha a explicar os *gêneros de assunto*, Cícero já começa a descrever os *gêneros de palavra* que se encontram mesclados àqueles, como, por exemplo: i) a *comparação de imagens*, um tipo de analogia que utiliza fatos e personagens históricos; ii) a *hipérbole*, voltada para a falsa admiração, ou seja, uma forma particular de ironia; iii) a *retorção*, pela qual se reutiliza, contra o adversário, palavras colhidas do discurso do mesmo; iv) as *frases absurdas* etc.

¹⁶¹ Lat. “dissimulação”. Nos § 269-270, Cícero nos diz que há *dissimulação* quando são ditas coisas diversas das coisas que pensamos. Todavia, esse gênero difere daquele da *inversão de palavras*, pois, na *dissimulação*, “brincamos” com a severidade, utilizando o gênero do discurso como um todo e falando algo diferente do que pensamos. Nesse passo, Cícero remete esse gênero àquilo que os gregos chamavam de εἰρωνεία (“ironia; dissimulação”).

¹⁶² Lat. “simulação”. Para Cícero (§ 274-275), causam muito riso “todas aquelas coisas que são ditas com tempero e aparente absurdo por pessoas sensatas como por simulação” (MARQUES JR., 2008, p. 77-79), ou seja, fingindo não entender o que diz o seu interlocutor, essas pessoas fornecem respostas absurdas.

¹⁶³ Cícero (§ 240) nos diz que o “gênero de facécias de assunto se configura quando algo é contado na forma de anedota...” (MARQUES JR., 2008, p. 51). Com isso em mente, preferimos adotar, para essa subdivisão dos *GENERA RIDICVLORVM*, a ideia presente no sintagma *gêneros de anedotas*. Destarte, procurando estabelecer um par de termos para compor uma dicotomia entre os gêneros do riso e, ao mesmo tempo, evitar a repetição do termo *FACETIARVM*, procedemos a uma conversão, por certo anacrônica, de *gêneros de anedotas* para o latim. Assim, sabendo que o termo *anedota*, em português, tem sua origem no francês *anedote*, que, por sua vez, deriva do grego ἀνέκδοτα, substantivo neutro plural de ἀνέκδοτος, ος, ον – “coisa não publicada” (HOUAISS, 2009), seguimos as indicações de Rónai (1981, p. 198) sobre o uso dos nomes gregos pelos romanos: “os romanos, ao usarem substantivos gregos numa frase latina, declinavam-no à latina na maioria das vezes...”. Por ser ἀνέκδοτος, ος, ον um adjetivo da segunda declinação, sua utilização na frase latina deveria, ainda segundo Rónai (1981, p. 199), seguir totalmente o paradigma de declinação correspondente em latim, logo, da segunda declinação, tema em “o”. Com efeito, admitindo que a palavra ἀνέκδοτα (nominativo, neutro, plural) assumiria, se transliterada para o latim, a forma *ANECDOTA* (nominativo, neutro, plural), teríamos, ao decliná-la, *ANECDOTORVM* (genitivo, neutro, plural), que significaria, em latim, “de anedotas”. Daí: *GENERA ANECDOTORVM* (“gêneros de anedotas”). Dessa maneira, esperamos manter, por um lado, a coerência tanto com o texto quanto com a ideia de Cícero a partir da tradução de Marques Jr. (2008), e, por outro, uma certa associação com o sentido do termo *anedota*, que, em português, corresponde a “narrativa mais ou menos breve de um fato engraçado ou picante” (HOUAISS, 2009).

partição dos GENERA, o próprio Cícero, como ressalta Marques Jr., não faz distinção, no decorrer de sua exposição, entre os *gêneros de assunto* e os *gêneros mistos* (de palavras e de assunto), sendo as tentativas ulteriores de enquadramento dos *gêneros mistos*, em uma ou noutra categoria, se não são consideradas confusas, ao menos são tidas como discutíveis (MARQUES JR. 2008, p. 50-51, nota 177).

Não entraremos na querela sobre os problemas de classificação dos GENERA RIDICVLORVM em Cícero; somente diremos que tal confusão pode ter se dado devido (i) ao gênero textual (*diálogo oratório*) escolhido por Cícero e, também, (ii) às dificuldades inerentes à matéria abordada (*ridículo oratório*). Contudo, em estudos posteriores sobre o riso e o risível, dificuldades semelhantes às encontradas por Cícero, principalmente no que tange a análise, a descrição e a classificação dos GENERA ANECDOTORVM, se apresentam recorrentes. Por conseguinte, é exatamente nesse ponto que procuramos focar nossa atenção, uma vez que tais dificuldades parecem apontar para características mais discursivas do que estritamente linguísticas dos gêneros do riso.

3.1.1.1 GENERA ANECDOTORVM

De modo semelhante a Cícero, podemos dizer que Quintiliano, no século I d. C., e Castiglione, no século XVI, apresentam as mesmas dificuldades, oriundas da imprevisibilidade de formas dos GENERA e da infinidade de fontes do risível, no tratamento (principalmente no que tange a classificação) dos gêneros do riso que se dão na compleição do discurso. No *De risu*¹⁶⁴, Quintiliano é categórico: “é muito difícil dizer onde se consegue o riso e em que lugar costuma ser procurado. Pois, se quisermos perseguir *todos os aspectos*, não descobriremos a regra e trabalharemos em vão”¹⁶⁵ (QUINTILIANO *apud* MARQUES JR., 2008, p. 107 – grifos nossos). Castiglione, por sua vez, afirma, no *Il cortegiano* (1528), que, na “narração festiva [ou urbanidade], *não é necessária nenhuma arte*, pois a natureza cria e forma homens aptos a narrar de modo agradável; e lhes dá o rosto, os gestos, a voz e as palavras apropriadas para imitar o que

¹⁶⁴ Pequeno tratado que explora o tema do riso. Encontra-se no Livro VI do *Institutio Oratoria*, ocupando todo o capítulo 3 (§ 1-112). Para essa discussão, utilizamos a tradução e as notas de Marques Jr. (2008, p. 90-146).

¹⁶⁵ No *De risu* (§ 35): VNDE AUTEM CONCILIVR RISVS ET QVIBVS EX LOCIS PETI SOLEAT, DIFFICILLIMVM DICERE. NAM SI SPECIES OMNIS PERSEQVI VELIMVS, NEC MODVM REPERIEMVS ET FRVSTRA LABORABIMVS.

quiserem” (CASTIGLIONE, 1997, p. 132 – grifos nossos). Apesar disso, é preciso salientar que ambos os autores, cada um a seu modo e em seu tempo, legaram-nos contribuições para aclarar pontos obscuros – e, por vezes, não discutidos – nas explicações de Cícero. Iniciemos por Quintiliano.

No *De risu* (§ 22-24), Quintiliano é levado a estabelecer, diferentemente de Cícero, dois tipos de divisão dos *GENERA VRBANITATIS*¹⁶⁶. Pela primeira divisão, baseada num critério, digamos, mais *estrutural*, são estabelecidos os gêneros de palavras (*VERBIS*) e os gêneros de assunto (*REBVS*). Na segunda, considerando-se um critério, podemos dizer, mais *temático-moral*, tenta-se cercar as fontes do riso que pode se dar: i) por coisas nossas (absurdos); ii) por coisas dos outros (vícios); e por elementos neutros (expectativas malogradas). Abstemo-nos, nesse momento, de discutir essa segunda divisão, pois, como se verá adiante, seu direcionamento se volta mais especificamente para questões *ethóticas* do uso do riso (cf. parte II, cap. 3, item 3.1). Voltemos, pois, nossa atenção para a primeira partição.

Para Quintiliano (§ 43), diferentemente daquele *gênero de palavras* (*VERBIS*) que consiste em uma espécie de *IACVLATIONE DICTORVM* (“ditos lançados, arremessados”), os *gêneros de assuntos* (*REBVS*) são baseados numa ação demorada e se assemelham a anedotas. Todavia, o retor (§ 66) faz supor que a *mescla*¹⁶⁷ entre esses gêneros é, de veras, muito comum, pois:

[...] do mesmo modo como tudo resulta em tropos, a matéria semelhante aos ditos ridículos é fornecida pelo gênero, pela espécie, pelas propriedades, pelas diferenças, pelas afinidades, pelas circunstâncias de um fato, pelas consequências, pelas contradições, causas, efeitos, pela comparação de igualdade, superioridade e inferioridade.¹⁶⁸ (QUINTILIANO *apud* MARQUES JR., 2008, p. 123)

¹⁶⁶ Lat. “gêneros de urbanidades”. Modo como Quintiliano renomeia os *GENERA RIDICVLORVM*, adotando, em seu tratado, uma postura voltada mais para as questões morais da utilização do riso pelo do orador.

¹⁶⁷ A partir de então (§ 66-100), cabe ressaltar, Quintiliano passa a descrever e a analisar – porém, sem nomear – exemplos de um terceiro tipo de *GENERA*, a exemplo de Cícero, amálgama dos outros dois.

¹⁶⁸ No *De risu* (§ 66): *PROINDE GENERE SPECIE, PROPRIIS, DIFFERENTIBVS, IVGATIS, ADIVNCTIS, CONSEQVENTIBVS, ANTECEDENTIBVS, REPVGNANTIBVS, CAVSIS, EFFECTIS, COMPARATIONE PARIVM, MAIORVM, MINORVM SIMILIS MATERIA PRAEBETVR, SICVT IN TROPOS QVOQVE OMNIS CADIT.*

Assim sendo, convém destacar que a preocupação de Quintiliano (§ 45) com aquele¹⁶⁹ *gênero de palavra*, voltado para o ataque e para a defesa, também deve ser estendida aos *gêneros de assunto*, pois, “não há nada que não possa ser dito atacando que não possa ser dito replicando”¹⁷⁰ (QUINTILIANO *apud* MARQUES JR., 2008, p. 112). Aqui, novamente o *discurso oratório* proferido em situação jurídica retorna à baila da discussão, muito embora não seja possível diferenciar¹⁷¹, na exposição de Quintiliano, o *cômico da retórica* do *cômico na retórica*, altamente imbricados, como adverte Olbrechts-Tyteca (1974). Com efeito, a gama de tipos de argumentos e de esquemas passíveis de ser tomados como cômicos aumenta consideravelmente, escapando a uma tentativa de formalização retórica.

Nesse passo, podemos alegar que, apesar de evidenciar a *relativa* ineficiência da arte retórica nessa matéria, Quintiliano nos fornece uma diretriz, ao mostrar que os *gêneros de assunto* podem assumir formas semelhantes a esquemas argumentativos e tipos de argumentos. Isso porque, em seu uso regular, tais esquemas e argumentos se apresentam sob as mais variadas formas de silogismos, entimemas, encadeamentos de silogismos etc., podendo, portanto, se estender desde períodos (simples e compostos) até parágrafos (cf. PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005). Nesse caso, no entanto, cabe uma ressalva: tanto Cícero, no *De ridiculis*, quanto Quintiliano, no *De risu*, deixam subentendido se suas explicações a respeito dos *GENERA RIDICVLORVM*, no seu uso oratório, se aplicam ao texto escrito. O que, quanto a isso, Castiglione não deixa dúvidas.

Na virada do medievo para a época renascentista, Castiglione (1478-1529), brilhante erudito e humanista da Corte de Urbino, Itália central, desenvolve, em *Il Cortegiano*, aquilo que admitia ser o retrato do cortesão ideal. Na esteira de Cícero e de Quintiliano e nos moldes dos *diálogos oratórios* da antiguidade, Castiglione põem em cena, nesse

¹⁶⁹ Trata-se da *retorção*, por meio da qual se reutiliza, contra o adversário, palavras colhidas do discurso do mesmo.

¹⁷⁰ No *De risu* (§ 45): NIHIL ENIM, QVOD IN LACESSENDO DICI POTEST, NON ETIAM IN REPERCVTIENDO.

¹⁷¹ Por uma questão mais metodológica do que ontológica, Olbrechts-Tyteca (1974, p. 7) procura diferenciar o *comique de la rhétorique* do *comique dans la rhétorique*. O primeiro, um tipo de cômico que diz respeito ao modo como os argumentos, as condições e os esquemas argumentativos podem ser vistos (interpretados) como potencialmente desencadeadores do riso. Já o segundo refere-se ao cômico que circunscreve as formas verbais em geral e os diversos argumentos distorcidos, de algum modo, por um matiz cômico. Ambos utilizados com finalidade persuasiva.

tratado, personagens que discutem sobre as boas maneiras a serem adotadas por cavalheiros e por damas nas Cortes daquele tempo.

Em relação ao riso, quase todo o Livro II de *Il cortegiano* é dedicado ao uso das facécias no discurso. Assim, além de prescrições morais e éticas que seguem a risca os conselhos dos antigos (cf. parte II, cap. 3, item 3.1.2), Castiglione, a exemplos dos seus predecessores, propõe uma tipologia das facécias passíveis de uso pelo cortesão. Para o autor (1997, p. 132; 137-139), três podem ser os tipos de facécias¹⁷², a saber: i) a *festividade ou urbanidade* (it. *festività ovvero urbanità*), que “se estende pela argumentação longa e contínua”; ii) as *argúcias* (it. *arguzie*), facécias de caráter mordaz e picante que consistem somente num único dito rápido e ágil; e iii) as *burlas* (it. *burle*), nas quais “intervêm narrativas longas e ditos breves e ainda alguns gestos”. Novamente, não nos ateremos, aqui, às *argúcias* (GENERA FACETIARVM), uma vez que Castiglione se limita a parafrasear e a explicar, às vezes utilizando os mesmos exemplos, as ideias de Cícero e de Quintiliano. Sua grande contribuição está, no nosso modo de ver, na discussão a respeito da *urbanidade* e das *burlas* enquanto GENERA ANECDOTORVM.

Em relação às *narrativas festivas e urbanas* (it. *urbana e piacevol narrazion continuata*), Castiglione (1997, p. 137; 139 – grifos nossos) admite que “embora essas narrativas requeiram os gestos e aquela eficácia que possui a voz, mesmo na escrita por vezes se reconhecem suas virtudes”. Ainda segundo o autor, essas narrativas podem se assemelhar a contar *novelas*. Tanto é assim, que o próprio Castiglione se refere, como exemplos de *urbanidade*, a certas passagens das *Cento Novelles* (ou *Decamerão*) de Giovanni Boccaccio.

Quanto às *burlas*, Castiglione inova ao propor que esse gênero faça parte de uma tipologia das facécias. Isso porque, do modo como ele primeiramente as define, as *burlas* se assemelham a uma *mentira* isenta de caráter vil, com a qual se prega uma “peça” em outrem, ou seja, as *burlas* são mais um tipo de brincadeira, uma espécie de jogo, do que um gênero textual ou discursivo propriamente dito.

¹⁷² Para uma maior precisão dos termos referentes aos tipos de facécias, consultamos, também, o texto em italiano (cf. CASTIGLIONE, 1945, p. 161-167).

E me parece que a burla não passe de um engano amigável de coisas que não ofendem, ou quase não; e como nas facécias falar contra as expectativas provoca o riso, nas burlas atuar contra as expectativas produz o mesmo efeito. [...] Mas de onde podem ser tiradas as burlas são quase as mesmas das facécias. Por isso, [...], digo somente que há dois tipos de burlas, sendo que cada uma delas poderia ser dividida em várias partes. Uma é quando se engana alguém engenhosamente, de maneira elegante e agradável; outra, quando se estende quase uma rede e se joga uma isca, fazendo com que a pessoa se engane por si mesma. (CASTIGLIONE, 1997, p. 169)

Apesar disso, num segundo momento, Castiglione parece se atentar para o fato de que as *burlas* podem se tornar narrativas (portanto, *gêneros do assunto*) passíveis de ser utilizadas pelo cortesão¹⁷³. Novamente, o autor se refere às novelas de Boccaccio como exemplos “agradáveis” dessa espécie de facécias, dando, para as *burlas*, também a possibilidade de materialização escrita.

Com base nas ideias desses três autores (Cícero, Quintiliano e Castiglione), podemos, em síntese, assumir que OS GENERA ANECDOTORVM consistem em uma espécie dos GENERA RIDICVLORVM que, apesar da imprevisibilidade de formas e da infinidade de fontes, se caracterizam: i) pela presença do verossímil, o que lhes permite ter, como temas, fatos e pessoas que transitam entre a história (“real” ou admitida como “real”) e a ficção (aceitável, no caso das burlas, até mesmo a mentira); ii) pela mescla entre os *gêneros de palavra* e os *gêneros de assunto*, o que lhes garante a possibilidade de encadeamento de piadas, ou melhor dizendo, de *técnicas* pontuais do riso (como o duplo sentido ou o trocadilho); iii) por se apresentarem na forma tanto oral (incluindo, portanto, o tom vocal, os gestos e as fisionomias faciais) quanto escrita (semelhantes a novelas); e iv) por poderem assumir formas que se assemelham a silogismos¹⁷⁴, o que faz com esses GENERA possam se distender por frases, orações, parágrafos...

Uma dúvida, contudo, circunda, ainda, nosso pensamento. Essas características presentes NOS GENERA ANECDOTORVM são índices pelos quais podemos considerá-los, realmente, *gêneros* (no sentido moderno do termo, isto é, como *tipos relativamente*

¹⁷³ Como o próprio texto de *Il cortegiano* o faz na utilização dos exemplos de burlas narrados pela personagem Dom Bernardo, durante sua explanação, numa espécie de jogo metalinguístico de explicar e expor, fazendo rir ao mesmo tempo.

¹⁷⁴ Como sugere Platin (2006, p. 448 – grifos nossos), devemos utilizar o termo *silogismo* para “designar um encadeamento de proposições cuja forma sintática e o modo de encadeamento *imitam mais ou menos* aqueles de um silogismo e convergem para uma conclusão afirmada categoricamente”. O que nos leva a admitir para o termo *silogismo* uma concepção mais frouxa em relação aos rigores da Lógica.

estáveis de enunciados); ou, a partir delas, somente devemos admitir esses GENERA enquanto *sequências discursivas*¹⁷⁵ (*humorísticas*, se assim o for), que, a exemplo do que acontece com os ACHS, podem estar presentes em vários gêneros sem, no entanto, constituir a totalidade desses? Diante desse aparente dilema, vemo-nos obrigados – por mais paradoxal que pareça – a colocar em causa o estatuto *genérico* dos GENERA ANECDOTORVM. Nesse ínterim, vemos, nas colocações de Maingueneau (2010b), pontos nevrálgicos semelhantes entre o discurso pornográfico e o DH, uma vez que ambos compartilham o fato de poder se manifestar tanto através de gêneros quanto através de sequências.

3.1.1.2 OBRAS E SEQUÊNCIAS HUMORÍSTICAS

Em seu estudo a respeito do discurso pornográfico¹⁷⁶, Maingueneau procura diferenciar *obras pornográficas*, propriamente ditas, de *sequências pornográficas*. Essa distinção, segundo Maingueneau (2010b, p. 17-19 – grifos nossos), propicia diferenciar “textos cuja *intenção global* é pornográfica” de “textos cuja *intenção não é essencialmente* pornográfica, mas que contém sequências pornográficas”. Nesse mesmo passo, o autor caracteriza essas sequências pornográficas como “trechos de extensão muito variáveis que *derivam da escrita* pornográfica e estão, portanto, predispostos a provocar um consumo do tipo pornográfico” e que, além disso, “podem ser encontradas em gêneros muito diversificados, inclusive, [...], em textos que não derivam da pornografia”.

¹⁷⁵ De acordo com Greimas e Courtés (2008, p. 457), a comparação entre *sequências*, entendidas como unidades discursivas, permite estabelecer disjunções contrastivas que, por sua vez, possibilitam o reconhecimento de propriedades formais compatíveis com a narração, a descrição, a conversação, entre outras. Ainda segundo os autores, uma tipologia de unidades discursivas encontra seu fundamento em denominações baseadas nesse tipo de reconhecimento, a saber: *sequência narrativa, descritiva, dialogal* etc. Já para Maingueneau (1996, p. 159-160), as *sequências* devem ser entendidas como “restrições de algum modo transversais aos tipos e gêneros do discurso”. Assim sendo, a narração, a argumentação, a descrição... podem “operar” numa infinidade de gêneros: do romance à comédia, por exemplo. Ainda para esse autor, levar em consideração os tipos de sequências possibilita observar o texto enquanto uma realidade heterogênea constituída seja: i) por sequências de tipos diversos; ii) por certos casos extremos de uma sequência de um único tipo; ou ainda iii) por uma sucessão de sequências de um mesmo tipo. Heterogeneidade, como ressalta Maingueneau, regulada, por certo, pelo gênero do discurso ao qual o texto se vincula.

¹⁷⁶ Apesar do título do trabalho (*La littérature pornographique*) e do *corpus* analisado (obras literárias pornográficas), Maingueneau (2010b, p. 18-19 – grifos do autor) assevera que, devido a uma perspectiva que procura restringir a noção de gêneros do discurso em AD, a “literatura pornográfica deve ser considerada mais como *tipo de discurso* (assim como o discurso político, o discurso religioso, o discurso administrativo etc.) que recobre, em determinada época e para uma sociedade dada, diversos gêneros”. Nesse caso, prossegue o autor, a noção de gêneros *somente se aplica* a obras nas quais é possível identificar uma *intenção global pornográfica*.

Isso posto, deduzimos que a *intenção global* é, na visão de Maingueneau (2010b), o fator decisivo para que possamos considerar um gênero ou um texto como plenamente engendrados por um tipo de discurso e, em segundo lugar, que a *extensão dos textos* pode variar de acordo com o tipo de escrita¹⁷⁷ que caracteriza esse ou aquele tipo de discurso e em consonância com as restrições do gênero. Em todo caso, já vimos, em relação ao conceito de *intenção*, como é problemática sua inserção enquanto categoria em AD (parte I, cap. 2, item 2.1). No entanto, se, ao alegar que um dado texto possui uma *intenção global*, implicamos, necessariamente, que esse mesmo texto se constitui como uma *obra* que, por sua vez, deriva de um gênero instituído por um tipo de discurso; somos levados, então, a considerar o DH como um tipo de discurso. Isso porque, do mesmo modo que o discurso pornográfico, o DH é também capaz de engendrar, em uma dada época e para uma dada sociedade, uma grande variedade de gêneros (revistas¹⁷⁸; semanários¹⁷⁹; livros¹⁸⁰; programas de TV¹⁸¹ etc.) e, por conseguinte, obras e textos, voltados para um consumo de tipo humorístico, cuja intenção global, por isso mesmo, deve ser considerada humorística.

Quanto às *sequências*, podemos, a princípio, propor que as observações de Maingueneau (2010b), *mutatis mutandis*, também se aplicam ao DH, pois, como vimos, OS GENERA RIDICVLORVM (FACETIARVM E ANECDOTORVM) apresentam propriedades, muitas vezes, semelhantes às das sequências. Com efeito, assumiremos que OS GENERA, enquanto sequências discursivas, podem: i) portar uma intenção não essencialmente humorística, estando a serviço de outra finalidade; ii) variar de extensão de acordo com um tipo de linguagem, no caso a LR; e iii) atravessar, se admitirmos OS GENERA enquanto ACHS, uma gama de gêneros, funcionando, desse modo, também como estratégias

¹⁷⁷ Diremos, também, o tipo de linguagem, pois, atualmente, os textos, entendidos aqui como manifestações linguageiras de um dado discurso, apresentam, muitas vezes, o caráter multimodal, podendo se constituir de vários sistemas semióticos diferentes simultaneamente.

¹⁷⁸ Como, por exemplo, as revistas *MAD*, *Bundas* e *Casseta & Planeta Diário*.

¹⁷⁹ Citemos como exemplos: *Le Charivari* (1832-1926) na França; *Der Simplicissimus* (1897-1944) na Alemanha; e, no Brasil, o antigo *Pasquim* (1969-1991), encabeçado por Henfil, Ziraldo, Millôr.

¹⁸⁰ Incluímos, aqui, não somente as diversas coletâneas de piadas tão comuns em bancas de jornal e supermercados, mas também os livros do pessoal do Casseta & Planeta, do Ari Toledo e, em certa medida, conforme Gomes (1998) leva a crer, algumas obras de Millôr, de Luiz Fernando Veríssimo e de Jô Soares.

¹⁸¹ Sem levar em consideração a questão cronológica, citemos, como exemplos, os programas: *Monty Python* da BBC; *Pânico na TV*, *CQC* e *Agora é Tarde* da Rede Bandeirante; *Praça da Alegria*, *Os Trapalhões*, *Viva o Gordo*, *TV Pirata*, *Casseta & Planeta Urgente* e *Zorra total* da Rede Globo; *A Praça é Nossa* do SBT; *O Cabaré do Barata* da extinta TV Manchete; *Furo MTV* da MTV-BRASIL.

discursivas em prol de um consumo de tipo humorístico (lúdico ou satírico). Contudo, em relação ao DH, sempre devemos proceder com cautela, pois se corre sempre o risco de erigir os ACHS como elementos essenciais na constituição de outros tipos de discurso, que não estariam necessariamente voltados para um consumo do tipo humorístico.

Esse tipo de raciocínio parece encontrar apoio não somente em trabalhos de pesquisa¹⁸², mas também nas próprias manifestações textuais. Nesse último caso, podemos ilustrar isso com uma recente publicidade de automóvel¹⁸³ na qual, após a apresentação das qualidades do produto (cerca de 70% do tempo da propaganda), é simulado um desvelamento da instância de produção. O primeiro plano da câmera se volta para a figura de um (pseudo) diretor do comercial que, indignado e esbravejante, questiona o resto da equipe de produção: “Corta! CORTA! Cadê a piada do comercial? Cadê a PIADA DO COMERCIAL?... Etê-Miranda! NÃO!... Procura mais... Aí tem coisa, hein!”. Ou seja, por um lado, evidencia-se a ausência do elemento humor que, do ponto de vista do falso diretor, é crucial para o sucesso persuasivo da propaganda. Por outro lado, essa ausência da piada se torna o próprio elemento de humor, a partir do desvelamento das tentativas desesperadas da equipe de produção para suprir essa ausência (no caso, a apresentação de um boneco de extraterrestre fantasiado de Carmen Miranda, de um quadro de um macaco vestido de terno atendendo telefone e de um boneco na forma de crocodilo tocando bandolim).

Diante do exposto até aqui, uma questão ainda se impõe: como saber se estamos diante de um encadeamento de sequências humorísticas ou de um texto humorístico de grande extensão? Em sua proposta de descrição de textos humorísticos de longa extensão, Possenti (2010, p. 113-120) analisa certas “narrativas” alocadas num site de humor (www.humortadela.com), tomando como parâmetros os mecanismos geradores dos efeitos de humor encontrados em piadas. Fora a questão da inovação do suporte eletrônico, Possenti conclui que, aparentemente, não há nada de novo na análise dessas narrativas longas: os mecanismos ou as técnicas do humor (*alusão* ou menção de temas obscenos; *jogos de linguagem* que transitam entre escrita e fala; *nonsense*; *duplo sentido*; entre outros) e os efeitos de sentido (a *ADMIRATIO*, “surpresa advinda da quebra

¹⁸² Cf. por exemplo, os trabalhos em Fedrizzi (2003), em Lustosa (2011) e em Santos e Rossetti (2012).

¹⁸³ Pick-up Fiat Strada 2013. Disponível em: <<http://youtu.be/qJ4YzHjdFRI>>. Acesso em: 12 abr. 2013.

de expectativa”) são, praticamente, os mesmos daqueles passíveis de ser encontrados nas piadas. No entanto, Possenti não se refere às formas de encadeamento desses mecanismos, ou seja, ficamos sem saber se o que temos, nessas “narrativas”, são sequências humorísticas, ou se essas “narrativas” são um texto humorístico simplesmente pelo fato de elas se encontrarem num site de humor, o que, por conseguinte, garantiria seu *status* de gênero humorístico. Para essas questões, tentemos um caminho um pouco diferente.

No bairro da Maraponga vende-se casa
Moderna, lado da sombra, água encanada
Três quartos, uma suíte, ônibus na porta
Cozinha, jardim de inverno
E dependência completa de empregada

[...]

Financiamento da Caixa, e sem nenhum trabalho
Vem pra Caixa você também

Dispensa, taco nos quartos, móvel embutido
Esquadria de alumínio anodizada
Poupança facilitada e sem deságio
Vizinha de um centro espírita
E quase em frente da delegacia

Financiamento da Caixa, e sem nenhum trabalho
Siga o rumo da venta, ou então pegue um atalho
E você chegará à casa do caralho
E você chegará à casa do caralho

*Vem pra Caixa você também,
Vem!*¹⁸⁴

Esse exemplo, por certo complexo, nos remete àquilo que Bergson (2007) considera como *leis de transformação cômica*:

[...] uma frase se tornará cômica se continuar tendo sentido depois de invertida, ou se exprimir indiferentemente dois sistemas de idéias de todo independentes, ou então se tiver sido obtida por transposição de idéias para um tom que não é o seu. (BERGSON, 2007, p. 89)

Voltando à canção, podemos afirmar, com base em Bergson, que o humor não somente se resume ao reemprego do slogan da Caixa Econômica Federal; ele também atinge tanto questões pragmáticas quanto argumentativas, reorientando a função do slogan.

¹⁸⁴ FALCÃO. *Oportunidade única*, 1992. Letra disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/falcao/oportunidade-unica.html#ixzz2POi3gBzg>>. Acesso: 03 abr. 2013.

Esse, agora, se torna não um atrativo das qualidades e benesses da Caixa enquanto instituição bancária “séria” ligada ao Estado, mas sim um “chamamento” para o (mal) uso da máquina financeira, representada pelas facilidades de financiamento oferecidas pelo banco estatal, de modo semelhante ao que acontece com a (má) administração da “coisa” (dinheiro) pública pelo Governo. Como podemos perceber, embora essas *leis da transformação cômica* sejam, teoricamente, *mais perceptíveis* no nível da frase, da oração, do período; algo presente nelas aponta para um princípio mimético de veras complexo que, além de encetar o encadeamento de enunciados, se apresenta em sua plenitude, acreditamos, no nível do discurso.

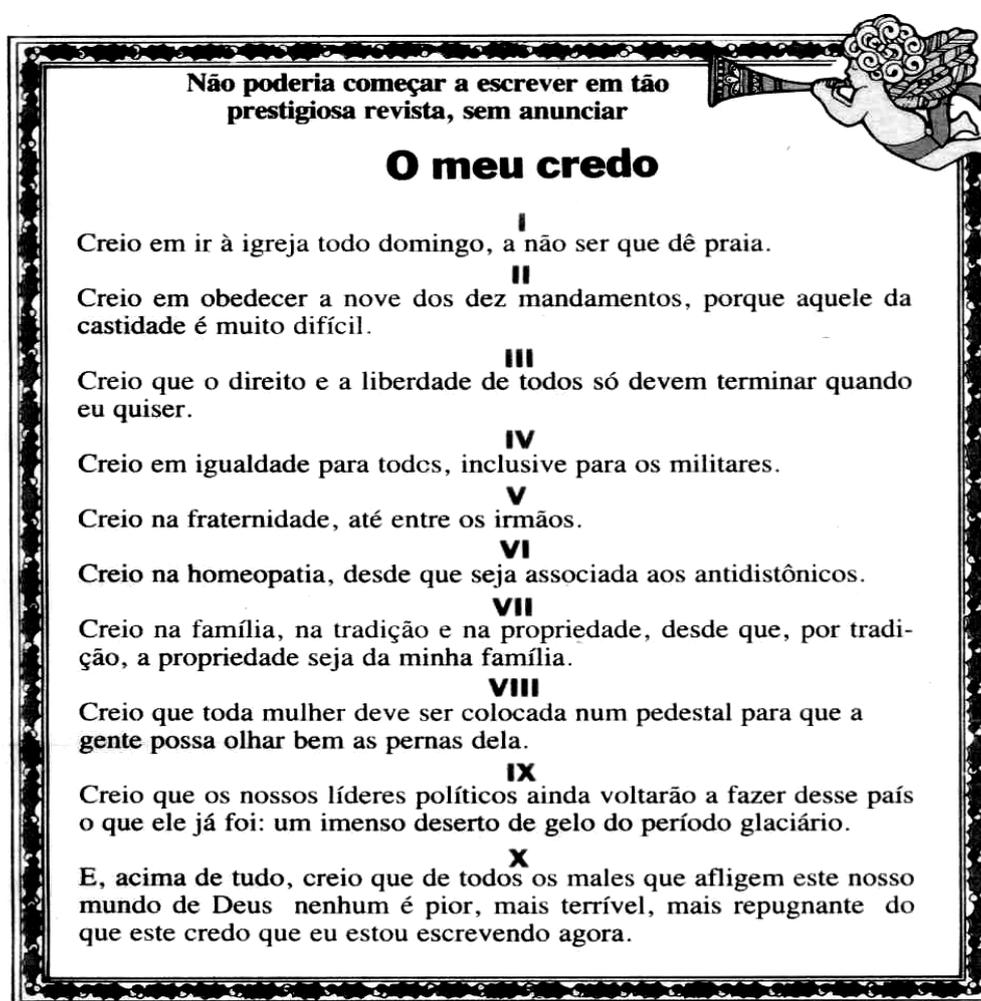


Figura 1 – Meu credo (SOARES, 1989, p. 23)

No texto da figura 1, Soares (1989, p. 23) anuncia sua entrada como colunista da Revista *Veja*. Diferente do texto das “narrativas” analisadas por Possenti (2010) e da canção do Falcão, o “credo” de Jô Soares nos oferece mais pista de que a *transformação*

cômica se opera para além do nível da frase ou da simples presença dos mecanismos/técnicas do riso. Não somente pelo título (remissão direta ao *Credo In Unum Deum Patrem*) e pela parte imagética (uma espécie de iluminura representando um anjo tocando trombeta), mas também pela estrutura textual organizada em forma de síntese dos artigos essenciais de uma religião ou seita (no caso, o cristianismo católico), conseguimos perceber que se trata de um texto, relativamente longo, que se apoia, ao mesmo tempo, num tipo de discurso (o religioso), num gênero específico (o decálogo) e num texto particular (a oração do *Credo*), todos reconhecíveis, para, imitando-os, decliná-los com temas (sexo, direito, política, religião) organizados de modo contraditório aos princípios prescritos pelo discurso religioso em questão. Além disso, não escapa, ao humorista, o seu próprio texto, pois, como ele próprio assevera, “de todos os males que afligem este mundo de meu Deus nenhum é pior, mais terrível, mais repugnante” do que o “credo” que ele escreve.

Do exposto, podemos perceber que os princípios da *transformação cômica*, ao transcenderem o nível da palavra, da frase, da oração, e, por que não dizer, o nível das *sequências humorística*, remetem a uma estratégia mais complexa que, na tradição literária e retórica, conhecemos como *paródia*. Em vista disso, parece-nos imprescindível discutir a questão da paródia de modo a apurar nossa compreensão sobre quais fatores fazem OS GENERA RIDICVLORVM e OS ACHS terem os seus efeitos de sentido projetados para além do nível linguístico-textual, ou seja, para o nível do discurso.

3.2 A QUESTÃO DA PARÓDIA

Noutros momentos desse percurso, vimos que, à *paródia*, sempre foi aferido um grande potencial gerador do riso, a ponto de, por vezes, ela ser tomada (juntamente com o burlesco, a caricatura e a ironia) como sinônimo de riso. Entretanto, alguns estudiosos viram na paródia outras possibilidades de estratégias discursivas e de efeitos de sentido que excedem o riso e o risível. Nessa linha de raciocínio, ressaltamos os trabalhos de Genette (1982) e de Maingueneau (1997).

Buscando explicar como funcionam as *práticas hipertextuais* que possibilitam a um dado texto B (hipertexto) retomar um texto A (hipotexto), Genette (1982) observa que o

grau de complexidade (simples/direta ou indireta) da transformação pela qual passa o texto A até chegar ao B pode atingir não somente a estrutura textual, mas também a função pragmática de A. Com isso em mente, Genette antevê, ao iniciar suas reflexões pela paródia, uma “confusão” terminológica em torno desse termo, devido a uma convergência funcional baseada nos diferentes matizes do efeito cômico. Isso porque, argumenta Genette, o termo *paródia* pode ser utilizado tanto para uma *deformação lúdica* (mais ou menos isenta de zombaria) ou para uma *transformação burlesca* de um texto, quanto para uma *imitação satírica* de um estilo.

Diante disso, Genette (1982, p. 33 *et seq.*) propõe um refinamento do conceito de *paródia*, distribuindo as características dessa prática hipertextual em quatro categorias de acordo com a função pragmática (satírica e não satírica) e o caráter da relação intertextual (transformação ou imitação), donde se obtém: i) a *paródia*, propriamente dita, que, baseada na função lúdica, procede a uma transformação mínima ou direta da estrutura textual do hipotexto; ii) o *travestimento* (fr. *travestissement*), que, baseado na função satírica (degradante), procede a uma transformação indireta da estrutura textual do hipotexto; iii) a *charge*, que, baseada na função satírica, procede a uma imitação estilística do hipotexto; e iv) o *pastiche*, que, ausente de função satírica, procede a uma imitação estilística do hipotexto.

Esse refinamento, no entanto, não garante, ressalta Genette (1982, p. 34-38), um lugar para a *paródia canônica* (ou “paródia séria”), na qual não estão presentes nem uma função burlesca, nem uma função satírica. De acordo com o autor, essa prática hipertextual específica da *paródia canônica* está relacionada a certas fórmulas genéricas que se voltam ora para uma função *lúdica*, ora para uma função baseada na seriedade dos temas ou dos assuntos discutidos. É importante ressaltar que o objetivo de Genette em dar continuidade a esse refinamento do conceito de *paródia* é tornar mais precisas, mais visíveis, as *práticas hipertextuais*. Não aprofundaremos, aqui, esse ponto (cf. parte II, cap. 2, item 2.4). Nesse momento, nos interessa somente apresentar o lugar da *paródia* na proposta de Genette.

Diremos, por conseguinte, que, em Genette (1982), há uma grande preocupação em evidenciar como o conceito de *paródia* está ligado a certas práticas de transformação

textual cujos produtos (textos) podem ou não carregar a matiz de derrisão (o burlesco e o satírico). No entanto, devido aos objetivos de Genette focados mais especificamente no texto (*stricto sensu*) literário, não podemos, ainda, depreender com maior precisão explicações relacionadas à organização discursiva dos textos derivados dessas práticas como, por exemplo, as condições de produção e a utilização desses textos em determinada situação de comunicação.

Em relação à *paródia*, podemos dizer que, Maingueneau (1997, p. 102-106) expande, de certo modo, as ideais de Genette do nível do texto (no caso, particularmente do texto literário¹⁸⁵) para o nível da enunciação e do discurso. Entendendo a paródia como uma das manifestações mais visíveis da *heterogeneidade discursiva*¹⁸⁶, Maingueneau, num primeiro momento, propõe englobá-la (e mais tarde também o pastiche) como estratégia de *imitação*, categoria mais geral e, relativamente, menos presa a um matiz de depreciação, resultado de uma herança da Retórica. Num segundo momento, o autor nos diz que a *imitação* não somente pode agir sobre um estilo específico ou um texto marcados historicamente, mas também sobre gêneros, por meio de *captação* ou de *subversão* de suas características textuais e/ou discursivas. O que se deve ao fato de que:

[...] quando um falante se apaga por trás do “locutor” de um gênero determinado de discurso e mostra o que faz, poderá se beneficiar da autoridade ligada a este tipo de enunciação ou arruiná-la. No primeiro caso, quando há “captação”, a imitação *incide sobre a estrutura* explorada e, no segundo caso, quando há “subversão”, a *desqualificação desta estrutura* ocorre no próprio movimento de sua imitação. (MAINGUENEAU, 1997, p. 102 – grifos nossos)

¹⁸⁵ No entanto, também em seu trabalho voltado especificamente para o texto literário, Maingueneau (1996, p. 100-101) vai considerar a *paródia* em termos de uma polifonia da enunciação. Segundo o autor, a paródia “faz com que intervenham duas instâncias enunciativas: o locutor faz com que se ouça aí, por seu dizer, uma outra fonte enunciativa que ele põe como ridícula, mostrando através disso sua superioridade. A enunciação é acompanhada de índices de distanciamento que permitem ao co-enunciador perceber uma dissonância. Diferentemente, porém, do que se passa na ironia, o locutor ridicularizado é individualizado: trata-se de um autor ou de um gênero de discurso identificáveis [...]. Esse tipo de comunicação literária só é portanto efetivamente bem sucedido se o co-enunciador está suficientemente familiarizado com o discurso parodiado.”

¹⁸⁶ De acordo com Maingueneau (1997, p. 75), essa heterogeneidade pode se dar de forma *mostrada* ou *constitutiva*, sendo que “a primeira incide sobre as manifestações explícitas, recuperáveis a partir de uma diversidade de fontes de enunciação, enquanto a segunda aborda uma heterogeneidade que não é marcada em superfície [textual], mas que a AD pode definir, formulando hipóteses, através do interdiscurso...”

Desse modo, podem ser quatro casos específicos de *imitação*: i) a captação de um gênero; ii) a captação de um texto singular e, de certo modo, do gênero que o engendra; iii) a subversão de um gênero; iv) a subversão de um texto singular e do gênero. Cabe ressaltar que, no caso da captação ou da subversão de gêneros, assevera Maingueneau, não há, normalmente, como reconhecer os traços dos textos específicos que neles foram engendrados.

Como se pode notar, a proposta de Maingueneau (1997) procura, seguindo os passos de Genette, desvencilhar a *imitação* (e, por conseguinte, a *paródia*) da sombra do riso e da derrisão, colocando-a, no caso da subversão, no máximo como uma *forma reduzida do riso*: o humor, no sentido britânico do termo (cf. parte II, cap. 1, item 1.2.5.1). Com isso, poder-se-á, por exemplo, evidenciar esse efeito em textos cuja intenção humorística se apresenta, em muito, atenuada:

Ouça um bom conselho
Que eu lhe dou de graça
Inútil dormir que a dor não passa
Espere sentado
Ou você se cansa
*Está provado, quem espera nunca alcança*¹⁸⁷

[...]
Quem esporra sempre alcança
Com Manah adubando dá
Ninguém joga dominó sozinho
É dos carecas que elas gostam mais
A soma dos catetos é o quadrado da hipotenusa
Nem tudo que se tem se usa
Racio símio, racio símio, racio símio, racio símio¹⁸⁸

Em ambos, temos a desqualificação da estrutura de um texto e de um gênero a partir da subversão do provérbio *quem espera sempre alcança*. No primeiro, a *imitação* por subversão opera através da alteração dos advérbios de tempo (*sempre* > *nunca*) que parece buscar uma lógica (mais realista, mais aristotélica) para o sentido original do provérbio. No segundo excerto, a subversão opera alterando as formas verbais do provérbio por meio do princípio da paronomásia, isto é, por uma pequena alteração na

¹⁸⁷ HOLANDA, C. B. *Bom conselho*, 1972. Letra disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/chico-buarque/bom-conselho.html>>. Acesso em: 16 abr. 2013.

¹⁸⁸ ANTUNES, A.; FROMER, M.; REIS, N. *Racio símio*, 1989. Letra disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/titas/racio-simio.html>>. Acesso em: 15 abr. 2013.

sequência de fonemas presente em “esp/ε r/a” que passa a “esp/ɔR/a”, o que traz para o provérbio uma conotação sexual, obscena e chula.

Com base nessas observações, podemos dizer que, tanto no primeiro quanto no segundo excerto, os mecanismos ou as técnicas do riso foram encontrados; porém, algo parece indicar que o efeito de humor nesses textos se afasta ou se diferencia bastante dos efeitos de sentido desencadeados pelos textos de Jô Soares e de Falcão. Para a análise de textos semelhantes a estes últimos, levantamos, em Vale (2008) e (2009b), a hipótese de que a percepção da dicotômica *captação vs. subversão* esteja de tal modo enfraquecida que se torne bastante complicado assegurar com precisão se a *imitação* desqualifica os gêneros/textos imitados, ou se ela somente busca apoio no prestígio da estrutura dos mesmos. Isso pode ser notado, por exemplo, no áudio da canção do Falcão: o slogan *Vem pra Caixa você também, vem!* foi mantido com todas as suas características de entonação, além da utilização de arranjos musicais semelhantes aos presentes nos publicidades de TV da Caixa Econômica¹⁸⁹. No caso do “credo” de Jô Soares, o último parágrafo X pode ser considerado não tanto uma desqualificação do próprio texto, mas sim uma espécie de apologia (disfarçada) ao texto original.

Cabe ressaltar que, longe de propor uma escala de efeitos de sentido do humor, do cômico, do ridículo..., estamos procurando evidenciar é que, juntamente com a *imitação* (textual e genérica), deve haver outros fatores que colaboram para que a *intenção humorística* se torne mais perceptível em determinado texto. Desse modo, aceitando que as fontes que possibilitam a *imitação*, muitas vezes, se encontram no *interdiscurso* e que o *discurso* “só assume um sentido no interior de um universo de discursos através do qual ele abre caminho” (MAINGUENEAU, 2006a, p. 42), acreditamos que desvelar as relações que o DH pode estabelecer com outros tipos de discurso possa contribuir, de um lado, para colocar em evidência os efeitos de sentido (entre eles, os efeitos ligados ao riso: o cômico, o satírico, o lúdico, o humorístico...) e, de outro, para justificar, quando for o caso, a presença da visada de *fazer-rir* em dado texto.

¹⁸⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a3Z6UO1wgQ4>>. Acesso 16 abr. 2013.

PARTE I

CAPÍTULO 4

ORISO NO INTERDISCURSO

DAS RELAÇÕES INTERDISCURSIVAS DO DISCURSO HUMORÍSTICO

Antigamente
escrevia-se uma piada de duplo sentido e ninguém entendia nenhum dos dois.

Hoje a situação é inversa:
escreve-se algo sem nenhum sentido e todo mundo enxerga mais de cem...

José Ronaldo Procópio*

* In Adail (1976, p. 161, vol. 2).

Com base no capítulo anterior, podemos dizer que piadas, anedotas, tiradas, chistes... e mesmo a paródia se encontram numa situação deveras complicada: por um lado, se considera que eles são ACHS (e, por conseguinte, se aceita que são capazes de atravessar quaisquer gêneros de discurso), a tendência é que se assuma, para esses atos de comunicação, um estatuto de *sequências humorísticas*. Por outro lado, se tomados enquanto *gêneros* (textuais/discursivos), piadas, anedotas, tiradas, chistes... podem passar por sinônimos do riso, isto é, por gêneros protótipos do riso, do risível. Nesse caso, a situação pode se complicar ainda mais, uma vez que certos gêneros do riso são capazes de assumir formas que vão muito além de uma simples piada ou de um chiste ou de uma sequência humorística, configurando-se enquanto *obras humorísticas* (cf. parte I, cap. 3, item 3.1.1.2). Diante disso, somos levados, nessas circunstâncias, a nos perguntar: a que tipo de discurso, esses gêneros estariam vinculados?

Sabemos que, de um modo geral, poemas e romances estão subordinados¹⁹⁰ ao discurso literário; “santinhos” e comícios, ao discurso político; ladainhas e missas, ao discurso religioso, e assim por diante. Todavia, quando se pensa em piadas, em anedotas, em chistes... não temos como alegar categoricamente que tipo de discurso fornece sustentação discursiva a esses gêneros. Assumir que eles são gêneros do discurso do cotidiano pouco contribui – no nosso modo de ver – para o entendimento dos textos engendrados por esses gêneros, pois, conforme propõe Adam (2011, p. 45), “para que um sentido seja atribuído a um texto, é preciso que seja projetado, de certa forma, sobre ‘o pano de fundo de um esquema discursivo preexistente”.

De um modo geral, apesar de essa necessidade de projeção do texto sobre o esquema discursivo se mostrar como evidente, o que encontramos, no caso dos gêneros tidos como humorísticos, são textos que, muitas vezes, não respondem, ou pouco respondem, às questões relativas ao tipo de discurso que os engendra. Prova disso é que, embora

¹⁹⁰ Aqui, o que queremos alegar é que esses gêneros são *predominantemente* subordinados aos respectivos tipos de discurso, servindo, por vezes, de *protótipos* desses últimos, pois, numa escala lógica, poemas, “santinhos” e ladainhas são unidades menos abstratas e, por conseguinte, muito mais próximas das *espécies* de textos elaborados nesses tipos de discurso, como, por exemplo, a *Odisseia* no discurso literário. Isso de maneira alguma impede que tais gêneros sejam utilizados como *cenografias* em determinados textos (como na publicidade).

esses textos (e gêneros) sejam atualmente bastante estudados¹⁹¹, há uma certa cautela em lhes atribuir uma filiação discursiva efetiva. Em palavras mais tênues, a hipótese de que esses gêneros e textos pertençam a um certo tipo de discurso, no caso o discurso humorístico (DH), ora é negligenciada em favor de uma filiação, digamos, extraviada para outro tipo de discurso¹⁹²; ora ela é tomada como um axioma. Nesse caso, tem-se, então, não uma hipótese, mas um fato e, por conseguinte, não há necessidade de demonstração desse axioma.

É importante ressaltar que essa cautela se deve, muitas vezes, ao fato de piadas, anedotas, chistes... poderem ocorrer no interior de gêneros engendrados por outros discurso como, por exemplo, o literário, o midiático, o político, entre outros. No entanto, nos parece que esse tipo de raciocínio fica comprometido ao ser aplicado a gêneros mais complexos como o *sketch*, o *stand-up* e, por que não dizer, as *pegadinhas*¹⁹³ – se entendemos por essas últimas uma forma mais atual das *burlas* a que se referia Castiglione. A nosso ver, essas dificuldades em torno do DH se devem a questões ligadas à *interdiscursividade*, como, por exemplo, a imprecisão sobre as relações que esse tipo de discurso estabelece com outros discursos e as dúvidas quanto ao seu estatuto de tipo de discurso capaz de engendrar gêneros, para citar as principais.

Em vista disso, nossa proposta procura discutir o problema “de cima para baixo”, sob um ponto de vista não mais horizontal, na superfície dos textos, mas sim vertical, isto é, explorando as características, digamos, macroestruturais da organização discursiva. Desse modo, no que segue, primeiramente, delineamos, a partir da comparação de

¹⁹¹ Ainda que adotem diferentes perspectivas, métodos e objetivos de análise, podemos, nesse ponto, incluir as abordagens de Olbrechts-Tyteca (1974), Jolles (1976), Possenti (1998) e (2010), Bremmer (2000), Roodenburg (2000), Fedrizzi (2003), Saliba (2002), Chabrol (2006a), Beristáin (2011), Lustosa e Triches (2011), Velloso (2011), Castro (2012), para citar alguns.

¹⁹² Acreditamos que piadas, assim como charges, tirinhas, *sketches*, *stand-up* etc., têm estatuto diferente de outros gêneros que, por pertencerem a determinado tipo de discurso, recebem subclassificações ligadas ao riso. Como exemplos, podemos citar as *crônicas de humor*, os *poemas-piada*, as *poesias satíricas*, as *novelas cômicas*, os *romances picarescos*... que, assim subcategorizados, podem manter sua filiação ao discurso literário, restringindo sua extensão de sentido ao universo do risível.

¹⁹³ De um modo geral, define-se *pegadinha* como um “ato ou fato de pôr alguém propositadamente em situação embaraçosa com o fito de fazer graça” (HOUAISS, 2009). Nos meios midiáticos (rádio, TV, internet), encontra-se uma variante desses atos/fatos engraçados que são apresentados como entretenimento. Nesse caso, normalmente, é atribuído, ao termo *pegadinhas*, o nome do programa ou do apresentador. Daí as *pegadinhas* do Faustão, do Gugu, do Serginho Malandro, para citar algumas. O que não exclui exceções como, por exemplo, o *Partoba* do canal humorístico *Mundo Canibal* (cf. <http://www.youtube.com/user/OficialMundoCanibal>).

características discursivas mais gerais e abstratas (como, por exemplo, a *constituência*¹⁹⁴ *discursiva* e a *capacidade mimética*), os tipos de relações que o DH parece manter com os demais tipos de discurso. Num segundo momento, buscamos verificar como se constitui a estrutura tipológica do DH a partir da descrição das *cenar enunciativas* que, acreditamos, esse discurso é capaz de produzir.

Com esse objetivo em mente e refletindo sobre a proposta por Charaudeau (2006a) de que a *paródia* faz coexistir dois textos *que se alimentam* reciprocamente, somos levados a acreditar que o DH mantém com outros discursos certas relações interdiscursivas que também podem ser caracterizadas por metáforas de cunho biológico: a primeira ligada à necessidade do DH de “conviver” e de se “alimentar” de outros discursos numa espécie de *mutualismo*; a segunda, consequência da primeira, referente não só à capacidade do DH para *imitar* gêneros e textos, mas também à sua capacidade em *replicar* as *cenar enunciativas* dos outros tipos de discurso.

4.1 TOPIA DISCURSIVA E MUTUALISMO OPORTUNISTA¹⁹⁵

Com base nas ideias de Maingueneau (2010a, p. 157-170), podemos dizer que um dos modos pelos quais se torna possível a análise das relações interdiscursivas é levar em

¹⁹⁴ Como observa Adail Sobral, em nota à tradução do termo francês *constituance* no *Discurso literário* (MAINGUENEAU, 2006a, p. 62), *constituência* “é usado aqui em sentido idiossincrático, de auto-instauração, autofundação, do caráter constituinte dos discursos constituintes, não devendo ser confundido com o termo estruturalista homógrafo, usado em teoria sintática.”

¹⁹⁵ De acordo com Ricklefs (2003, p. 360-362), podemos considerar por *mutualismo* um tipo de interação entre espécies em que ambos os participantes da associação (por vezes, fisicamente íntima) se beneficiam. Ainda segundo o autor, diferentemente da *simbiose* na qual os membros associados “formam juntos uma entidade distinta” (como no líquen), o mutualismo prevê, na maioria dos casos, que cada sócio seja “especializado em executar uma função complementar no outro”. Desse modo, podem-se estabelecer diferentes tipos de mutualismo como, por exemplo, o *mutualismo trófico*, no qual cada indivíduo se volta especificamente para complementação nutricional e energética do outro, e o *mutualismo defensivo*, no qual alimento e abrigo são oferecidos em troca de defesa contra predadores. De um ponto de vista um pouco diferente, Vaz (2001, p. 1-3) propõem uma crítica a essa visão, até certo ponto, positivista sobre as relações mutualísticas. Para esse jornalista voltado para questões ambientais, essas relações, quando observadas mais de perto, se apresentam mais como “cooperações aparentes”. Isso porque, em muitos casos, pode-se verificar que tais relações “são mais explorações recíprocas, do que esforços cooperativos entre os indivíduos”. Vaz exemplifica isso com o tipo de relação estabelecida entre o “indicador” (uma espécie de pica-pau da África) e o texugo (mamífero da família dos mustelídeos): o primeiro, um especialista em localizar colmeias de abelhas, mas impossibilitado de extraí-las das cavidades onde se encontram; o segundo, portador de garras afiadas. O segundo abre a colmeia, come o mel e, ao primeiro, possibilita suprir-se das larvas e da cera de que é feito o ninho. Em casos semelhantes, continua Vaz, nem sempre os limites entre as relações são claros, pois não se sabe, a exemplo do que acontece com o tubarão e as rêmoras, se os seres são indiferentes ou não a presença do outro, o que levaria a considerar tal relação mais como um tipo de *parasitismo recíproco*, ou, devido à dúvida, um *mutualismo oportunista*.

consideração a maneira pela qual um dado discurso se inscreve no universo de discurso de uma determinada sociedade. Em outras palavras, podemos determinar como um discurso se instaura no *interdiscurso*, verificando a maneira como ele se relaciona com a *topia discursiva*, isto é, com “o espaço do que é dizível em uma sociedade” (MAINGUENEAU, 2010a, p. 170). Com isso em mente, Maingueneau propõe que os discursos podem assumir diferentes condições tópicas, dependendo da sua situação de “marginalidade” diante da sociedade. Assim, os discursos podem ser considerados, *grosso modo*, como:

- *Paratópicos*: aqueles que se constituem numa zona de fala limítrofe, paradoxal, uma vez que tais discursos têm a pretensão de estar “acima” das demais produções discursivas. São discursos que participam da sociedade, “mas eles só o fazem porque se colocam para além da sociedade”;
- *Atópicos*: aqueles cuja produção discursiva, embora tolerada, é tida como clandestina, ou seja, é mantida na “marginalidade”, sem direito à cidadania;
- *Tópicos* propriamente ditos: aqueles que circunscrevem o restante da produção discursiva “aceita” e “permitida” em dada sociedade.

Como exemplos de discursos paratópicos, Maingueneau (2010a) apresenta o que ele denomina de *discursos constituintes* (o religioso, o filosófico, o científico, o literário, para citar os mais evidentes). Esses discursos, continua Maingueneau, possuem certas características comuns como, por exemplo: servir de fiadores, espécie de garante, dos outros discursos; justificar certas ações e comportamentos dos membros de uma sociedade; e, por vezes, validar ou fundar discursos sobre essas mesmas ações. Essa vocação para “fundar e não ser fundado por outro discurso” (MAINGUENEAU, 2006a, p. 61) está ligada ao caráter constitutivo ou *constituência* dos discursos constituintes que, por sua vez, se deve ao fato de que os discursos constituintes:

[...] a fim de autorizar-se por si mesmo, eles devem se propor ligados a uma fonte legitimadora. São a um só tempo *autoconstituintes* e *heteroconstituintes*, duas faces que se pressupõem mutuamente: só um discurso que se constitui ao tematizar sua própria constituição pode desempenhar um papel *constituente* com relação aos outros discursos. (MAINGUENEAU, 2006a, p. 61 – grifos do autor)

Desse modo, uma vez que suas fontes legitimadoras estão ligadas ao Absoluto, à Verdade, a Deus, às Musas etc., os discursos constituintes validam, por meio da enunciação, a sua própria enunciação. Essa autolegitimação, ainda de acordo com Maingueneau (2010a, p. 162-163), é um traço específico que diferencia os discursos constituintes, paratópicos por excelência, dos discursos tópicos, como, por exemplo, o discurso político. Esse último, incapaz de autolegitimar-se, busca, naqueles, formas de assentar sua autoridade por meio de citações, paráfrases, argumentos de autoridade etc. e, num caso mais raro, no estilo adotado pelos enunciadores.

Num outro extremo da *topia*, Maingueneau (2010a, p.165-168) coloca os discursos atópicos. Esses, embora sejam tolerados pela sociedade, são fadados a uma clandestinidade, penetrando, quando muito, pelos interstícios do espaço social. Assim, práticas discursivas atestadas socialmente como palavrões, músicas indecorosas, ritos de feitiçaria etc. são, muitas vezes, “silenciadas, reservadas a espaços de sociabilidade restritos ou a momentos muito particulares” como, por exemplo, as alcovas das casas, as festa pagãs, os carnavais, entre outras. Semelhante a tais práticas, Maingueneau cita, como discurso atópico por excelência, o discurso pornográfico, cuja produção e consumo, mesmo sendo superabundante, é sempre relegada ao outro (àquele sem pudicícia) ou àquele que não interessa dizer quem é ou o que faz (falamos, aqui, dos produtores e atores pornográficos). Isso pois, esse tipo de produção discursiva “não é reconhecida pela cidade. Idealmente, a sociedade não tem a obrigação de saber que ela existe, tampouco de conceder-lhe um lugar e jamais haverá de erigir uma estátua a seus autores”.

Do exposto até aqui, uma questão surge em nossa mente: onde se enquadraria o DH em relação à *topia*? Devido às características *sui generis* (cf. nossas *considerações iniciais*), também a inserção do DH numa *topia discursiva* se apresenta problemática, uma vez que as relações da sociedade com um discurso que se fundamenta no cômico, no humor, no lúdico, no satírico... dependem, em muito, das condições históricas de licenciosidade do riso (cf. parte II, cap. 3). Donde, por um lado, poder-se-ia alegar que o DH se encontra, *aparentemente*, numa zona de transição entre os discursos tópicos e os discursos atópicos, pois sua “marginalidade” é função de uma maior ou menor tolerância para com o riso e suas *formas* em dado contexto sócio-histórico-cultural.

Por outro lado, sabemos que, como advertiam Cícero e Quintiliano, se pode obter matéria para o riso das mesmas fontes de onde se retira substância para os discursos ditos *sérios*. Seguindo esse raciocínio, o DH se aproximaria dos *discursos constituintes* (mais especificamente, do discurso literário e, em menor medida, do filosófico e do religioso), pois ambos possuem uma *capacidade mimética* que propicia a eles “mobilizar qualquer gênero de discurso para elaborar suas cenografias” (MAINGUENEAU, 2010a, p. 108). Essa capacidade mimética, no entanto, não é, para Maingueneau (2010a), uma característica determinante para que possamos enquadrar certos discursos (como, por exemplo, o discurso publicitário) entre os discursos paratópicos.

Analisando a tópica do discurso publicitário, Maingueneau (2010a, p. 168-170) afirma que, embora possua uma grande capacidade mimética para imitar gêneros tanto para a subversão quanto para a captação, esse tipo de discurso não deve ser considerado nem atópico nem paratópico. Isso porque o “seu nomadismo, seu poder de metamorfose ilimitado, sua onipresença” faz com ele se mantenha em constante transformação, podendo se transformar até mesmo no seu contrário (cf. as publicidades da Benetton). Desse modo, Maingueneau acredita que, para os discursos com essas propriedades, seria melhor considerá-los como *discursos mimotópicos*: um tipo de discurso que, podendo absorver qualquer cena de fala e tendo a capacidade de se difundir como modelo de formatação para outras enunciações, duplica, em simulacro, o conjunto de outros discursos.

Pelas razões aduzidas até aqui, vemos que o DH compartilha algumas dessas características para ser considerado um discurso mimotópico, a saber: i) apresenta-se também como nômade – se por isso entendermos a sua capacidade de atravessar outros tipos de discurso e, por esses, ser utilizado como estratégia discursiva; ii) também está em constante transformação, adequando-se às mais diferentes situações de comunicação com o intuito de proporcionar as mais variadas finalidades; e iii) pode se converter no seu contrário (num discurso *sério*), com a condição de deixar uma marca ou um índice que garanta a percepção da dissimulação de sentidos. Apesar disso, o DH apresenta outras características que, por estarem ligadas aos caracteres positivo e negativo do riso, por um lado, estabelecem relações mais específicas entre o DH e outros tipos de

discurso, e, por outro, tendem a diferenciá-lo, por exemplo, do discurso publicitário (discurso mimotópico por excelência).

Entre essas características, destacamos, em primeiro lugar, o fato de o DH ser considerado uma constante ameaça a outros tipos de discurso, o que se deve, por vezes, ao medo do riso e do ridículo. Esse medo assombra as mais diversas enunciações e situações, uma vez que o riso pode, como vimos anteriormente, surgir do erro, da falha e do engano. Daí, esse tipo de cômico/humor ser considerado uma espécie da “patologia” da linguagem dita normal, séria, racional (PERELMAN, 1974, p. 5). Um “mal” ou uma “sombra” que, *sorratamente*, acompanha as demais práticas discursivas (PERELMAN, 1974, p. 6), aproveitando-se de todas as *oportunidades* para, a partir delas, gerar um riso de derrisão, de zombaria, agressivo e, por vezes, destruidor como o “*ha... ha! ha... ha! Olha com és ridículo...*” da personagem Nelson Muntz da série *Os Simpsons*.

Por outro lado, embora transite entre os regimes do lúdico, do satírico e do sério e se nos apresente como um tipo de discurso *predominantemente* – mas não exclusivamente – iconoclasta, acreditamos que, ainda assim, é possível, em contraste com a ideia de negatividade que o circunda, ver no DH o lado positivo do riso, admitindo-se o prazer que esse discurso é capaz de proporcionar (cf. parte I, cap. 2, item 2.2.2.2) e o modo como ele discute certos problemas (filosófico, religiosos, científicos *et similia*) numa atmosfera jocosa. Assim sendo, não é de se admirar que o DH sirva como uma espécie de *discurso mediador* entre os discursos paratópicos (constituintes) e a *doxa*.

Maingueneau (2006a) nos alerta que os textos engendrados pelos discursos constituintes se encontram, via de regra, num quadro hermenêutico. Esse quadro mostra as dificuldades que tais textos, devido ao seu caráter fundador (de uma religião, de uma escola literária, de uma corrente filosófica etc.), geram para leitura e interpretação, exigindo intérpretes (professores, críticos literários, teólogos, filósofos, entre outros) autorizados a proceder a uma exegese (válida e validante) e a erigir uma interpretação (legítima e ortodoxa) do sentido dos textos (MAINGUENEAU, 2006a, p. 70-72). Com isso em mente, podemos dizer, junto com Maingueneau (2008a), que:

O enunciado derivado de um discurso constituinte se instala no interior de uma hierarquia de gêneros do discurso: há enunciados mais “prestigiosos” que outros, pois se encontram mais próximos da Fonte legitimadora: a grande filosofia, a alta teologia, a ciência nobre... são sempre reduplicados por outros gêneros, menos nobres: manuais escolares, sermões dominicais, revistas de divulgação... Instaura-se uma hierarquia entre os textos fundadores – de certa forma, “autoconstituintes” –, e aqueles os comentam, os resumem, os interpretam... (MAINGUENEAU, 2008a, p. 141)

Ou seja, os discursos constituintes, por vezes, procuram engendrar certos gêneros que funcionam como uma “vitrine”, traduzindo para uma linguagem mais comum, mais simples, os seus enunciados. De certo modo, podemos dizer que o DH e os gêneros e os textos por ele engendrados, a exemplo do que acontece com esses textos “menos nobres”, são capazes de “traduzir” para a LR as questões debatidas e os sentidos presentes nos textos ditos “fundadores”. Aqui, poderíamos citar a obra de Rabelais ou a *Coena Cypriani*¹⁹⁶, mas estaríamos nos arriscando a entrar, nesse momento, na querela da relação entre o *campo do humor* e o *campo literário* (cf. parte II, cap. 4). Por isso, tentemos um exemplo relativamente mais próximo de uma paraliteratura¹⁹⁷.

Em sua *Grammatica portugueza pelo methodo confuso* (GPMC) cuja primeira edição data de 1927, Fradique (1984) traça uma bem humorada crítica às gramáticas normativas da Língua Portuguesa em “um texto relativamente breve e de fácil leitura” (BUSATTO, 1984, p. 274). Transpondo para *linguagem do riso* (LR) os aspectos técnicos e “caducantes” da nomenclatura gramatical, esse texto aborda, de um modo descritivo um tanto quanto sistemático, quase todos os tópicos da ARS GRAMMATICA: fonologia; ortografia; lexicologia; sintaxe; entre outros. E, como de praxe, se inicia com uma definição (confusa, por sinal) de *grammatica*¹⁹⁸:

Grammatica é arte de fallar e escrever incorrectamente uma língua. Segundo affirmam os grammaticos, a grammatica é o conjunto de regras tiradas do

¹⁹⁶ De acordo com Minois (2003, p. 142), esse é um dos mais celebres textos latinos compostos entre os séculos V e VIII. Trata-se de uma descrição de uma ceia pascal onde todas as personagens do Antigo e do Novo Testamentos se (re)encontram e (re)contam suas histórias. Para muitos, a *Coena Cypriani* é uma espécie de resumo cômico com função mnemônica dos marcos da Sagrada Escritura.

¹⁹⁷ Por *paraliteratura*, pode-se entender um conjunto de textos que se afastam daqueles que uma dada sociedade considera como literários, como, por exemplo: revistas, letras de música, HQs etc. A respeito da análise desse gênero no qual se inclui a literatura pornográfica, Maingueneau adverte que “não se pode adotar um ponto de vista literário tradicional que, ao privilegiar o valor estético, só se interessa pelos textos que escapam ao ordinário” (2010b, p. 10). *Mutatis mutandis*, acreditamos que o mesmo deve ser aplicado aos gêneros e aos textos engendrados pelo DH.

¹⁹⁸ Mantivemos, nos excertos, a ortografia da edição fac-símile de 1984.

modo pelo qual um povo falla usualmente uma língua. Ora, o povo falla sempre muito mal, e escreve ainda peiormente; logo, não é de se estranhar que seja a grammatica a arte de fallar e escrever incorretamente uma lingua. (FRADIQUE, 1984, p. 7)

Preocupado em se assegurar de que o leitor chegue à conclusão de que a gramática realmente não é uma arte de bem escrever e falar, Fradique passa a questionar, agora, o *status* da gramática que, do seu ponto de vista, se afasta tanto de uma arte quanto de uma ciência:

Arte é tudo aquilo que consegue emocionar; ora, grammatica paulifica, enfastia, caceteia, encrespa o discurso, inteiriça a phrase, mechanisa a expressão, mumifica a idéa, e faz ainda mil e uma coisas mais, qual dellas entretanto menos capaz de emocionar. Logo grammatica não é arte.

[...] A sciencia é o trabalho da intelligencia tendente ao conhecimento e simplificação dos phenomenos; ora, grammatica principia por não ser um trabalho da intelligencia, porque quem é intelligente não perde tempo em carrancismos grammaticaes. Além disso a grammatica, longe de tender á simplificação dos phenomenos, complica tudo: a lingua, a linguagem e todas as formas de enunciar-se uma idéa. (FRADIQUE, 1984, p. 8)

Partindo de premissas, de certo modo, falaciosas, esses argumentos procuram persuadir e levar o leitor a conclusões que, apesar do distanciamento temporal de quase um século, fariam lembrar a fala de certos linguistas da atualidade, como, por exemplo, as assertivas de Perini (1999) sobre os objetivos do ensino de gramática na educação prática dos alunos brasileiros:

Concorda-se, geralmente, que o grande objetivo do ensino de língua portuguesa é levar os alunos a *ler* e *escrever* razoavelmente bem. Pergunto, então: será que o estudo de gramática pode ajudar na aquisição da leitura e da escrita? Acredito que a resposta é negativa. [...] Ninguém, que eu saiba, conseguiu até hoje levar um aluno fraco em leitura ou redação a melhorar sensivelmente seu desempenho apenas por meio de instrução gramatical. Muito ao contrário, toda a experiência parece mostrar que entre os pré-requisitos essenciais para o estudo da gramática estão, primeiro, habilidade de leitura fluente e, depois, um domínio razoável da língua padrão (já que esta é o objetivo das gramáticas disponíveis). Assim, para estudar gramática com proveito, é preciso saber ler bem – o que exclui a possibilidade de se utilizar a gramática como um dos caminhos para a leitura. Creio que o mesmo vale, *mutatis mutandis*, para a redação. (PERINI, 1999, p. 27-28 – grifos do autor)

Como sabemos, essa prática de “avacalhação” da disciplina gramatical não é exatamente nova (cf. parte I, cap. 1, item 1.2); no entanto, o diferencial do texto de

Fradique é a presença de um *método*¹⁹⁹ que, invadindo “o espaço editorial através de informações falsas ou de deslocamentos de fatos, datas, personagens, biografias, notas de rodapé, prefácios etc.” (LUSTOSA, 1993, p. 111-112), faz refletir, crítica, satírica e humoristicamente, sobre os problemas e as dificuldades do ensino de gramática nas escolas brasileiras. Nas palavras de Fradique:

Tendo eu encetado, a título de ensaio, ha alguns annos, a publicação de uma série de livros didacticos, obedecendo ao methodo do Sr. Thomaz Delphino, qual é o Methodo Confuso, verifiquei, sem menor difficuldade, a perfeita adaptação desse methodo á mentalidade da minha gente e da minha raça. O exito do Methodo Confuso, como processo didactico foi flagrantemente fructuoso, o que me animou a continuar a série, dando á estampa a presente *Grammatica Portugueza pelo Methodo Confuso*, cuja adoção, nas escolas e gymnasios do Brasil se fez *avant-la-lettre*, á simples exposição do programa a que obedece a materia, no compendio. (FRADIQUE, 1984, p. 5)

Assim, o êxito de uma metodologia *ao avesso* aliada a certas pretensões pedagógicas justificadas faz com que o texto de Fradique mantenha um diálogo constante com os discursos que fundamentam tais ações: o científico, o literário e o didático-pedagógico. Nesse ponto, como adiantamos, somos levados a concluir que o DH passa a compartilhar o *status* de *discurso mediador* com o discurso político, uma vez que ambos podem se utilizar de argumentos e de temas advindos dos discursos constituintes, direcionando-os para finalidades específicas. No entanto, diferentemente do discurso político, o DH não assume, devido à sua natureza iconoclasta e à sua incapacidade de autolegitimar a própria enunciação, pretensões de se tornar um discurso constituinte. Pelo contrário, enquanto discurso mediador e mimotópico *sui generis*, o DH parece construir uma

¹⁹⁹ O *Método Confuso* tem suas origens na publicação póstuma da obra do escritor Luís Delfino, feita por seu filho, Thomaz Delfino. Segundo Busatto (1984, p. 274), o fato de essa publicação ter se dado de modo disperso, em vários volumes, e sem uma ordem ou um critério, impossibilitou o acompanhamento da evolução estética da obra de Luís Delfino. Fradique, por sua vez, caracteriza o *método* como uma espécie de cruz ou calvário que marcaria sua produção textual posterior. De acordo com esse autor, ele “não tinha mais sequer o direito de errar”, pois o leitor, indulgente, acreditou no *método* e aceitou a blage. “Resultado: não posso hoje [1925] traçar uma linha, por mais austero que pretenda ser, sem que venham com essa coisa fatal: Boa piada, método confuso” (FRADIQUE, 1925 *apud* SALIBA, 2002, p. 134). É importante ressaltar que outras obras humorísticas, além da *GPMC*, foram elaboradas seguindo esse *método*, como, por exemplo, *História do Brasil pelo método confuso* (cf. FRADIQUE, 2004), *Feira livre* (cf. FRADIQUE, 1923) e, de certo modo, podemos até evidenciar alguns ecos desse *método* em obras não necessariamente humorísticas, como: *Nova história crítica do Brasil* (cf. SCHMIDT, 1997); *Aprenda inglês com humor* (cf. CARVALHO, 2012); *Guia politicamente incorreto da História do Brasil* (cf. NARLOCH, 2011); *Guia politicamente incorreto da América Latina* (cf. NARLOCH; TEIXEIRA, 2011); e *Guia politicamente incorreto da filosofia* (cf. PONDÉ, 2012). Todavia, o *método* e o humor, nessas últimas, se encontram, digamos, rarefeitos, enfraquecidos, e, por isso mesmo, mais próximos dos ACHs. Isso porque, apesar das liberdades concedidas pelo traço do humor, tais livros se mantêm “refêns” das coerções dos contratos do discurso didático – e, nesse caso, também das coerções do discurso político-pedagógico do Ministério da Educação – e do discurso acadêmico-científico, respectivamente.

simultaneidade discursiva, fazendo com que o leitor/ouvinte acione, para uma maior compreensão dos efeitos de sentido, não somente planos isotópicos diferentes, mas também cenas englobantes diferentes.

4.2 CENAS DA ENUNCIÇÃO E REPLICAÇÃO²⁰⁰

No item anterior, vimos que, para melhor visualizar como se processa a enunciação no enunciado, Maingueneau trabalha a metáfora teatral de “cenas de fala”, mais especificamente *cenas de enunciação*. Essas cenas, de acordo com o autor (2006e, p. 95), possuem caráter, ao mesmo tempo, construtivo e institutivo, ou seja, por meio delas, a enunciação pode acontecer num *espaço instituído* pelo gênero e, simultaneamente, instaurar seu próprio espaço de enunciação no universo de discursos de uma dada sociedade. Com base nisso, Maingueneau (2004b, p. 48-49) e (2006e, p. 96-97) propõe que os textos, de um modo geral, podem apresentar três cenas distintas, a saber:

- *Cena englobante*: “aquela que corresponde ao *tipo de discurso*. Quando recebemos um panfleto na rua, temos, *geralmente*, capacidade para determinar

²⁰⁰ O conceito de *replicação* (e seus correlatos *réplica* e *replicante*) pode assumir diferentes acepções dependendo do campo semântico no qual ele é aplicado. No campo da Retórica, entende-se por *replicação* o direito de retrucar (replicar) certos tipos argumentos, contestando alegações feitas pelo adversário. No campo da Biologia, considera-se que a *replicação* diz respeito à duplicação da molécula de ADN (ácido desoxirribonucleico, em inglês, DNA). Daí, dizem-se *replicantes* as cópias de ADN produzidas a partir de outra molécula como molde. Já no campo das Belas Artes (pintura, escultura...), denominam-se *réplicas* as cópias ou as imitações de determinadas obras ou de traços dessas (HOUAISS, 2009). Em nosso percurso, assumimos uma ampliação desse conceito no campo da *Science Fiction* (SCI-FI). Tomando como base o conflito descrito no romance *Do androids dream of electric sheep?* (em português: *Blade Runner: perigo eminente*), no qual androides “fabricados” à imagem e semelhança do homem, porém mais fortes e agressivos, reivindicam, além dos direitos civis dos humanos, mais tempo de vida – eles só *duravam* poucos anos (cf. DICK, 1968), o diretor Ridley Scott tece o conceito de *replicantes* para a sua adaptação cinematográfica do romance (SUPPIA, 2008, p. 2). Com *replicantes*, Scott substituiu o conceito de *androide*, muito em voga na época. Esse conceito já se encontrava muito desgastado e, devido à estética de *film noir* desejada por Scott para o mundo sombrio e futurista de *Blade Runner*, se aplicava com certas dificuldades a *seres fabricados biologicamente em série*. Além disso, podemos dizer que, com *replicantes*, Ridley Scott amplia, de certo modo, as discussões, tanto em Filosofia quanto em Literatura SCI-FI, a respeito dos conceitos de *cyborg*, de *androide* e, também, de *clone*, ao abordar o desconforto e a desconfiança da sociedade diante de um desenvolvimento tecnológico acelerado e desordenado, particularmente, quando voltado para fins bélicos. A partir disso, observamos no DH, ou melhor, nos gêneros e nos textos por ele engendrados, certas semelhanças com os *replicantes*. Como esses, os gêneros e os textos humorísticos possuem as características da duplicação (de gêneros e de textos pela *imitação*), da força (no caso, argumentativa) e da durabilidade (ligada, em alguns casos, à brevidade dos gêneros e dos textos tidos como humorísticos). Além disso, acreditamos que o conceito de *replicação* consegue, de certo modo, melhor circunscrever a capacidade do DH em imitar, ou melhor, em *replicar* não somente as *cenas genéricas*, mas também as *cenas englobantes* de outros tipos de discurso.

se ele é oriundo de um discurso de tipo religioso, político, publicitário... ou seja, temos uma noção da cena englobante que nos é necessária para interpretar o panfleto em questão e notar de que maneira ele interpela o leitor”;

- *Cena genérica*: aquela “definida pelos *gêneros de discurso* particulares. Cada gênero de discurso implica, com efeito, uma cena específica: papéis para seus parceiros, circunstâncias (em particular um modo de inscrição no espaço e no tempo), um suporte material, um modo de circulação, uma finalidade etc.”;
- *Cenografia*: aquela que “não é imposta pelo tipo ou pelo gênero de discurso, mas pelo próprio discurso”. Nesse passo, podemos afirmar que a “cenografia tem por função fazer passar a cena englobante e a cena genérica para o segundo plano”. Com efeito, assume-se que certos “gêneros *exigem* a escolha de uma cenografia [...]. É o caso, por exemplo, dos gêneros ligados ao discurso publicitário: certas propagandas exploram cenografias de conversação, outras de discurso científico etc.”

Embora essas *cenos* possam ser consideradas, metodologicamente, distintas entre si, Maingueneau sublinha que há uma forte imbricação entre elas. Tanto é assim que as *cenos englobante* e *genérica* formam uma espécie de “quadro cênico”, no interior do qual o texto, pragmaticamente falando, está em conformidade²⁰¹ (MAINGUENEAU, 2004b, p. 49). No entanto, certos tipos de discursos como, por exemplo, o publicitário e o literário, podem engendrar as mais variadas *cenografias* em seus textos. Mesmo assim, esses textos permanecem com suas *cenos englobantes* prototípicas, pois o contrato de comunicação deve ser percebido enquanto publicidade (cf. comercial da pick-up Fiat Strada 2013) e literatura (por exemplo, o *Werther* de Goethe) para que as finalidades sejam atingidas.

²⁰¹ Nesses termos, devemos, também, admitir que a ideia de *quadro cênico* se aproxima, em muito, dos conceitos de *frames* e de *script*, oriundos da *psicologia linguística textual*. Em linhas gerais, como explica Chabrol (2006b, p. 441-442), as noções de *script* (“esquema”) e *frames* (“quadros”) estão ligadas à capacidade cognitiva e mnemônica de percepção das regularidades linguísticas, discursivas e situacionais presentes em textos e em eventos. Nesse sentido, os conhecimentos assim armazenados “podem ser utilizados para construir expectativas que, sem dúvida, orientam parcialmente os processos de *pré-programação* na percepção, ação e compreensão dos textos ou das imagens”. Nesse sentido, continua Chabrol, podemos considerar que os *frames* dizem respeito às situações (de enunciação) “conhecidas”; e os *scripts*, a uma sucessão de *frames* em sequência.

Por outro lado, há certos textos nos quais o processo de percepção das cenas englobantes pode se apresentar nebuloso e confuso. Nesses casos, embora a tendência seja acionar a cena englobante mais recorrente, alguma coisa nos diz que essa cena não corresponde à finalidade e às visadas passíveis de ser percebidas no texto. Assim sendo, devemos supor que a noção de *imitação* (por captação ou por subversão), de certo modo, incide tanto sobre gêneros e textos quanto sobre a estrutura do tipo de discurso, ou melhor dizendo, sobre a sua cena englobante, numa espécie de pluri-isotopia²⁰² não somente textual, mas sim discursiva. Tal processo, que denominamos – *ad hoc* – de *replicação*, pode ser percebido em certas *obras humorísticas* que parecem exigir o acionamento, em diferentes momentos, de cenas englobantes de outros tipos de discurso. Vejamos um exemplo.

Em *História do Brasil pelo método confuso (HBMC)*, Fradique (2004) faz um relato humorístico e “confuso” dos principais acontecimentos históricos do País, desde o seu “descobrimento” até as primeiras décadas do século XX. Fatos, heróis, pessoas importantes e características gerais das *terrae brasilis* são apresentados de modo cômico e satírico, porém nos moldes dos livros didáticos das escolas primárias da época.

Marcada também pelo *método confuso*, a *HBMC* se estrutura, desde as suas páginas pré-textuais, de modo semelhante às obras didáticas do final do século XIX e início do XX. De cara, Fradique erige uma lista de suas obras publicadas e a publicar – mas que o autor nunca publicou nem viria a publicar –, merecendo destaque o *Dicionário de rimas riquíssimas e pobríssimas* e a *História do fim do mundo*, cujo exemplar único, datilografado, o autor vendeu ao barbeiro da esquina para limpar navalhas (FRADIQUE, 2004, p. 35-36). Na sequência dessa *pseudo* lista, segue-se mais um engodo de Fradique: com nomes falsos e com pastiches dos críticos da época, o autor elogia, rebate argumentos negativos e, ao mesmo tempo, tece críticas à própria *HBMC*, como, por exemplo, uma carta – apócrifa – de Rui Barbosa escrita do “seu” próprio punho. Já no prefácio à 3ª edição, Fradique explica que:

²⁰² Podemos afirmar que os textos tendem a apresentar, na maioria das vezes, um plano isotópico que os mantém ligados a um determinado *domínio temático*, como, por exemplo, o domínio da saúde, da política, do sexo, da moral etc. (CHARAUDEAU, 2006a). No entanto, certos textos, como os poéticos e em especial os humorísticos, podem fazer coexistir, num mesmo texto, dois (ou até mais) planos isotópicos por meio de conectores e/ou desencadeadores de isotopia, instaurando, por sua vez, diferentes tipos de incoerência no plano semântico do texto (cf. apêndice B).

Sendo a história uma série contínua e coordenada de deturpações mais ou menos originais do que em verdade se passa no seio dos homens através do tempo e do espaço; sendo essas deturpações, às vezes, tão profundas que repelem para os domínios da lenda fatos absolutamente reais e fantasticamente adulterados para a imaginação das gerações, como acontece com os primeiros tempos da Grécia e Roma; – tomei a deliberação humaníssima de poupar à posteridade esse trabalho fastigioso de desordenar e mascarar a história, no que se refere a este país de desfalques e conselheiros. (FRADIQUE, 2004, p. 54)

Nesse passo, de modo semelhante ao que já havia feito na sua *GPMC*, o autor justifica a aplicação do *método* sobre a ciência da História, preparando, assim, o espírito do leitor para a leitura da *HBMC*. Desse ponto, tem-se início o texto propriamente dito, ou melhor dizendo, não tem início, pois o capítulo primeiro, dedicado à situação de Portugal em “1\$500”, se encontra em branco (FRADIQUE, 2004, p. 59). Segue-se então, no capítulo segundo, os motivos que levaram os portugueses e, em especial, Pedro Alvares Cabral a empreenderem a viagem para cá: um telegrama da United Press avisando sobre extinção do comissariado no Brasil. Assim, no dia 9 de março, a tropa de Cabral parte do Tejo em dez calhambeques ex-alemães, tendo, entre outros tripulantes, Sancho Pança (como imediato de Cabral), alguns repórteres, uns penetras e uma galinha-d’angola.

A chegada ao País se dá no dia 21 de abril. No desembarque, Cabral é recebido como qualquer outro embaixador latino no Rio de Janeiro: banalmente e sem nenhum alarde. Já a galinha-d’angola foi recepcionada por uma comissão composta pelos Srs. Pinto Rocha, Pinto Lima, Rocha Pombo, Bulhão Pato e *sportman* Gallo. Cabral e sua tropa foram alojados, provisoriamente, num albergue noturno – uma mistura de hotel, bordel e meretrício. Depois de um curto passeio de automóvel pelo o Rio de Janeiro, Cabral retorna ao albergue noturno onde se depara com um sujeito enforcado: era Tiradentes, condenado à morte pela forca por ter sido considerado *maximalista*²⁰³ e, juntamente com Dom Pedro I, ter conspirado para revolta da esquadra que levaria à Independência no dia 7 de setembro. Na manhã do dia seguinte, Cabral parte para um passeio para reconhecer a terra, encontrando-se por acaso com um patrício, o Basílio, primo da Luísa, que o leva de bonde até um lugar especial: um paraíso – novamente uma espécie de meretrício ou bordel...

²⁰³ Segundo Lustosa (1993), *maximalistas* seria uma tradução literal da palavra russa *bol’chevik*, que, na *HBMC*, reuniria, sob o mesmo rótulo e, às vezes, no mesmo fato, personalidades de diferentes épocas ligadas a diferentes tipos de levantes ou de revoluções.

Por essas poucas linhas, podemos afirmar, junto com Lustosa (1993, p. 127), que a característica mais marcante do texto de Fradique é o fato de que ele conta a História do Brasil numa espécie de movimento narrativo pancrônico, ou seja, diacronicamente, “a narrativa obedece ao modelo tradicional. No entanto, num movimento sincrônico, faz com que esta história tradicional aconteça num Brasil contemporâneo”. Como já vimos, essa característica é muito semelhante à estratégia narrativa presente na *Coena Cypriani*. No caso específico da *HBMC*, assim como Cabral, várias outras figuras históricas e mesmo personagens ficcionais consideradas como heróis (Tiradentes, Antônio Conselheiro, Caramuru, Paraguaçu, Peri, D. Pedro I, D. Pedro II, Inês de Castro, Deodoro de Fonseca, D. João “Cesto”, Carlota Joaquina, Jeca Tatu, Mem de Sá, entre outros), passam a “viver” o dia a dia do Rio de Janeiro, no que Lustosa (1993, p. 130) considera uma espécie de *banalização do herói*, agora com hábitos e atitudes familiares. Hábitos e atitudes perfeitamente passíveis de análise numa histórica pelo método confuso, pois:

Se dermos atenção demorada a certos procedimentos registrados na história dos homens, teremos que nos perder em considerações de ordem filosóficas, perfeitamente dispensáveis, ao preço do café, mas em todo caso interessantes pela sua superfutilidade. (FRADIQUE, 2004, p. 114)

Depreende-se do arrazoado acima que a *HBMC*, além de fazer surgir vários tipos de incoerência (*loufoquerie*, insólita e paradoxal) com o seu movimento narrativo pancrônico, exige que a cena englobante do discurso didático-pedagógico, típica dos livros didáticos e dos manuais escolares, “conviva” com outra cena englobante que nos diz que o texto deve ser lido e entendido como um texto de humor. Ou seja, não podemos dizer que, ao assumirmos o contrato humorístico durante a leitura da *HBMC*, a cena englobante do discurso didático-pedagógico foi abandonada. Pelo contrário, acreditamos que essa cena anda *pari passu* com uma outra, que a *replica*, para dar forma²⁰⁴ à cena englobante do DH.

²⁰⁴ Sobre a capacidade proteiforme dos dispositivos do DH, veja: parte II, cap. 2, item 2.5.

Cabe ressaltar que esse acionamento de cenas englobantes pode acontecer em momentos diferentes da leitura (*lato sensu*) de um texto. *Grosso modo*, diremos que esse acionamento pode se dar de dois²⁰⁵ modos:

- *Incoativo*: indica que a cena englobante humorística é apresentada desde o início da leitura. No entanto, a cena englobante do discurso replicado também é acionada, de modo a dar sustentação às distorções propostas pela *imitação* (por captação ou por subversão);
- *Contínuo*: indica que a cena englobante humorística vai se construindo *gradativamente* durante a leitura por meio de um acúmulo de deduções lógicas e/ou de reinterpretação de inferências.

No *modo incoativo*, além da *HBMC*, podemos incluir como exemplos desse acionamento as obras: a *Grammatica portugueza pelo methodo confuso* (cf. FRADIQUE, 1984); *Feira livre: antologia das letras nacionais pelo método confuso* (cf. FRADIQUE, 1923); *Mulher: manual do proprietário* (cf. TELES, s.d.); *Homem: manual da proprietária* (cf. TELES, 2002); Dicionário humorístico (cf. MASUCCI, 1958); e a *Casa da Mãe Joana* (cf. PIMENTA, 2002). Nessas obras, a cena englobante do discurso replicado (no caso, o didático e o literário) e a cena humorística são acionadas, *simultaneamente*, no mesmo momento em que o contrato de comunicação também se estabelece, o que pode se dar por meio de um título ou pelo reconhecimento da *cena genérica* (no caso, um manual, uma gramática, uma antologia, um dicionário, uma enciclopédia) e/ou de um texto específico (no caso específico da *HBMC*, o texto de Rocha Pombo²⁰⁶). Dessa forma, o leitor é preparado, avisado de que o texto é uma

²⁰⁵ Num primeiro momento, ficamos inclinados a considerar três modos de acionamento, incluindo, assim, um modo *Pontual*. Esse modo indicaria que a cena englobante humorística seria acionada, *abruptamente*, em um determinado momento do texto, normalmente no final, assemelhando-se, desse modo, a uma *guilhotina mental* (que reverte, drasticamente, as expectativas dos leitores/ouvintes) ou a um *solavanco mental* (que desata os nós e proporciona uma leve surpresa seguida de um alívio de tensão) (SALIBA, 2012, p. 19). Com efeito, poderíamos agrupar, nesse modo, certas narrativas, mais ou menos longas, nas quais o leitor/ouvinte somente perceberia a cena englobante humorística no momento do desenlace (como nas crônicas ou no teatro) ou da moral (no caso de algumas fábulas). Contudo, o fato de que, nessas narrativas, o acionamento fica restrito a um momento pontual cria dificuldade para que se distinga se o que temos é realmente um acionamento de uma cena englobante humorística ou se se trata de um ACH utilizado como estratégia discursiva num dado gênero literário ou publicitário, por exemplo.

²⁰⁶ Em prefácio à 3ª edição, Fradique (2004, p. 54) afirma que, diante da inveja e do despeito pela adoção da *HBMC* nas casas oficiais de ensino, seus concorrentes deveriam praticar sobre sua obra o que ele, Mendes Fradique, praticou sobre a do Sr. Rocha Pombo, voltando, desse modo, “à verdade, pela negação

“armadilha”, obrigando-o a uma leitura mais atenta, pois, de um modo geral, “ele quer rir e entender a piada, participar da comunidade do riso” (LUSTOSA, 1993, p. 161).

Já para o *modo contínuo*, podemos citar *Uma modesta proposta para prevenir que, na Irlanda, as crianças dos pobres sejam um fardo para os pais ou para o país, e para as tornar benéficas para a República* (SWIFT, 1729). Considerado, em seu tempo como um humorista de espinhos por fora e rosas por dentro (ESCARPIT, 1972, p. 42 *et seq.*), Swift elabora uma “proposta” ou, nas palavras do próprio autor, um “método justo, barato e fácil” para resolver o problema das crianças pobres da sociedade irlandesa de meados do XVIII. O texto, nos moldes de um artigo de sociologia política ou de econômica, discute a impossibilidade de uma grande parte das mães daquele país conseguir sustentar seus filhos, que, por sua vez, têm como futuro se tornar ladrões, emigrantes, ou ingressar no exército inimigo. Assim, num tom academicista quase estatístico-matemático, Swift apresenta, primeiramente, as benesses do seu “método”: i) evitar grandes gastos com alimentação, uma vez que as crianças com até um ano se suprem muito bem com leite materno; ii) impedir atos de barbárie como os abortos e os assassinios de filhos bastardos; e iii) contribuir para alimentação e vestuário de milhares na Irlanda. Em seguida, Swift demonstra que há sim condições favoráveis à aplicação do seu “método”:

Sendo o número de almas neste reino normalmente avaliado em um milhão e meio, calculo que entre estas devem existir cerca de duzentos mil casais cujas mulheres são férteis. Deste número subtraio trinta mil casais com meios para manter os seus próprios filhos embora, dadas as actuais misérias da nação, eu julgue que não possam existir tantos. Todavia, assegurado isto, restarão cento e setenta mil parideiras. De novo subtraio cinquenta mil por conta das mulheres que abortam, ou cujos filhos morrem por acidente, ou doença, durante o primeiro ano. Restam apenas cento e vinte mil filhos de pais pobres a nascer por ano. (SWIFT, 1729, p. 2)

Diante disso, Swift pode, agora, expor sua “proposta”:

Foi-me garantido por um muito sábio americano do meu conhecimento, em Londres, que uma criança jovem e saudável, bem alimentada, com um ano de idade, é do mais delicioso, o alimento mais nutriente e completo – seja estufada, grelhada, assada, ou cozida. E não tenho qualquer dúvida de que poderá igualmente ser servida de fricassé ou num “ragout”. (SWIFT, 1729, p. 3)

da mentira”. Essa obra seria *Nossa pátria: narração dos factos da história do Brasil*, cuja primeira edição data de 1917 (cf. ROCHA POMBO, 1925).

Segue-se, então, uma sequência de argumentos, não menos estapafúrdios, que procuram validar essa tese como, por exemplo: i) o tipo de público-alvo: pessoas de qualidade e fortuna pelo reino a fora; ii) o rendimento: uma criança rendendo duas porções para festas ou um quarto da frente ou detrás para uma família jantar sozinha; iii) a conservação: até 4 dias, no inverno, à base de sal e pimenta; iv) o aproveitamento da “carcaça” para confecção de luvas e de botas etc. Como se pode notar, no texto de Swift, a cena do *discurso científico* da sociologia e da economia não é abandonada em prol da cena humorística. Pelo contrário, essa última vai sendo instituída passo a passo, criando um *real discursivo* que possibilite a Swift criticar a burguesia ascendente, o papismo que infectava o país, e as condições precárias de vida na sociedade irlandesa.

É necessário salientar ainda que, embora seja possível distinguir os *modos incoativo e contínuo*, o acionamento das cenas englobantes ditas humorísticas pode ser potencializado ou atenuado pela percepção da *instância discursiva que produz o discurso*:

Os *Sonacirema* são um grupo norte-americano que vive no território entre os Cree Canadenses, o Yaqui e Tarahumare mexicanos, e os Carib e Arawak das Antilhas. Pouco se sabe sobre sua origem, embora a tradição diga que vieram do leste. [...] A cultura *Sonacirema* é caracterizada por uma economia de mercado altamente desenvolvida que evolui em um rico habitat natural. Embora as pessoas dediquem um bom tempo às atividades econômicas, a maior parte dos frutos desses trabalhos e uma porção considerável do dia são gastos em rituais. [...] A convicção fundamental subjacente a todo o sistema parece ser a de que o corpo humano é feio e de que a sua tendência é a debilidade e a doença. Encarcerado em tal corpo, a esperança do homem é evitar essas condições pelo uso das poderosas influências do ritual e da cerimônia. Todas as casas possuem um ou mais santuários dedicados a esse propósito. [...] O ponto central do santuário é uma caixa ou arca embutida na parede. Nessa arca são guardadas as muitas poções mágicas e simpatias sem as quais nenhum nativo acredita poder viver. Esses preparados são obtidos de vários profissionais especializados. Os mais poderosos entre eles são os curandeiros, cuja ajuda deve ser compensada com bons presentes. Entretanto, os curandeiros não fornecem as poções curativas para os seus clientes, apenas decidem quais devem ser os ingredientes e então os anotam em uma linguagem antiga e secreta. Essa escrita só é compreendida pelos curandeiros e pelos herboristas que, em troca de outro presente, fornecem a simpatia desejada...

Em *Os sonacirema*, Miner (1956 *apud* DRIESSEN, 2000, p. 259-260) traça um retrato dos rituais corpóreos de uma sociedade que se encontra estabelecida no continente americano. Apresentado em forma de artigo, esse texto prossegue nesse *jargão*, digamos, científico-antropológico até o fim, sem em nenhum momento apresentar

conectores ou desencadeadores de isotopia aparentes, uma vez que o autor do artigo²⁰⁷ está longe de ser reconhecido pelos seus pares como um humorista. Porém, um leitor mais atento, percebendo o anagrama presente no título (Sonacirema = Americanos), poderá refazer todas as inferências (como, por exemplo: que “curandeiros” são médicos ou dentistas; que os “herboristas” são farmacêuticos; que os “santuários” são banheiros; que “preparados” são remédios; e assim por diante), o que pode gerar um humor muito semelhante ao das *burlas* em Castiglione (cf. parte I, cap. 3, item 3.1.1.1). Nesse último caso, assim como nas crônicas de humor, diríamos²⁰⁸ que as obras podem (ou não) assumir o *status* de humorísticas devido ao fato de o *sujeito* que as produz ser (ou não) considerado um sujeito do riso (cf. parte II, cap. 1 e cap. 4). Sendo um sujeito do riso, pode ocorrer, então, parafraseando Fradique (1925), que nada mais do que eles venham a escrever, nem mesmo uma linha, escape à categorização de “piada”.

∴

À guisa de uma conclusão, assumiremos que o DH deve ser considerado como um tipo de discurso *não constituinte, mimotópico e mediador sui generis*, que utiliza inúmeros expedientes de linguagem voltados para atender, em maior ou menor escala (do cômico ao humorístico, do lúdico ao satírico), uma *visada de fazer-rir*. Mais especificamente, diremos que o DH é um tipo de discurso que:

- Mantém, com os demais tipos de discursos, relações interdiscursivas²⁰⁹ baseadas numa espécie de *mutualismo oportunista* que implica, além da absorção e (re)utilização, ao mesmo tempo, da *substância* e da *forma*, um convívio mais ou menos pacífico entre os discursos. Convívio regulado, muitas vezes, por meio do

²⁰⁷ Esse artigo de Miner foi publicado no número 58 da revista *American Anthropologist*.

²⁰⁸ Aqui achamos por bem manter o verbo no condicional, pois acreditamos que escritores como, por exemplo, Angeli, Bastos Tigre, Barão de Itararé, Emílio Meneses, Jô Soares, Juó Bananére, Luís Fernando Veríssimo, Millôr Fernandes e o próprio Mendes Fradique se encontram num “lugar” problemático, limítrofe entre o *campo do humor* e os demais campos discursivos – mais especificamente, o publicitário, o midiático/jornalístico e o literário (cf. parte II, cap. 4).

²⁰⁹ Não devemos confundir as relações de *transtextualidade* com as relações interdiscursivas típicas do DH (*mutualismo oportunista* e *replicação*). A reutilização de determinados enunciados e/ou de estilos individuais pelos humoristas, na maior parte das vezes, se configura somente enquanto casos de intertextualidade/hipertextualidade comuns a qualquer tipo de discurso (cf. na parte II, cap. 4, item 4.3, a reutilização dos enunciados proferidos pelo humorista Rafinha Bastos), não atingindo, necessariamente, à estrutura tipológica do discurso, mas tão somente à materialização linguístico-textual dos enunciados.

medo da ridicularização ligada ao matiz de derrisão aferido aos gêneros e aos textos ditos humorísticos;

- Possui uma aparente ausência de estrutura tipológica. Característica que, por vezes, faz com que não se admita o seu *status* de tipo de discurso. Todavia, é exatamente essa aparente ausência de estrutura que propicia ao DH *replicar* uma gama de propriedades estruturais relativas às cenas de enunciação, em especial, à cena englobante e aos macrodispositivos conceptuais dos outros tipos de discurso (cf. parte II, cap. 2, item 2.5);
- Utiliza um *código linguageiro* com características próprias, intuitivamente reconhecível e, estritamente, ligado ao riso e ao fazer rir. Com efeito, é esse *código*, ou melhor dizendo, essa *linguagem do riso* que propicia, entre outras coisas, melhor evidenciar a presença de uma *visada de fazer-rir* nas materializações linguístico-discursivas presentes em textos portadores de GENERA RIDICVLORVM. No entanto, devido às propriedades estruturais e à possibilidade de utilização desses GENERA como estratégias discursivas (ACHs, como propõe Charaudeau) por outros discursos, tal visada pode se apresentar, por vezes, de modo reduzido (as *formas reduzidas do riso*) de acordo com o regime adotado (lúdico, satírico, humorístico etc.) ou por força de fatores ligados à situação e ao contrato de comunicação, em especial, à *finalidade* e aos *sujeitos* do discurso.

Quanto à finalidade, já a abordamos anteriormente (cf. parte I, cap. 2). Na sequência, passaremos à discussão de outros fatores que constituem, em potencial, a situação e o contrato de comunicação (identidade, propósito, circunstância, coerções etc.) humorísticos, tomando como fator central os sujeitos do discurso, ou melhor dizendo, os sujeitos do riso.

PARTE II

DISCURSO HUMORÍSTICO

INTERSUBJETIVIDADE E VRBANITAS

Ao tratar das questões do riso e do risível no decorrer desse percurso, viemos fazendo referência a variados tipos de sujeitos que desejam ou precisam utilizar, de alguma maneira, a *linguagem do riso* (LR), como, por exemplo, o cômico, o bufão, o humorista, o satírico, entre outros. No entanto, uma pergunta poderia ser feita: o que se entende por essas identidades? Ou melhor, quem são esses sujeitos? Com certeza um escurra da época de Cícero e de Quintiliano não tem o mesmo *status* social, nem age da mesma forma que um palhaço do *Cirque du Soleil*. Aliás, devemos adiantar que, quase sempre, as coerções sociais (e sociodiscursivas) não recaem sobre esses sujeitos do riso do mesmo modo – a citar os preceitos de Aristóteles que recomendam o uso do riso pelo homem livre e urbano desde que esse não se apresente com os maneirismos de um bufão. Com isso em mente, apresentamos, nessa parte de nosso percurso, algumas problemáticas que consideramos centrais para a análise do *discurso humorístico* (DH) relacionadas às identidades (*psicossociais* e *discursivas*) e aos lugares dos sujeitos do riso, a saber:

- i. Quais as identidades prototípicas aferidas a esses sujeitos? Dito de outro modo: quais são as principais imagens relacionadas aos profissionais do riso, cujas bases se encontram na história do pensamento sobre o riso e o risível?
- ii. Quais são as *instâncias discursivas* envolvidas no dispositivo de comunicação humorístico, ou seja, *quem faz rir, quem simplesmente ri, de quem se ri, e quem ri de quem?* Isto é, qual a função de cada um dos sujeitos do riso na *mise en scène* (interna e externa) do DH?
- iii. Quais são as condições para o uso do riso, as principais recomendações éticas e retóricas para a construção de um discurso baseado no riso, e quais principais implicações *ethóticas* para aquele que pretende utilizá-lo?
- iv. Qual ou quais os lugares (*topia*) dos sujeitos do riso em relação aos diferentes *campos discursivos*, considerando a influência da questão profissional desses sujeitos na constituição tanto na imagem (*ethos*) que se cria desses sujeitos quanto da legitimação do discurso dos mesmos?

Cada um dos pontos acima será perscrutado, respectivamente, nos capítulos 1, 2, 3 e 4. E como uma nova etapa determina um novo ponto de partida, iniciemos pela imagem que se faz dos sujeitos do riso, ou melhor dizendo, pelas suas *máscaras cômicas*.

PARTE II

CAPÍTULO 1

QUEM FAZ RIR?

DAS MÁSCARAS CÔMICAS DOS SUJEITOS DO RISO

Vários [filósofos] definiram o homem como “um animal que sabe rir”.

Poderiam também tê-lo definido como um animal que faz rir...

Henri Bergson (2007, p. 3)

A princípio, identificar *identidades psicossociais*²¹⁰, mesmo que prototípicas, dos sujeitos do riso se nos apresentava, também, como uma empresa fadada ao malogro, devido a todas as particularidades do discurso humorístico (DH). Todavia, da mesma maneira que a tradição nos legou uma gama de conhecimentos sobre as causas (linguísticas e não linguísticas), os efeitos (visados e concretos), as questões éticas, entre outras ligadas ao riso e ao fazer rir, esses mesmos estudos – para não dizer a vida – também têm muito a nos ensinar a respeito desses seres (personagens, figuras, atores) que representam a arte, no sentido não só de dom, mas também de técnica, do fazer rir, a saber: cômicos, bufões, sátiros, satíricos, escurras, histriões, truões, mímicos, bobos, trocistas, palhaços, *men of humour*, espirituosos, galhofeiros, ironistas, piadistas, humoristas, comediantes, chargistas, cartunistas, caricaturistas, *risistas*²¹¹, entre outros.

Nesse passo, podemos afirmar que esses seres, vez por outra, são conjurados em enunciados do tipo: “não se faça de bobo!”, “não faça papel de palhaço”, “você está espirituoso hoje!” etc. Esses refletem não só a existência dessas identidades²¹² nos imaginários²¹³, mas também que essas identidades, muitas vezes, se apresentam como “máscaras” que qualquer sujeito pode adotar (consciente ou inconscientemente) quando se aventura a fazer um chiste, contar uma piada, escrever um texto jocoso, apresentar

²¹⁰ Redução da expressão *identidades psicológicas e sociais* (CHARAUDEAU, 2011, p. 17).

²¹¹ Termo utilizado por Pinto (1970) para designar um profissional do riso voltado especificamente para fazer rir e que, na concepção de Ziraldo, se difere, por vezes, do humorista propriamente dito.

²¹² Dizer que os sujeitos falantes possuem uma identidade psicológica e social de modo algum implica que nosso percurso adotará o viés de uma análise psicológica (subjetivista) como, por exemplo, a que é, em certa medida, realizada em determinados trabalhos sobre o riso e o risível, a citar: Baudelaire (1855); Veissid (1978); Mennucci (1923); Peixoto (1936); Pereira (1970); Pirandello (1996); D’Angeli & Paduano (2007); Rouanet (2007); Ramos (2009). Esses trabalhos, por vezes, tentam explicar o humor, o humorismo, o cômico, a comicidade etc. de certas obras ou estilos individuais por meio de esquemas e/ou de processos cognitivos (de produção ou de recepção) que um escritor/poeta, considerado cômico ou humorista, desenvolve em sua mente. Nossa proposta – menos pretenciosa – procura apresentar determinadas características físicas, fisiológicas, comportamentais e, por que não, *mentais* (se os sujeitos do riso *são considerados*, por exemplo: loucos, dementes, sábios, excêntricos, melancólicos etc.), na medida em que essas possam contribuir para a construção, e também para a análise, do *ethos* desses sujeitos, levantando certas hipóteses a respeito de seus enunciados ou da legitimação estabelecida sobre seus discursos. De maneira alguma, diremos que, durante um ato de comunicação humorístico (ACH), o sujeito “x” pensou/pensa de modo “y”; mas que, a partir do *ethos prévio* (de satírico ou de bufão) e do *ethos discursivo* (a “máscara cômica” discursivamente construída ou reformulada), pode-se supor que o enunciado, nessas circunstâncias, assume tal ou qual possibilidade de sentido.

²¹³ Vamos nos restringir, aqui, aos *imaginários sociodiscursivos* ocidentais.

um *stand-up*, ou seja, uma máscara cômica adaptável (pelo/no discurso) a qualquer sujeito que vise fazer rir²¹⁴.

Nesse sentido, Bakhtin, tratando especificamente do trapaceiro, do bufão e do bobo²¹⁵, reflete a possibilidade de essas figuras, ao deixar a vida e os palcos e adentrar o universo do romance, se consubstanciarem em *máscaras* para o autor. De modo geral, Bakhtin (2010c, p. 195 *et seq.*) nos diz que, enquanto o trapaceiro busca a legitimação do seu dizer no embuste alegre permitido e aceito entre os mentirosos, e o bobo a possui devido à simplicidade (patética) justificada pela sua incapacidade de compreensão; o bufão²¹⁶, como um amálgama dos dois sujeitos anteriores, constrói a legitimação do seu discurso por meio de uma incompreensão fingida e por uma distorção das verdades socialmente admitidas, apoiando-se no caráter diferenciado de sua posição social. Assim, é possível ao bufão desenvolver um discurso que fala com uma “linguagem não reconhecível” e que deturpa “maldosamente as linguagens reconhecidas”.

Partindo dessa ideia, Bakhtin (2010c, p. 275-276) ressalta que a introdução desses sujeitos no universo ficcional trouxe para a literatura: i) uma ligação estreita com os palcos teatrais e os espetáculos de máscaras ao ar livre; ii) um sentido figurado especial para o discurso desses sujeitos enquanto personagens: “tudo o que fazem e dizem não têm sentido direto e imediato, mas figurado e, às vezes, invertido”; iii) a criação de uma situação (paradoxal) de exclusão/inclusão: eles “não são deste mundo”, não se solidarizam com ele, e o veem pelo avesso; iv) uma forte influência sobre o estatuto de autor no romance, “sobre a sua imagem, se ela aparecia de um modo ou de outro” e “sobre seu ponto de vista”.

Com respeito a esse último ponto, Bakhtin (2010c, p. 277-278) nos esclarece que, desse modo, as máscaras de bufão e de bobo vêm em socorro do romancista e que, além disso, elas “não são inventadas, elas têm suas raízes populares muito profundas”. Com tais máscaras, o romancista é capaz de refletir e revelar, publicamente, esferas da vida

²¹⁴ Lembremos que o grau de predominância dessa visada discursiva pode variar de acordo com a finalidade identificada no projeto de fala do sujeito (cf. parte I, cap. 2).

²¹⁵ No contexto de discussão fornecido por Bakhtin (2010c), devemos entender *bobo* no sentido de “tolo” “ingênuo”, “parvo”.

²¹⁶ Leia-se, também, bobo da corte.

especialmente privada (por exemplo, a esfera da sexualidade) e, ao mesmo tempo, promover “a denúncia de toda espécie de convencionalismo pernicioso, falso, nas relações humanas”.

Como podemos perceber, Bakhtin nos explica esses pontos tendo por fundo a construção do romance, mas podemos nos perguntar: se isto é possível no romance, por que não o seria em outros gêneros? Quanto a isso, as palavras do próprio Bakhtin são esclarecedoras:

Na luta contra o convencionalismo e a inadequação de todas as formas de vida existentes, por um homem verdadeiro, essas máscaras adquirem um significado excepcional. Elas dão o direito de não compreender, de confundir, de arremedar, de hiperbolizar a vida; o direito de falar parodiando, de não ser literal, de não ser o próprio indivíduo... (BAKHTIN, 2010c, p. 278)

Portanto, as máscaras se apresentam, no nosso entender, como um princípio organizador do(s) discurso(s) em geral não somente de um indivíduo que não participa desse convencionalismo e não o compreende, mas também de um sujeito que não deseja dele participar; ou, pelo contrário, que o compreende (às vezes, até muito bem) e deseja denunciar as suas incoerências. Com efeito, ao darmos atenção para essa questão das máscaras, podemos dizer que esse sujeito, com a finalidade de elaborar diferentes *formas do riso* e, por conseguinte, diferentes gêneros do discurso, pode ajustar seu *ethos*, baseando-se ora num afastamento, ora numa aproximação das representações sócio-históricas dos bufões, bobos, satíricos...

De fato, numa perspectiva linguageira, Charaudeau (2006b, p. 64) nos assegura que “o ser de palavra, quer se queira quer não, é sempre duplo. Uma parte dele mesmo se refugia em sua legitimidade de ser social, outra se quer construída pelo que diz seu discurso”. Em outras palavras, a identidade discursiva e a identidade psicossocial interagem, se mesclam, garantindo a legitimidade do sujeito do discurso. E embora estejam fortemente imbricadas durante o ato de linguagem, essas identidades podem, por uma abstração metodológica, ser separadas para que melhor se entenda (e se explique) os efeitos de sentido possíveis resultantes dessa mescla.

Nessa linha de raciocínio, Charaudeau (2011, p. 17) nos adverte que, para a análise do humor, o problema que se coloca é saber se o sujeito tem autorização, dentro de uma dada situação, para realizar seu ACH. Essa autorização, ou melhor dizendo, essa *legitimação* se relaciona, às vezes, a um só tempo: i) à natureza do interlocutor; ii) ao tipo de relação instalada entre os interlocutores; iii) às circunstâncias materiais; iv) ao lugar ocupado pelo sujeito falante na situação de comunicação; e v) à construção do *ethos*. No decorrer de seu texto, entretanto, Charaudeau (2011) concede maior ênfase aos elementos da situação de comunicação em detrimento da identidade psicossocial. Isso porque, para esse autor, o humor deve ser entendido antes como uma estratégia discursiva do que um *tipo de discurso* propriamente dito. Se se adota essa postura, os sujeitos do riso que representaram/representam o fazer rir perdem a possibilidade de serem tomados enquanto modelos/protótipos para a construção dos *ethé discursivos*, ou para a reformulação dos *ethé prévios* durante o uso da LR.

Em vista disso, nosso intuito é mostrar que a legitimidade do *sujeito-humorista* também pode ser buscada por meio das identidades psicossociais não somente no sentido restrito no qual Charaudeau (2006b) as define, mas também em um sentido amplo, vale dizer, relacionando-as às *representações sociais* armazenadas nos *imaginários sociodiscursivos* sobre os profissionais do riso. Isso nos leva, portanto, a situar a legitimidade desses sujeitos, em particular, em relação:

- À posição do sujeito numa dada hierarquia, aos momentos históricos e às profissões ligadas ao riso, marcando a tomada de palavra concedida pelo poder (do rei, por exemplo), pelo acontecimento (feira, festa, carnaval), ou pelo *mídiun*²¹⁷ (circo, teatro, jornal, rádio, TV, internet);
- À imagem do *fiador* (enquanto bufão, bobo, satírico...), isto é, em relação à *representação* do corpo do enunciador, reconstituída pelo ouvinte/leitor, (MAINGUENEAU, 2004a) a qual garante o *dizer*, dando suporte, por exemplo, a *escolha* de determinados expedientes linguísticos e discursivos como, por exemplo, o uso da excrementícia, da lubricidade, da chularia, ou mesmo da

²¹⁷ Com base em Maingueneau (2004a), diremos que o *mídiun* não deve ser entendido somente enquanto suporte de textos (orais ou escritos), mas sim como um conjunto de características circunstanciais e materiais que estão diretamente ligadas à transmissão e à recepção dos enunciados, tendo o poder de modelar os gêneros do discurso e de influenciar na própria constituição dos textos.

verdade, muitas vezes interditos devido às coerções do contrato e/ou da situação de comunicação;

- À autoridade adquirida pelo discurso. Nesse caso, trata-se do *argumento de autoridade pelo avesso*. Aqui, tocamos no ponto crítico entre o que se considera um discurso *sério* e um discurso *não sério*. O discurso do bobo da corte, por exemplo, diz sem dizer ao mesmo tempo em que diz o que é preciso dizer; no entanto, os demais membros da Corte podem, quase sempre, encontrar uma *terceira via* para o rei: “não leve essas palavras (besteiras ou verdades) a sério, ele é só um bobo!”.

Destarte, apresentamos, nas páginas seguintes, uma descrição sucinta dos perfis dos sujeitos que ao longo da história se dedicaram à arte do fazer rir. Todavia, diante da impossibilidade de construir uma trajetória histórica que aborde todos esses sujeitos, selecionamos os profissionais que, no nosso entender, exerceram um papel fundamental nos discursos ligados ao riso, além, é claro, da sua representatividade no imaginário ocidental. Desse modo, juntamente com uma caracterização histórica que nos indique as propriedades da legitimação aferida a esses sujeitos, essa apresentação se voltará mais atentamente para as marcas que caracterizaram/caracterizam o discurso dos mesmos. Antes, contudo, devemos apresentar a questão dos termos que designam tais profissionais.

1.1 A QUESTÃO DAS DENOMINAÇÕES DOS PROFISSIONAIS DO RISO

Ao longo da história, aos profissionais do riso foram atribuídos diferentes termos de acordo com as sociedades e as culturas. Com isso, a grande maioria dos termos que encontramos em língua portuguesa, como, por exemplo, *bufão*, *cômico* ou *palhaço*, têm sua origem em outras línguas e, além disso, estão, por vezes, marcados historicamente²¹⁸. Como consequência direta disso, podemos ler, nas traduções de Aristóteles, Cícero ou Quintiliano, *verbi gratia*, o termo *escurra* – que, como vimos (parte I, cap. 2, item 2.2.1), não necessariamente desempenhava a profissão de fazer rir – vertido para o português como *bufão*, *bobo* ou *palhaço*.

²¹⁸ Por exemplo, o termo *palhaço*, originário do italiano *pagliaccio*, tem seu registro, em língua portuguesa, a partir do século XVI.

Não queremos aqui entrar nas querelas sobre os problemas de tradução de termos interlínguas, uma vez que os limites (sutis) de sentido entre os termos relacionados ao riso e ao risível fazem com que os termos ligados a esses sujeitos se tornem, de certo modo, tênues. Destacaremos somente que, devido a esses problemas, optamos por organizar nossa apresentação como um percurso que leve em consideração os termos marcados historicamente, fazendo referência, sempre que possível, ao termo na língua de origem. Isso, além de nos ajudar a diferenciar o *status* institucional que cada um desses sujeitos apresentou/apresenta, manterá nosso texto em coerência com os demais estudos sobre o riso e o risível.

Um exemplo: *bobo* é datado, em nossa língua, a partir do século XVI e possui sinonímia direta com termos como *truão*, *bufo*, *bufão* (HOUAISS, 2009). Este último, de certo modo, remonta ao termo βωμολόχος (*bumolochos*) que, em grego antigo, significava: 1) que se oculta junto de um altar para furtar ou mendigar as oferendas; mendigo, ladrão; 2) bufão; charlatão; 3) bufo; grosseiro; vulgar (MALHADAS; DEZOTTI; NEVES, 2006, p. 175). Nesse ponto, é importante evidenciar que é com esse termo que Aristóteles se refere, na *Retórica*, ao sujeito do riso do qual o homem urbano deveria se diferenciar ao utilizar o riso (cf. ARISTÓTELES, 2002, p. 186). Isso, por um lado, nos leva a propor que o termo *bufão* seja mais adequado do que *bobo* ou *palhaço* para tratar de um determinado sujeito que fazia rir na Antiguidade. Por outro, mesmo que o bufão não tenha desaparecido durante a Idade Média e o Renascimento, o termo *bobo* nos parece ser mais conveniente – aos nossos objetivos de propor modelos ethóticos – para designar, talvez, esse mesmo indivíduo (o bufão) cuja função de fazer rir, como mostraremos mais adiante, foi institucionalizada como profissão nas Cortes Medievais.

1.2 AQUELE QUE FAZ RIR: ORIGENS E PERFIS

Seria muito interessante escrever a história do riso.
Herzen (1954 *apud* LE GOFF, 2000, p. 66)

Para além da história do riso, diríamos que seria também interessante remontar as origens e a história dos sujeitos do riso. A questão é que, semelhante ao que acontece com a história da linguagem humana, a origem do uso da LR também se encontra envolta em mistério. No entanto, sabemos que, por vezes, se relaciona a origem da

linguagem à figura de uma entidade criadora do universo (por exemplo, Deus, no caso da mitologia cristã). Nessa linha, tentemos uma hipótese: *seria Deus o primeiro sujeito humorista?* Imaginemos a situação no paraíso à época

[...] em que Javeh, tendo criado o mundo, no qual as plantas se parasitam, os animais se entredevoram, o homem, a família divina, Adão, Eva, Caim, Abel, Seth etc. praticam a desobediência, a rebeldia, a inveja, o assassinio, o roubo, o incesto..., – declara que *tudo está bem*. (PEIXOTO, 1936, p. 15 – grifos do autor)

Para o homem, entretanto, essa situação estava fadada a uma mudança radical. Deus, como um autor de comédia, arquitetava uma reviravolta para ver o “paraíso pegar fogo”: a expulsão do éden se torna inevitável! Agora, é preciso ganhar a vida. “E como era dura a vida: buscar comida, proteger-se do frio, livra-se dos animais ferozes, agüentar a mulher irascível, talvez pelas lembranças do paraíso perdido” (LUIZ, 1970, p. 63). Diante de semelhante *vaudeville*, o homem começaria a buscar explicações para esse humor divino:

Sabe por que é que Deus criou o Homem à sua imagem e semelhança – fêz dele, conseqüentemente, um ser perfeito – e mesmo assim a humanidade falhou? Pausa. Simplesmente porque Deus não se lembrou de testar-se em grupo antes! (PINTO, 1970, p. 30)

“Foi uma *puta falta de sacanagem* da parte de Deus!” – concluiriam com esse *meme* os segregados do paraíso, se o fato tivesse acontecido em nossos dias. E, embora a situação da expulsão possa dar a Deus o mérito de primeiro humorista, o que temos, muitas vezes, são somente especulações de quem se põe a ler a história de forma humorística. Sendo assim, deixemos de lado a origem do uso da LR e do primeiro *humorista*, e nos concentremos nos perfis dos indivíduos que, ao longo da história, ficaram a cargo da atividade do fazer rir. Começemos por aqueles que os gregos consideravam portadores do riso, os *γελοτοποιοι*²¹⁹, cujas origens se relacionam às festas rurais, ao culto às divindades e à comédia.

²¹⁹ *γελοτοποιός*, ὅς, ὄν – “aquele que provoca o riso”; “homem riso”; “bufão; bobo” (transliterado: *gelotopios*).

1.2.1 OS CÔMICOS: DE ADORADORES DE DIONÍSIO AOS SUJEITOS DA COMÉDIA

A origem do κωμικός²²⁰ está estritamente ligada à da comédia grega. Entre os estudiosos da comédia clássica, costumam-se aceitar duas hipóteses de base etimológica, já presentes na *Poética* de Aristóteles. A primeira assume que os cômicos eram assim denominados, pelos antigos dórios, “porque, expulsos por desprezo da cidade, andavam à deriva pelos *komai*...” (ARISTÓTELES, 2004 p. 42). Disso, podemos inferir que, devido aos protestos e às manifestações agressivas e mordazes desses camponeses contra os cidadãos (LESKY, 1995, p. 265), a cidade relega esses indivíduos à κώμη²²¹, talvez numa das primeiras reações sulfurosas contras os *gelotopoi*.

A segunda hipótese relaciona os *cômicos* às festas²²² religiosas em adoração a Dionísio, deus da alegria, da luxúria e do vinho, nas quais os κωμοί²²³, numa alegria desenfreada, celebravam a renovação da vida por meio da embriaguez e do engodo numa espécie de carnaval (LESKY, 1995, p. 263-265). Mais aceita entre os estudiosos, essa hipótese se fundamenta no fato de que a esses interpretes dos cantos fálicos, adoradores de Dionísio, era permitido um discurso, alegre e, ao mesmo tempo, grosseiro que, posteriormente, deixaria a festa/culto para adentrar na arte poética: o uso de troças mordazes e pessoais entre os participantes e o público durante o cortejo passaria a constituir a parábase²²⁴ na comédia (JAEGER, 1995, p. 416).

Tempos mais tarde, no entanto, esse mesmo discurso levaria a aristocracia grega a repudiar a comédia, atestando o perigo do riso. Com efeito, comediógrafos e atores cômicos, que se confundiam, eram tidos, muitas vezes, com desconfiança, devido à

²²⁰ κωμικός, ός, όυ – “poeta cômico; ator cômico; comediante” (transliterado: *komikós*).

²²¹ κώμη, ης – “pequena aldeia”; “lugarejo”; “arredores da cidade”, de acordo com a etimologia proposta de Aristóteles (transliterado: *Komé*).

²²² É importante ressaltar que a condição de festa/carnaval, embora favoreça o riso e outras manifestações de alegria, não necessariamente desenvolve um discurso humorístico, podendo o riso ser resultado, também, de rituais religiosos (OLBRECHTS-TYTECA, 1974, p. 11).

²²³ κωμός, ον – i) “festa dória com cantoria e dança em homenagem a Dionísio”; 2) “parte da diversão onde os convidados percorrem as ruas, depois de uma festa ou um festival, com música, cantos e dança”; 3) “trupe impetuosa” (transliterado: *kómos*).

²²⁴ Na comédia clássica, “ocasião em que o coro se afastava da ação teatral e trazia o público de volta à realidade, abordando temas políticos e sociais” (HOUAISS, 2009).

possibilidade de seus discursos sempre tenderem para o ridículo e para o escárnio. Para citar um exemplo, vejamos o caso de Aristófanes.

Reconhecido, à época, como promissor autor de comédias, durante os debates desenvolvidos no *Banquete* de Platão, Aristófanes é chamado, como os outros convidados, a fazer um elogio ao Amor (Eros). Entretanto, Erixímaco, ao perceber um tom facetoso nas primeiras palavras de Aristófanes, indaga a esse último da necessidade de manter seu discurso sob vigilância: “Meu caro Aristófanes, vê o que fazes. Estás a fazer graça, quando vais falar, e me forças a vigiar o teu discurso, se por ventura vais dizer algo risível, quando te é permitido falar em paz” (PLATÃO, 1985, p. 22). Aristófanes, porém, desenvolve seu elogio sobre o Amor de forma brilhante, sem a presença do risível tão temido por Erixímaco.

Esse contraste de atitudes, é importante notar, surge exatamente no mesmo diálogo em que Sócrates, ao fim do banquete, juntamente com outros convivas, procura defender um ponto de vista *aparentemente* contraditório às ideias defendidas por Platão em relação à arte da comédia:

[...] dos pormenores da conversa disse Aristodemos que não se lembrava – pois não assistira ao começo e ainda estava sonolento – em resumo porém, disse ele, forçava-os Sócrates a admitir que é de um mesmo homem o saber fazer uma comédia e uma tragédia, e que aquele que com arte é poeta trágico é também um poeta cômico. (PLATÃO, 1985, p. 53)

Embora o texto de Platão deixe passar essa possibilidade de o poeta trágico usar seu engenho para a comédia, a questão que se coloca é que, nesse passo, a fala de Sócrates é retratada enquanto *discurso reportado*, o que não nos possibilita saber quais os argumentos foram utilizados para tentar persuadir os convivas. Aliás, como veremos mais a frente, esse apagamento do discurso direto de Sócrates faz jus a posição de Platão que não favorecia de modo algum o desenvolvimento de ideias em prol da comédia e do riso.

1.2.2 O BUFÃO: DE ADULADOR NOS TEMPLOS A PSEUDOFILÓSOFO NOS BANQUETES

Na seção anterior, vimos a preocupação de Erixímaco em relação ao risível em potência no discurso de Aristófanes. Para além dos comediógrafos e dos atores cômicos, essa

preocupação durante os banquetes e as reuniões da sociedade grega se deve a outro *gelotopoiós* que fez dessas situações o seu habitat natural.

Nas suas origens, o bufão tinha uma função religiosa. Na Grécia Antiga, o βωμολόχος²²⁵ era uma espécie de κόλαξ²²⁶, um adulator, que, junto aos altares, mendigando por comida, clamava pela piedade dos fieis durante os cultos. Mais tarde, essa adulação passa dos templos para os banquetes da boa sociedade; porém, não sem afetar também o comportamento do *bumolochos* “que deveria divertir os convidados com suas paródias, imitações, caretas burlescas. Às vezes, o bufão convidava-se a si próprio e, em troca de comida, devia fazer rir a companhia...” (MINOIS, 2003, p. 55). É importante evidenciar que essa mudança de *topos* também trouxe consigo, pelo menos nas primeiras épocas, uma legitimação para o bufão, considerado, agora, um *ARETALOGVS*²²⁷. Conseqüentemente, o discurso desse sujeito passa a ser reconhecido como uma pseudofilosofia: um discurso com tons moralizantes permeado de grosserias e absurdos (MINOIS, 2003, p. 56).

Desse modo, podemos dizer que essa “nova” condição de *PARASITVS*²²⁸ ressalta, ao mesmo tempo, as semelhanças e as diferenças entre os primeiros cômicos e os bufões, uma vez que esses últimos se especializaram em fazer rir em troca do “poder comer”. No entanto, os bufões passaram a se organizar em grupos, a aprender técnicas como a mímica, a dança (paródica), o malabarismo e a arte de dizer pilhérias (com os manuais de chalaça), e, além disso, eles ocupavam, agora, um espaço no anfiteatro²²⁹, o que, no conjunto, provaria a institucionalização da profissão, segundo Minois (2003). Isso gerou o reconhecimento social de alguns grupos, como *Os Sessenta de Atenas*, que obtiveram fama a tal ponto de se tornarem referência sobre os assuntos gerais da polis: “os Sessenta disseram isso e aquilo”, “acabo de chegar dos Sessenta” etc. (BREMNER, 2000, p. 33).

²²⁵ βωμολόχος, ον – 1) “que se oculta junto de um altar para furtar ou mendigar as oferendas; mendigo, ladrão”; 2) “bufão; charlatão”; 3) “bufo; grosseiro; vulgar” (transliterado: *bumolochos*).

²²⁶ κόλαξ, ακος – “bajulador”; “adulator” (transliterado: *kolaz*).

²²⁷ *ARETALOGVS*, I – “tagarela”; “charlatão”.

²²⁸ *PARASITVS*, I – 1) “parasita”; “papa-jantares” (palavra da comédia), daí: 2) “hóspede, convidado”. Sentido figurado: 3) “comediante”.

²²⁹ Numa concorrência direta com os atores cômicos e mimos com os quais também os bufões passaram a ser confundidos.

Apesar do sucesso desses bufões profissionais, a mesma preocupação da aristocracia grega, que, num primeiro momento, atingira os cômicos e os comediógrafos, recai agora sobre os bufões: “o bufão continua lá. Mas agora é de bom-tom desacreditá-lo” (MINOIS, 2003, p. 60). Da mesa do banquete, expurga-se a bufonaria. A adoção de normas de comportamento busca o controle do riso, tolerado, na aristocracia, somete em suas *formas reduzidas* (da ironia, da tirada ou do dito espirituoso). As reações das autoridades se voltam contra o bufão, agora relegado à barbearia (BREMNER, 2000, p. 34). Ou seja, o bufão passa de bajulador nos templos e nos banquetes para frequentador das soleiras da sociedade.

1.2.3 O SATÍRICO: DE SEGUIDOR DE PÃ A CRÍTICO MORDAZ

Embora RIDENDO CASTIGAT MORES²³⁰ seja a marca característica do discurso do satírico, isso, de modo algum, quer dizer que antes²³¹ os demais *gelotopoi* não fizeram crítica social – lembremos o destino dos bufões, a partir do momento em que seu discurso assume caráter mais crítico e agressivo. No entanto, parece que é na Roma Antiga²³² que a crítica jocosa, com um caráter cáustico, altamente agressivo, direcionada aos vícios e, principalmente, às pessoas (em especial, aos poderosos), se desenvolveu de modo a se tornar modelo na poética e a ressoar como grito de protesto, somado ao riso, nas sociedades posteriores. Com os satíricos, vemos o riso adentrar²³³ na grande literatura, na classe dos escritores e dos poetas (Plauto, Juvenal, Catulo, Marcial, para citar alguns); porém, não sem a exigência do refinamento de comportamento baseado também nas prédicas de Aristóteles, Cícero, Horácio e, mais tarde, Quintiliano. Mas

²³⁰ Lat. “Rindo castiga os costumes”. De acordo com Rónai (1981, p. 40), palavras atribuídas ao poeta neolatino Jean de Santeuil (1630-1697).

²³¹ “A Grécia, é verdade, conheceu a *diatribe*, forma agressiva e amarga de crítica social, desenvolvida pelos cínicos no quadro de discussões entre mestres e alunos. [...] Mas, enquanto a *diatribe* permaneceu ligada a uma escola filosófica, a sátira [em Roma] atinge uma dimensão nacional” (MINOIS, 2003, p. 87 – grifos nossos).

²³² Com base em Minois (2003, p. 84-85), podemos dizer que alguns fatores favoreceram o desenvolvimento da sátira em Roma, a saber: i) a causticidade camponesa nas origens do povo; ii) a língua latina que, com “suas formas elípticas, prestava-se maravilhosamente ao riso, na forma da *dicacitas*”; e iii) o caráter *extremamente* conservador da sociedade romana.

²³³ É preciso lembrar que, em Roma, os demais profissionais do riso – como: o *sannio* (palhaço); o *ethopios* (ator); o *mimvs* (mimo) entre outros – “pertenciam todos a uma classe diferente: eles são estrangeiros gregos, escravos ou servos” (GRAFF, 2000, p. 54). Exerciam sua atividade de fazer rir, mas não possuíam *status* de cidadão e, portanto, não tinha o poder de influenciar de modo decisivo na arte literária latina, devido à ausência de legitimação estabelecida a partir do *ethos prèvio*, caro aos romanos.

cabe agora perguntar: quem é o satírico, qual a sua origem e quais as características do seu discurso?

Etimologicamente, *SATICVS*²³⁴ remonta à *SATVRA*²³⁵, que, por sua vez, também remonta a *SATIRVS*²³⁶. A origem desses sujeitos designados pelo termo *sátiro* está relacionada também às festas dionisíacas e, de algum modo, às primeiras tragédias. Nessa linha, argumenta Lesky (1995, p. 255) que a hipótese da origem da tragédia como “canto dos bodes” (τράγων ᾠδή) seria a mais plausível e esclarecedora a respeito dos sátiros, pois esses últimos (à moda de Pã: orelhas, rabo e patas de bode) teriam por pai Paposilenos que “traz sempre uma vestimenta à maneira de malha peluda [...] que nos seus filhos aparece como um rudimentar avental de pele peluda, em que está fixo o falo” (LESKY, 1995, p. 256). Isso os caracterizava também como interpretes dos cantos fálicos; porém, diferentemente dos primeiros cômicos, os sátiros seriam portadores de um comportamento mais selvagem e de uma luxúria sem limites.

Ainda de acordo Lesky (1995), a presença dos sátiros nas primeiras manifestações dramáticas já havia sido apontada por Aristóteles, para quem, nos primeiros tempos, a tragédia seria composta de pequenos temas e de uma linguagem jocosa (o traço σατυρικόν²³⁷). Tempos mais tarde, a tragédia evoluiria para temas mais complexos, ficando o *satyrikon* reservado ao drama satírico. E é exatamente essa linguagem jocosa que vai se fixar na base das *SATVRAE*²³⁸, originando, em Roma, a sátira enquanto gênero a partir do século II a. C.

²³⁴ *SATICVS*, A, VM – “semelhante a um sátiro”.

²³⁵ *SATVRA*, AE – 1) “mistura de prosa e verso, composição literária em que se misturam vários gêneros”; 2) “sátira dramática, espécie de farsa”; 3) “sátira literária, gêneros literário criado por Lucilius, em que se criticavam os vícios e as pessoas”.

²³⁶ *SATIRVS*, I – “sátiro” 1) “semideus companheiro de Baco, representado com orelhas, rabo e pés de cabra. Mais tarde, transforma-se em gênio rústico, confundido com fauno”; 2) “drama satírico em que tomavam parte os sátiros”.

²³⁷ σατυρικός, ἢ, ὅν – “semelhante a um sátiro”; “que concerne ao drama satírico”.

²³⁸ Essas *SATVRAE* eram formadas de dicacitas e de festivas que, por sua vez, eram “divertimentos pastoris que consistiam em enviar de um grupo a outro, em réplicas alternadas, desaforos mordazes com uma métrica precisa”. Com o tempo, essas *SATVRAE* evoluíram para uma “espécie de teatro total, misturando expressão corporal, canto, dança, palavra em uma atmosfera global” cuja função de derrisão era essencial (MINOIS, 2003, p. 85).

Como apontamos anteriormente, a vida em Roma se apresentava propícia ao desenvolvimento da sátira: quase todos os poetas e escritores latinos se aventuram no gênero. Isso se deve, principalmente, ao fato de que a vida política nos últimos anos da República ainda não coibia o protesto com espada. O riso era sabidamente uma arma contra os abusos e os maus costumes que se desenvolviam por influência dos estrangeiros e dos bárbaros, que abundavam a *VRBS* devido ao sucesso das campanhas militares romanas. Assim, o satírico se constitui “aparentemente” como arauto do povo contra os poderosos. Isso pois, os satíricos pertencem à classe aristocrática e, por isso mesmo, o seu discurso é uma espécie de defesa dos costumes dessa classe conservadora:

fazer rir o povo das inovações das classes dirigentes para manter o vigor delas e aumentar a proteção da ordem; desencadear cinicamente um riso cujas verdadeiras vítimas são aqueles que riem. Zombar das taras dos aristocratas para guardar intacta a força da aristocracia... (MINOIS, 2003, p. 88)

Denunciando os vícios, os defeitos morais, as inovações (estrangeiras) nefastas, a insolência etc., o satírico, paradoxalmente, se torna mais conservador do que contestador, proporcionando a manutenção do *status quo* da aristocracia e dos seus costumes por meio do seu discurso.

1.2.4 O BOBO: SUPERINTENDENTE DE BUFONARIA DE SUA MAJESTADE²³⁹

Havíamos anteriormente relatado que os termos *bufão* e *bobo* estão estreitamente imbricados e que a nossa preferência por *bufão* para designar um *gelotopoiios* na Antiguidade se deve mais a motivos etimológicos do que propriamente semânticos – outras designações como *histrião*, *truão*, *escurra*, *SANNIO*²⁴⁰ etc., por vezes, faziam também referência tanto ao bufão quanto ao bobo.

Do mesmo modo, acreditamos que, para os objetivos desse trabalho, o termo *bobo* se apresenta mais adequado para circunscrever o sujeito do riso que adentrou o imaginário sociodiscursivo (através de fatos históricos e de criações ficcionais) devido à sua função numa nova realidade social: as Cortes Medievais. Com isso em mente, não remontamos,

²³⁹ Epíteto atribuído a Chicot, bobo da Corte de Henrique IV, na França do século XVI. Esse bobo o utilizava na assinatura de diversos documentos e, em especial, na sua correspondência pessoal (MINOIS, 2003, p. 288).

²⁴⁰ *SANNIO, ONIS* – “bobo”; “palhaço”.

aqui, a origem do bobo, que, como já salientamos, anda *pari passu* com a dos bufões. Buscamos, antes, as origens da profissão de bobo da Corte, quando esta se estabelece na sociedade medieval europeia. Nesse intuito, baseamos nossa apresentação nas descrições do riso no período medieval feitas por Bakhtin (2010a) e Minois (2003).

Em linhas gerais, segundo Bakhtin (2010a), apesar de todas as ações contrárias da Igreja, que reduzia (e regulamentava) os períodos propícios ao riso (por exemplo, às festas religiosas e ao carnaval), o riso ainda podia ser encontrado, na Idade Média, em vários espaços: nos mosteiros, na praça pública, nas residências particulares, no castelo e, mais tarde, no palácio real. Todavia, o surgimento e a existência do bobo, com seu riso ecoante e louco, seu chapéu de guizos, sua seminudez, sua clava – que mais tarde passará a bastão, em analogia ao cetro real –, estão estreitamente condicionados, num primeiro momento, ao sentimento de inversão do mundo desencadeado durante essas festas e ao jogo parodístico (a cópia deformada). À exceção das festas, o bobo (tido como parvo, estúpido e louco) é caçado a pedradas: um ser de quem a comunidade teria o prazer de se livrar, de acordo com Minois (2003, p. 227).

Nesse mesmo tempo, no castelo senhorial, o riso é proporcionado pelas *gabs*²⁴¹ narradas pelos cavaleiros do rei que, com um riso homérico e histórias extravagantes, ridicularizam os adversários derrotados. Entretanto, quando se passa ao palácio real, o riso é orquestrado pelo *REX FACETVS*²⁴². Esse último, agora, regulamenta o riso e institui aquele que tem o ofício (ou melhor, a obrigação, que podia se estender de forma vitalícia) e a licença (legitimação) de fazer rir: o bobo da Corte.

Sobre esse ofício, Minois (2003, p. 227) nos esclarece que “a instituição não é nova, mas conhece, nessa época, um grande desenvolvimento, a ponto de não somente os grandes senhores mas também as municipalidades e as corporações terem feito questão de adotá-lo, um pouco como mascote.” Havia, agora, seleção para bobo, feita com base na estrutura física e no aparente estado cognitivo dos candidatos: débeis mentais, aleijões e anões são colecionados nas Cortes, ou mesmo, adquiridos em centros de

²⁴¹ Como sugere Minois (2003, p. 189), essa “palavra, que ressoa como um golpe de maça e é próxima de ‘gag’, derivaria do latim medieval *gabae*, ela própria oriunda do latim clássico *cavilla*, isto é, cavilação, ironia maliciosa”.

²⁴² Lat. “rei brincalhão; rei faceto”.

formação de bobos. Sua aparência física é reforçada pelo uso de um capuz com orelha de asno, que representa a mescla de ignorância e sensualidade. Às vezes, tinha o “crânio raspado, com exceção de uma mecha frontal”; às vezes, era “vestido magnificamente, como o próprio rei” (MINOIS, 2003, p. 228).

Além de fazer rir, segundo Minois (2003, p. 230-232), o bobo desempenha outras funções na Corte como, por exemplo: i) aconselhar o rei em vários assuntos (política, religião, economia etc.), perturbando, distorcendo as regras do jogo e criando intrigas entre os membros da Corte, de preferência em relação aos conselheiros do rei; ii) dizer a verdade, num contexto no qual o rei é cercado de lisonjas, elogios e mentiras, trazendo, assim, o rei para a realidade; iii) lembrar ao rei que ele é apenas um mortal, partilha da condição humana, para evitar que mergulhe na embriaguez do poder solitário; iv) representar a voz da oposição diante do rei e, sob a proteção da loucura e do riso, ser um verdadeiro anti-rei, soberano invertido, conscientizando o rei dos limites do seu poder despótico.

Vendo-se encarregado dessas funções, o bobo mostrava então que de bobo não tinha nada: seguro do apoio real, ele usava da sua esperteza para a desonestidade (angariar lucros com intrigas ligadas à vida dos membros e dos funcionários da Corte), a ponto de os moralistas o considerarem o próprio diabo, cujo fim deveria ser a fogueira. Diante de semelhante quadro, não é de se espantar que a Corte desejasse, por vezes, a morte do bobo e que arquitetasse, em momento propício, o fim dessa profissão real. E isso não tardou a acontecer.

As mudanças sociais e culturais pelas quais passou a Europa, a partir do Renascimento, iriam tornar os séculos posteriores difíceis para o bobo. Juntam-se a isso o Absolutismo e o desenvolvimento da ciência de base cartesiana que fazem com que as monarquias repensem o papel desse sujeito: “a maioria [da *intelligentisia*] está relacionada com o fortalecimento da hierarquia, que culminou, no final do século XVII, num desprezo genérico e neoclássico por todos os tipos de humor mais baixos” (BREMNER; ROODENBURG, 2000b, p. 23). O rei assume caráter mais que divino, e não se pode mais zombar do lugar-tenente de Deus na Terra. Como consequência, o bobo troca o riso pela bajulação devido ao medo do hospício, que se apresenta sempre como o lugar

mais propício para esse louco, resquício de uma época de barbárie e de um riso desmedido. “O bobo do rei, se subsiste, não é mais que uma diversão privada, um palhaço doméstico” (MINOIS, 2003, p. 359). De fato, nesse contexto, tanto o riso quanto a função do bobo se degeneram, perdendo, de acordo com Bakhtin (2010a), seu poder regenerador e libertador. Ele, o bobo, se torna, agora, uma espécie cancionero, porta voz de boletins satíricos sobre as questões reais. A bufonaria, a chularia, a linguagem coloquial são expulsas²⁴³ da corte; as *formas reduzidas do riso* as substituirão. É o momento das piadas de salão, da ironia fina, do chiste, e do surgimento do *man of humour*.

1.2.5 HUMORISTA, SIM... MAS NO VERDADEIRO SENTIDO DA PALAVRA

Da mesma maneira que, no passado, termos como *cômico*, *bufão*, *bobo*, *satírico* eram tomados – e, por muitas vezes, ainda são – uns pelos outros; atualmente, os usos que se faz do termo *humorista* levam, em muitos casos, os profissionais do riso a serem confundidos entre si, ou seja, comediantes, cartunistas, chargistas, caricaturistas, entre outros são tidos como humoristas²⁴⁴. Ao que tudo indica, essa questão está diretamente ligada à definição de *humorista*, que carrega, em si, uma carga histórica de problemas semânticos desde a sua origem no final do século XVII. Tais problemas, por sua vez, estão ligados ao termo *humor* e seus equivalentes (ing.) *humour* e (fr.) *humeur*.

No decorrer dos séculos século XV e XVI, o termo *humor* possuía uma grande flutuação de usos na Europa, circunscrevendo dois campos semânticos. O primeiro dizia respeito a questões psicológicas (e patológicas) relacionadas à reinterpretação dos humores

²⁴³ Deve ficar claro, no entanto, que as manifestações do riso baseadas na bufonaria continuariam o seu percurso histórico fora das paredes do palácio. Data aproximadamente dos fins séculos XVI o surgimento do *circo equestre* e da *commedia dell'arte*. Essas instituições, de certo modo, vão absorver os bobos degredados da Corte. Estes últimos assumem, num primeiro momento, o papel de tipos no teatro como, por exemplo, Arlequim, Colombina e Pierrô; mas, posteriormente, passam à função de *pagliaccio* nas trupes circenses itinerantes (cf. ENCICLOPEDIA ITALIANA, 1929-39, p. 402; 930).

²⁴⁴ Como exemplo, podemos citar um fato recente com dois ícones do humorismo brasileiro: Chico Anysio e Millôr Fernandez. Quando da morte desses (o primeiro em 23 de abril de 2012; o segundo, em 27 do mesmo mês), a mídia com certeza levou em consideração essa “confusão sinonímica”. Para Millôr havia os seguintes epítetos nas matérias: mestre do humor, cartunista, caricaturista, humorista, escritor. Já Para Chico Anysio, as variações se apresentaram em maior número: humorista, comediante, gênio do humor, gênio máximo da comédia, grande mestre da comédia, caricaturista, “um verdadeiro pai para todos os comediantes” (Disponível em: <<http://ego.globo.com/noticias/no-twitter-famosos-lamentam-morte-de-chico-anysio.html>>. Acesso em: 23 abr. 2012).

(fluidos corpóreos) como humor (estado/disposição de espírito), donde o fato de a definição de humorista se aproximar da de humoralista. O segundo campo semântico correspondia ao entendimento de *humor* (mais especificamente, *humour*) como uma questão de estética psicológica, ou seja, uma característica de estilo (aparentada do ing. *wit* e do fr. *esprit*) de determinados escritores e poetas que sabiam balancear, em suas obras, riso e melancolia. Isso porque, nesse contexto:

O riso não é mais um sopro vital, um modo de vida; tornou-se uma faculdade de espírito, uma ferramenta intelectual, um instrumento a serviço de uma causa, moral, social, política, religiosa ou anti-religiosa. Ele se decompôs em risos mais ou menos espirituais, correspondendo a necessidades precisas. O ridente generalista deu lugar a especialistas, quase se pode dizer aos profissionais, com tudo que isso significa de competência e enfraquecimento. (MINOIS, 2003, p. 409)

Nesse passo, o riso assume *formas reduzidas*, e os sujeitos do riso tendem a se profissionalizar nas fronteiras pouco precisas entre os campos da literatura, do jornalismo e da publicidade. Com base nessa ideia, alguns autores consideram ser esse o momento do “nascimento” do *humorista* – no sentido moderno e, como veremos mais adiante, pouco definido do termo. Com isso em mente e a partir das leituras de Pirandello (1996), Escarpit (1972), Skinner (2002), Minois (2003), Lisboa (2011) e Santos (2012), estabelecemos, de modo amplo, quatro (macro) fatores que possibilitaram o surgimento do humorista na Europa a partir do século XVII:

- i. Uma forte reação da *intelligentsia* europeia contra o burlesco vulgar (baixo, subversivo e grosseiro, ligado à dimensão corporal) que atingia a linguagem por meio de termos chulos, populares e coloquiais (SKINNER, 2002). Desse modo, é proposta, juntamente com um refinamento de costumes, uma purificação da linguagem (da elite, por certo), tomada, agora, como uma barreira social que deve evitar a “infiltração da ralé na melhor sociedade” (MINOIS, 2003, p. 409);
- ii. O surgimento, no final do século XVII e no início do século XVIII, de reflexões e de “elaboradas teorias” a respeito do humor enquanto característica psicossocial do homem²⁴⁵, baseada, ao mesmo tempo, no riso, na melancólica, no pessimismo e no distanciamento; porém, em muito diferente da troça, da idiotice e da

²⁴⁵ A princípio, circunscrita ao povo inglês; tempos depois, de certa forma universalizada, mas tendo o temperamento inglês como parâmetro, como se evidenciará mais à frente.

- zombaria. O humor toma, a partir de então, ares de categoria estética e psicológica, passando a ser observada (e analisada) no estilo de pensadores, escritores e poetas (ESCARPIT, 1972, p. 8-9);
- iii. Uma significativa especialização da imprensa, proporcionada por sensíveis avanços na forma de impressão de material escrito (litografia) e de imagens (litogravura), institucionalizando-se, desse modo, como meio de comunicação de massa. Além disso, e com base numa relativa²⁴⁶ liberdade, essa imprensa viu no riso (e nas suas *formas reduzidas*), na caricatura e na charge fortes aliados nas questões gerais de atratividade dos periódicos (o humor como meio de sedução) (SANTOS, 2012, p. 43), de denúncia das mazelas sociais e de crítica aos sistemas estabelecidos. Nas palavras de Lisboa (2011, p. 391-392), o sucesso desses *impressos jocosos*, junto à preferência do público, se deve, principalmente, a um riso moderado, expurgado do escabroso e da escatologia, cujas fontes temáticas se voltam para o cotidiano da vida em sociedade: “são graças feitas de notícias gazetárias”;
- iv. O advento do Romantismo que pregava uma reação aos preceitos da retórica e às leis externas da tradicional educação literária desenvolvidas a partir do Classicismo (PIRANDELLO, 1996, p. 52). Assim, dando livre curso ao sentimento, poetas e escritores podiam utilizar, espontaneamente, a sua inclinação para o humor e para o riso, sem passar pelo critério da imitação estabelecido pelos modelos retóricos.

Não aprofundemos na discussão desses fatores elencados. Todavia, partindo do contexto exposto, propomos traçar algumas linhas do perfil do humorista com base nas discussões que envolvem a relação desse último com o *man of humour* e das funções do humor nas entrelinhas das obras literárias (PINTO, 1970, p. 27) até o início das querelas entre os “verdadeiros” humoristas e os demais profissionais do riso. Querelas essas que levarão, mais tarde, a novas reflexões e reformações do conceito de *humorista*.

²⁴⁶ De acordo com Lisboa (2011, p. 392-394), em Portugal e Espanha do século XVIII, a liberdade de expressão em impressos caminha lado a lado com a clandestinidade: é um período de grande produção de impressos clandestinos em geral. Nesse passo, mesmo com seu riso moderado, os *impressos jocosos* alfinetavam a realeza, a aristocracia, o clero e os políticos com o teor cáustico-alegre de suas narrativas. Isso, por outro lado, constituía sérios problemas para a obtenção da licença real para publicação, uma vez que a sombra do Santo Ofício (a Inquisição nesses países ainda resistiria alguns séculos após o fim da Idade Média, adentrando a Idade Moderna) ainda pairava sobre os assuntos de censura.

1.2.5.1 THE MAN OF HUMOUR E O MOLHO INGLÊS TIPO EXPORTAÇÃO

A teoria dos humores, primeiramente desenvolvida na Antiguidade por Hipócrates e, mais tarde, reformulada por Galeano, é, de certo modo, retomada e amplamente discutida na ciência médica na Europa Renascentista. Nesse contexto, buscasse associar essa teoria não somente a uma medicina da matéria (os humores enquanto fluidos corporais: sangue, bÍlis, fleuma, atrabÍlis), mas também a uma medicina da alma (do espirito), procurando respostas para os desequilÍbrios de temperamento e para as desordens funcionais. Com isso, nos séculos XV e XVI, seguindo a proposta de Escarpit (1972), a palavra de origem latina *humor*²⁴⁷ (e seus equivalentes na grande maioria das línguas vernÁculas europeias) é tida por um vocÁbulo de certa forma banal, usado sem maiores preocupações de exatidão de sentido, aberto a várias significações, aparecendo nas discussões e polêmicas (não só médicas, mas também do senso comum) em expressões do tipo: “mau humor”, “bom humor”, “humor virado”, “humor azedo” etc.

Sabedor dessa flutuação de sentido, a Ben Johnson, comediÓgrafo contemporâneo de Skakespeare, coube a inserção do termo inglÊs *humour*, com sua obra *Every man out of his humour*, na arte dramática e literÁria inglesa. Segundo Escarpit (1972, p. 13-16), Ben Johnson vê nesse termo a possibilidade de explicar ao pÚblico a sua concepção (nova) de comédia. Baseando-se na teoria dos humores, Ben Johnson elabora uma comédia na qual cada personagem é caracterizada (psicologicamente) pela predominÁncia de um tipo de humor: colérico, fleumático, melancÓlico etc.

É bem verdade que, na Europa continental, também se reflete sobre os humores na estÉtica da arte barroca – em voga naquele momento e que, de acordo com Pirandello (1996, p. 19), ligava, por vezes, o humor a *fantasia*, *capricho*, e o humorista, a *fantástico*. Todavia, como ressalta Escarpit (1972), enquanto que nos outros autores as personagens somente apresentam humores (por exemplo, Hamlet é melancÓlico), em Ben Johnson, elas se tornam deliberadamente cômicas, pois, adaptando a patologia dos humores Às personagens da comédia, Ben Johnson descobre um modo de utilização

²⁴⁷ HVMOR, ONIS – 1) “umidade, elemento líquido, líquido (de toda espécie: Água, vinho, lágrima, sangue)”; 2) “humores do corpo”.

cômica dos humores, criando, assim, um forte elo entre o *humour* e o ridículo, que não havia na semântica do termo latino *humor*.

A partir de então, podemos dizer que, na Inglaterra, se desenvolve sobre o *humour* uma espécie circunlóquio na História das Ideias, no qual se relaciona o temperamento (“alma”; “espírito”) do povo inglês, a sua língua²⁴⁸ e, até mesmo, as condições climáticas do país ao *sense of humour* britânico. Com efeito, justifica-se o humor inglês por meio de “uma dialética entre tendências contraditórias onde cada uma serve alternadamente de máscara a outra, a brincadeira (gracejo) vindo humanizar a melancolia ou a morosidade vindo temperar uma vitalidade muito exuberante”²⁴⁹ (EXCARPIT, 1972, p. 23 – tradução nossa). Alega-se, como fonte disso, a excentricidade (natural ou afetada) própria do povo, portador, ao mesmo tempo, de um otimismo triste e de um pessimismo alegre, resultado, por sua vez, do isolamento da ilha britânica, do seu clima chuvoso e frio etc., que seria uma espécie de “molho” especial típico da literatura daquele país.

Diante de tal quadro, é necessário atentar-nos para um ponto em especial que, de certa forma, tornará possível pensar o *humour* enquanto produto de exportação inglês, a

²⁴⁸ Em *Húmor*, Mennucci (1923) argumenta em favor da tese de que o humor é uma marca da cultura inglesa não por ser um “sainete” próprio da alma anglo-saxônica, mas sim devido ao inglês: “língua seca, monótona, que não consegue deslumbrar o leitor pela música original das palavras [...]. Faltam-lhe recursos de estylo grandioso, o que explica que seus cultores se hajam visto obrigados a se voltar mais para a idéia do que a forma e a tratar idéas [sic] todas numa linguagem banal e chã, sem artifícios e sem jogos de sonoridade” (MENNУCCI, 1923, p. 71). Daí, continua o mesmo ensaísta, pode-se explicar, dentre outras coisas: i) o grande número de humoristas (principalmente nos EUA), devido ao “emperramento linguístico” do inglês desenvolvido nas ex-colônias britânicas; e ii) a grande produtividade do humor nas literaturas inglesa e dialetal em comparação com a pobreza de obras tipicamente humorísticas nas outras literaturas. Como se vê, o texto de Mennucci é um típico representante da crítica do início do século XX, baseada ainda em reflexões de caráter subjetivista: como justificar um argumento com base na falta de recursos (linguísticos) e na predileção da ideia em detrimento da forma em uma língua que nos presenteou com as obras de John Milton e de William Shakespeare? Atualmente tem-se conhecimento de que “uma língua pode adaptar-se melhor do que outra a determinado fim específico. O que não significa, entretanto, que uma seja intrinsecamente mais rica ou mais pobre que a outra” (LYONS, 1982, p. 40). Nesse sentido, devemos dizer que alegar a pobreza da língua inglesa como fonte única do humor é desenvolver uma análise tão tendenciosa quanto a que considera haver línguas mais evoluídas do que outras, o que explicaria, por exemplo, a rudeza das línguas germânicas em relação ao latim ou ao grego, ou a aparente simplicidade das línguas isolantes (como o chinês) em relação às indo-europeias (flexionais). No nosso modo de ver, isso nos parece uma herança do conceito de barbarismo ainda aferido a determinado povo, à sua cultura e, por consequência (mas sem argumento científico algum), à sua língua.

²⁴⁹ No original: “une sorte de dialectique entre des tendances contradictoires dont chacune sert alternativement de masque à l’autre, la plaisanterie venant humaniser la mélancolie ou la morosité venant tempérer une vitalité trop exubérante.”

saber: a discussão sobre o caráter (imaneente ou estratégico) da excentricidade aferida ao humorista. Com esse objetivo, Escarpit (1972, p. 27 *et seq.*) nos explica isso a partir da aproximação entre o *sense of humour* e outra importante questão psicológica: o *self-consciousness*. Segundo Escarpit, essa última não deve ser entendida como simples *consciência de si*, mas sim uma consciência que a pessoa (no caso especial, o humorista) possui de que está sendo observado por outrem, o que, por vezes, é confundida com pudor ou timidez, mas que não exclui a malícia, a audácia ou a coragem. Ou seja, é a consciência daquele que se percebe enquanto um personagem, o que possibilita, entre outras coisas, ao humorista desenvolver estratégias – digamos: discursivas – como, por exemplo, a *piscadela de olho* (a busca da cumplicidade), o *gracejo com ar triste* (o tom melancólico), a *observação aberrante numa frase imperturbavelmente grave*, entre outras, de modo a fazer passar não somente a mensagem (a ideia), mas também algo do riso (sua malícia, sua audácia) de forma atenuada, ou, melhor, dissimulada.

Escarpit (1972, p. 36), entretanto, nos alerta que – e aqui está a grande questão – ainda no século XVII, começa-se a especular se essas estratégias são próprias do caráter humorista, ou se ele as desenvolve por meio de alguma técnica e/ou estudo. Em outras palavras, se há aqueles sujeitos que sofrem de uma excentricidade imaneente, que possuem um modo próprio de sentir e de ver as coisas do mundo (*humoristas passivos*); ou se há aqueles que possuem consciência do caráter voluntário da composição humorística, mostrando, assim, os efeitos dessa excentricidade calculada no seu discurso (*humoristas ativos*):

Um Homem de Humor (*Man of Humour*) é um homem capaz de representar com alegria uma personagem fraca e ridícula na vida real, seja assumindo a si mesmo como personagem, seja fazendo isso por meio da representação de outra pessoa, de uma maneira tão natural que se possa, por assim dizer, tocar com o dedo as bizarrices e as fraquezas mais extravagantes da personagem.

Um Humorista (*Humorist*) é uma pessoa da vida real, obstinadamente presa às bizarrices particulares de sua própria criação, bizarrices que são visíveis no seu temperamento e na sua conduta.

Enfim, um Homem de Humor é um homem capaz de representar e de revelar com alegria as bizarrices e as fraquezas de um humorista ou de outras personagens²⁵⁰. (MORRIS, 1744 *apud* ESCARPIT, 1972, p. 36 – tradução nossa)

²⁵⁰ Em francês: “Un Homme d’humour (*Man of Humour*) est un homme capable de représenter avec bonheur un personnage faible et ridicule dans la vie réelle, soit en l’assumant lui-même, soit en le faisant représenter par une autre personne, d’une façon si naturelle qu’on pourra, pour ainsi dire, toucher du doigt

Nessa passagem, vemos as definições *man of humor* e de *humorist* do ponto de vista de um pensador do século XVIII. Nela, é importante ressaltar a capacidade – digamos: mais técnica – do *man of humour* em representar várias personagens, inclusive um humorista, sendo que o inverso nem sempre é possível. De outro modo: todo *man of humour* pode representar um *humorist*, mas nem todo *humorist* tem, necessariamente, a capacidade de representar um *man of humour*.

Embora concorde com essa linha de raciocínio, Escarpit (1972, p. 37) nos adverte que devemos fazer uma inversão dessas definições, uma vez que o que entendemos, hoje, por humorista (ativo) é o *man of humour* daquela época; em contrapartida, o que entendemos atualmente por *man of humour* é o humorista (passivo) no pensamento do século XVIII, o que nos leva, ainda nas palavras desse autor, a importantes implicações.

Primeiramente, se se considera que essa excentricidade é uma característica calculada (capaz de ser percebida no discurso) do humorista, pode-se dizer que, para além das terras inglesas, essa mesma capacidade estratégica se desenvolve (mesmo que com outros matizes) em outros povos e outras literaturas, não importando os limites históricos e as fronteiras sociais, culturais ou linguísticas. Sendo assim, é possível supor a existência de uma universalização, não menos complexa e repleta de ressalvas, do humorismo, como a que propõe, por exemplo, Pirandello:

Não se pretenderá que os Italianos ou os Franceses tenham o *humour* inglês, como não se pode pretender que os Ingleses riam à nossa maneira [dos italianos] ou tenha o mesmo espírito dos Franceses. [...] O humorismo próprio e verdadeiro é uma outra coisa, e também é para os Ingleses uma *excentricidade de estilo*. Basta confundir uma coisa com outra [...] para que se venha a reconhecer uma literatura humorística em um povo e negá-la em um outro. Mas se pode ter uma literatura humorística apenas sob esta condição, isto é, fazendo esta confusão, e então cada povo terá a sua, assumindo todas as obras nas quais este humor típico se exprime nos mais bizarros modos... (PIRANDELLO, 1996, p. 118 – grifos do autor)

Em segundo lugar, se se considera essa mesma excentricidade parte imante do *man of humour* (humorista passivo), pode-se admitir que o *humour* é uma característica própria

les bizarreries et les faibles les plus extravagants du personnage. Un Humoriste (*Humorist*) est une personne de la vie réelle, obstinément attachée à des bizarreries particulières de son propre cru, bizarreries qui sont visibles dans son tempérament et dans sa conduite. Bref, un Homme d'Humour est un homme capable de représenter et de révéler avec bonheur les bizarreries et les faibles d'un humoriste ou d'autres personnages.”

da consciência social e cultural inglesa, com o qual sujeito “aparenta ser grave e sério, mas pinta os objetos de tal maneira que provoca a alegria e o riso” (HOME, 1762 *apud* MINOIS, 2003, p. 424). Logo, diremos que esse humor é uma espécie de “molho inglês”: uma analogia que acreditamos não ser de todo gratuita, pois sabemos que vários estudiosos do riso e do risível, por vezes, relacionam o riso, o risível e o fazer rir com certa percepção de sabores que extrapola a simples questão do paladar.

Nessa linha, podemos citar os antigos retores e retóricos, entre eles Aristóteles, Cícero e Quintiliano, que consideravam o *uso riso nos discursos*, uma capacidade inata de alguns sujeitos e que dificilmente se poderia ensinar. Como a técnica de temperar, esses pensadores acreditavam que o riso era como SAL ou SALSVM (lat. “sal”; “molho picante”) que dá gosto e realça, mas que, ao mesmo tempo, deve ser adicionado com parcimônia e sabedoria para não estragar a comida (ou o discurso). De certo modo, assim também pensamos o caso do *humour* inglês: um tipo de molho especial que engendra, com medidas específicas, em si mesmo, o riso, a melancolia, a seriedade e o pessimismo, e que, de modo semelhante a outros molhos espalhados pelo mundo (por exemplo, a *salsa cubana*, o *shoyu*, o *barbecue*, entre outros) marca de modo muito característico a cultura em que eles foram criados. Esses molhos podem ser exportados ou, até mesmo, copiados em outros lugares; porém, sempre têm a nação de origem como referência sobre seu sabor.

Pelo exposto até aqui, vemos que os traços que definem o retrato do *sujeito-humorista* são muito tênues, o que torna tentar confirmar tais definições, a partir do discurso, uma empreitada das mais complexas. No entanto, esses mesmos traços e características nos proporcionam direcionar nosso olhar para o que está na base do entendimento do que seja o humorista no seu sentido atual e aparentemente indefinível, isto é, atentar para a querela existente entre esses últimos e os demais profissionais do riso. Querela, a princípio, fundamentada num *paradoxal* expurgo do riso dos gêneros típicos do humor.

A respeito disso, Pirandello (1996, p. 22-23) ressalta o entendimento que a opinião pública (do final do século XIX e início do XX) tinha sobre o “ser” humorista: “para muita gente escritor humorístico é o escrito que faz rir [...] como por hábito, se costuma chamar *romântico* tudo o que há de mais arcaico e sentimental, de mais falso e

barroco”. Uma confusão, como alega Pirandello, que tende a piorar a partir do momento em que o jornalismo adota o humorismo e, “esforçando-se para fazer rir mais ou menos de modo vulgar e a todo custo”, constrói o que Pirandello chama de um “falso sentido” do que seja um humorista. Daí a reação dos humoristas que passam a exigir ser chamados por “humoristas, sim... mas no verdadeiro sentido da palavra”. Sentido que aguardamos atenciosamente Pirandello nos esclarecer; todavia, como elucida Eco (1989), o que conseguimos, ao termino da leitura de Pirandello, é aumentar nossas dúvidas, confundido humorismo, humorista, humor, *humour*, cômico, ironista, ironia, ridículo, filosofia, arte, vida, poética etc.

Não é sem razão que o próprio Pirandello considere que é exatamente essa “confusão” – a que Eco (1989) considera, no todo do ensaio, uma forma de definição deveras imprecisa e desastrada – a possibilidade de enxergar e de definir o humorismo, deixando em aberto o problema. Para Eco, isso reflete bem o pensamento de Pirandello que “gostava de expor só problemas para os quais não tinha solução” (ECO, 1989, p. 250). Apesar disso, devemos ressaltar que Pirandello (1996, p. 155) fornece uma distinção entre humoristas e comediantes, cômicos, ironistas etc. Essa se fundamenta na diferença entre o *sentimento do contrário* (próprio do humorista, cuja função é colocar sobre as formas cômicas um certo amargor, derivado do *fazer-refletir* o cômico) e a *percepção do contrário* (própria dos demais sujeitos do riso, que dão livre curso ao riso e suas formas).

Em suma, diremos, por enquanto, que essa querela²⁵¹ nos mostra que a questão do humorista está além de seu temperamento ou de sua capacidade estratégica de utilizar o riso: é também um problema de lugar (*topia*) desse sujeito em relação aos diferentes campos (literário, midiático, político, filosófico etc.) e ao seu próprio *campo discursivo* (humorístico). De certo modo, uma problemática que – como vimos até aqui – acompanhava/acompanha, em diferentes nuances, também os demais sujeitos do riso.

²⁵¹ É exatamente essa querela que proporcionará novas reflexões e reformulações do conceito de *humorista*. Isso porque tais reflexões e reformulações estão diretamente ligadas à questão do lugar (de atuação profissional) e da postura (ética/moral) que o humorista assume na sociedade entre o final do século XIX e o decorrer do século XX, quando a profissão tende a ser reconhecida enquanto tal (cf. parte II cap. 4).

PARTE II

CAPÍTULO 2

QUEM RI DE QUEM?

DAS INSTÂNCIAS NO DISPOSITIVO HUMORÍSTICO

Um homem não existe neste pedaço de mundo velho que deixe de ter a sua fatuidadezinha; poderá ser razoável e criterioso em cinqüenta assuntos, terá juízo e sensatez como vinte, mas há-de, por fôrça, fazer alguma coisa em que êle seja bôbo.

Urbano Duarte*

* In Masucci (1958, p. 27)

Quantos portugueses são necessários para trocar uma lâmpada? Um brasileiro responderia: “três: um para segurar a lâmpada e dois para rodar a escada”; ou talvez, “cinco: um sobe na mesa e segura a lâmpada e os outros quatro rodam a mesa”. E acreditamos que esse número de portugueses poderia aumentar ou diminuir, dependendo do humor de quem está contando e de quem está escutando a piada, e, lógico, também dos laços histórico-familiares desses sujeitos com nossos patrícios. Com efeito, tal piada ilustra bem, no plano ficcional, como o discurso humorístico (DH) está subordinado a um dispositivo que regula as coerções e as estratégias discursivas, levando em conta, entre outros fatores²⁵², as identidades e os lugares ocupados pelos sujeitos dentro de uma dada situação de comunicação. Com isso em mente, devemos nos perguntar: quantas pessoas estão necessariamente envolvidas num ato de fazer rir?

De modo geral, muitos pensadores procuraram responder a essa pergunta focando seus objetos de estudos (comicidade, comédia, chiste, humor, piada, riso etc.). Propp (1992, p. 31), por exemplo, nos diz que, para que surja, o riso são necessários: o sujeito que percebe e o objeto de que se ri, devendo o estudo da comicidade se pautar, *ao mesmo tempo*, na estética das obras cômicas e na análise psicológica do sujeito que ri.

Numa via relativamente diferente, Baudelaire (1855) sustenta que o *poder do riso* está exclusivamente naquele que percebe o cômico, e de maneira alguma no objeto, pois:

Não é o homem que cai que ri de sua própria queda, a não ser que seja um filósofo, um homem que adquiriu, por hábito, a força de se desdobrar rapidamente e de assistir como um espectador desinteressado aos fenômenos de si mesmo. Mais o caso é raro. Os animais mais cômicos são os mais sérios; assim são os macacos e os periquitos²⁵³ (BAUDELAIRE, 1855, p. 8 – tradução nossa).

Da citação acima, é importante evidenciar a ressalva em relação à atitude do filósofo. Tal atitude é melhor explicada ao final do texto, onde Baudelaire resume suas proposições, dando a impressão de entrar em contradição com a tese da exclusividade da fonte do cômico no homem:

²⁵² Aqui falamos dos demais componentes do contrato de comunicação, a saber: o *propósito* ou tema, as *finalidades* e as *circunstâncias*.

²⁵³ No original: “Ce n’est point l’homme qui tombe qui rit de sa propre chute, à moins qu’il ne soit un philosophe, un homme ait acquis, par habitude, la force de se dédoubler rapidement et d’assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son moi. Mais le cas est rare. Les animaux les plus comiques sont les plus sérieux; ainsi les singes et les perroquets.”

[...] para que haja cômico, isto é, emanação, explosão, liberação do cômico, é necessário que haja dois seres em presença; – que é especialmente no ridente, no espectador, que reside o cômico; – que, entretanto, relativamente a essa lei da ignorância, é necessário fazer uma exceção aos homens que têm feito o trabalho de desenvolver neles mesmos o sentimento do cômico e de tirá-lo de si para o divertimento de seus semelhantes, tal fenômeno se choca com a classe de todos os fenômenos artísticos que denotam no ser humano a existência de uma dualidade permanente, *o poder de ser, a uma só vez, o outro e si mesmo*²⁵⁴. (BAUDELAIRE, 1855, p. 15 – tradução e grifos nossos)

Buscando uma reconciliação entre o riso e a filosofia, Baudelaire evidencia a fragmentação ou desdobramento do sujeito (do “eu”) não somente no ato da percepção do cômico, mas também no modo de produzir o cômico, ou seja, o sujeito sente (experiencia) ao mesmo tempo em que produz o cômico, numa espécie de circularidade entre objeto e sujeito, o que, mais tarde, na teoria psicanalítica²⁵⁵ e nas teorias do discurso, tornar-se-á patente – falamos aqui, por exemplo, da autoironia²⁵⁶.

Em Freud (1996, p. 171 *et seq.*), a questão das pessoas envolvidas no processo de fazer rir fica subordinada à diferença entre uma classe mais geral (o cômico) e uma subclasse (o chiste), na medida em que essa última possui “em sua própria natureza algumas das características (do cômico) inalteradas ou meramente modificadas”. Destarte, Freud difere, num primeiro momento, essas duas classes de acordo com caráter social próprio de cada uma:

- Como o cômico é constatado (nos seres, nas situações, nas ideias, na linguagem), são necessárias e suficientes duas pessoas: i) uma primeira, que percebe o cômico; e ii) uma segunda, em quem se constata o cômico. Uma terceira pessoa, a quem se conta, intensifica o processo, mas nada lhe acrescenta;

²⁵⁴ No original: “pour qu’il y ait comique, c’est-à-dire émanation, explosion, dégagement de comique, il faut qu’il y ait deux être en présence; – que c’est spécialement dans le rieur, dans le spectateur, que gît le comique; – que cependant, relativement à cette loi d’ignorance, il faut faire une exception pour les hommes qui ont fait métier de développer en eux le sentiment du comique et de le tirer d’eux-mêmes pour le divertissement de leurs semblables, lequel phénomène rentre dans la classe de tous les phénomènes artistiques qui dénotent dans l’être humain l’existence d’une dualité permanente, la puissance d’être à la fois soi et un autre.”

²⁵⁵ Sobre a capacidade humana para tornar cômicas as coisas, Freud (1996, p. 186) assevera que “é possível produzirmos cômico em relação a nós mesmos a fim de divertir outras pessoas – por exemplo, fazendo-nos de desajeitados ou estúpidos”. Nesse sentido, somos, a um só tempo, objeto e sujeito do riso.

²⁵⁶ Na *autoironia*, assegura Charaudeau (2006a, p. 30), o locutor, que provavelmente se encontra numa situação de desvalorização, dirige seu julgamento negativo sobre si mesmo, constituindo-se em uma espécie de *cible-interlocuteur-soi-même* (“interlocutor-alvo-de-si-mesmo”). Logo, esse locutor cria, no seu discurso, uma ilusão de afastamento/distanciamento de si mesmo e, assim, se apresenta *dedoublé* (“desdobrado, cindido, dividido”) na *mise en scène* dos discursos.

- Por outro lado, como o chiste é produzido, são necessárias, pois, três pessoas: i) uma primeira, que produz o chiste; ii) uma segunda, sobre a qual o propósito (hostil ou obsceno) do chiste recai, podendo essa última estar *ausente* da situação; e iii) uma terceira, a quem se narra o chiste. Diferentemente do que acontece no cômico, essa terceira pessoa é indispensável, pois é ela que é chamada a compartilhar determinado prazer (ligado à sexualidade ou à agressão) e a assentir com os propósitos dos chistes, normalmente pelo riso.

Num segundo momento, Freud (1996, p. 186) argumenta, porém, que a “humanidade não se contentou em desfrutar o cômico onde ele se deparava a sua experiência; procurou também produzi-lo intencionalmente”. Essa conclusão, tempos mais tarde, levará Freud a afirmar que:

[...] a atitude humorística – não importando em que consista – é possível de ser dirigida quer para o próprio indivíduo quer para outras pessoas; é de supor que ocasione uma produção de prazer à pessoa que a adota, e uma produção semelhante de prazer vem a ser a quota do assistente não participante. (FREUD, 1988, p. 165)

Desse modo, depreende-se que o que foi afirmado para o chiste se presta agora, também, ao cômico e ao humor (fenômenos diferentes na teoria freudiana): a terceira pessoa passa, portanto, a ser parte importantíssima no processo.

Numa linha de raciocínio similar, podemos incluir Le Goff (2000). Para esse autor, o laço entre o riso e a sociedade extrapola a restrição numérica e a presença concreta dos indivíduos numa dada situação. Ainda de acordo Le Goff, os indivíduos podem, até mesmo, ser tomados enquanto entidades abstratas, já que o “riso é um fenômeno social. Ele exige pelo menos duas ou três pessoas, *reais ou imaginárias*: uma que provoca o riso, uma que ri e outra de quem se ri, e também, muitas vezes, da pessoa ou das pessoas com quem se ri” (LE GOFF, 2000, p. 65 – grifos nossos).

Por fim, Bergson (2007), potencializando esse caráter social do riso, assume que a comicidade está estritamente ligada ao que é propriamente humano, isto é, só se torna objeto do riso aquilo que carrega a marca do homem. Assim sendo, somente o homem poderá perceber e identificar essa marca e, conseqüentemente, rir ou não (o homem possui a hilaridade em potência, isto é, ele pode ou não utilizá-la, dependendo das

circunstâncias). No entanto, essa percepção, para Bergson, só será plena quando se tornar gregária: “nosso riso é sempre um riso de um grupo” (BERGSON, 2007, p. 5). Portanto, para que possamos, realmente, saborear a comicidade, parece haver uma exigência de compartilhamento do riso entre inteligências: uma cumplicidade entre ridentes.

Voltando, agora, para as questões específicas e delicadas da relação discurso-riso, podemos dizer que essas propostas nos mostram vários caminhos a percorrer e, claramente, contribuem para uma análise do DH; todavia, como já evidenciamos, há uma necessidade de adequação e/ou reinterpretação das mesmas ao quadro da AD. Por conta disso e de modo a guiar tal adequação, devemos reformular a pergunta feita anteriormente da seguinte maneira: quantas instâncias estão envolvidas no dispositivo do DH?

Diante dessa questão, no que se segue, apresentamos algumas propostas de análise desse dispositivo no quadro das teorias do discurso. Propomos um diálogo entre elas, tendo sempre em mente as asserções dos pensadores e estudiosos do riso e do risível, anteriormente citados, de modo a oferecer uma caracterização senão precisa, pelo menos a mais abrangente possível do dispositivo e das instâncias discursivas envolvidas no DH. Com isso, esperamos, ao final dessa seção, poder estabelecer um *dispositivo conceptual* que abarque o maior número de possibilidades de *replicação* às quais o DH possa se prestar.

2.1 O CÔMICO NO DISCURSO: PERSPECTIVAS E NÍVEIS DE INTERPRETAÇÃO

Em suas reflexões sobre o *cômico do discurso*, Olbrechts-Tyteca (1974, p. 17-20) propõe que o cômico pode se situar em diferentes níveis, concernentes, por sua vez, a três diferentes perspectivas, a saber:

- *A relação entre os diferentes planos do objeto cômico*: num primeiro nível, o cômico age sobre as condições da argumentação, sobre os esquemas e sobre os tipos raciocínios; num segundo nível, o cômico age sobre a retórica, ela própria,

sendo essa parodiada; e um terceiro nível, no qual a retórica é ridicularizada enquanto ciência ou técnica;

- *A relação entre o objeto e o pensamento a respeito do objeto*, o que se dá em dois níveis: o primário, no qual o cômico mostra, diz, trata; e o secundário ou reflexivo, no qual o cômico é compreendido. Assim, se se leva em consideração a convivência que o riso da retórica exige por meio do uso de argumentos e esquemas, deve-se pensar, então, que grande parte disso foi formulada de forma implícita, mas que, ao mesmo tempo, é passível de ser descrito como numa argumentação normal;
- *As relações entre os auditórios*, pelas quais se pode perceber o cômico nas ações maliciosas e nas reações entre os parceiros a partir da diferença entre os atos de interpelar e de responder, de atacar e de revidar.

Como o nosso objetivo não é especificamente analisar o cômico da retórica, mas sim o DH e os seus múltiplos sujeitos, nos restringiremos ao entendimento das *relações entre os auditórios*, explorando seus diferentes níveis²⁵⁷. Tomemos o exemplo (1):

- Por que esse frango está magro? Dizia o autor dramático D., a um garçom que o servia.
- Meu senhor, ele é de Mans, fala o garçom se gabando!
- Então, ele veio a pé, responde D.²⁵⁸

De acordo com Olbrechts-Tyteca (1974), os interlocutores, no exemplo (1), se encontram em níveis diferentes: no *primeiro nível* se encontra o garçom – primeiro a ser interpelado; no *segundo*, o senhor D. Todavia, como se trata de uma narrativa, ela está logicamente endereçada a outrem, isto é, a um *auditório de terceiro nível*. Tendo em vista perceber onde está o cômico da retórica, Olbrechts-Tyteca propõe que é possível reduzir tal historieta a um aforismo do tipo: “Os frangos de Mans são sempre fartos em

²⁵⁷ Lembra a autora que “essas perspectivas não são completamente independentes, mas os níveis devem ser considerados separadamente em cada uma delas” (OLBRECHTS-TYTECA, 1974, p. 17 – tradução nossa). No original: “Ces trois perspectives ne sont pas tout à fait indépendantes, mais les niveaux en chacune d’elles doivent être envisagés séparément”.

²⁵⁸ No original: “— Que ce poulet est maigre! disait l’auteur dramatique D., à un maître d’hôtel qui le servait. — Monsieur, il arrive du Mans, fait le maître d’hôtel en se rengorgeant! — Alors, il est venu à pied, répond D.” (OLBRECHTS-TYTECA, 1974, p. 17 – tradução nossa)

carne, salvo quando eles vêm a pé ao mercado”²⁵⁹. Entretanto, esse procedimento não nos proporcionaria perceber “as ações maliciosas e as reações entre os parceiros”²⁶⁰ (OLBRECHTS-TYTECA, 1974, p. 17-18 – tradução nossa). De fato, essa percepção da presença dos auditórios contribui para vislumbrar melhor as fontes do cômico. Avancemos com mais um exemplo (2):

A bela Pamela, que há muito tempo não dirigia, diz à Doris:
— Você sabia, o guarda de trânsito que me pegou em contravenção foi verdadeiramente amável.
— Como assim?
— Tipo assim! Imagine você que ele me perguntou se eu desejaria que a comunidade trocasse de lugar para mim todos os postes de iluminação pública²⁶¹.

Aqui, a fonte do cômico deve ser percebida na acolhida e na interpretação de uma resposta potencialmente cômica. De acordo com Olbrechts-Tyteca, nós (leitores), embora sejamos um *auditório de terceiro nível*, não sabemos a resposta de Doris e, por consequência, estamos (*sentimos*, nas palavras da autora) mais *afastados* em relação à cena entre Pamela e o agente do que em relação à cena entre o senhor D. e o garçom. Segue que a presença de um terceiro personagem no diálogo, além de potencializar esse *afastamento*, oferece as bases para a constituição de um *auditório de nível superior*. Vejamos o exemplo (3):

Uma mulher diz a um humorista: Como você é feio, meu caro senhor!
— Eu conheço, entretanto, uma mulher que estaria disposta a pagar 10.000 dólares para me ver.
— ?
— Sim, ela é cega.
— Coitada! (diz um Judeu alemão)²⁶².

O comentário do judeu alemão, como observa Olbrechts-Tyteca (1974, p. 18), parece fazer rir a um *auditório de quarto nível*, uma vez que essa personagem, *anormalment*

²⁵⁹ No original: “Les poulets du Mans sont toujours bien en chair, sauf quand ils viennent à pied au marché”.

²⁶⁰ No original: “[...] les malicieuses actions et réactions entre partenaires”.

²⁶¹ No original: “La jolie Paméla, qui ne conduit pas depuis très longtemps dit à Doris:— Tu sais, cet agent qui m’a collé une contravention a été vraiment aimable. — Comment cela? — Eh bien! figure-toi qu’il m’a demandé si je désirais que la commune déplace tous les réverbères pour moi.” (OLBRECHTS-TYTECA, 1974, p. 18 – tradução nossa)

²⁶² No original: “Une femme dit à un humoriste: Comme vous êtes laid cher Monsieur. — Je connais pourtant une femme qui était prête à donner 10.000 dollars pour me voir. — ? — Oui, elle était aveugle. — Pauvre femme! (dit un Juif allemand).” (OLBRECHTS-TYTECA, 1974, p. 18 – tradução nossa)

*sérieux*²⁶³, “se singulariza dentro do auditório de terceiro nível ao qual a história foi endereçada”²⁶⁴. Como postula a autora, essa personagem representa, nas históricas cômicas, o ataque à capacidade de compreensão do riso (em muitos casos, estereotipada) por determinado grupo como, por exemplo: o judeu alemão na França; os escoceses para os ingleses; os brancos entre os negros etc. Essa atitude de julgar o outro faz com que essas personagens colaborem para a constituição do *auditório de nível superior*.

Em síntese, a proposta de Olbrechts-Tyteca (1974) nos proporciona visualizar quatro níveis de auditórios onde o cômico pode ser percebido no discurso: i) *primeiro e segundo níveis*, entre os personagens-interlocutores diretos; ii) *terceiro nível*, configurado como o auditório para o qual um ato cômico é relatado (leitores e/ou ouvintes); e iii) *quarto nível*, que, na verdade, é o auditório de terceiro nível movido por um *afastamento* devido à presença de uma personagem *anormalement sérieux*. No discurso, essa personagem tem a função de apresentar (explícita ou implicitamente) a acolhida/rejeição e, por vezes, a não compreensão do cômico (julgada a partir de estereótipos) pertencente a um “ser” em relação a um dado grupo.

Dentro desse panorama, quando se expõe a presença do *auditório de terceiro nível* e o *afastamento* que esse auditório pode/poderia ter em relação à cena do diálogo, essa proposta tem o mérito de apontar para o que acontece internamente e externamente no discurso. No entanto, como os planos *situacional* (ou comunicacional) e *discursivo* (ou enunciativo) não estão claramente delimitados, as instâncias do discurso (internas, externas, presentes, ausentes) parecem causar confusão a respeito de *quem faz rir* e *quem ri de quem*.

²⁶³ Devido à dificuldade de verter para o português com o sentido proposto pela autora, isto é, dizer que uma personagem é “séria de uma forma muito anormal”, preferimos deixar, no nosso texto, a expressão em francês.

²⁶⁴ No original: “[...] se singularise dans l’auditoire du 3^e niveau auquel l’histoire était prétendument destinée”.

2.2 DO DISPOSITIVO DOS ATOS DE COMUNICAÇÃO HUMORÍSTICOS

Embora evidencie que o cômico possa “nascer” em níveis relacionados a diferentes auditórios, Olbrechts-Tyteca (1974) não especifica – nem é esse o objetivo da autora – se tal proposta deve ser aplicada abstraindo-se alguns dos componentes envolvidos na problemática da descrição das situações de comunicação, a saber: a) se a situação é dialogal ou monologal²⁶⁵; b) se o canal de transmissão é oral ou escrito; c) se a cena é uma representação ficcional ou não; para citar alguns. Levantamos essa questão porque os exemplos analisados pela autora se restringem às *histoires drôles* (“histórias engraçadas”), ou seja, somente um dentre os vários gêneros próprios do humor. Com base nisso, torna-se necessário buscar outras explicações para o funcionamento do DH que sejam mais abrangentes e que contemplem, além dos gêneros próprios do humor, outros tipos de discurso que possam utilizar o humor enquanto estratégia discursiva. Nessa vertente, encontramos os trabalhos de Charaudeau (2006a) e (2011).

Esses trabalhos se voltam para o humor enquanto ato de comunicação capaz de atravessar as mais diferentes situações e contratos. Ainda assim, é proposto um modelo geral de dispositivo para o ato de comunicação humorístico (ACH). Nesse dispositivo, Charaudeau (2011) propõe que um ACH se dá em uma *mise en scène triádica* onde estão previstas as instâncias referentes ao espaço interdiscursivo (*locutor, receptor*) e ao espaço intradiscursivo (*enunciador, destinatário*), e o alvo (*cible*) sobre o qual recai o ACH. Cada uma dessas instâncias, assim prossegue Charaudeau (2011, p. 17-20), possui suas características próprias, que apresentamos de forma sumária no quadro (1):

²⁶⁵ Embora esteja ligada às ideias de monólogo e de solilóquio que, de um modo geral, propõem um desdobramento do sujeito falante (“locutor-receptor” no diálogo interior ou “locutor-receptor ficcional” nas representações teatrais), o conceito de *situação monologal*, aqui, aplica-se a possibilidade de os parceiros do ato de linguagem estarem ou não presentes na situação de comunicação. Nesse caso, “o locutor se encontra numa situação na qual ele não pode perceber imediatamente as reações do interlocutor (pode apenas imaginá-las)”, o que pode levar a uma organização mais progressiva e lógica do discurso (CHARAUDEAU, 2008, p. 72).

	TIPO	NATUREZA
ESPAÇO INTERDISCURSIVO OU COMUNICACIONAL	<i>Locutor</i>	- possui identidade psicológica e social; - é a origem da “intenção humorística”; - institui-se como enunciador durante a produção do ato e imagina um destinatário ideal para seu ato.
	<i>Receptor</i>	- a quem o ACH é endereçado; - também possui identidade psicossocial.
ESPAÇO INTRADISCURSIVO OU ENUNCIATIVO	<i>Enunciador</i>	- possui uma identidade enunciativa; - é aquele que fala; - representa a voz do seu mentor: o <i>locutor</i> ; - é portador dos efeitos possíveis, como, por exemplo, os efeitos de <i>ethos</i> e de ficcionalidade.
	<i>Destinatário</i>	- é idealmente construído pelo <i>locutor</i> ; - são-lhe atribuídas as identidades discursivas de: i) <i>cúmplice</i> , que deve partilhar um ponto de vista a respeito do alvo. É suscetível de coenunciar por meio de apropriação do ACH; iii) <i>vítima</i> ou <i>destinatário-alvo</i> , quando é tornado alvo de uma crítica negativa (direta – sarcasmo; indireta – ironia).
<i>MISE EN ABÎME</i>	<i>Alvo</i>	- é sobre quem ou o que recai o ACH; - pode ser: i) um pessoa ou grupo ²⁶⁶ em posição de <i>protagonista-tiers</i> ou <i>destinatário-alvo</i> do ACH (encontra-se, assim, no espaço intradiscursivo); ii) uma situação absurda ou ridícula; iii) uma ideia, uma opinião ou uma crença (<i>doxa</i>), da qual se mostram as contradições (encontra-se, desse modo, no espaço interdiscursivo).

Quadro 1 – Instâncias discursivas nos ACHs

Para mostrar como essas instâncias se distribuem durante um ACH, tomemos um texto retirado de uma página de um programa de relacionamento, o *Facebook*, mais precisamente fragmento de um *talk*²⁶⁷, onde o *avatar* “Gina Indelicada” (um *fake* – falsificação de usuário na linguagem do *Facebook* – da garota propaganda das indústrias de palitos de dente Relá Gina) responde a outros usuários de forma ora bem humorada, ora bem grosseira. Vejamos o texto:

²⁶⁶ Incluímos, nesse ponto, também as instituições (Igreja, Estado, Governo, Direito, Língua etc.) em geral e as pessoas que representem tais instituições (cf. FREUD, 1996, p. 107).

²⁶⁷ Programas de conversação *on-line* mediados por computador ou outro *hardware* (*Ipad*, por exemplo). No espaço virtual, há vários programas desse tipo, como, por exemplo, *google talk*, *yahoo messenger*, *windowans messenger*, entre outros. As conversas nesse tipo de programa ficam restritas aos interlocutores que se utilizam de *avatars* (imagens virtuais de usuários) para selecionar, no mesmo espaço cibernético, parceiros (outros *avatars*), criando, assim, uma rede de amigos virtuais.



Figura 2 – Gina Indelicada²⁶⁸

Não discutiremos, nesse momento, as questões de veracidade em relação ao texto ou ao *avatar* “Gina Indelicada”²⁶⁹. O que nos interessa é mostrar que o *talk*, ou melhor, o fragmento de texto recortado do *talk* reproduz uma conversação, um diálogo. Apesar disso, é uma situação monologal na qual os parceiros não estão presentes, mas sim mediados por um sistema de computar, semelhante ao que acontece nos telefonemas. O registro se dá pela escrita, embora seja instantâneo. Mas: quem são os parceiros? Quem são os protagonistas? Quem ou o que é o alvo?

De acordo com Charaudeau (2006a), a percepção do *sujeito-analisante*, nesse primeiro momento, deve voltar-se para o sujeito que demonstrar ter uma “intenção humorística” dentro do ato de comunicação. No nosso modo de ver, preferimos tratar essa “intenção” como uma visada de *fazer-rir* que pode ser identificada, nos textos a analisar, a partir intuição – no caso, presunção – do que é passível de fazer rir. No texto analisado,

²⁶⁸ Disponível em: <<http://www.facebook.com/GinaIndelicada>> Acesso em: 22 ago. 2012.

²⁶⁹ De acordo com Capelo (2012), o responsável pela página “Gina Indelicada” é um estudante de publicidade de 19 anos chamado Ricck Loppes. O *fake* é considerado um dos maiores sucessos virais da internet: em menos de uma semana (14 a 23 de agosto 2012) a página atingiu a marca de 1,1 milhão de seguidores (o povo o *Facebook* adora uma zombaria!). Ainda segundo Capelo, o estudante está ganhando com a marca: de venda de camisetas a patrocínios de várias empresas para veicular publicidades em sua página. Todavia, a festa parece estar com os seus dias contados. A indústria responsável pela marca, a Relá Gina, entendeu que a repercussão foi negativa, e pretende acionar o jurídico para forçar o *Facebook* a retirar a página da internet.

diremos – sem entrar em muitos detalhes – que a visada é percebível na fala da “Gina” pela presença de uma técnica do riso: o *jogo de palavras* (mais especificamente, o duplo sentido). Começemos então por esse sujeito.

Mesmo se tratando de um *fake*, por detrás do *avatar* há um sujeito-locutor (o mesmo que sujeito-comunicante – EU_c) que se apresenta como “Gina Indelicada” (instituindo-se, assim, um sujeito-enunciador – EU_e) e que se dirige (respondendo uma pergunta) a um *interlocutor*: o outro usuário do *Facebook*. Todavia, a resposta, o enunciado de “Gina”, visa a um *destinatário*, uma imagem (um modelo de sujeito-destinatário – TU_d) projetada pelo sujeito-locutor, do qual se espera a compreensão do enunciado em toda sua potencialidade (falamos aqui da percepção do duplo sentido presente em “ah, pega no meu pau!”). No entanto, esse enunciado encontrará um *receptor* real (um sujeito-interpretante – TU_i). No texto analisado, esse sujeito aparece denominado como Kauany Souza. É preciso lembrar que o fato de o *interlocutor* estar identificado no espaço virtual com um nome próprio em nada nos garante que também esse não seja um *fake*. Essa imagem de interlocutor é também uma criação ficcional do usuário real, ou seja, um *avatar* que pode ou não corresponder à imagem real do usuário²⁷⁰. Em todo caso, algum sujeito-receptor vai interpretar esse enunciado. O problema, aqui, é que não temos como saber (nem o sujeito-locutor) se a interpretação acontecerá da forma desejada (todo ato de comunicação é um *enjeu*, uma aposta).

Determinados os parceiros e os protagonistas, passemos ao *alvo*. No caso específico do texto analisado, podemos determinar o alvo a partir do efeito de sentido pretendido pelo sujeito-locutor. Tal efeito, podemos dizer, transita nos limites tênues entre a *ironia* e o *sarcasmo*. Devemos ressaltar que esse efeito está diretamente ligado às possíveis interpretações inferidas a partir da análise do *jogo de palavras*: o duplo sentido e a mudança de isotopia. Se se entende a palavra *pau* no domínio da sexualidade, ela remeterá a uma gíria utilizada para representar o órgão sexual masculino. Desse modo, tem-se uma linguagem chula e, levando-se em conta o fato de o enunciador se

²⁷⁰ Pode ser que “Kauany” seja na verdade um homem, uma senhora, uma criança etc., e não uma adolescente como aparece na foto do avatar.

identificar com uma mulher (“Gina”), encontrar-se-á, nessa fala, além de uma grosseria, um ilogismo. Daí o *sarcasmo*²⁷¹.

Por outro lado, se se entende a mesma palavra no domínio das coisas materiais, no sentido de “corpo formado de madeira”, ela fará remissão à ideia de que “Gina” é a garota propaganda estampada na caixinha de palitos dentes. Daí, a *ironia*²⁷², que só obtém seu sentido (alguma coisa do tipo: “Ah, então pega no meu palito de dente!”) a partir da possibilidade de inter-relação entre os planos de isotopia descritos acima, constituída por uma *incoerência insólita*²⁷³. Em ambos os casos, tanto no sarcasmo quanto na ironia, o alvo e o destinatário se consubstanciaram, constituindo-se a vítima do ACH.

Diante do exposto, dois pontos devem ser destacados na proposta de Charaudeau. O primeiro diz respeito à posição do *alvo* no limiar entre o espaço interdiscursivo e o intradiscursivo. Isso se explica devido à característica *cambiante* do alvo, que possibilita a esse se consubstanciar com outras instâncias, tanto no espaço externo quanto interno (VALE, 2009a, p. 54). Com efeito, essa instância pode consubstanciar-se com: i) o *locutor*, no caso da autoironia; ii) o *destinatário*, fazendo desse último uma vítima; ou iii) o *Tiers*²⁷⁴. Nesse último caso, isso se dá no espaço da interdiscursividade, onde circulam os discursos portadores de sistemas de pensamento. Com efeito, esse *Tiers*

²⁷¹ Diferentemente da *ironia*, no *sarcasmo* se considera que, seguindo Charaudeau (2006a, p. 30-31), o que é dito é explicitamente um julgamento negativo – enquanto que naquela o que há é uma expressão de um julgamento positivo –, o que acarreta, por um lado, a não percepção da discordância entre o que é dito e pensado (ambos, no *sarcasmo/zombaria*, negativos); por outro, pode-se constatar um exagero no que é dito em relação o que é pensado, numa espécie de hiperbolização do julgamento negativo.

²⁷² De acordo com Charaudeau (2006a), pode-se considerar a ironia como um ato de enunciação que produz uma dissociação entre o que é dito e o que é pensado, no sentido de discordância ou mesmo de contrário daquilo que é dito pelo EU_e e o que é pensado pelo EU_c: “o enunciado dito pelo enunciador se apresenta sempre como uma apreciação positiva mascarando a apreciação que é pensada pelo autor, e que é então negativa” (CHARAUDEAU, 2006a, p. 28 – tradução nossa). Desse modo, a enunciação faz coexistir o que é dito e o que é pensado, ou seja, de certa maneira deixar transparecer para um destinatário ideal o que é pensado apesar de não dito. Daí a presença dos índices (ou indícios) para que o destinatário possa realizar a conversão. No original: “l’énoncé dit par l’énonciateur se présente toujours comme une appréciation positive masquant l’appréciation qui est pensée par l’auteur, et que donc est toujours négative”.

²⁷³ A respeito dos tipos de *incoerência*, veja o apêndice B.

²⁷⁴ Deve ser ressaltado, nesse termo, o uso da letra maiúscula “T” que, de acordo com Charaudeau (2004b), serve para diferenciá-lo das outras espécies de *tiers* (parceiro ou protagonista “ausente-presente”) em alguns dispositivos que possuem também relações triádicas como, por exemplo, o *dispositivo conversacional* ou o *dispositivo de mediação*.

representaria, de acordo com Charaudeau (2004b, p. 7), a voz (a *doxa*) sobre a qual se sustentam certos imaginários sociodiscursivos. Logo, ao tornar o *Tiers* um alvo, ataca-se a *doxa* que dá suportes ao desenvolvimento de determinados tipos de raciocínios (possíveis) em dada sociedade.

O segundo ponto se refere à predominância do matiz de derrisão que comporta a instância do *alvo*²⁷⁵. O modo como é construída a argumentação de Charaudeau (2006a) e (2011) sobre a natureza dessa categoria parece nos levar a considerar o objeto do riso (“daquilo que se ri”) exclusivamente no âmbito do riso de zombaria. Isso pode ser evidenciado, por exemplo, quando, relacionado a uma pessoa ou a um grupo, a categoria do *alvo* é definida como “uma *pessoa*, [...], de quem se critica o comportamento psicológico ou social, de quem se evidencia as faltas ou os ilogismos dentro das maneiras de ser e de fazer em relação a um julgamento social de normalidade.”²⁷⁶ (CHARAUDEAU, 2011, p. 18 – tradução nossa). Isso pode ser explicado pelo fato de que Charaudeau (2006a) e (2011) considera o riso um elemento que não deve ser levado em conta na análise dos ACHS (cf. nossas *considerações iniciais*).

Assumindo uma linha de raciocínio relativamente divergente da de Charaudeau, nossas análises procuram atentar para os variados tipos de riso que o DH tem o potencial de produzir, ou seja, tanto o riso bom/alegre quanto o riso de zombaria (cf. parte I, cap. 2, 2.2.2.2). Se isso é levado em consideração, nossa hipótese é que o dispositivo desse discurso deve apresentar uma organização das instâncias *relativamente* diferente do que propõe Charaudeau (2006a) e (2011) para os ACHS. Discutiremos isso mais adiante. Antes, é necessário voltar à proposta de Olbrechts-Tyteca (1974) e rever à questão do *tiers*.

²⁷⁵ Mesmo em francês, *cible*, como o termo em português *alvo*, mantém um sentido de “ponto de mira”, ligado a ataque, a algum tipo de atitude de agressão. Esse sentido se difere, por exemplo, de conotações como “objetivo”, presente em “público-alvo”, muito utilizado na publicidade ou nas teorias da literatura.

²⁷⁶ No original: “une personne, [...], dont on met à mal le comportement psychologique ou social, dont on met en évidence les défauts ou les illogismes dans les manières d’être et de faire au regard d’un jugement social de normalité.”

2.3 O LUGAR DO *TIERS* NO DISPOSITIVO DO DISCURSO HUMORÍSTICO

Anteriormente, vimos que Olbrechts-Tyteca (1974) mostra as possibilidades de percepção do cômico em relação aos auditórios em diferentes níveis, onde se pode buscar visualizar as ações maliciosas nas respostas/réplicas entre os sujeitos. Também vimos que muitos elementos da situação de comunicação foram abstraídos por motivos de análise, ou seja, Olbrechts-Tyteca toma, nos seus exemplos, a situação simulada entre as personagens como se ela fosse uma relação “real” entre auditórios. Sabemos, entretanto, que essas *histoires drôles*²⁷⁷ (“histórias engraçadas”) escritas (ou mesmo, orais) se encontram num regime ficcional que deve também ser levando em conta durante a análise do DH.

De acordo com Vale (2009a), é necessário um desdobramento da *mise en scène* interna, onde toda a pequena narrativa passa a ser interpretada como uma criação do *sujeito-locutor* (EU_c) enunciada pelo *sujeito-enunciador* (EU_e). Esse último se “apaga” ao criar uma espécie de discurso relatado (semelhante ao narrador em terceira pessoa dos romances), fazendo as personagens dialogarem como numa peça de teatro. Temos, dessa forma, que toda a “história engraçada”, contado pelo EU_e, passa a ser uma estratégia do sujeito-locutor no espaço (interno) de manobra do gênero. Acreditamos que esse desdobramento das instâncias internas (identidades enunciativas) faz com que o sujeito-destinatário (TU_d) passe, também, a ser considerado, pelo sujeito-locutor, como uma espécie de *voyeur*²⁷⁸, ao qual se oferece a chance de assistir à cena em que personagens trocam palavras chistosas, ironias, sarcasmos etc.

Voltando ao exemplo parcialmente analisado na seção anterior, podemos, agora, explicar que o fragmento de *talk* é uma imagem recortada da página “Gina Indelicada”,

²⁷⁷ Essas pequenas narrativas podem tomar a forma de piadas, de anedotas, de *sketches* etc.

²⁷⁸ Tomamos, *ad hoc*, esse termo no sentido de “aquele que observa e tem algum tipo de prazer com o que está assistindo, mas não se compromete fisicamente com o fato”. Nesse sentido, *voyeur* se afasta de “espectador” (que pode interagir com o espetáculo, aplaudindo, no teatro, reclamando via telefone ou internet, ou, simplesmente, rindo) e, em parte, do sentido proposto na psicopatologia: “indivíduo que experimenta prazer sexual ao ver estímulos sexuais, objetos associados à sexualidade ou o próprio ato sexual praticado por outros” (HOUAISS, 2009).

extraída a parte de um *print screen*²⁷⁹ e publicada no *feed* de notícias (ou página inicial) do *Facebook* pelo dono do *fake*, onde todos os usuários seguidores podem lê-la. Logo, a conversação que era restrita aos usuários no *talk* passa, dessa forma, a ser vista/lida por todos os seguidores de “Gina Indelicada” e pelos “amigos” desses seguidores²⁸⁰. Com isso, tal fragmento toma, agora, a forma de uma pequena narrativa (ou um pequeno *sketch*), no qual os *avatares* dos usuários (no caso, “Gina” e “kauany”) passam a ser observados pelos usuários seguidores. Admitindo que esses seguidores assumem o papel de *voyeurs* diante da conversação dos *avatares*, vejamos como o diálogo entre as metodologias propostas por Olbrechts-Tyteca (1974) e por Charaudeau (2006a) e (2011) explicam o desenvolvimento do discurso e do cômico no texto de “Gina Indelicada”.

Primeiramente, diremos que “Gina Indelicada” representa o lugar de *auditório de primeiro nível* (primeiro a ser interpelado). Ela assume seu papel, dando uma réplica sarcástica/irônica à provocação de “Kauany”. Lembremos mais uma vez: nesse momento, estamos analisando o fragmento enquanto um texto postado no *feed* de notícias do *Facebook*. Devido a isso, os *avatares* agora podem tomar *status* semelhantes aos das personagens nos exemplos de Olbrechts-Tyteca (1974). Já os demais usuários seguidores (leitores em potencial) passam a aguardar a tréplica de “Kauany” (*auditório de segundo nível*). Na proposta de Olbrechts-Tyteca, podemos dizer que esses usuários “seguidores” estão, em relação ao sujeito-locutor, em posição de um *auditório de terceiro nível*: os destinatários ideais visados que devem ter uma determinada atitude responsiva de acordo com a visada predominante desse ato de comunicação – seguindo nossas hipóteses, se a visada de *fazer-rir* pode ser depreendida a partir do texto, espera-se (efeito pretendido) que o sujeito-destinatário ria, sorria ou desenvolva prazer semelhante na mente como, por exemplo, um alegramento²⁸¹. Por outro lado, do ponto de vista de Charaudeau (2006a), o que esse *sujeito-humorista* (EU_e) procura estabelecer, pelo discurso, é algum tipo de convivência²⁸² com o sujeito-interpretante (TU_i) em relação

²⁷⁹ No sistema *Windows*, quando a tecla *print screen* é pressionada, um programa captura em forma de imagem tudo o que está presente na tela (exceto o ponteiro do *mouse*) e salva o conteúdo em algum programa próprio para arquivos de imagens.

²⁸⁰ Podemos deduzir, portanto, que muito mais de 1,1 milhão de usuários do *Facebook* conhecem essas traquinagens de “Gina Indelicada”.

²⁸¹ Todavia, vimos que os dirigentes da Indústria Relá Gina não interpretaram com bons olhos o discurso e as atitudes de “Gina Indelicada”.

²⁸² Para mais detalhes a respeito dos tipos de convivências, veja o apêndice C.

ao *alvo*. Nesse caso, podemos dizer que o sujeito-locutor (EU_c) busca uma *convivência de derrisão* que procura (“rindo”) rebaixar brutalmente o alvo, sem defesa possível.

Em segundo lugar, devemos destacar, na proposta de Olbrechts-Tyteca (1974), que o auditório, enquanto conceito retórico, não é uma entidade encarnada, o que a aproxima muito da definição de *instância discursiva* na Teoria Semiológica:

Não são as pessoas de carne e osso, mas entidades humanas, cada qual sendo o lugar de uma intencionalidade, e caracterizada em função de papéis que lhe são destinados. Trata-se, desse modo, de categorias abstratas, desencarnadas e destemporalizadas, definidas, como se diz, pela posição que elas ocupam no dispositivo e às quais os indivíduos são remetidos (CHARAUDEAU, 2006b, p. 55).

Isso nos possibilita dizer que, do mesmo modo que sobre o auditório se projetam determinados efeitos de sentido, esses mesmos podem ser projetados, quando falamos de dispositivos, sobre as instâncias. Assim, a característica de *voyeur* que apontamos a respeito dos usuários-seguidores/leitores deve ser melhor explicada. De fato, tomar um sujeito por *voyeur* implicaria afirmar que ele estaria “presente-ausente” na situação de comunicação na qual o ACH acontece. Segue que, esse fato nos faria considerar esse *voyeur* como um *tiers*, o que poderia parecer, à primeira vista, uma contradição.

Explicamos: é sabido que os auditórios são heterogêneos em sua constituição (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 24). Logo, aquele que quer argumentar (convencer/persuadir) pode/deve prever essa heterogeneidade (ou fragmentação) possível dentro de um mesmo auditório e, como estratégia discursiva, subdividi-lo em grupos sociais distintos, testando as formas de inclusão das partes no todo (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 25). De volta aos exemplos (2) e (3) analisados por Olbrechts-Tyteca (1974), vemos que o que a autora chama de *sentimento de afastamento*, que se desenvolve a partir da inserção de uma *terceira* personagem no diálogo, é uma ilustração do que pode ocorrer quando um dado auditório apresenta divergências de opinião. Nesse sentido, essa terceira personagem aparenta ter um *status* semelhante ao de um *tiers*, quando a esse último é dada voz (oportunidade de dar sua opinião) dentro de determinada situação enunciativa. Isso se processa pelo fato de o sujeito-comunicante poder “jogar” com a possibilidade de substituir os protagonistas uns pelos outros, para incluí-los ou excluí-los, direta ou

indiretamente, da *mise en scène* (CHARAUDEAU, 2004b, p. 4). Podemos deduzir, portanto, que essa estratégia corresponde, em certa mediada, a um teste de heterogeneidade do auditório.

Em outras palavras, essa inserção de um *tiers* nos ACHs representa o *afastamento* de uma parte do *auditório de terceiro nível* que, desse modo, passa a se constituir como um *auditório de nível superior*. Nesse sentido, podemos supor que, dentro das possibilidades de sujeitos-interpretantes, o sujeito-locutor considera que uma parte desses possa elaborar uma *atitude responsiva* divergente daquela visada (proposta aos sujeitos-destinatários) e que é preciso afastar tais atitudes não correspondentes, evidenciando, muitas vezes de modo humorístico, por meio de uma tirada, uma ironia, um *nonsense* etc., as opiniões contrárias (veja a fala do judeu alemão no exemplo 3).

Como consequência, diremos que esse *auditório de nível superior*, na verdade, se constitui de sujeitos-receptores (sujeitos-interpretantes) em modo *stand-by*, pois tais sujeitos se encontram num estado de *compreensão ativa responsiva* (BAKHTIN, 2010b). Isto é, esses sujeitos estão num estágio inicial de formação da resposta/réplica no qual ainda não se decidiram entre a possibilidade de se tornar *cúmplice* ou, no caso de se sentirem ofendidos, se colocarem em lugar de *vítima*, tomando parte a favor do *alvo*. Em ambos os casos, isso somente será confirmado quando ocorrer a expressão da atitude responsiva: no *cúmplice*, pelo riso, sorriso ou um enunciado que confirme sua posição contra o *alvo* – no caso do texto “Gina Indelicada”, alguma coisa do tipo: “boa!” ou “Curti!”; na *vítima*, pela indignação – nesse caso, as possibilidades de atitudes responsivas são inúmeras: da réplica, também grosseira, até mesmo o silêncio, por exemplo. Com isso em mente, devemos considerar que esse *auditório de nível superior* é representado, no circuito interno do discurso, por um tipo especial de *tiers*: um *tiers-voyeur*, que mantém certa distância da situação enquanto elabora sua atitude responsiva, observando, simplesmente, o desenvolvimento do diálogo das personagens, nas histórias engraçadas, nas peças cômicas etc., ou dos *avatares*, como no texto da “Gina Indelicada”.

Até aqui fizemos um exercício de articular essas duas propostas de modo a vislumbrar um dispositivo para o DH. Todavia, deve ficar claro que ambas focam o cômico e o

humor enquanto estratégias discursivas, isto é, essas propostas conseguem nos mostrar o que acontece na cena interna dos atos de comunicação, mas não preveem a *replicação* de dispositivos complexos como, por exemplo, a paródia de um debate político²⁸³ ou a subversão de uma transmissão de uma partida de futebol²⁸⁴. Nesse ínterim, ainda precisamos trilhar alguns caminhos de modo a descrever, para o DH, um *macrodispositivo conceptual* nos moldes do que foi proposto, por exemplo, para o discurso político (cf. CHARAUDEAU, 2006b). Antes, no entanto, devemos retomar a discussão sobre o *status* da instância *alvo* em relação à possibilidade de o DH ter como efeito visado o riso bom/alegre.

2.4 ALVO OU “OBJETO DO RISO”: UM LUGAR PARA AQUELE QUE SIMPLEMENTE RI

Vimos, até aqui, que a categoria do *alvo*, por definição, carrega em si, independentemente do referente visado, um forte matiz de derrisão e, por conseguinte, de agressão a outrem. Mesmo quando nos fala que sujeito-locutor pode buscar uma *convivência lúdica* que visa um alegramento em si mesmo, livre de qualquer julgamento satírico ou zombeteiro, Charaudeau (2006a, p. 36) não negligencia a possibilidade de que esse julgamento esteja presente, mesmo que de modo subjacente, no ACH. Também somos partidários da opinião de que, dificilmente, um efeito de sentido *totalmente* desprovido de caráter negativo (de agressão, de derrisão) possa ser inferido dos enunciados de natureza humorística, o que se deve, em muito, aos postulados filosóficos pós-renascentistas sobre o riso e o risível (cf. parte I, cap. 2, itens 2.2.1 e 2.2.2.2). Apesar disso, há sempre a possibilidade, como nos explicam algumas autoridades, de que o riso represente “um estado de espírito lúdico e inocente” (BAUDELAIRE, 1855, p. 9), um desejo de “reviver os folguedos da infância” (BERGSON, 2007, p. 50), elevando, no homem, “as forças vitais, o desejo de viver e de tomar parte na vida” (PROP, 1992, p. 163).

Admitindo-se, assim, a estreita relação entre o riso bom/alegre e a ludicidade, parece-nos providencial estabelecer a possibilidade de existência, em um dado texto, do que

²⁸³ Cf. o *sketch*: *Debate político*. In: OS MELHORES DO MUNDO. *Os melhores do mundo: notícias populares*. Warner, 2008.

²⁸⁴ Cf. o *sketch*: *A regra é clara*, no canal *Porta dos Fundos*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZtV7vNqU8GU>>. Acesso em: 24 maio 2013.

denominamos – na falta de um termo melhor – de *efeito de riso bom/alegre*. Com isso em mente, devemos procurar, por meio de marcas linguísticas e discursivas, evidenciar como esse *efeito* pode se apresentar nos textos e quais as principais implicações do seu desvelamento para uma análise do DH. Mas, antes, apresentaremos o papel do *lúdico* entre os tipos de *regimes* (funções sociocognitivas) nos quais os textos, segundo a proposta de Genette (1982), podem se apresentar.

Como vimos em outro momento de nosso percurso (cf. parte I, cap. 3, item 3.1.1.2), para Genette (1982) o texto literário²⁸⁵ é, por vezes, fruto de *práticas hipertextuais*, isto é, resultado de operações de *transformação* (simples ou indireta) pelas quais um texto B (hipertexto) mantém relações, manifestas ou secretas, com “um texto anterior A (hipotexto) do qual ele [hipertexto B] é transplantado, de uma maneira que não a do comentário”²⁸⁶ (GENETTE, 1982, p. 11; 16 – tradução nossa). Segundo Genette, essas práticas se consubstanciam em certos gêneros (como, por exemplo, a paródia, o travestimento, o pastiche etc.) e são orientadas de acordo com determinadas funções sociocognitivas (criticar, continuar, deformar, imitar, reformular, satirizar, ridicularizar etc.). Essas funções, a princípio, levam Genette a postular uma classificação dicotômica dos gêneros em *satíricos* (paródia e travestimento) e *não satíricos* (pastiche); porém, o caráter mais agressivo (satírico) do travestimento em relação à paródia²⁸⁷ faz com que o autor reelabore essa classificação, propondo uma tricotomia de regimes: *lúdico*, *satírico* e *sério*. Sob essa nova colocação, Genette procura, com o regime *lúdico*, evidenciar que algumas formas de paródia (e mesmo de pastiche) podem visar a “um tipo de alegramento ou exercício distrativo, sem intenção agressiva ou zombeteira”²⁸⁸ (GENETTE, 1982, p. 36 – tradução nossa).

Genette ressalta, ainda, que a passagem do termo *função* para *regime* se fez necessária de modo a garantir uma fronteira menos rígida entre as disposições do funcionamento

²⁸⁵ Embora sua proposta se volte mais diretamente para o problema do texto literário, acreditamos que grande parte do que é dito sobre as práticas hipertextuais e sobre os regimes também se aplica aos textos (e discursos) que não possuem estatuto especificamente literário.

²⁸⁶ No original: “un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire”.

²⁸⁷ Para maiores detalhes, veja: *A questão da paródia* (parte I, cap. 3, item 3.1.1.2).

²⁸⁸ No original: “une sorte de pur amusement ou exercice distractif, sans intention aggressive ou moqueuse”.

sociopsicológico dos hipertextos e a interinfluência das práticas hipertextuais concretas, prevendo-se, assim, as possíveis nuances entre os regimes. Com efeito, o autor (1982, p. 37-40) reformula, novamente, sua classificação, estabelecendo, agora, seis regimes, a saber: *lúdico*, *humorístico*, *sério*, *polêmico*, *satírico*, e *irônico*. Donde o *humorístico* representaria uma espécie de meio termo entre os regimes *lúdico* e *sério*; o *polêmico*, entre o *sério* e o *satírico*; e o *irônico*, entre o *satírico* e o *lúdico*.

Como podemos depreender, a classificação das práticas e dos gêneros em Genette (1982) tem o mérito de, por um lado, eleger o *lúdico* enquanto regime, relativamente, independente do *satírico* e, por conseguinte, garantir – assim acreditamos – um lugar para o *efeito de riso bom/alegre* nas práticas textuais em geral²⁸⁹. Por outro lado, ao estabelecer a interinfluência entre os regimes, Genette nos mostra como o *lúdico* exerce um papel fundamental na atenuação do matiz de derrisão/zombaria (e também de seriedade) presente nos gêneros e nos textos. Estabelecem-se, assim, novas possibilidades de se verificar determinados efeitos de sentido ligados ao riso como, por exemplo, o humorístico e o irônico, que são considerados, por Genette, formas amenizadas do satírico e, como já vimos em outro momento de nosso percurso, *formas reduzidas do riso* (cf. parte I, cap. 1 e cap. 3). De posse dessas ideias, tentemos, agora, a partir um exemplo retirado do cancionário popular, verificar como o *lúdico* pode nos levar ao riso bom/alegre:

A VELHA A FIAR

Estava a velha no seu lugar
Veio a mosca lhe fazer mal
A mosca na velha, e a velha a fiar
Estava a mosca no seu lugar
Veio a aranha lhe fazer mal
A aranha na mosca, a mosca na velha, e a velha a fiar
Estava a aranha no seu lugar
Veio o rato lhe fazer mal
O rato na aranha, a aranha na mosca, a mosca na velha, e a velha a fiar
[...]

²⁸⁹ Isso se deve ao fato de a hipertextualidade não ser uma classe estanque e sem comunicação com as outras subcategorias da *transtextualidade* (intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade), mas que mantém com elas numerosas e decisivas relações de interseção (GENETTE, 1982). Com efeito, podemos admitir, com base em Maingueneau (2006c, p. 288-289 – grifos do autor), que, além de designar um “conjunto de *relações explícitas ou implícitas que um texto ou um grupo determinado de textos mantém com outros textos*”, a hipertextualidade é, assim como a intertextualidade (*lato sensu*), “uma *propriedade constitutiva de qualquer texto*”, aproximando-se, assim, de um fenômeno mais amplo: a interdiscursividade.

Estava a mulher no seu lugar
Veio a morte lhe fazer mal
A morte na mulher, a mulher no homem, o homem no boi, o boi na água, a
água no fogo, o fogo no pau, o pau no cachorro, o cachorro no gato, o gato no
rato, o rato na aranha, a aranha na mosca, a mosca na velha, e a velha a fiar.

Como se vê, o texto traz marcas ou procedimentos (linguísticos) que também aparecem nos textos engendrados pelo DH, no caso a *acumulação* e a *repetição*. Esse fato de alguns gêneros e textos portarem elementos ou procedimentos que, a princípio, determinariam um texto de humorístico, já foi previsto em outro momento de nosso percurso (cf. nossas *considerações iniciais*). Aqui, o que buscamos evidenciar é (i) a possibilidade de se perceber (pela intuição) uma “intenção humorística” (CHARAUDEAU, 2006a) baseada especificamente numa *convivência lúdica*, ou seja, mostrar que canções (e outros textos) semelhantes a *A velha a fiar* constroem uma ludicidade, por vezes, afastada de um conceito de comicidade fundamentado na derrisão. Essa ludicidade, acreditamos, se dá a partir de palavras que servem de instrumentos para a ativação de um divertimento²⁹⁰, às vezes, físico-articulatório, que é, em potência, fonte do riso, do sorriso ou de um prazer semelhante na alma. Se se toma isso enquanto fato, torna-se, então, *mais difícil* evidenciar (ii) um *alvo* (com todo seu caráter negativo) para o qual o enunciado²⁹¹, teoricamente, seria direcionado. Isso, de maneira alguma, quer dizer que não se ri de “algo” no texto; somente se deve agora considerar que não há nesse “algo” um matiz, *por demais evidente*, de zombaria. Em outras palavras, pretende-se uma construção lúdica direcionada para o simples prazer da recreação como parte da busca pela *eudaimonía*.

Na sequência do que foi dito, poder-se-ia conjecturar que esse *efeito de riso bom/alegre* presente nessas canções se deve à finalidade discursiva predominante, e não necessariamente ao fazer rir. Não descartamos essa hipótese, uma vez que as canções

²⁹⁰ Seguimos, nessa linha, o pensamento de Bergson (2007, p. 59-61) que compara esse tipo de procedimento cômico com brincadeiras de crianças baseadas no que ele chama de efeito “bola de neve”. Tal efeito é obtido por um “processo que se propaga por auto-acumulação” (semelhante ao de uma bola de neve que, ao rolar, aumenta de tamanho), “de tal modo que a causa, insignificante na origem, desemboca, por meio de um progresso necessário, num resultado tão importante quanto inesperado” (como, por exemplo, o desmoronar de um castelo de baralho ao se retirar uma das cartas da base).

²⁹¹ O que não quer dizer que vislumbrar um sentido de derrisão se torne impossível. Talvez por um esforço filosófico pode-se dizer que a vitória daqueles que conseguem executar a canção, não tropeçando nas repetições, seja ativadora de um prazer que implicaria num riso de superioridade diante da incapacidade de outrem em conseguir fazer o mesmo.

lúdicas podem servir a diferentes finalidades: pedagógicas²⁹², terapêuticas²⁹³, comerciais²⁹⁴, entre outras. No entanto, o que deve ser levado em consideração é que, nessas canções, a visada de *fazer-prazer/fazer-rir* pode ser percebida como constitutiva de, pelo menos, parte dos efeitos de sentido dos enunciados. Tanto é assim, que os elementos com potencialidade humorística presentes nessas canções são, às vezes, ressaltados em outras espécies de canções (cômicas/humorísticas), como, por exemplo, no excerto²⁹⁵ a seguir (grifos nossos):

[...]
Você foi
Agora a coisa mais importante
Que já me aconteceu neste momento
Em toda a minha vida
Um paradoxo do pretérito imperfeito
Complexo com a Teoria da Relatividade
Num momento crucial
Um sábio soube saber que o sabiá sabia assobiar
E quem amafagafar os mafagafinhos
Bom amafagafigador será

É importante ressaltar, no entanto, que, nas canções lúdicas e nos *trava-línguas*, os procedimentos linguísticos (acumulação, repetição, aliteração etc.) desenvolvem o riso quando estão voltados exclusivamente para um divertimento. Já na música dos *Mamonas Assassinas*, os mesmos procedimentos acarretam, nos termos de Charaudeau (2006a), uma *loufoquerie* na qual a mudança de isotopia se dá entre os universos de sentido para os quais não há laços lógicos aparentes, ou seja, a incoerência somente se torna possível num mundo, aparentemente, de loucos²⁹⁶. Com efeito, elenca-se um *alvo*, isto é, o caráter negativo do riso de zombaria agora se volta contra os ilogismos dos conhecimentos aferidos aos sábios ou mesmo contra a própria lógica (aristotélica). Em suma, nas canções lúdicas, é possível perceber a visada de *fazer-rir* voltada para um

²⁹² Voltadas, ao mesmo tempo, para atividades de recreação e de aprendizado de questões de conhecimentos básicos, por exemplo, de higiene como em *O sapo não lava o pé*.

²⁹³ Lembremos os *trava-línguas* utilizados no tratamento de dificuldades fonológicas, como, por exemplo: *Fia, fio a fio, fino fio, frio a frio*.

²⁹⁴ Aqui falamos das canções lúdicas que se tornaram *jingles* clássicos, como o *Chuí chuá!* do Johnson's' Baby Shampoo (Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=dIDTqXr2BAs>>. Acesso em: 5 out. 2012) e o *Tomô?* do leite longa vida da Parmalat (Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=V7rEge1A_Ew>. Acesso em: 5 out. 2012).

²⁹⁵ HINOTO, A; ALVES, A. *Uma Arlinda mulher*, 1995. Letra disponível em: <<http://letras.mus.br/mamonas-assassinas/24152/>>. Acesso em: 08 nov. 2012.

²⁹⁶ Sobre os tipos de *incoerência*, veja o apêndice B.

efeito de riso bom/alegre; todavia, esse mesmo riso tende a mudar de caráter dependendo, dentre outros fatores, da “intenção” (humorística) do sujeito.

Apesar da ressalva acima apontada, parece-nos necessário promover uma alteração no ponto de vista sobre “aquilo que é motivo do riso”: não podemos considerá-lo em *todas* as ocasiões um alvo, pois, nesse caso, estaríamos admitindo *exclusivamente* o ponto de vista negativo, agressivo e destrutivo do riso. Apesar disso, deve ficar bem claro que esse “algo de que se ri” também carrega em si o potencial de se consubstanciar em alvo (com todo o sentido negativo do termo) e, de modo semelhante à categoria do *alvo*, possuir uma característica cambiante. Diante dessas características, precisamos de um termo mais amplo que *alvo* e que contemple, a um só tempo, as duas naturezas, positiva e negativa, dos motivos do riso. Assim, buscando manter uma certa neutralidade e na falta de um termo melhor, chamaremos esse “algo de que se ri” simplesmente de *objeto do riso* (OR).

Por conseguinte, embora seja rara, essa possibilidade de nem sempre haver um alvo em determinados enunciados humorísticos nos leva também a pensar que o “algo de que se ri” não necessariamente é visado por uma atitude de agressão daquele que ri. Em outras palavras, ao se colocar o riso bom/alegre entre os tipos de riso passíveis de ser proporcionados pelo DH, devemos discutir a possibilidade de “aquele que ri” não rir somente visando à derrisão do alvo. Ele pode simplesmente rir – fato que dificilmente poderemos provar –; no entanto, devemos também dizer que pode ser possível que o sujeito-locutor vise, com seu enunciado, propor unicamente um *efeito de riso bom/alegre* e, por conseguinte, busque, em seu auditório, um sujeito (ou um grupo de sujeitos) que simplesmente ri.

Aceitando-se essa possibilidade, devemos considerar, então, que a heterogeneidade dos auditórios do DH se amplia: para além do sujeito-destinatário (TU_d) e do *tiers-voyeur*, postulamos a possibilidade, na *mise en scène* do DH, haver um outro sujeito que desenvolve a sua compreensão ativa responsiva e, também, a sua atitude responsiva, não necessariamente como resposta ao chamado do sujeito-locutor para se tornar vítima ou cúmplice; mas sim como uma resposta que corresponda a um simples alegramento da

alma. Sendo assim, diremos que esse é o sujeito que *simplesmente ri* e o denominamos, *ad hoc*, de *rieur*²⁹⁷.

2.5 DO MACRODISPOSITIVO CONCEPTUAL DO DISCURSO HUMORÍSTICO: UM DISPOSITIVO PROTEIFÓRMICO

Como podemos observar, as reflexões anteriores nos mostram a complexidade do dispositivo do DH. Acreditamos que a razão de toda essa complexidade se deva às características estruturais *sui generis* desse discurso, isto é, ao *mutualismo oportunista* e à *replicação*. Recordando: a primeira está ligada diretamente à necessidade de o DH “conviver” numa relação de *relativa* dependência com outros tipos de discurso, extraindo desses tanto a substância quanto a forma. Já a segunda se refere à capacidade do DH em *replicar* não somente os gêneros e os textos produzidos em outros tipos de discurso, mas também os dispositivos desses discursos. Em outras palavras, diremos que, além de ser capaz de imitar o *microdispositivo* dos demais tipos de discursos, abrangendo, desse modo, uma grande quantidade de textos e de gêneros, o DH ainda se mostra igualmente capaz de *replicar*, dos outros tipos de discurso, o *macrodispositivo conceptual* que “estrutura a situação na qual se desenvolvem as trocas linguageiras ao organizá-las de acordo com os lugares ocupados pelos parceiros da troca, a natureza de sua identidade, as relações que se instauram entre eles em função de certa finalidade” (CHARAUDEAU, 2006b, p. 53).

Essas características estruturais explicam, por exemplo, a capacidade de o DH engendrar *não somente* os gêneros e os textos tipicamente humorísticos (como, por exemplo, as piadas, as anedotas, os chistes, as charges, as tiradas etc., ou mesmo, aqueles que, nesse percurso especificamente, passamos a considerar como humorísticos num sentido amplo, como as canções lúdicas e, em sentido restrito, alguns trava-línguas), mas também a infinidade de gêneros e de textos passíveis de ser *imitados* com finalidade humorística: de máximas e epitáfios a tratados científicos e debates políticos. Com

²⁹⁷ *Rieur, euse* (subst. ou adj.) – “risonho, jovial, folgazão”. Nossa preferência pelo termo em francês se deve a dois fatores: i) enquanto categoria, o termo *rieur* pode ser tomando tanto como substantivo quanto adjetivo, abrangendo toda a intensão de sentido presente no adjetivo *ridente* em português; e ii) uma vez que desenvolvemos nossa pesquisa numa vertente francesa de Análise do Discurso, o termo em francês pode manter a coerência semântica (na tradução) e o diálogo com os escritos e os postulados teóricos dessa linha de estudos.

efeito, podemos deduzir que quanto mais complexo o gênero ou o texto replicado, mais maleável e mais polimórfico deverá ser o macrodispositivo conceitual do DH.

Assim sendo, além de submetermos a uma reformulação a relação triádica do DH proposta por Charaudeau (2006a) de *locutor-receptor-alvo* para *locutor-receptor-OR*, postulamos que, devido a essa capacidade de se transmutar em “n” tipos de dispositivos, o macrodispositivo do DH deve ser considerado como um *macrodispositivo proteifórmico*. Isso porque, a troca linguageira de base humorística não somente estabelece – como as demais trocas – “uma relação de encaixamento entre o macrodispositivo conceitual que estrutura cada situação de troca social e os microdispositivos materiais que a especificam enquanto variantes” (CHARAUDEAU, 2006b, p. 54), mas também porque ela exige que esse macrodispositivo, que deve assumir diferentes formas, garanta uma altíssima capacidade de *replicação* das características da estrutura tipológica dos outros tipos de discurso. Vejamos como isso pode ser percebido em alguns tipos de relação possíveis entre o DH e o discurso político.

De acordo com Charaudeau (2006b), o macrodispositivo conceitual do discurso político é formado por:

[...] três lugares de fabricação do discurso: um lugar de governança, um lugar de opinião e um lugar de mediação. No primeiro desses lugares se encontra a *instância política* e seu duplo antagonista, a *instância adversária*; no segundo, encontra-se a *instância cidadã* e, no terceiro, a *instância midiática*. (CHARAUDEAU, 2006b, p. 55 – grifos do autor)

De fato, quando se pretende fazer humor *com*²⁹⁸ o discurso político, pode-se ter, às vezes, a *replicação pari passu* desse macrodispositivo, como o que se observa no *Debate Político* da Cia Os Melhores do Mundo (cf. OS MELHORES DO MUNDO, 2008). Nesse *sketch*, são apresentados os candidatos (que representam a instância política), o apresentador de TV (a instância mediadora) e o público (do teatro), que, nesse caso, assume o papel designado ao público telespectador (a instância cidadã). Todavia, embora o debate siga as normas do gênero, a finalidade humorística faz com

²⁹⁸ Nesse momento, não levamos em consideração a possibilidade de se fazer humor *dentro do* discurso político, uma vez que o humor, dessa forma, é tido apenas como um ACH dentro dos vários microdispositivos possíveis do discurso político (cf. parte II, cap. 3, item 3.2.), não replicando, de modo algum, a configuração do macrodispositivo do discurso político.

que grande parte das regras do debate seja, deliberadamente, alterada de modo a beneficiar um dos candidatos: a instância mediadora tende para um dos candidatos ora delegando mais tempo para a fala ou réplica da parte beneficiada; ora desconstruindo explicitamente as respostas da instância adversária. Não entremos em mais detalhes sobre esse texto. Por esse momento, diremos somente que, nesse caso específico, o discurso político e o DH foram tomados enquanto comédia – caso previsto por Charaudeau (2006a, p. 40) –, o que possibilita a quebra das cláusulas do contrato de comunicação do primeiro em favor da finalidade do segundo.

Pode acontecer, no entanto, de o DH se confundir de tal forma com o discurso replicado que essa confusão acarrete problemas para se determinar qual tipo de macrodispositivo conceptual está sendo acionado. Ou seja, o macrodispositivo do DH se adapta “tão bem” às características do macrodispositivo a ser replicado que tende a sobrepor as suas instâncias sobre as do outro tipo de discurso. Isso pode ser observado na programada política do candidato Tiririca a deputado federal no ano eleitoral de 2010.

Conhecido como um palhaço moderno, que não utiliza do recurso da maquiagem para esconder o rosto, Tiririca obteve relativo sucesso nacional a partir de 1997 com a gravação da canção *Florentina* – sucesso que alguns atribuem à ausência no cenário nacional do grupo Mamonas Assassinas. Desde, então, sua carreira como comediante, tanto no teatro quanto na TV, passa por altos e baixos. No entanto, no ano de 2009, ele se candidata a deputado federal pelo Estado de São Paulo, filiando-se ao Partido da República. Sua campanha, a princípio, é tida, por muito, como uma pilhéria. Todavia, ao final do processo eleitoral, descobre-se que Tiririca havia se tornado o segundo candidato mais bem votado de toda história do País. O que, para uns, se deveu ao voto de protesto da população²⁹⁹; para outros, resultado de uma “confusão” entre política e comédia, proporcionada pela propaganda eleitoral do candidato. Não exploraremos esse ponto. O que nos interessa é mais precisamente essa “confusão” entre política e comédia, uma vez que acreditamos que ela está diretamente relacionada à *replicação* do macrodispositivo do discurso político.

²⁹⁹ Para além do personagem de palhaço e de bufão, havia rumores na época sobre a capacidade intelectual de Tiririca, principalmente no que diz respeito às competências de leitura e de produção de texto, o que levou o candidato a passar por um processo de legitimação dessas competências junto à Câmara dos Deputados para poder assumir o cargo. Ou seja, o que antes contribuía para formar o *ethos* de bufão e distorcer o *ethos* de político, tornou-se mais tarde um problema de inelegibilidade para candidato.

Eu sou o Tiririca da televisão. Sou candidato a deputado federal. *O que é que faz um deputado federal? Na realidade eu não sei. Mas vote em mim que eu te conto. Vote no Tiririca: pior do que tá não fica!*³⁰⁰

Nesse excerto, os dois enunciados grifados são importantes para marcar a sobreposição das instâncias entre os macrodispositivos do DH e do discurso político. Num primeiro momento, o candidato expõe sua pseudoparvoíce – atitude típica do bufão – ao alegar desconhecimento das funções de um deputado. Essa estratégia visa buscar a *convivência crítica* da instância cidadã, oferecendo uma autoridicularização (autoironia, em termos de discurso), isto é, Tiririca faz de si próprio (a instância política) um OR (objeto do riso). Num segundo momento, o candidato, tentando mostrar o caráter inovador de sua proposta, faz com que o OR seja também direcionado para a instância adversária, uma vez que apresenta um cenário de mudança não entre uma situação ruim e um futuro possivelmente melhor, mas sim entre o pior e o que não pode ficar pior. Ou seja, um dilema cômico no qual, ao OR, não escapam nem instância política nem a instância adversária.

Em outro momento do vídeo, Tiririca parece antever o papel da instância mediadora no que diz respeito aos escândalos tipicamente ligados a candidatos corruptos (os “fichas-sujas”): “Oi gente, estou aqui para pedir seu voto, pois eu quero ser deputado, federal, para ajudar os mais necessitado [sic], *inclusive a minha família!*”. Mesmo que toda boa vontade seja inferida a esse enunciado, o imaginário social nos diz algo muito diferente sobre essa “ajuda a necessitados” que vem/viria dos políticos. Com efeito, antes que a mídia alegue ou invente algo, Tiririca já instaura os objetivos de seu futuro governo: favorecimento ilícito e nepotismo camuflados sob a máscara da irresponsabilidade ética e discursiva própria de um *bobo*, ou seja, dizer e não dizer “verdades” e, se possível, tirar vantagem disso. Novamente o OR subsume, ao mesmo tempo, tanto a instância política quanto a instância adversária: “se os políticos sempre fazem isso, não vou fazer diferente; mas, como sou um bobo, contarei isso a vocês!” – poderíamos depreender do discurso de Tiririca.

Pelo exposto, não podemos alegar que o humor não seja uma estratégia discursiva. Todavia, no caso analisado, o grau de complexidade do humor extrapola em muito um

³⁰⁰ Os excertos utilizados nessa análise estão alocados no site Youtube.com, disponíveis em: <<http://www.youtube.com/watch?v=qJqD6SrrOA4>>. Acesso em: 11 nov. 2012. (grifos nossos).

simples ACH. Não estamos falando de uma *cenografia* (humorística) que se instaura dentro do discurso político, como poderia alegar Maingueneau (2004a). A *cena genérica* de propaganda política é mantida e, também, a finalidade discursiva voltada para influenciar o eleitor a favor do candidato. Não são criadas nem uma narrativa, nem qualquer outra forma discursiva típica de outro gênero. É mantido o caráter argumentativo próprio da publicidade eleitoral. Ou seja, o humor não está simplesmente “atravessando” o discurso político, como um ato de comunicação pontual. Pelo contrário, o DH está replicando as características do discurso político: o macrodispositivo do primeiro assume a forma do segundo, criando uma confusão no acionamento da *cena globalizante* típica de cada tipo de discurso (cf. parte I, cap. 4, item 4.2). Isso porque, nos enunciados analisados, o estabelecimento dos efeitos de sentido voltados para o *fazer rir* está diretamente imbricado com o tom *sério* da campanha, o que leva a percepção de que as instâncias discursivas estejam relacionadas, a um só tempo, a dois macrodispositivos distintos. Isso, no caso da campanha do Tiririca, se mostrou bastante eficaz³⁰¹.

Com base nessas reflexões, podemos assumir que a *replicação* acarreta a possibilidade de distorção e, até mesmo, de transgressão de certas coerções do contrato comunicacional do discurso político. Porém, devemos advertir que o DH, em si, também determina as suas próprias regras para o uso da LR e que tais regras se ligam, a um só tempo, tanto às questões éticas e *ethóticas* (logo, às identidades sociais) quanto aos fatores do discurso propriamente dito (ou seja, aos elementos estruturantes da situação e do contrato de comunicação, entre eles: as instâncias discursivas). Numa tentativa de prever essas condições para o bom e adequado uso do riso, desde a antiguidade, alguns pensadores vêm fornecendo não apenas preceitos éticos, como também retóricos. Assim sendo, no capítulo seguinte, apresentamos alguns desses preceitos, tentando, na medida do possível, articulá-los à nossa proposta de análise do DH.

³⁰¹ Seria lógico – podemos até dizer que, de certo modo, o povo esperava por isso – que o bufão passasse a bobo da corte (leia-se: “bobo da Câmara”), mas não é exatamente o que acontece no caso de Tiririca. “Ao que parece, há algumas profissões que privam pessoas medíocres da capacidade de rir. Em particular, profissões que investem o homem de alguma parcela de poder” (PROPP, 1992, p. 33). Assim sendo, podemos admitir que Tiririca aprendeu, depois de algum tempo no Congresso, que a responsabilidade do cargo de deputado é grande e que, às vezes, o silêncio é o melhor amigo do político. De acordo com o próprio Tiririca (2012), a palhaça na Casa tem seu ônus que não compensa pagar: “Eu me sinto vigiado 24 horas”.

PARTE II
CAPÍTULO 3

AS CONDIÇÕES PARA FAZER RIR
DOS LIMITES DO USO DO RISO

FLAMMAM A SAPIENTE FACILIVS ORE IN ARDENTE OPPRIMI,

QVAM BONA DICTA TENEAT*

Quinto Ênio (*Scaenica*, CLXVII) segundo Cícero (*De ridiculis*, § 222).

* “É mais fácil para o sábio sufocar uma chama numa boca flamejante do que reprimir ditos oportunos” – tradução de Marques Jr. (2008, p. 36).

Nos capítulos anteriores, refletimos a respeito dos sujeitos do riso, suas possíveis identidades psicossociais e suas principais funções enquanto instâncias discursivas. Entretanto, só parcialmente nos manifestamos sobre como as imposições sócio-históricas e as coerções sociodiscursivas podem estabelecer regras para o uso do expediente do riso no discurso. A quem *é permitido* fazer rir? (no caso, quem *pode* fazer humor e sobre o quê?) Quais as implicações éticas previstas desse ato sobre o *ethos* desses sujeitos? Essas perguntas, que parecem ter saído de manuais de boas maneiras, resumem, de certo modo, as condições e os limites impostos àqueles que desejam (ou precisam) utilizar a *linguagem do riso* (LR).

De fato, esse tipo de preocupação e de prevenção tem seus primórdios na Antiguidade³⁰². Desde essa época, tratados de ética, oratória, retórica, entre outros alertam para os problemas advindos da utilização do riso nos diversos lugares e momentos da vida social: das conversações cotidianas, banquetes, escritura de textos (poéticos e não poéticos) aos debates na ágora e no fórum.

Podemos mesmo considerar que tais preocupações passam a ser discutidas de modo mais sistemático a partir de Aristóteles. Entretanto, isso não quer dizer que antes não houve propostas para uma regulamentação do riso³⁰³. Bremmer (2000) cita como exemplos os filósofos Sócrates e Platão. Ao primeiro, é atribuída, no século V a. C., a ideia do uso do riso com parcimônia. Quanto ao segundo, ecos das reflexões referentes à república ideal (sistemizadas no texto da *República*) reverberavam as posições assumidas na Academia, onde o riso era proibido (BREMNER, 2000, p. 39). De fato, Platão era partidário de um uso moderado, inofensivo e, até mesmo, da exclusão do riso

³⁰² Aqui, falamos, é claro, do lugar de entendimento ocidental, que tem por base a cultura greco-romana.

³⁰³ Como coloca Minois (2003, p. 49-70), já nos fins do século V a. C., “o crescente refinamento e os progressos do intelectualismo” levaram a uma “desconfiança em relação ao riso desenfreado” ou κατάγελάν (“rir de”; “zombar de”). Daí a necessidade de domesticar e de civilizar o riso. Os mitos passam, assim, por reformulações de modo a apagar o riso inquieto dos deuses. No teatro, a *véa* (“comédia nova”), dirigida a um público mais culto, bane as grosserias, os falos e os excrementos de cena. Na literatura, o riso assume as *formas reduzidas* – assim diria Bakhtin – do humor, das alusões e das adivinhas. Na oratória, o cômico passa a fazer parte do conjunto de argumentos do orador, porém regido pela *εὐτραπεία* (“urbanidade ao gracejar”). Por fim, na filosofia, tem-se a apatia dos estoicos e dos pitagóricos. Os primeiros, se considerando pessoas *sérias*, não riem, não se mostram sensíveis à zombaria alheia e não fazem os outros rirem, pois, para eles, “o riso é uma marca de vulgaridade” e, além disso, de “impotência, uma confissão de fracasso em transformar o mundo”. Já os pitagóricos, “à imagem de seu fundador, Pitágoras”, também não riem, tornando-se impassíveis, “como o vasto universo regido pela harmonia dos números”.

de certas atividades sociais. Para esse filósofo, o riso poderia, entre outras coisas, acarretar, em sua forma exagerada, reações violentas, e, presente na comédia³⁰⁴, levar à imitação da bufonaria pelos cidadãos e pelos jovens.

Ainda de acordo com Bremmer (2000, p. 41), no século IV a. C., mudanças na sociedade ateniense levaram a um aburguesamento crescente que, por sua vez, acarretou uma espécie de refinamento moral relacionado ao *ato de contar ditos (jocosos) de modo espirituoso*³⁰⁵. Diante disso, coube a Aristóteles direcionar os rumos da discussão sobre o uso do riso. E, embora o seu tratado sobre a comédia não tenha chegado até nós, outros textos do estagirita apresentam sua proposta³⁰⁶ sobre o uso do riso por meio da ideia de *εὐτραπεία*³⁰⁷.

Como veremos, a *eutrapelia*³⁰⁸ está na base das regulamentações sobre o bom e o correto uso do riso; no entanto, tal conceito será muitas vezes retomado e reformulado de acordo com a linha de pensamento (religiosa, filosófica, entre outras) admitida em determinada época. Um exemplo disso é a sua reformulação na retórica latina realizada por Cícero e, mais tarde, por Quintiliano, no conceito de *VRBANITAS*, que nada mais é que o refinamento no uso do riso pelo orador.

Desse modo, no que se segue, examinamos os problemas relacionados às coerções impostas ao riso e as implicações *ethóticas* do uso da LR, com base no conceito de *VRBANITAS*, presente nos escritos de Cícero e de Quintiliano. Na sequência, articulamos esse conceito com o de *ethos*, de modo a precisar os diferentes efeitos de sentido do humor. Isso porque, acreditamos que tais efeitos podem variar de acordo com as características dos diferentes *ethé* com os quais o sujeito falante pode estrategicamente “jogar”, criando, reforçando ou reformulando a sua imagem no/pelo discurso.

³⁰⁴ Condenada no Livro X da *República* (cf. PLATÃO, 2012, p. 306).

³⁰⁵ Nesse contexto, essa característica discursiva era atribuída aos *εὐτράπελοι*: aqueles “que possuíam flexibilidade de espírito, de humor; que gracejam agradavelmente” (transliterado: *eutrapeloi*).

³⁰⁶ “É significativo que a expressão ‘agudeza de espírito’ (*eutrapelia*) não seja encontrada antes de *A República*, mas seja discutida várias vezes em Aristóteles” (BREMNER, 2000, p. 41).

³⁰⁷ *εὐτραπεία, ας* – “disposição para gracejar, ridicularizar, dizer facécias de modo agradável e espirituoso” (transliterado: *eutrapelia*).

³⁰⁸ Em português, o significado desse termo ainda está muito próximo do estabelecido por Aristóteles. De acordo com Houaiss (2009), por *eutrapelia* se entende: “modo de gracejar sem ofender; zombaria inocente”.

3.1 VRBANITAS E AS IMPLICAÇÕES ETHÓTICAS DO USO DO RISO

Como já adiantamos, as considerações estéticas, éticas e retóricas sobre o uso do riso retomam Aristóteles; todavia, sabemos que a não chegada até nossos dias do Livro II da *Poética* criou uma espécie de lacuna³⁰⁹ em relação aos estudos do riso na obra desse filósofo. Isso faz com que busquemos exegetas e conhecedores, na medida do possível, “contemporâneos” das colocações do estagirita. Assim, os oradores e retores latinos, mais precisamente Cícero e Quintiliano, surgem como autoridades e fontes *relativamente próximas* das ideias de Aristóteles. Em vista disso, os tratados *De ridiculis* (de Cícero) e *De risu* (de Quintiliano) se nos apresentam como “guias” para descobrirmos mais e melhor sobre as vantagens e os limites da utilização – ou não – de uma linguagem baseada no riso, não somente no seu uso retórico, mas também nas demais situações de comunicação. Aliás, é na obra desses retores que encontramos o conceito de VRBANITAS.

De uma maneira geral, esse conceito diz respeito (i) às características que contribuem para a constituição do *ethos discursivo* do orador, afastando-o de virtudes indesejáveis como a RVSTICITAS³¹⁰ e (ii) à captação dos afetos dos ouvintes (auditório) para o sucesso da argumentação com a utilização do riso no discurso. Como se pode notar, o conceito de VRBANITAS está estreitamente ligado ao conceito de *ethos*, porém numa realidade mais latina³¹¹ do que grega. Por isso, visando esclarecer melhor o conceito de VRBANITAS, num

³⁰⁹ O processo de referenciação entre as obras de Aristóteles é comum (cf. as remissões à *Poética* feitas na *Retórica* (ARISTÓTELES, 2007, p. 65; 190) e também as diversas relações que se mantêm entre esses dois escritos e o capítulo VIII do Livro IV da *Ética a Nicômaco* (ARISTÓTELES, 2011, p. 96-97)). No entanto, o tema específico do riso se constitui um problema devido à ausência do Livro II da *Poética*. Isso porque, na obra de Aristóteles, não há, segundo Bittar (2003), *acumulação tautológica* para o tratamento de um mesmo tema, ou melhor dizendo, nos escritos aristotélicos “parece ser regra a existência de uma única obra para a investigação específica de uma problemática determinada” (BITTAR, 2003, p. 992).

³¹⁰ RVSTICITAS, -TATIS – 1) “rusticidade, ar de campônio, costumes campestres, simplicidade da gente do campo (no bom sentido)”; 2) “rusticidade, rudeza”; 3) “acanhamento, bisonhice”.

³¹¹ Em seu sentido aristotélico, *ethos* era considerada uma das provas retóricas juntamente com o *logos* e o *pathos*, funcionando como um argumento persuasivo em favor do orador. Por meio desse argumento, o orador poderia se mostrar portador de qualidades como a prudência (*phronesis*), a virtude (*aretê*), e a benevolência (*eunóia*). Desse modo, para Aristóteles, o *ethos* era tido como o “caráter” ou a imagem que o orador, em seu discurso, “mostra” ou “constrói”, objetivando aumentar a adesão de um determinado auditório. Vemos, portanto, que o *ethos* para Aristóteles está estreitamente preso ao discurso. Já os romanos, como aponta Amossy (2005), principalmente nas figuras de Cícero e de Quintiliano, dedicando-se aos estudos retóricos e buscando uma maior praticidade no uso das provas, retomaram o conceito de *ethos*, mas o aproximam de forma mais estreita à própria vida do orador (sua origem familiar, suas

primeiro momento, apresentamos um pouco de sua história no universo social e discursivo greco-romano. Num segundo momento, propomos discutir a possibilidade de articulação desse conceito com o de *ethos*, hoje operacionalizado na Análise do Discurso (AD) como categoria de análise e definido como estratégia discursiva.

3.1.1 VRBANITAS NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

3.1.1.1 A ORIGEM GREGA

Apesar de sistematizado na retórica latina, o conceito de VRBANITAS, podemos dizer, tem, de certo modo, suas origens no pensamento grego, principalmente em Aristóteles. No entanto, sabemos que refletir sobre as questões do *riso* em Aristóteles não é uma das tarefas mais simples, uma vez que, em suas obras, as referências a esse assunto são esparsas, e, muitas vezes, tais obras nem chegaram até nós³¹². Independente disso, para o ponto que nos interessa, é importante ressaltar a posição do estagirita³¹³, pois ela será seguida, mesmo que de modo parcial, tanto por Cícero quanto por Quintiliano.

Em *Ética a Nicômaco*, Aristóteles (2011) discute a questão do homem virtuoso em relação ao divertimento e ao prazer, e como esses podem ser obtidos. Assim, cabe ao homem educado, de espírito refinado e alegre (*eutrapeloi*) estar ciente de que a arte de dizer e de escutar gracejos é regulada também pelo meio-termo, isto é, pela justa medida, nas atitudes, entre o excesso e a falta, pois:

Aqueles que levam a jocosidade ao excesso são considerados bufões vulgares; são os que procuram provocar o riso a qualquer preço e, na sua ânsia de fazer rir, não se preocupam com a inconveniência do que dizem nem em evitar o mal-estar daqueles que elegem como objeto de seus chistes; ao passo que os que não sabem gracejar nem suportam os que o fazem, são rústicos e grosseiros. Os que, porém, gracejam com bom gosto são chamados

posses, sua erudição, sua urbanidade etc.), o que acarretou uma modalização do conceito que passa a se apoiar, agora, em características mais externas do que internas ao discurso.

³¹² Aqui falamos especificamente do Livro II da *Poética*. Rocha Pereira (2004, p. 8) observa que existem tentativas de recuperação desse livro a partir do *Tractatus Coislinianus*, um manuscrito anônimo datado do século X que supostamente contém um epítome do Livro II; todavia, ainda não há consenso entre os especialistas sobre a autenticidade desse texto. Para uma visão geral do *Tractatus Coislinianus*, veja: parte I, cap. 3.1.1.

³¹³ Com isso, compartilhamos das ideias de Carvalho (2002, p. 18) que nos diz que o “mérito dos estudiosos gregos é imenso, [...], pelo seu caráter precursor. Na verdade, as raízes do pensamento lingüístico ocidental mergulham profundamente na Grécia Antiga.”

espirituosos, o que envolve um espírito vivo que se volta de um lado ao outro; efetivamente, essas agudezas de espírito são consideradas movimentos do caráter, e assim como o corpo é apreciado pelos seus movimentos, o caráter também o é. (ARISTÓTELES, 2011, p. 96)

Do excerto, compreende-se que o ἦθος³¹⁴ (*ethos*) é marcado por um movimento ligado à *eutrapelia*, ou seja, as pessoas espirituosas (*eutrapeloi*) detêm uma certa intuição dos limites do uso do riso (marcado por uma linguagem centrada, antes, sobre insinuações) baseado no meio-termo entre a excesso (atitude do bufão, que utiliza uma linguagem que pode beirar à obscenidade) e a falta (característica do rústico: indivíduo inútil para determinados intercâmbios sociais, mudo ou preocupado somente em censurar aqueles que sabem gracejar). Ainda com base em Aristóteles (2011, p. 97), diremos que essa intuição parece ser fundamentada numa atitude de *autorregulamentação*, pois, se o gracejo é “uma espécie de insulto” e “há coisas que os legisladores nos proíbem de insultar” (como a política e a religião), cabe, então, ao homem virtuoso, criar uma espécie de “lei para si”, com a qual se observará, em relação ao riso e ao prazer, *o que dizer, quando, onde e para quem*.

Nessa mesma linha de raciocínio, mas agora no âmbito da *Retórica*, Aristóteles expande a explicação sobre essa diferença social na utilização do riso:

Quanto à facécia [γελοῖον], ela parece ter algum cabimento nos debates. Pretendia Górgias que se deve confundir a seriedade dos adversários pela facécia [γέλωτι], e suas facécias [γέλωτα] pela seriedade; e nisso tinha razão. Mas tratamos destas diferentes espécies de facécia [γελοῖον] em nossa obra sobre a *Poética*, onde precisamos que umas convêm ao homem livre, e outras não. Deverá pois o orador escolher as que lhes convém. A ironia quadra melhor ao homem livre do que a bufonaria, pois ironizamos para nos deliciarmos, ao passo que bufoneamos para deliciar os outros. (ARISTÓTELES, 196-?, p. 219)

Sem maiores aprofundamentos, podemos identificar algumas características do conceito de *eutrapelia* também na *Retórica*. Primeiramente, é trazida à tona a possibilidade do uso do riso (γέλως³¹⁵) pelo orador na forma de *facécia*³¹⁶; porém, para maiores

³¹⁴ ἦθος, εος-ονς – “característica habitual, uso, costume; maneira de ser ou hábitos de uma pessoa; caráter; impressão moral (produzido por um orador)”. (transliterado, *ethos*)

³¹⁵ γέλως-ωτος – “riso; cômico; ridículo”.

³¹⁶ Devido às dificuldades relacionadas aos termos que designam o riso e o risível (cf. nossas *considerações iniciais*), adicionamos ao excerto da tradução brasileira (ARISTÓTELES, 196-?) inserções dos termos gregos presentes na tradução francesa de edição bilíngue (cf. ARISTOTE, 1944, p. 407). Isso

esclarecimentos a respeito das espécies de facécias, Aristóteles nos remete à *Poética*³¹⁷. Segue-se a explicação sobre a ironia, o que sugere que entre as facécias deve haver algum tipo que pode servir ao enunciado irônico. Com efeito, podemos depreender que Aristóteles generaliza, nessa passagem, com o termo γελοίων³¹⁸, a utilização de algumas formas de tropos (trocadilhos, metáforas, metonímias, ironias etc.) quando esses estão a serviço do riso, isto é, quando constituem uma LR. No entanto, alerta o estagirita, esse uso dependerá do *ethos* do orador: “umas [facécias] convêm melhor ao homem livre, e outras não”. O que claramente se vê nessa passagem é, novamente, uma prescrição que busca diferenciar, através da percepção de certas visadas discursivas, os homens livres (os cidadãos urbanos, os *gentlemen*...) dos bufões (do escurra, do *clown*...) e, também, do rústico. Numa terminologia semiolinguística, poderíamos dizer que isso se dá ao se especificar a *visada de fazer rir* em “fazer rir a si próprio” (própria do homem livre, isto é, do cidadão grego urbano) e “fazer rir ao outro” (própria do bufão).

Diante do exposto, podemos levantar a hipótese de que essa diferenciação entre os sujeitos do riso também são reverberações dos postulados de Aristóteles feitos na sua *Poética*, ainda que as esparsas colocações sobre o fazer rir, presentes no que chegou até nós dessa obra, digam respeito mais à comédia (e à comicidade) do que propriamente a prescrições éticas. Em vista disso, se partirmos do princípio de que, desde a infância, todo homem naturalmente imita e nisso obtém prazer (ARISTÓTELES, 2004, p. 42), devemos, então, levar em consideração essas recomendações do estagirita sobre a arte da comédia em relação ao *ethos*, pois, ao imitar, o homem adquire, também, seus primeiros conhecimentos (ARISTÓTELES, 2004, p. 42), o que, por consequência, molda, de alguma forma, o seu caráter (*ethos*). Vejamos.

porque, tais dificuldades podem gerar outros tipos de problemas na leitura e na interpretação das proposições de Aristóteles. Como exemplo, vejamos algumas traduções de *geloion* (γελοῖος, γελοίων – “risível”, “ridículo”). Na tradução francesa, foi utilizado *plaisanterie*, que pode conotar “facécia”, “piada”, “brincadeira”. A tradução espanhola (ARISTÓTELES, 2002, p. 186), por sua vez, apresenta a palavra *irrisórios* (“ridículo”, “risível”). Já na versão inglesa (ARISTOTLE, 1984, p. 216), tem-se o termo *jests* (“gracejos”, “piadas”, “chistes”), o que pode ter acarretado, na tradução brasileira, a partir do inglês (ARISTÓTELES, 2007, p. 190), o uso do termo *trocadilhos*.

³¹⁷ No Livro I, capítulo XI da *Retórica*, Aristóteles classifica o riso e as coisas jocosas entre as coisas agradáveis (suscetíveis de proporcionar prazer); no entanto, para sabermos o que são tais “coisas jocosas”, o filósofo nos remete à *Poética* (cf. ARISTÓTELES, 2007, p. 64-65).

³¹⁸ Como ressalta Alberti (1999, p. 39-40), os termos *geloion* (γελοίων) e RIDICVLVM equivalem, nos textos antigos, a “risível” e, por vezes, têm por tradução o termo *ridículo*; todavia, nesse último caso, como afirma a autora, *ridículo* remete a “aquilo de que se ri”, não tendo, necessariamente, uma conotação negativa, agressiva.

No Livro I da *Poética*, Aristóteles apresenta os princípios básicos (os meios, os objetos e os modos) das formas de *mimesis* presentes na epopeia, na tragédia, na comédia, no ditirambo, na flauta e na cítara. Em seguida, são delineados os objetos das formas de *imitação* em relação ao homem:

Uma vez que quem imita representa os homens em acção, é forçoso que estes sejam bons ou maus (os caracteres quase sempre se distribuem por estas categorias, isto é, todos distinguem os caracteres pelo vício e pela virtude) e melhores do que nós ou piores ou tal e qual somos... (ARISTÓTELES, 2004, p. 39)

A partir disso, Aristóteles exemplifica como essa diferenciação pode se dar na arte poética. Partidário de uma superioridade estética do estilo de Homero, afirma que esse representou seres superiores na epopeia, enquanto outros poetas como, por exemplo, Hegémon de Tasos (autor de paródias) e Nicócares (autor da *Dilíada* ou *Deiliada*³¹⁹) representaram seres inferiores (ARISTÓTELES, 2004, p. 40-44). Ainda seguindo essa linha de raciocínio, o filósofo macedônico nos diz que, já em Homero, se encontram os germens da comédia; porém, numa forma elevada de cômico³²⁰. O que se deve ao fato de que Homero não fez sátira (explorando o vitupério), mas sim dramatizou o ridículo. Assim, delineiam-se os objetos *imitados* pela tragédia e pela comédia: enquanto “esta quer representar os homens inferiores, aquela os quer superiores aos da realidade”. Todavia, há certas restrições à imitação desses seres inferiores:

A comédia é, [...], uma imitação de caracteres inferiores, não contudo em toda a sua vileza, mas apenas na parte do vício que é ridícula. O ridículo é um defeito e uma deformação nem dolorosa nem destruidora... (ARISTÓTELES, 2004, p. 45-46)

Sem entrar na querela sobre os problemas de tradução³²¹ (*vício vs. feio e ridículo vs. comicidade* – uma tendendo mais para a ética; enquanto a outra, para a estética), é importante salientar somente que o alvo visado da imitação pela comédia deve, de acordo com Aristóteles, estar isento de dor ou de destruição (em oposição direta ao

³¹⁹ Uma espécie de epopeia do covarde.

³²⁰ Trata-se da obra *Margites*, uma espécie de epopeia burlesca de um pateta (só restam fragmentos), atribuída a Homero. Para Aristóteles (2005, p. 23), essa obra está para as comédias, assim como a *Ilíada* e a *Odisseia* estão para as tragédias.

³²¹ Por exemplo, na tradução de Jaime Bruna, tem-se: “A comédia, [...], é imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie de feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiura sem dor nem destruição...” (ARISTÓTELES, 2005, p. 23-24).

pathos da tragédia: doloroso e destrutivo). O que, como vemos, aponta para a coerência no pensamento desse filósofo, pois a ausência de tais afecções está de acordo com o princípio ético da *eutrapelia*: gracejar espirituosamente, evitando a derrisão, a zombaria – isto é, o lado negativo do riso, diria Bakhtin.

Nesse diapasão é que se pode dizer que Aristóteles, tendo em mente o conceito de *eutrapelia*, delinea, nesses escritos, a relação entre o uso do riso e o *ethos*. Aliás, é importante ressaltar que a abrangência dessas considerações, aqui sumarizadas, vai muito além de discutir o uso do riso somente numa perspectiva retórica; elas alcançam desde as prescrições éticas e morais relacionadas à amizade entre os homens até as condições de felicidade que proporcionam alegria e prazer, chegando, ainda, às questões estéticas da arte. Contudo, a ausência de considerações sobre os tipos de gracejos (remissões ao Livro II da *Poética*) e sobre as vantagens específicas no uso do riso pelo orador deixam as explicações de Aristóteles com um caráter muito amplo, genérico. Diante disso, caberá, segundo Pietro (2006, p. 292), aos romanos, com seu pragmatismo e sua “sistematização sólida e coerente” da arte retórica, circunscrever o princípio de *eutrapelia* no conceito de *VRBANITAS* e, além disso, delinear a sua aplicabilidade no âmbito da arte da eloquência.

3.1.2 O CONCEITO DE *VRBANITAS* NO MUNDO ROMANO

Dois pontos nos ajudarão a circunscrever o conceito de *VRBANITAS* na cultura romana: i) a diferenciação social; e ii) o retrato do orador ideal. Em (i), podemos argumentar, seguindo Minois (2003, p. 77 *et seq.*), que sempre houve uma forma de diferenciação social baseada na linguagem e na presença/utilização do riso na história romana. De acordo com esse historiador, o riso romano ressoa desde as antigas festas rurais em homenagem a Baco. Numa linguagem baseada na *RVSTICITAS*, tais festas eram marcadas por uma licenciosidade para com as mordacidades, os insultos, as chularias etc. na busca daquilo que poderia alegrar e fazer rir. Daí o fato de esse tipo de linguagem ser compartilhado tanto por rústicos, bufões, satíricos e, com o desenvolvimento das artes na Roma, também por atores, *MIMVS*³²² e comediógrafos³²³. Segundo afirma Graf (2000),

³²² *MIMVS*, -I – 1) “pantomimo, comediante”; 2) “mimo, farsa teatral”; 3) “farsa”.

³²³ Aqui nos referimos à comédia atelana, presente nos primórdios do teatro romano.

todos esses sujeitos do riso, embora fizessem rir as pessoas, não tornavam o ridículo FACETVM³²⁴, pois desconsideravam os limites impostos pela sociedade. Com base nisso,

Cícero e Quintiliano determinam que o maior perigo para o orador é parecer um artista: sendo as técnicas semelhantes (e sendo os atores, freqüentemente, os tutores dos jovens oradores), a distinção é ainda mais importante, e ainda mais difícil. Mais uma vez, a diferença é de posição hierárquica. (GRAF, 2000, p. 54)

Em vista disso, coube à arte retórica refinar essa diferenciação a partir de uma educação na qual o discurso do orador deveria se basear tanto na GRAVITAS³²⁵ quanto na VRBANITAS, ou seja, “a graça deve se manter dentro de certos limites de respeitabilidade para ser aceita socialmente” (GRAF, 2000, p. 52).

Cabe ainda destacar, aqui, outra diferenciação, agora não só espacial (RVS³²⁶/VRBS³²⁷), mas sim temporal (ANTIQQVVS³²⁸/NOVVS³²⁹). Um riso fundamentado no que é faceto e irônico – *eutrapeloi*, como desejava Aristóteles – era ansiado pela classe senatorial romana, desejosa de marcas distintivas além das da origem. Sobre essa atitude, Minois (2003, p. 82) esclarece que os antigos homens do poder (como, por exemplo, Catão, o Censor) eram marcados por possuir um senso de humor altamente cáustico, zombeteiro, mordaz, provido de várias estratégias como citações, provérbios, tropos; todavia, sem respeito às coerções da classe. Ou seja, uma linguagem baseada nas DICACITAS³³⁰. Isso, por sua vez, não era desejado como próprio do orador ideal almejado pelos retores romanos. Em resposta, primeiro, Cícero e, depois, Quintiliano buscam, explica Pietro (2006), traçar (ii) um “retrato” desse orador ideal.

³²⁴ FACETVS, -A, -VM – 1) “elegante, bem feito, de bom gosto”; 2) “espiritoso, engraçado, jovial, faceto”.

³²⁵ GRAVITAS, -TATIS – 1) “peso, gravidade”; 2) “peso, fraqueza, languidez, idade madura”. Em sentido especial: [...] 7) “seriedade, dignidade, severidade, nobreza, força de vontade”.

³²⁶ RVS, RVRIS – 1) “campo (em oposição à DOMVS e VRBS)”. 2) “terras de lavoura, casa de campo, campo” [...]; 3) no plural: “propriedade rural”; 4) “rusticidade, rudeza”.

³²⁷ VRBS, VRBIS – 1) “cidade em oposição RVS (“campo”) e ARX (“cidadela”); 2) “Roma, a cidade por excelência”.

³²⁸ ANTIQQVVS, -A, -VM – 1) “antigo, velho, passado, de outrora”; 2) “mais importante, preferível, notável [...]”; 3) ANTIQVI (pl.): “os antigos escritores, os homens de outras eras”.

³²⁹ NOVVS, -A, -VM [...] 8) “homem que não tem família nobre (HOMO NOVVS) e que, ao exercer pela primeira vez um cargo público, como que inaugura sua nobreza”.

³³⁰ DICACITAS, -TATIS – “dicacidade, mordacidade”.

Cícero aborda a questão no *De ridiculis*, presente no Livro II do *De oratore*. Nesse tratado em forma de diálogo, Cícero, na voz da personagem César, depois de dissertar sobre as tentativas frustradas dos antigos (gregos) de propor uma τέχνη³³¹ sobre o tema – por se entender o riso como uma questão natural, uma espécie de paixão –, direciona a discussão das personagens sobre a utilização do riso (GENERA FACETIARVM³³²) com cinco perguntas, a saber:

A respeito do riso há cinco coisas que devem ser perguntadas. Primeira: o que é o riso; segunda, onde é encontrado; terceira: se é próprio do orador querer provocar o riso; quarta, até que ponto o orador pode utilizá-lo; quinta: quais são os gêneros do riso³³³. (CICERO *apud* MARQUES JR., 2008, p. 45)

No decorrer do tratado, Cícero discute cada uma dessas perguntas, que apresentamos de forma sumária aqui. Para a primeira, sobre a natureza do riso, Cícero deixa a resposta a cargo de Demócrito, uma vez que não se sabe dizer em que paixão nasce o riso, isto é, qual é fonte das reações físicas correspondentes ao riso, ao sorriso, à gargalhada etc. A respeito da segunda, o retor diz que o riso depende das situações e das pessoas (e suas torpezas) e também das coisas *sérias*. Para a terceira, a resposta é positiva: o riso serve para mover os sentimentos do juiz e do auditório e, além disso, para diminuir a força dos argumentos patêmicos utilizados pelo adversário. Sobre a quarta, esclarece que o orador deve tomar o cuidado para não se aproximar do bufão e do mimo. E, finalmente, para a quinta, Cícero propõe a divisão dos GENERA FACETIARVM em dois tipos: os rápidos (os trocadilhos e os tropos, como a ironia); e os desenvolvidos ao longo do discurso, que se assemelham às anedotas (cf. parte I, cap. 3, item 3.1.1). Finalizadas essas explicações, Cícero coloca na voz de Crasso a justificativa para o tratado e as ressalvas quanto ao uso do riso:

Como se dessas mesmas coisas que Antônio vem falando há algum tempo houvesse alguma arte! Como ele mesmo disse, dessas coisas eficazes no discurso há certa observação, que se pudesse produzir pessoas eloquentes, quem não o seria? Quem, com efeito, não poderia aprender estas coisas com facilidade ou de algum modo? Mas creio eu que há nestes preceitos força e

³³¹ τέχνη, ης – “técnica”; “arte”; daí, “tratado de arte” (transliterado: *techné*).

³³² Lat. “gêneros de facécias” (brincadeira, jocosidades) em Cícero. Em Quintiliano, esses gêneros serão designados por GENERA VRBANITATIS (lat. “gêneros de urbanidades”). Ambos servem para delimitar o que os retores pensavam sobre os GENERA RIDICVLORVM (lat. “gêneros de ditos ridículos”)

³³³ *De ridiculis*, § 235: DE RISV QVINQVE SVNT QVAE QVAERANTVR: VNVM, QVID SIT; ALTERVM, VNDE SIT; TERTIVM, SITNE ORATORIS RISVM VELLE MOVEVE; QVARTVM, QVATENVVS; QVINTVM, QVAE SINT GENERA RIDICVLI.

utilidade não para que pela arte sejamos conduzidos a encontrar o que dizer, mas para que (uma vez que tenhamos aprendido ao que elas devam referir-se) sigamos aquelas, que pela natureza, pelo estudo e pelos exercícios, confiamos serem retas ou entendamos serem ruins³³⁴. (CICERO *apud* MARQUES JR., 2008, p. 42-43)

Na trilha de Cícero, afirma Marques Jr. (2008), Quintiliano também constrói seu texto de modo a responder a essas cinco perguntas, acentuando, do ponto de vista ético, o caráter dos “ditos picantes”, classificados, por ele, como *GENERA VRBANITATIS*³³⁵.

Desse modo, percebemos, ao longo dos dois tratados, que vai se delineando, no discurso desses retores, uma grande preocupação em desenvolver explicações sobre o uso do riso baseado na *VRBANITAS*. Por exemplo, Quintiliano vai defini-la como “a virtude na qual nada de inconveniente, nada de rústico, nada de grosseiro, nada de exótico (nem quanto ao pensamento, às palavras, à voz ou aos gestos) pode ser encontrado...”³³⁶ (QUINTILIANO *apud* MARQUES JR., 2008, p. 144). Com efeito, baseando-se nos trabalhos de Ramage (1960), Marques Jr. (2008, p. 94) considera que o conceito de *VRBANITAS* pode ser entendido, na cultura clássica romana, como:

- Uma noção física: campo *vs.* cidade, determinando o refinamento que essa última poderia proporcionar à educação do cidadão;
- Um tipo de riso refinado, relacionado aos modos de gracejar: deseducado, petulante, obsceno (próprio dos bufões) *vs.* elegante, engenhoso, urbano (próprio do orador);
- Os modos do homem urbano (*HOMO VRBANVS vs. HOMO RVSTICVS*): seus modos de falar quanto ao tom de voz e à pronúncia.

³³⁴ *De ridiculis*, § 232: “QVASI VERO”, INQVIT CRASSVS, “HORVM IPSORVM, DE QVIBVS ANTONIVS IAM DIV LOQVITVR, ARS VLLA SIT! OBSERVATIO QVAEDVM EST, VT IPSE DIXIT, EARVM RERVM QVAE IN DICENDO VALENT; QVAE SI ELOQVENTIS FACERE POSSET, QVIS ESSET NON ELOQVENS? QVIS ENIM HAEC NON VEL FACILE VEL CERTE ALIQVO MODO POSSET EDISCERE? SED EGO IN HIS PRAECEPTIS HANC VIM ET HANC VTILITATEM ESSE ARBITROR, NON VT AD REPERIENDVM QVID DICAMVS ARTE DVCAMVR, SED VT EA, QVAE NATVRA, QVAE STVDIO, QVAE EXERCITATIONE CONSEQVIMVR, AVT RECTA ESSE CONFIDAMVS AVT PRAVA INTELLEGAMVS, QVOM QVO REFERENDA SINT DIDICERIMVS”.

³³⁵ Lat. “gêneros de urbanidades”.

³³⁶ *De risu*, § 107: NAM MEO QVIDEM IVDICIO ILLA EST VRBANITAS, IN QVA NIHIL ABSONVM, NIHIL AGRESTE, NIHIL INCONDITVM, NIHIL PEREGRINVM NEQVE SENSU VERBIS NEQVE ORE GESTVVE POSSIT DEPRENDI...

Seguindo essa linha de raciocínio, mas voltados para os nossos próprios propósitos, sintetizamos essas acepções do conceito de VRBANITAS em duas macroacepções:

- A primeira corresponde a um tipo de refinamento desenvolvido pelo homem da cidade em termos de polidez de comportamento, no falar e no uso de gestos;
- A segunda corresponde à ideia de oposição entre um humor urbano e um humor rústico/bufo, que torna possível evidenciar, no discurso, o homem que diz facécias sem maneirismos do homem do campo e sem as performances do cômico e do mímico.

Se conjugarmos essas macroacepções ao conceito de *ethos*, podemos dizer que a primeira se desenvolve na esfera do *ethos prívio*, marcando o sujeito por meio de traços de classe social (origem), espaço (campo vs. cidade) e tempo (gerações). Já a segunda macroacepção se especializa na questão retórica da prescrição do poder utilizar a palavra (a quem é passível tomar a palavra, em que situação e sobre o quê?), ou seja, a VRBANITAS influenciando a constituição do *ethos discursivo*. Sabendo que o conceito de *ethos* em AD se apresenta ligado tanto às estratégias discursivas (ou às provas, na retórica) quanto às coerções sociodiscursivas, devemos, primeiramente, apresentar como Cícero e Quintiliano delineiam o conceito de VRBANITAS em relação às vantagens e às prescrições da utilização do riso no discurso, para, num segundo momento, articular, de forma mais precisa, os conceitos de *ethos* e VRBANITAS.

3.1.3 VRBANITAS: DAS VANTAGENS E DAS PRESCRIÇÕES

Anteriormente vimos que o conceito de VRBANITAS está ligado a uma questão cara aos romanos: o *ethos* do orador. Nos dois tratados, *De ridiculis* (de Cícero) e *De risu* (de Quintiliano), a moderação e as vantagens do uso do riso são circunscritas de acordo com a ideia que esses retores tinham de urbanidade. Com isso em mente, percorremos esses tratados objetivando elaborar um quadro que esboce as vantagens e as prescrições de modo que nos permita refletir sobre as estratégias e as coerções ligadas à utilização da LR. Para isso, vamos tomar como guias, nessa trajetória, a terceira e a quarta pergunta

propostas por Cícero no *De ridiculis*, a saber: “se é próprio do orador querer provocar o riso” e “até que ponto o orador pode utilizá-lo”.

3.1.3.1 DAS VANTAGENS: TERTIVM, SITNE ORATORIS RISVM VELLE MOVERE

Cícero responde positivamente³³⁷ que o orador *pode* provocar o riso nas contendas e nos processos, uma vez que o riso tem a capacidade de mover o auditório, diminuindo a adesão desse último à tese adversária, e de afastar sentimentos, como o ódio e a raiva, motivados pelo *pathos* administrado pelo adversário, suavizando, assim, as situações de tensão. A partir dessa vantagem geral, Cícero expõe, com vários exemplos, as vantagens específicas que apresentamos, aqui, em linhas gerais:

- O riso é benévolo a quem o suscita³³⁸, pois as pessoas gostam de agudezas, de respostas a um ataque;
- O riso, na *ALTERCATIO*, serve para enfraquecer, constranger, diminuir, afugentar e refutar o adversário, principalmente se a estultice desse for evidente para ser censurada³³⁹;
- O riso também pode ser usado contra as testemunhas³⁴⁰, desde que essas se mostrem estultas, parciais ou levianas;
- O riso é como o sal³⁴¹: sem exagero serve para temperar a comida, aumentando a sede de ouvi-los (os ditos ridículos);

Quintiliano assume posição semelhante à de Cícero referente à matéria. Sua contribuição expõe com mais clareza pontos relacionadas ao dispositivo do discurso judiciário:

- O riso serve para desarticular estratégias utilizadas pelo adversário, diminuindo a tensão e/ou a tristeza³⁴²;

³³⁷ Cf. *De ridiculis*, § 236.

³³⁸ Cf. *De ridiculis*, § 236.

³³⁹ Cf. *De ridiculis*, § 236.

³⁴⁰ Cf. *De ridiculis*, § 236.

³⁴¹ Cf. *De ridiculis*, § 274.

- O riso alivia o cansaço dos juízes após a recapitulação dos fatos, podendo, assim, se conquistar a simpatia e/ou os favores dos mesmos³⁴³.

Do que foi exposto, é importante ressaltar, contudo, que tanto Cícero quanto Quintiliano atentam para o uso dos gêneros do humor nas situações para além do discurso judiciário. Segundo Cícero, o “bom” uso dos *GENERA RIDICVLORVM* proporciona reconhecer as conversas ditas urbanas³⁴⁴. Quintiliano, por sua vez, ao defender Cícero quanto àqueles que consideram que este abusava dos “ditos picantes”, alerta que, respeitadas as prescrições, as recomendações para a utilização do riso também se estendiam às conversas do cotidiano³⁴⁵. Por essas razões, cabe, a nós, verificar as explicações de ambos sobre tais prescrições.

3.1.3.2 DAS PRESCRIÇÕES: QUARTVM, QUATENVS

De um modo geral, Cícero observa que, ao usar os *GENERA RIDICVLORVM*, deve-se respeitar as pessoas, as coisas e as circunstâncias, “porque é difícilimo para os homens facetos e mordazes ter em conta as pessoas, as circunstâncias e observar as coisas que ocorrem e que podem ser ditas muito picantemente”³⁴⁶ (CÍCERO *apud* MARQUES JR., 2008, p. 35-36). Se a isso se presta a devida atenção, evitar-se-á, por um lado, diminuir a gravidade (o teor *sério*) do discurso e, por outro, agredir sem causa (coisa típica dos bufões). Além disso, afirma Cícero ser necessário atentar para a brevidade³⁴⁷ do “dito picante”, pois, desse modo, se tira o tempo de reação (reflexão) ao adversário.

De modo específico, Cícero, ao responder a quarta pergunta, prescreve que:

- Não se deve utilizar o riso contra: a) os facínoras, pois a esses cabe uma pena maior; b) os miseráveis, devido à sua fortuna (sorte, destino), a não ser que

³⁴² Cf. *De risu*, § 1.

³⁴³ Cf. *De risu*, § 9-10.

³⁴⁴ Cf. *De ridiculis*, § 271.

³⁴⁵ Cf. *De risu*, § 4 e 28.

³⁴⁶ *De ridiculis*, § 221: QVOD EST HOMINIBVS FACETIS ET DICACIBVS DIFFICILLIMVM, HABERE HOMINVM RATIONEM ET TEMPORVM ET EA QVAE OCCVRRANT, QVOM SALSISIME DICI POSSVNT, TENERE.

³⁴⁷ Cf. *De ridiculis*, § 219.

sejam orgulhos; c) a afeição das pessoas, pois se deve evitar atingir pessoas amadas. Isso se deve ao fato de que esse uso do riso está limitado a atacar somente alguma torpeza (vício) ou deformidade das pessoas³⁴⁸; porém, essas devem ser nem queridas nem desafortunadas;

- Não se deve utilizar de obscenidades, uma vez que essas podem se aproximar dos gestos do mímico (farsista ou comediante) ou das palavras do bufão, voltando-se contra o orador. Pois “ao orador importa ocultar a imitação, para que aqueles que o ouvem cogitem mais do que vêem. É preciso que ele, o orador, mostre seu pudor, e evite a torpeza das palavras e as coisas obscenas”³⁴⁹ (CÍCERO *apud* MARQUES JR., 2008, p. 52-53). Tais tipos de imitação, baseadas nos gestos, na fisionomia facial, no timbre e no tom de voz da pessoa ridicularizada, alerta o retor, não são coisas dignas de fórum, mas das festas liberais.

Quintiliano, ao abordar a questão, alerta para algumas características éticas dos *GENERA VRBANITATIS*. Para ele, os ditos ridículos quase sempre incorrem em uma “não verdade”; são, às vezes, propositadamente distorcidos; e nunca são enaltecidos³⁵⁰. Logo, são perigosos, devido à sua proximidade com o escárnio³⁵¹. A partir disso, o retor passa a orientar o seu leitor dos riscos do uso dos “ditos picantes”, prescrevendo, a exemplo de Cícero, quais os objetos o orador pode utilizar para provocar o riso e os limites desse uso.

Quanto aos objetos, Quintiliano afirma serem três os tipos de coisas que têm o potencial de provocar riso e como elas podem ser ditas³⁵²: i) as *coisas nossas*, falar absurdos, deliberadamente, simulando estultice (“ingenuidade fingida”); ii) as *coisas dos outros*, censurar, refutar, rebaixar ou zombar; iii) os *elementos neutros*, usar as palavras estultas

³⁴⁸ Cf. *De ridiculis*, § 237.

³⁴⁹ *De ridiculis*, § 242: ORATOR SVRRIPIAT OPORTET IMITATIONEM, VT IS QVI AVDIET COGITET PLVRA QVAM VIDEAT; PRAESTET IDEM INGENVITATEM ET RVBOREM SVVM VERBORVM TVRPITVDINE ET RERVM OBSCENITATE VITANDA.

³⁵⁰ Cf. *De risu*, § 6.

³⁵¹ Cf. *De risu*, § 7.

³⁵² Cf. *De risu*, § 23.

que em outrem pode parecer imprudente; mas, se as simulamos, mostram-se, então, portadoras de graça e de elegância.

Quanto à moderação, Quintiliano segue os passos de Cícero e prescreve advertências relativas ao USO DOS GENERA VRBANITATIS em relação: a) à *pessoa*³⁵³ (atentar-se diante de quem, contra quem e contra o quê se diz tal dito); b) à *fisionomia* e aos *gestos*³⁵⁴ (ao orador cabe *não* demonstrar que está dizendo ou fazendo coisas ridículas); c) às *circunstâncias*³⁵⁵ (não se deve jamais ocorrer em ofensa aos amigos); d) à *obscenidade*³⁵⁶ (de modo algum deve o orador delas se utilizar); e) à *ambiguidade*³⁵⁷ (quando essa beirar o ultraje àquele com quem se fala, devido aos possíveis mal-entendidos). Como afirma o retor, essas advertências devem ser observadas e as palavras ditas com dignidade, pois “o riso custa caro, e seu preço é a honra”³⁵⁸ (QUINTILIANO *apud* MARQUES JR., 2008, p. 107).

É relevante dizer que para Quintiliano, além dessas prescrições, é de suma importância ao orador não dizer coisas ridículas sobre si mesmo, pois isso “é algo quase de bufões e, em geral, é muito pouco apreciável em um orador”³⁵⁹ (QUINTILIANO *apud* MARQUES JR., 2008, p. 132).

Do que dissemos até aqui, fica evidente que o modo de construção dos tratados apresenta as vantagens de maneira mais direta e diretiva. Por sua vez, as prescrições demandaram mais atenção dos retores, pois essas últimas estão ligadas à preocupação de afastar os oradores da linguagem dos bufões e dos mímicos, uma vez que o objetivo do uso do riso no discurso é não divertir outrem, mas sim ser útil à causa do cliente (ALBERTI, 1999, p. 58). Assim, em muitas passagens nas quais o ponto é a descrição e a análise dos GENERA RIDICVLORVM (em Cícero) ou GENERA VRBANITATIS (em Quintiliano), são indicadas orientações ao orador de que aquilo que pode parecer próprio de um

³⁵³ Cf. *De risu*, § 34.

³⁵⁴ Cf. *De risu*, § 26.

³⁵⁵ Cf. *De risu*, § 28.

³⁵⁶ Cf. *De risu*, § 29.

³⁵⁷ Cf. *De risu*, § 47.

³⁵⁸ Cf. *De risu*, § 35: NIMIVM ENIM RISVS PRETIVM EST, SI PROBITATIS INPENDIO CONSTAT.

³⁵⁹ *De risu*, § 82: IN SE DICERE NON FERRE EST NISI SCVRRARVM ET IN ORATORE VTIQUE MINIME PROBABLE.

discurso *sério*, elevado, na verdade, também pode ser encontrando num discurso *não sério*, obsceno e/ou agressivo, próprio dos bufões. Isso porque, os retores sabiam e alertavam: da mesma matéria pode-se obter ambos os discursos, o que os diferencia é a inspiração risível, baseada na simulação e na dissimulação, e colocada sobre as formas de discurso³⁶⁰.

3. 2 VRBANITAS E ETHOS: ARTICULANDO CONCEITOS EM ANÁLISE DO DISCURSO

Vimos até aqui que o conceito retórico de VRBANITAS, enquanto conceito normativo, está, por um lado, estreitamente ligado ao de *ethos* e, por outro, ao uso do riso no discurso. Assim, para sua aplicação dentro da AD, faz-se necessário vinculá-lo as postulações feitas sobre a categoria de *ethos*. Apresentamos, sucintamente, duas caracterizações dessa categoria, evidenciando como a VRBANITAS pode contribuir para aumentar sua capacidade analítica.

Para Maingueneau (2006a), o conceito de *ethos*, pensado a partir de Aristóteles, possui um caráter híbrido, pois, por definição, constrói-se através do discurso que, por sua vez, necessita de uma situação de comunicação e de parceiros, o que leva a refletir sobre o *ethos* sempre relacionado a uma determinada conjuntura histórica na qual a identidade dos sujeitos será peça fundamental no desempenho (ou sucesso, quando de uma argumentação) do ato de comunicação.

Pensando dessa maneira, além de mostrar que o conceito de *ethos* depende de outras categorias como, por exemplo, os *gêneros do discurso* e as *cenários de enunciação*, Maingueneau (2006a) ressalta que o *ethos* pode assumir características diferentes dependendo da forma como for apresentado pelo sujeito falante. Ao fazer isso, Maingueneau tira a exclusividade da pertença desse conceito à arte retórica, e passa a aplicá-lo aos estudos dos diferentes discursos como, por exemplo, o literário. Enquanto *ferramenta* de análise, é proposto que o *ethos* pode possuir um caráter discursivo ou

³⁶⁰ Cf. *De risu*, § 70 e 85.

pré-discursivo³⁶¹. Contudo, vale destacar que, de acordo com Maingueneau (2008a), o *ethos* em AD não deve ser entendido da mesma forma que na retórica:

Em uma perspectiva do discurso, não podemos nos contentar, como na retórica tradicional, em fazer do *ethos* um meio de persuasão: ele é parte prenha da cena de enunciação, com o mesmo estatuto que o vocabulário ou os modos de difusão que o enunciado implica por seu modo de existência. O discurso não resulta da associação contingente de um “fundo” e de uma “forma”; não se pode dissociar a organização de seus conteúdos e do modo de legitimação de sua cena de fala. (MAINGUENEAU, 2008a, p. 69-70)

Ou seja, para Maingueneau a categoria de *ethos* assume em AD um caráter mais analítico-descritivo e, ao mesmo tempo, constituinte das cenas de enunciação, afastando-se parcialmente das questões pragmáticas da retórica, isto é, da normatividade e da técnica de persuasão (diminuindo, portanto, o seu caráter de estratégia).

Divergindo parcialmente desse ponto de vista, Charaudeau (2006b) nos diz que o *ethos* é uma construção complexa que se dá não somente através dos enunciados do sujeito falante, mas também de enunciados de outrem: destinatários ou *tiers*. Com efeito, também o que se diz do sujeito falante pode contribuir para a construção do *ethos*. Isso porque, parte das informações necessárias para a construção de alguns *ethé* pode ser fornecida pela mídia, a partir da história dos sujeitos e de suas identidades, ou seja, “identidades discursiva e social fusionam-se no *ethos*” (CHARAUDEAU, 2006b, p. 116). Daí a proposta de Charaudeau de debater a questão do *ethos* enquanto estratégia discursiva do discurso político relacionadas à identidade do sujeito. Essa última desdobrada em duas componentes:

Em sua *primeira componente*, o sujeito mostra-se com sua identidade social de locutor; é ela que lhe dá o direito à palavra e que funda sua legitimidade de ser comunicante *em função do estatuto e do papel que lhe são atribuídos pela situação de comunicação*. Em sua *segunda componente*, o sujeito constrói para si uma figura daquele que enuncia, uma identidade de enunciadador que se atém aos papéis que ele se atribui em seu ato de comunicação, resultado das coerções da situação de comunicação que se impõe a ele e das estratégias que ele escolheu seguir. O sujeito aparece, portanto, ao olhar do outro, com uma identidade psicológica e social que lhe

³⁶¹ Para Amossy (2005, p. 124), a categoria de *ethos pré-discursivo* corresponde a um “saber prévio que o auditório possui sobre o orador”, anterior ao momento em que o orador toma a palavra. Todavia, esse saber se constitui também em um discurso, ou seja, há um discurso que fornece suporte a esse *ethos*. Desse modo, Amossy propõe que qualifiquemos somente como *prévio* essa forma de *ethos* presumida pelo auditório.

é atribuída, e, ao mesmo tempo, mostra-se mediante a identidade discursiva que ele constrói para si. (CHARAUDEAU, 2006b, p. 115 – grifos nossos)

Nesse diapasão, é possível dizer que o *ethos*, em Charaudeau (2006b), não deixa de ter seu caráter estratégico (no sentido retórico), uma vez que o sujeito do discurso poderá “jogar” com a sua imagem (extradiscursiva e intradiscursiva³⁶²) de modo a “mover” seu auditório. Daí a possibilidade de Charaudeau (2006b) propor a construção de uma tipologia de *ethé* – aqui o *ethos* adquirindo também características analítico-descritivas – não exaustiva em relação ao discurso político, baseada em características sociais, psicológicas e físicas dos seres humanos, a saber: seriedade, virtude, potência, caráter, competência, inteligência, humanidade, solidariedade etc.³⁶³

Para nós, essas duas reformulações do conceito de *ethos* para sua aplicação nos Estudos Discursivos se complementam e, devido a isso, o conceito de *VRBANITAS* deve ser associado ao de *ethos* respeitando os princípios expostos acima do seguinte modo: primeiramente, a *VRBANITAS*, vinculada ao *ethos* do orador, ou melhor, do sujeito falante, tem o poder de diferenciar graus de adequação aos limites do uso do riso, isto é, a *VRBANITAS* deverá ser considerada como parte do *ethos* enquanto estratégia discursiva. Daí ser possível, por exemplo, diferenciar quando uma técnica do riso – comum ao comediógrafo, ao humorista e ao homem urbano – está adequada ou não à situação e, assim, especificando melhor o *ethos* do sujeito do discurso.

Em segundo lugar, a *VRBANITAS* deve se afastar de seu caráter normativo-prescritivo originário na retórica, isto é, deve perder a pretensão de reger o comportamento do orador quando do uso do riso. Isso porque, ao se juntar à categoria de *ethos* tal como foi proposta em AD, ela, ao mesmo tempo, assume um caráter analítico-descritivo e se torna parte prenha dos discursos, como postula Maingueneau (2008a) para o *ethos*. Todavia, a aplicação da categoria de *VRBANITAS* deve levar em consideração as macroacepções baseadas na retórica, pois essas podem se mostrar como “guias” para o desvelamento das coerções impostas pelo gênero do discurso e pela situação de

³⁶² Entendendo que esse processo se dá em dois circuitos (interno e externo) da *mise en scène* dos atos de comunicação (cf. CHARAUDEAU, 2008).

³⁶³ A nosso ver, essas características arroladas por Charaudeau devem também ser vistas pelo seu lado oposto, a partir da falta ou do excesso, isto é, elas possam indicar (mostrar), por exemplo, um *ethos* de incompetência ou de fraqueza, respectivamente, pela falta de competência ou pelo excesso de solidariedade.

comunicação na qual está inserido o sujeito. Logo, assumimos que a VRBANITAS poderá, enquanto categoria descritiva, indicar a adequação tanto do sujeito (representado pelo seu *ethos*) quanto do seu discurso ao contrato de comunicação imposto para o uso do riso.

Para termos uma ideia de como isso pode se dar, imaginemos como seria um presidente do Brasil utilizando a LR. Reza a lenda que, durante uma visita do presidente norte americano Harry Truman, em 1947, o mandatário brasileiro, o Marechal Eurico Gaspar Dutra (1946-1950), que não falava inglês³⁶⁴, recebeu do cerimonial a recomendação de apenas repetir o que o americano dissesse, para que, em seguida, os presidentes se perfilassem, e fossem executados os hinos nacionais. “*How do you do, Dutra?*” foi o cumprimento de Truman. Dutra, por sua vez, teria respondido: “*How tru you tru, Truman?*”.

Numa análise das técnicas do humor presentes no texto, fica evidenciado o uso do trocadilho, mais especificamente da paronomásia, prevista tanto em Cícero³⁶⁵ e quanto em Quintiliano³⁶⁶. A questão que se coloca é a seguinte: era próprio de um presidente se utilizar desse expediente naquela situação? Aqui entra o problema exposto por Cícero quando esse fala que as técnicas são compartilhadas tanto pelo ator cômico, pelo bufão quanto pelo homem dotado de VRBANITAS. Como qualificar³⁶⁷ então o *ethos* do presidente brasileiro: urbano, espirituoso ou típico de um bufão?

Nesse ponto, deparamo-nos com a primeira contribuição da categoria de VRBANITAS: a partir do *ethos prévio* do Marechal, podemos dizer que esse estava condicionado por

³⁶⁴ Não debateremos, aqui, as questões relacionadas aos pontos lendários e/ou obscuros dessa suposta gafe do presidente Dutra, como, por exemplo, a sua não proficiência no idioma inglês. O que nos interessa é como o *ethos* e, por conseguinte, a VRBANITAS podem melhor evidenciar os efeitos de sentido em um dado discurso.

³⁶⁵ “Outro gênero é aquele que possui uma pequena alteração das palavras, variando, às vezes, apenas uma só letra, e que os gregos chamam de *παρονοματία*...” (cf. *De ridiculis*, § 256).

³⁶⁶ “Esse ditos são tão frios quanto à formação de nomes através da adição, subtração e mudança de letras” (cf. *De risu*, § 53).

³⁶⁷ Deve ficar claro que, no exemplo escolhido, lidamos tanto com a lenda quanto com a anedota, ou seja, temos um texto ficcional, dito cômico, no qual há personagens que possuem correspondências com seres reais, que, por sua vez, têm identidades e imagens (*ethé*) relacionadas a um acontecimento marcado historicamente. Essa confluência é que garante a percepção do efeito de sentido, pois esse se apoia em memórias discursivas relativas a sujeitos específicos, à história e à sociedade.

questões diplomáticas e hierárquicas a manter sua urbanidade; caso contrário, ele atentaria contra as coerções do contrato de comunicação (CHARAUDEAU, 2006c, p. 132), ou seja, desrespeitaria a *identidade* do parceiro (no caso, o presidente americano) e as *circunstâncias* do evento (o cerimonial). Portanto, cabia a Dutra perder a piada, o chiste, mas não a VRBANITAS. Sabemos, entretanto, que, em todo ato de comunicação, há sempre um espaço de manobra com o qual o sujeito do discurso pode “jogar” e, desse modo, dizer o que precisa dizer, ou o que quer dizer, mas que, “teoricamente”, não pode dizer. Isso porque, todo espaço de coerção prevê um espaço de estratégias discursivas, como postula Charaudeau (2006d, p. 218-219).

No caso de Dutra, ao utilizar um dito picante, a VRBANITAS circunscreve as três macroestratégias discursivas, a saber: a *credibilidade*, a *legitimação* e a *captação*³⁶⁸. Quanto às duas primeiras estratégias, poderíamos dizer, num primeiro momento, que o enunciado do presidente brasileiro tem por base os discursos ditos “vazios de significados”³⁶⁹, isto é, discursos fundamentos na função da fática linguagem. No entanto, o “dito picante” de Dutra faz mais do que uma simples tentativa de estabelecer o contato: ele coloca em evidência a estratégia da *legitimação*, ou seja, mostra o poder de autoridade do sujeito de não somente tomar a palavra, mas também de distorcê-la (falamos aqui da paronomásia).

Quanto à estratégia de *captação*, seduzindo e persuadindo, visa-se “fazer o parceiro da troca comunicativa entrar no quadro de pensamento do sujeito falante” (CHARAUDEAU, 2006d, p. 219), o que pode se dar pela *polêmica* ou pela *dramatização*. Nessa última, encontra-se a possibilidade do jogo de palavras para atrair o ouvinte. Daí o uso do trocadilho por Dutra: por meio dos GENERA VRBANITATIS, o orador pode amenizar o ar de tensão, as paixões e outras circunstâncias impostas em determinadas situações e lugares. Não interessa, nesse ponto, nos perguntarmos sobre as relações diplomáticas entre os países (Brasil e EUA nos anos pós Segunda Guerra), mas sim sobre as dificuldades enfrentadas pela diplomacia em eventos internacionais:

³⁶⁸ Não confundir com o conceito de *captação* (cf. MAINGUENEAU, 1997), que se aplica a capacidade de um texto imitar um outro texto específico e/ou um gênero sem necessariamente subvertê-los ou ridicularizá-los (cf. parte I, cap. 3, item 3.1.1.2).

³⁶⁹ “How do you do?”; “Nice to meet you!”. No elevador: “Parece que vai chover” ou “O dia está quente hoje”, entre outros.

escolha de um idioma universal (inglês) ou diplomático (francês); presença de tradutores; ritos cerimoniais; e assim por diante. Nessas circunstâncias, qualquer deslize, por menor que seja, pode ser considerado uma falta grave, qualquer palavra mal utilizada pode demonstrar desrespeito e simplesmente arruinar as relações entre nações, entre outros tantos problemas.

Com relação ao desrespeito, podemos problematizar a questão do idioma no texto analisado: se Dutra tivesse respondido em português, além de não se mostrar urbano (ou seja, desconhecedor do idioma das potências mundiais), teria perdido a oportunidade de *fazer rir a si próprio* – como prescreve Aristóteles ao homem livre, ou Cícero e Quintiliano ao homem urbano –, uma vez que “*How tru you tru, Truman?*”, por parecer soar potencialmente³⁷⁰ agramatical para o falante do inglês, não criaria uma ameaça à *face*³⁷¹ de Truman, no máximo geraria um mal-entendido.

Do exposto até aqui, podemos afirmar que a categoria de *VRBANITAS* aponta para caminhos interessantes para o entendimento do uso do humor, ou melhor, do uso da LR, pelos seguintes pontos:

- i. Contribui para caracterizarmos melhor o *ethos discursivo* do sujeito falante, pois traz em sua definição a possibilidade de desvelamento do contrato de comunicação assumido pelas instâncias do discurso (produtora e receptora) no surgimento dos *GENERA RIDICVLORVM* (cf. parte I, cap. 3, item 3.1.1);
- ii. Nessa mesma linha, contribui para a melhor descrição das estratégias utilizadas pelo sujeito falante em relação ao seu interlocutor e as coerções sociais.

³⁷⁰ Dizemos potencialmente, pois a palavra **tru* [ˈtru] poderia soar, por semelhança fônica, como “*thru*” (adj. “direto”; adv.: “através”) ou, talvez, como “*throw*” (verbo: “jogar”; subst.: “arremesso”), o que causaria, assim, problemas de coerência sintática e semântica no enunciado de Dutra.

³⁷¹ Kerbrat-Orecchioni (2006, p. 78-79) nos diz que “todo indivíduo” tem dois tipos de *face*: uma *positiva*, ligada aos espaços físico e corporal do “território do eu”; e uma *negativa*, ligada às imagens valorizantes construídas pelos interlocutores. Segue que, durante qualquer ato de comunicação, tanto locutor quanto interlocutor podem ter as suas faces ameaçadas de acordo com a modalidade de enunciado utilizada: oferta, promessa, desculpa, crítica, ofensa, proibição, insulto, chacota, sarcasmo etc. No caso de Truman, a face ameaçada com o “dito picante” de Dutra seria a *positiva*, pois o “narcisismo” do presidente americano – seu “amor” pela própria imagem – seria colocado em perigo de desmoralização, caso Truman compreendesse o trocadilho e, por consequência, a possível falta de polidez da parte de Dutra.

Veremos, no entanto, que essas considerações a respeito das coerções e das estratégias concernentes à LR estão diretamente imbricadas com o *lugar* ocupado por aqueles que desejam/precisam fazer rir, o que exige que perscrutemos como os sujeitos do riso se encontram em relação aos diversos *campos discursivos* (literário, publicitário, jornalístico, humorístico, entre outros) presentes numa dada sociedade.

PARTE II
CAPÍTULO 4

O LUGAR DAQUELE QUE FAZ RIR
UMA TOPIA PARA O SUJEITO HUMORISTA

*Sendo o homem caracterizado
às vezes pela linguagem, pelo riso e pelo fato de ser um animal social,
podemos supor que esses três elementos mantêm uma ligação.**

Lucie Olbrechts-Tyteca (1974, p. 14)

* No original: “L’homme étant caractérisé à la fois par le langage, par le rire, et par le fait d’être un animal social, nous pouvons supposer que ces trois éléments ne sont pas sans lien.” (Tradução nossa)

Se partirmos da ideia de que “todo discurso se constrói na intersecção entre um campo de ação, *lugar de trocas simbólicas organizado segundo relações de força* [...], e um campo de enunciação, lugar dos mecanismos de encenação da linguagem” (CHARAUDEAU, 2006b, p. 52 – grifos nossos), podemos, então, assumir que o conceito de *topia discursiva* não somente diz respeito a “um espaço do que é dizível em uma sociedade” (MAINGUENEAU, 2010a, p. 170), mas também a um espaço do que é dizível dentro de um dado *campo de discurso*. Isto é, embora o sujeito do discurso possua certa margem de manobra (as estratégias discursivas) dentro dos mais diversos contratos de comunicação, ainda assim seu discurso é regulamentado por certas pressões do campo discursivo ao qual ele, o sujeito, está, de certo modo, subordinado.

Anteriormente vimos (cf. nossas *considerações iniciais*) que um *campo discursivo* estabelece certas regras que, por isso mesmo, podem ser consideradas como constitutivas do próprio campo, diferenciando-o de outros dentro de uma dada sociedade. Com efeito, essas regras regulamentam, além da circulação e da edição dos textos, a própria produção discursiva, estabelecendo, por vezes, certos formatos genéricos e textuais. Todavia, ainda que esses procedimentos apontem para uma relativa homogeneidade, os campos discursivos são internamente heterogêneos, ou seja, são lugar de um “jogo” de equilíbrio instável “no interior do qual interagem diferentes ‘posicionamentos’, fontes de enunciados que devem assumir os embates impostos pela natureza do campo, definindo e legitimando seu próprio lugar de enunciação” (MAINGUENEAU, 2010a, p. 50).

Como podemos ver de certo modo ilustrado no *Manifesto dos humoristas* de Jô Soares (figura 3), um *campo do humor* parece estabelecer, como propriedade constitutiva, um lugar de posicionamentos fortemente marcado por uma permanente instabilidade. Isso porque, embora o campo do humor presente, no decorrer da história, uma tendência a se configurar, de modo semelhante ao campo literário, “de formas específicas no que diz respeito à edição, à circulação, à escolarização, à crítica, à demanda por leitores, à consagração do autor” (POSSENTI, 2010, p. 173), o discurso humorístico (DH), enquanto um discurso *mimotópico* e *mediador* (cf. parte I, cap. 4), necessita, por definição, que o próprio *sujeito-humorista* procure romper, a todo momento, as regras

(também instáveis) do campo, fazendo com que esse último se mantenha, dessa maneira, permanentemente instável.

JÔ SOARES

Manifesto dos Humoristas

Pouca gente sabe, mas, no ano de Mil Setecentos e Lá Vai Fumaça, os humoristas, indignados com o que estava acontecendo com o humor e, sem saber, aliás, o que era, reuniram-se em Talugar e resolveram publicar um manifesto, que, por ser deles mesmo, passou a chamar-se “Manifesto dos Humoristas”. Depois de anos de completo anonimato, vem à luz esse precioso documento, que transcrevemos a seguir.

“Suficientemente aborrecidos a ponto de dar-mo-nos ao trabalho de redigir este documento, resolvemos tomar atitudes enérgicas para debelar tudo o que tem sido feito contra o Humor, em nome da gargalhada. Cansados da usurpação de alguns amadores que insistem em querer fazer mais graça do que nós e como proteção à própria classe, decidimos que qualquer engraçadinho que pretenda dedicar-se à ilustre tarefa de fazer rir siga à risca as dez regras deste manifesto, sob pena de não acontecer coisa nenhuma.

- 1 - Nunca faça graça de graça. Você é humorista, não político.
- 2 - Quem ri por último nem sempre ri melhor. Às vezes, ele não entendeu a piada.
- 3 - Faça piada velha para público novo e piada nova para público velho.
- 4 - Não se esqueça. Mais vale um sorriso de admiração do que uma gargalhada de deboche.
- 5 - Evite piada em velório. No seu, você não rirá.
- 6 - No terreno das aves, basta! Já há quinze anedotas para cada papagaio.
- 7 - Prefira as curtas. Nunca tantos rirão tanto por tão pouco.
- 8 - Preocupe-se com a pontuação. “Doutor, morto esta! Tarde chegamos!” É bem diferente de: “Doutor morto, esta tarde chegamos”.
- 9 - Se não rirem da primeira vez, não desanime. Pode ser por respeito.
- 10 - Se não rirem nunca, não desanime. Tente o drama.

Quem infringir qualquer destas regras fica condenado a cinquenta anos de trocadilho.



Este quadro mostra quando o famoso “Manifesto dos Humoristas” foi lido pela primeira vez diante do rei Philippe Le Crétin

Figura 3 - Manifesto dos humoristas (SOARES, 1990, p. 19)

Assim, nas seções que se seguem, procuramos discutir essa instabilidade do lugar do humorista em relação a certos campos discursivos (literário, jornalístico, publicitário... humorístico), buscando, com isso, verificar como o humor, saindo das soleiras da literatura, fez surgir, a partir das inovações tecnológicas dos séculos XX e XXI, certos “profissionais do riso” (humoristas, comediantes, caricaturistas, chargistas, *risistas* etc.) que procuram delimitar o próprio espaço dentro do campo discursivo do humor, colocando em debate o que é ser um *humorista*.

4.1 O HUMOR NAS ENTRELINHAS DA LITERATURA

Em outro momento desse percurso (cf. parte II, cap. 1, item 1.2.5), apresentamos os principais motivos que teriam proporcionado o surgimento do humorista na Europa e, em especial, na Inglaterra do século XVIII. Entre esses motivos, merecem destaque os avanços tecnológicos pelos quais passou a imprensa. Esses avanços, como já comentamos, fizeram com que o texto impresso se tornasse mais comum, passando de objeto de luxo (no caso do livro) a meio de comunicação de massa em forma de panfletos, folhetins e almanaques (cf. VALE, 2009a). Segue que, o aumento de tiragens, assim como a maior presença de imagens (litogravura), fizeram com que outros campos discursivos abrissem concorrência com o campo literário. Assim, os campos midiático e publicitário passam a conviver com a grande literatura, buscando progressivamente uma especialização de cada setor.

Em meio a esses campos discursivos, o humorista começa a desenvolver sua “arte” e, como sugere Pirandello (1996), se iniciam, também, as discussões em torno do sentido do que é *ser humorista*³⁷². Mennucci (1923), por exemplo, nos diz que o humorista é aquele escritor que carrega como marca de estilo a busca pelo desnivelamento dos assuntos de que trata. Com efeito, diferentemente do literato que

evita assumptos rasteiros e procura elevar mesmo aquelles de que accidentalmente cuida, alteando o tom da prosa [...]. O humorista está sempre em opposição ao assumpto. Quando são altos, foge aos ouropéis do estylo, rebaixa-os, tratando-os com maneiras por assim dizer corriqueiras [...]. Quando, ao contrário, eleva o tom da voz, é em assumpto banal. Tornar épicas as banalidades e banalizar os heroísmos, eis o grande processo dos humoristas. (MENNUCCI, 1923, p. 41)

No Brasil³⁷³, no final do século XIX e início do XX, essa diferenciação entre literatos e humoristas também afetou drasticamente o campo literário, onde, aparentemente, “a preocupação de todo escritor era parecer ser grave e severo. O riso era proibido”

³⁷² Há que se supor que mesmo antes do século XVIII houve discussões sobre o lugar dos sujeitos do riso enquanto profissionais; porém, acreditamos que tais discussões se restringiam aos campos da arte literária e da filosofia.

³⁷³ Embora nosso percurso passe, a partir de agora, a se restringir ao *campo do humor* dentro da sociedade brasileira, nada nos impede de imaginar que, tomadas as devidas proporções, tais características também possam ser reconhecida na sociedade ocidental, ou melhor, na *sociedade humorística*, como assevera Minois (2003, p. 553-554).

(MACHADO, 1940 *apud* GARCIA, 2010 p. 127). Nesse contexto, coube à imprensa e à publicidade absorver os escritores e os poetas que fugiam à regra. No entanto, os humoristas começam a travar uma batalha pelo reconhecimento e pela aceitação do público. Reconhecimento e aceitação que, até aquele momento, se restringiam somente aos literatos.

Um caso interessante é o de Mendes Fradique. Sua produção humorística, de acordo com Lustosa (2004, p. 17), atingiu grande sucesso comercial, a citar a sua *História do Brasil pelo método confuso* (HBMC) que teve sete edições durante década de 1920, sendo considerada “até hoje o livro brasileiro mais completo em recursos humorísticos que se conhece”. Rompendo com a historiografia tradicional, a HBMC assume características estruturais e temáticas bastante próximas das tendências³⁷⁴ *modernistas* presentes em outras obras do mesmo período, como, por exemplo: a *Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade; o *Macunaíma* de Mário de Andrade; e a *História do Brasil*³⁷⁵ de Murilo Mendes. Apesar disso, como ressalva Lustosa, Fradique, diferentemente dos escritores citados, foi esquecido pela posteridade, restringindo-se a referências escassas sobre sua arte do desenho (caricaturas) e sua contribuição em periódicos humorísticos como a *Revista Quixote* (1917) e o jornal *O Macaco* (1939).

É importante notar que o próprio Fradique parecia antever esse “esquecimento” como uma espécie de condenação por cometer livros humorísticos (FRADIQUE, 2004, p. 253). No capítulo 41 da sua HBMC intitulado “Remorsos”, o autor simula ter sido obrigado pelos editores a ler as provas de seu livro. Essa leitura, que Fradique considera quase um suplício chinês, faz com que o autor entre num estado de aparente loucura, ao que se segue um transe parecido com os delírios de Brás Cubas. Em meio aos fantasmas

³⁷⁴ Essas tendências, como assegura Candido, tinham como característica comum a presença de “mais *humour*, mais ousadia formal, elaboração mais autêntica do folclore e dos dados etnográficos, irreverência mais consequente, produzindo uma crítica mais profunda” (CANDIDO, 2006, p. 129).

³⁷⁵ De acordo com Saliba (2002, p. 130), esse livro, único de caráter cômico da obra de Murilo Mendes, foi renegado pelo próprio autor, uma vez que não seguia o teor geral de sua obra. Como afirma Bosi (2012, p. 468; 477-478), Murilo Mendes apresenta, no conjunto de sua obra, uma mudança de engajamento. No período inicial de sua produção literária, o autor teria assumido um posicionamento mais *político*, no qual seus poemas, anteriores a 1934 (ano de sua conversão ao catolicismo), “fazem o giro piadístico de um Brasil morno e provinciano e ecoam a maneira inicial de Oswald e Mário de Andrade” – data dessa mesma época a publicação da sua *História do Brasil*. Num segundo tempo, ainda de acordo com Bosi, o autor passaria a um posicionamento mais *religioso* ou, esteticamente falando, a um posicionamento surrealista, no qual sua obra tende para uma linguagem religiosa e onírica, focada na busca fervorosa pelo paraíso cristão.

das personalidades históricas que Fradique satirizou, surge Dante Alighieri, convidando-o para um passeio até o “inferno”... Niterói. Ao chegar na ilha, Fradique se depara com um prédio em cujo portal de entrada lia-se: Hospício Nacional dos Alienados. Depois de uma visita às dependências desse “inferno”, Fradique pede a Dante que lhe mostre o “paraíso”. Pedido a que Dante consente, mas adverte a Fradique: “Olha Mendes lá está o Paraíso. Contenta-te em lobrigá-lo à distância, que aquilo não é para o bico de escritor mambembe.” (FRADIQUE, 2004, p. 256).

Ao que tudo indica, com “mambembe”, Dante categorizava toda uma espécie de escritor/poeta que se envereda pela mediocridade e pela arte do cômico e do riso. Tanto é assim que, como já vimos (cf. parte I, cap. 4), Fradique afirma que nenhuma linha do que escrevia escapava ao título de “piada” e ao *método confuso*, ou seja, não escapava à *máscara humorística* que o acompanha mesmo em seus escritos sem intenção cômica/humorística. Sobre essa “máscara”, Saliba (2002) ressalta que:

O humorista não era reconhecido socialmente, e eles próprios tinham dificuldade em reconhecer-se como humoristas. O mais notável é que quando designados publicamente como humoristas, o rótulo colava-se a eles como a máscara do palhaço e não havia meio de tirá-la. (SALIBA, 2002. p. 133-134).

Muito embora, nesse mesmo contexto, a “anedota” gerasse um certo sucesso perante o público, ela não apresentava valor estético nenhum, não trazia *status* de literato para o escritor “mambembe”. Assim, não é de se espantar que alguns humoristas dessa época, como, por exemplo, Bastos Tigre e Emílio de Meneses, procurassem escrever poesia *séria* no formato parnasiano. Além disso, numa tentativa de se esquivar dessa máscara humorística, o uso de pseudônimos passa a ser uma estratégia discursiva não somente dos humoristas³⁷⁶, mas também dos literatos que, a exemplo de Olavo Bilac, Guilherme Passos, Martins Fontes, entre outros, por vezes, escreviam quadras humorísticas e slogans, digamos, bem humorados para a publicidade da época. Nesse caso, Lustosa (1993, p. 69) sugere que a *irreverência*, marca do humorista, dificilmente poderia caber “na atitude sublime do poeta, no seu arrebatamento rumo ao etéreo e outras formas de que se fazia até então”, uma vez que essa irreverência “era uma moeda social, sem dúvida, pois dava prestígio e poder, mas não era reconhecida como expressão de arte,

³⁷⁶ São exemplos de humoristas que se utilizaram desse recurso nesse período: José Madeira de Freitas (Mendes Fradique); Bastos Tigre (D. Xiquote); Aparício Torelly (Barão de Itararé); Alexandre Marcondes Machado (Juó Bananére); para citar os principais.

[de] valor estético em si. Fazia-se apenas consumo interno. Seu papel era divertir e deleitar a sociedade”. Com efeito, a linguagem do humor (leia-se LR), marcada pela irreverência e pela linguagem do cotidiano, não tinha lugar na grande literatura.

Mesmo assim, como observa Saliba (2002, p. 142-144), os humoristas continuavam na busca pelo reconhecimento da instituição que, nessa época, representava a referência da *intelligentsia* brasileira: a Academia Brasileira de Letras (ABL). O “escritor mambembe”, podemos dizer, ao mesmo tempo que ironiza a ABL, atacando seus membros³⁷⁷, quer “partilhar daquele grupo de homens cultos, mas percebe que paira sobre seu nome, como uma sombra, a pecha de ‘humorista’”. Assim, com lemas como “A Troça por princípio, a Pilhéria por base, o Riso por fim.” (TIGRE, 1905 *apud* SALIBA, 2002, p. 136), dificilmente os humoristas seriam eleitos para uma cadeira na ABL, cabendo a eles, “espremidos entre o teatro ligeiro e o jornalismo de ocasião, num precário equilíbrio para agradar, a todo custo, o público das revistas ilustradas” habitar somente “a zona suburbana’ das letras brasileiras” (SALIBA, 2002, p. 133). Pensemos: a ABL, motivo de admiração e de ódio dos humoristas, seria, então, o “paraíso” que Dante mostrara a Fradique?

4.2. HUMORISTAS *VERSUS* RISISTAS: EM DEFESA DA PROFISSÃO

Para mim, todo mundo é humorista.
Barão de Itararé (1965 *apud* SALIBA, 2002, p. 33)

Os avanços tecnológicos do século XX não tardaram a modificar a condição de profissional do riso na sociedade brasileira. A popularização do cinema³⁷⁸, a disseminação do rádio³⁷⁹ e, em meados do século, a criação da TV prepararam o terreno

³⁷⁷ Podemos citar, por exemplo, Masucci (1958, p. 13) que, com uma ponta de desdém, assim se refere à ABL e a seus membros: “ACADÊMICO – Escritor pôsto em quarentena.”

³⁷⁸ Para Lustosa (1993, p. 31-32), o cinema foi uma das invenções que maior impacto causou à sociedade brasileira no início do século XX, vindo a se tornar hábito de diversão na grande maioria das cidades brasileiras. Como explica a autora, no ano de 1907, dezoito salas de projeção foram criadas somente no Rio de Janeiro. E lá estavam o riso e o humor em *Paz e Amor*, uma das primeiras produções cinematográficas brasileiras, que satiriza o governo de Nilo Peçanha e cujo lema era exatamente “Paz e Amor”.

³⁷⁹ Vasques (2012, p. 192-193) explica que as primeiras manifestações humorísticas no rádio aconteceram, no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro em 1931. Tratava-se de “programetes”: programas com duração de 5 a 10 minutos que conjugavam humor com informação, publicidade e esporte. Com o tempo, afirma Vasques, esses programetes evoluíram para programas mais complexos, como, por

para que os profissionais do riso se concentrassem na defesa do humor como um produto de consumo que movimenta dinheiro e gera empregos. Com isso, o campo discursivo do humor começa a se organizar e, podemos dizer, a ideia de *VRBANITAS* passa a ser um critério de diferenciação dos profissionais do riso dentro desse campo. Nesse ínterim, são esclarecedoras as palavras do humorista Ziraldo para quem:

O Humor é uma atividade econômica. Primeiro a Imprensa e depois todo o desenvolvimento dos meios de comunicação trouxe o humor das entrelinhas das obras literárias e das insinuações dos quadros dos grandes mestres – Miguel Ângelo fez *Humor* e Ironia na Capela Sistina – para o primeiro plano nas páginas dos jornais e periódicos e depois para o som do rádio e a imagem da televisão. A comunicação massificada necessitou do *Humor* para preencher suas novas formas de mensagens – a Propaganda também entrou na dança – e eis que eu tenho uma profissão, ainda não regulamentada pelo Ministério do Trabalho. Sou humorista. (PINTO, 1970, p. 27)

Desse modo, o humorista deixa de ser um escritor com certo espírito literário específico (satírico, cômico, espirituoso, irônico *et similia*) para se tornar uma profissão, com todos os problemas que isso possa acarretar como, por exemplo, a regulamentação do Ministério do Trabalho, o registro na carteira de trabalho, os acertos salariais etc. Nesse último ponto, Ziraldo é categórico: “com humorismo ninguém poderá sobreviver ou ganhar dinheiro, só se é pago para *fazer rir*” (PINTO, 1970, p. 36 – grifos nossos). Isso porque Ziraldo entende que o humor está ligado à defesa de uma “verdade”, uma tese sobre o mundo, que desmonta as coisas para que outrem as veja mais claramente:

Tôda a vez que você ouvir uma história, parar e pensar assim: ‘Ué, gente. Não é que é isso mesmo!?’ pode estar certo de que é a *revelação* que o humor contém que te faz exclamar assim. O Humor tem sempre uma *verdade* dentro. (PINTO, 1970, p. 29-30 – grifos do autor)

Como podemos perceber, Ziraldo apresenta uma visão quase “romântica” que alia humor e “verdade” e, de certa forma, distancia o riso do humorismo. Essa é a base da sua diferenciação entre aquele sujeito do riso que é mestre na arte de fazer rir; que ganha dinheiro para fazer rir e cujo objeto de trabalho é especificamente fazer rir, daquele outro sujeito do riso que não somente faz rir, mas que faz algo mais como fazer pensar, refletir, admirar o que está sendo desmontado pelo o humor. Com efeito, para Ziraldo, “um cara que escorrega numa casca de banana e cai é cômico. A êste que

exemplo, o *Repórter Osso*, o último a dar a notícia, que parodiava um importante informativo da época, o *Repórter Esso*.

pretende criar o riso – continuará sendo naturalmente um humorista – chamaremos risistas [...]. Depois vêm os outros, tudo humorista” (PINTO, 1970, p. 35).

Assim se entende porque o *risista* pode conviver com o humorista (*stricto sensu*) sem grandes problemas, pois, como coloca Jô Soares (1990, p. 19), as “dez regras do manifesto dos humoristas” (figura 3) se aplicam a “qualquer engraçadinho que pretenda dedicar-se à ilustre arte de fazer rir”, “sob pena de não acontecer coisa nenhuma”. No entanto, sabemos, juntamente com Quintiliano, que o *riso a qualquer preço* custa caro e sua cota é a honra (cf. parte II, cap. 3, item 3.1.3). Aliás, como veremos mais adiante, no caso da profissão *humorista*, não somente a honra está em jogo, mas também os lucros das atividades ligadas ao humor.

4.2.1 HUMORISTAS *VERSUS* HUMORISTAS: POSICIONAMENTOS NO CAMPO DO HUMOR

Da dicotomia *humoristas vs. risistas* proposta por Ziraldo e das “regras” de conduta humorística propostas por Jô Soares, podemos inferir, também, um embate entre diferentes gerações de humoristas que gira em torno de um reestabelecimento da essência do que seja o humor, o humorismo, a comédia, enfim, o *fazer rir*. Esse conflito entre diferentes *posicionamentos* é, como sugere Maingueneau (1999, p. 49-50), uma tentativa de retorno às “ideias primeiras” – como, por exemplo, o Belo, a Verdade, a Literatura, a Política, o Divino etc. – que alguns posicionamentos dentro de um mesmo campo discursivo teriam desfigurado, esquecido ou subvertido. Nesse sentido, para Ziraldo, por exemplo, todo humorista pode vir a se tornar um risista, mas o contrário nem sempre é possível de acontecer, o que, de certo modo, afastaria Ziraldo e sua geração de todo um grupo de humoristas e de comediantes que se estabeleceram nas “zonas suburbanas” da literatura, nos tempos áureos do rádio e nos primórdios da TV.

Essa diferenciação, como vimos, se deve, principalmente, às inovações tecnológicas que geraram outras formas de mídia e de finalidades aferidas ao humor nos meados do século XX. A questão que se coloca é que essas inovações não se estagnaram e, no final do século XX e início do XXI, acabaram por possibilitar o surgimento de novas formas de mídias (como, por exemplo, as TVs “fechadas”, ou por assinatura, e, principalmente, a internet, com a disseminação de vídeos caseiros com *sketches* humorísticos, de

animações satíricas e de montagens cômicas em sites como, por exemplo, o *Facebook* e o *Youtube*) que viriam a gerar uma *nova geração* de humoristas que, nos dizeres de Veríssimo, “se livra da velha tradição do circo, do teatro de revista e da caricatura grotesca, como ainda se vê no *Zorra Total*. Independentemente, claro, dos gênios do velho estilo, como Chico Anysio” (VERISSIMO, 2013, p. 40). Na visão de Porchat³⁸⁰ (*apud* MARTINHO, 2013, p. 65), a nova geração do humor brasileiro se adaptou a certas condições de recepção desenvolvidas na atualidade. Para esse humorista, o humor de hoje não é muito diferente do humor do passado, mas o “ritmo das pessoas” em relação ao humor mudou; logo, como atualmente estamos mais acelerados, é certo que o humor também deve seguir outro *timing*.

Por outro lado, Madureira³⁸¹ (*apud* MARTINHO, 2013, p. 63) admite que esse “novo humor” é consequência de uma crise de criatividade humorística, resultante de uma nova forma de *censura branca* fundamentada no *politicamente correto*³⁸². Tal censura, ainda segundo Madureira, é responsável pelo estabelecimento de leis e de processos por difamação que, por detrás, não teriam somente objetivos moralistas a favor de minorias, mas também certas finalidades financeiras³⁸³:

³⁸⁰ Fábio Porchat é humorista e um dos roteiristas do programa *Zorra Total* da Rede Globo de TV, além de participar da produção dos *sketches* humorísticos do canal *Porta do Fundos* do *Youtube*.

³⁸¹ Marcelo Madureira é humorista, um dos principais integrantes do grupo *Casseta & Planeta*.

³⁸² Segundo Pondé (2012, p. 29-31), o movimento *politicamente correto* pode ser definido como “uma mistura de covardia, informação falsa e preocupação com a imagem”. Ainda de acordo com autor, esse movimento tem sua origem num “ramo” do pensamento de esquerda americano que, a partir dos fins dos anos de 1960, assume uma espécie de programa político em defesa das minorias (negros, na década de 1960; gays, a partir da década de 1980), procurando desenvolver um “mal-estar” com relação ao “mau” tratamento dado a esses grupos na vida social comum. Assim, tal programa muda o foco da ação da esquerda da revolução pelo proletariado para uma acomodação do *status quo* desses grupos minoritários, em ascensão econômica e social, ao capitalismo, gerando, para esse fim, leis e políticas públicas que possibilitem a realização do processo. Atualmente, continua Pondé (2012, p. 31), o *politicamente correto* “se caracteriza por ser um movimento que busca moldar comportamentos, hábitos, gestos e linguagem para gerar a inclusão social desses grupos e, por tabela, combater comportamentos, hábitos, gestos e linguagem que indiquem uma recusa dessa inclusão”. Especificamente em relação ao humor, Aubert (2013, p. 104) adverte que o que está em jogo é o próprio futuro do riso, uma vez que “o problema maior não é a liberdade de reclamar de algo que se considera ofensivo; a coisa complica é quando o *politicamente correto* vira lei e passa a comprometer a liberdade de expressão. Se esse ímpeto coercitivo não for refreado, ele poderá impedir, no limite, que qualquer cartum seja desenhado, que qualquer livro seja escrito, qualquer filme seja filmado [...]. O *politicamente correto*, à solta e legalizado, acabará por impedir, no fim das contas, o riso.”

³⁸³ Em relação aos processos do programa *CQC*, Tas (*apud* HAMA, 2013, p. 100) acredita que a questão não somente gira em torno de objetivos lucrativos, mas também que ela possui motivação política, pois, segundo o humorista, o objetivo de se processar o programa seria evitar que, na campanha eleitoral, perguntas “pontagudas” sejam feitas a determinados candidatos de conduta política e social duvidosa.

Essa patrulha do moralismo também tem fins lucrativos. Hoje fundar uma ONG em defesa dos anões caolhos gera dinheiro e é preciso justificar esse dinheiro. Essas representações são muitas vezes questionáveis, veem preconceito em tudo. (MADUREIRA *apud* MARTINHO, 2013, p. 63)

Somado ao *politicamente correto*, uma hipótese sugere que esse novo tipo de humor e essa nova geração de humoristas são resultados, em maior ou menor medida, da introdução da cultura norte-americana do *stand-up* no cenário humorístico brasileiro, que, de certo modo, proporcionou, na mente desses humoristas, o direito a certos excessos de liberdade discursiva fora do espaço dos palcos, como, por exemplo, a zombaria ofensiva e gratuita, a chularia, a excrementícia etc. Tas³⁸⁴ (*apud* HAMA, 2013, p. 98), por sua vez, acredita que o humor, por si mesmo, é que fornece tais licenças, pois, quando se joga com o humor, pode-se colocar as pessoas despidas; no entanto, admite: “sou muito mais processado hoje do que no regime militar, e por razões muita mais ridículas”. Gentili³⁸⁵ (2012, p. 6) admite que nunca foi censurado na TV, “mas é óbvio que alguns temas são mais fáceis de se trabalhar no teatro”.

Quanto a essas condições de produção impostas pela sociedade aos profissionais do riso, Madureira (*apud* XAVIER, 2011) é mais categórico: “quando você ofende alguém, é porque não houve graça, falhou”. Alvo de inúmeros processos por ofensa, Gentili (*apud* MARTINHO, 2013, p. 63) procura relativizar a questão, fundamentando-se na história do humorismo brasileiro: “todo mundo fala de Chico Anysio e Jô Soares como se eles fossem santos, nesse sentido”. [...] Mas eles faziam piadas sexistas, zoando homossexuais, raças e credos”. De um ponto de vista, digamos, quantitativo, Tabet³⁸⁶ (2013, p. 20) assume que “o que vai salvar o humor da polêmica é ele ser engraçado, ser bom. Se for ofensivo, pode até ter alguém que ria, mas muita gente não vai rir. E o que a gente busca é isto: quanto mais gente rindo melhor”.

Como podemos depreender do exposto até aqui, os posicionamentos e as discussões *sobre o que é e como se faz* humor alternam de acordo com as condições de produção

³⁸⁴ Marcelo Tas é ator, humorista, apresentador e diretor do programa humorístico CQC da Rede Bandeirantes de TV.

³⁸⁵ Danilo Gentili é humorista *stand-up*, fez parte do programa CQC e, atualmente, divide, com o Programa do Jô, o horário nobre dos programas no molde *talk-show* com o seu *Agora é Tarde*, pela Rede Bandeirantes de TV.

³⁸⁶ Antônio Tabet é humorista, blogueiro e criador do site humorístico *Kibe-LoCo*. Atualmente, é um dos responsáveis pelo canal de *sketches Porta dos Fundos*.

do DH e, por que não dizer, das condições de mercado criadas por uma sociedade. Assim, no que se segue, procuramos ver como o DH reflete tais condições e, ao mesmo tempo, como os humoristas, influenciados pela cultura *stand-up* e pelo *politicamente (in)correto*, “jogam” com as coerções sociais e sociodiscursivas estabelecidas, atualmente, na sociedade brasileira.

4.3 *STAND-UP* E O POLITICAMENTE (IN)CORRETO: DA BAIXARIA GENERALIZADA AO MARKETING PELO MÉTODO CONFUSO

Fruto da escola americana de humor, o *stand-up* é um tipo de espetáculo apresentado por um único humorista (*one man show*) de cara limpa (sem maquiagem) e em pé (por isso, *stand-up*), e, normalmente, realizado em teatros, cinemas, casas noturnas ou bares. Na maioria dos casos, não são utilizados nenhum dos artifícios da arte dramática, como, por exemplo: cenário, figurino, sonoplastia, trilha sonora, personagens, entre outros. No palco, o humorista tem grande liberdade para dizer aquilo que lhe vem à mente, utilizando-se de vários recursos (verbais e miméticos) e de quaisquer temas (política, sexo, excrementícia, religião, casamento etc.), contanto que faça rir. Enquanto gênero, algumas regras são estabelecidas como a não interpretação de personagens e, principalmente, a não utilização de piadas ou de “causos” já conhecidos, pois, como afirma Gonzaga³⁸⁷, “a força está no texto. Muitas vezes, o público aplaude mais uma observação inteligente, com que ele se identifica, do que o engraçado” (*apud* MENDONÇA, 2007). No entanto, essas regras, como ridiculariza Marrom³⁸⁸, nem sempre são obedecidas e, por vezes, também servem de motivo de piada:

Falá pra vocês o que é o *stand-up*: o *stand-up* é isso aqui... a pessoa chega aqui e fala o que tiver na cabeça dela, importante que seja engraçado... que arranque risada, não é isso? Isso é o *stand-up*. Mas tem algumas regras. Sabe que não pode ter um cenário [...], por exemplo, se eu colocar um peruca, deixa de ser *stand-up* e passa a ser *personagem*. Isso é uma pequena aula que eu tô dando pra vocês, viu... Quiser botar um jaleco branco, por exemplo, e quiser fazê um médico alemão... não! alemão, não... médico. Ah... não pode, sabia? E uma das coisas que é abominável no meio *stand-up* é contar uma piada que já existe. Isso mata qualquer um que é do meio *stand-up*, mata de raiva, não pode! É regra. Mas, como diz no ditado, que “quando não caga na

³⁸⁷ Cláudio Torres Gonzaga é humorista e, na época da matéria, era redator chefe do programa do *Zorra Total* da Rede Globo de TV.

³⁸⁸ Marcelo Marrom é um humorista *stand-up* cuja principal característica discursiva é a utilização da autoderrisão pelo fato de ser negro. Com isso, Marrom é alvo de inúmeros processos legais por prática preconceituosa contra brasileiros afrodescendentes.

entrada, caga na saída?... eheheh... Eu vou sair com uma piada que já existe. E que se foda o *stand-up*!... E suas regras.³⁸⁹

Autoderrisão, uso de termos chulos, quebra das coerções do gênero: tudo é matéria para fazer rir. No *stand-up*, não há a proteção da máscara do palhaço ou da personagem, sob a qual o ator cômico poderia se esconder: “não fui eu quem disse aquelas barbaridades; foi a personagem”. O humorista está totalmente exposto: seu *ethos* prévio e discursivo se consubstanciam, e o seu discurso, quando relatado pela mídia, por vezes, não é devidamente contextualizado, o que resulta em dificuldades – às vezes, jurídicas – para desqualificar certas acusações de racismo, homofobia, machismo etc. E, como a base do *stand-up* é o texto verbal, a linguagem se volta para uma tendência do humor americano e mundial, ou seja, para o *politicamente incorreto* (OLIVETTO, 2003, p. 33).

Com base em Possenti (1995, p. 125-129), podemos dizer que uma linguagem politicamente incorreta é perceptível a partir de formas linguísticas que veiculam, com maior ênfase, ideias de segregação de classe, de raça, de sexo etc. Nessa linha de raciocínio, a utilização dessa linguagem pode acarretar, entre outras coisas: i) tornar o vocabulário de determinada língua marcado em relação a qualquer grupo discriminado (por exemplo, negro, gay, sapatão, gordo, bicha etc.); e ii) fazer com que os sujeitos produtores de práticas discursivas que utilizam, consciente ou inconscientemente, essa linguagem sejam julgados como preconceituosos (machistas, homofóbicos, racistas...) a partir dos efeitos sentidos que possam ser apreendidos na/pela enunciação de tal vocabulário.

Numa tentativa de reverter essa situação, os partidários de uma linguagem *politicamente correta*, conforme explica Possenti (1995, p. 131; 138), acabam caindo, do ponto de vista linguístico, em erros banais, como, *verbi gratia*, propor a substituição do termo marcado por outro – teoricamente, não marcado –, pois se “considera que a troca de palavras marcadas por palavras não marcadas ideologicamente pode produzir a diminuição dos preconceitos”; entretanto, se o preconceito existe, é somente porque a sociedade gera condições para que o preconceito e os discursos que o justificam aconteçam.

³⁸⁹ *Comedy Central Apresenta Stand-up* com Marcelo Marrom. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0l4FjRwzFFk>>. Acesso em: 14 mar. 2013.

À reboque dessa substituição, se segue, muitas vezes, a inexistência na língua de um termo sinônimo, criando, como sugere Possenti (1995, p. 139), “eufemismos de certa forma cômicos, ou verdadeiras definições”, como, por exemplo, “indivíduo casado com atividade sexual paralela” e “prestadora de serviços sexuais” em vez de *adúltero* e de *prostituta*, respectivamente. Ou seja, o politicamente correto se torna politicamente incorreto dependendo da visada impressa no enunciado pelo sujeito:

Oh, desculpa! Eu não sei fazê esse negócio de *stand-up*... Tô meio nervoso, não tô acostumado a falá no microfone; na verdade, tô aqui só para cumprir a cota de negro no elenco... Queria fazê um protesto: que é muito difícil ser negro no Brasil, é muito difícil ser negro nesse País; tem país que mais fácil você ser negro... Tipo, sei lá: Nigéria, Angola... Uh, hu! Lá só dá *nóis*! Mas aqui é muito preconceito contra o negro. Negro, não! Que agora mudou, vocês tão sabendo? Agora, não pode mais chamar o coleguinha de negro, de preto; agora vocês são obrigados a me chamar de? [*Afrodescendente!*] – responde a plateia] É... agora sim... é um puta respeito comigo, cara. Eu passo na rua e as pessoas falam: “Afrodescendente, só faz merda hein!”³⁹⁰

No caso do DH, para além do uso restrito de um vocabulário, a cultura do *stand-up*, com toda sua liberdade discursiva, e a *linguagem politicamente incorreta*, confusamente cerceada pelo *politicamente correto*, influenciam a própria estrutura dos gêneros do humor e a posição do humorista e dos demais sujeitos do riso dentro da sociedade. Isso porque, numa sociedade midiaticizada como a nossa, mesmo os humoristas acreditando que estão “protegidos” pela condição de espetáculo do *stand-up* restrito ao teatro, ao cinema, às casas noturnas... seus enunciados politicamente incorretos acabam, por vezes, “vazando” para a mídia aberta (TV, rádio, jornais, internet etc.) em forma de *discurso relatado* (direto livre, indireto, indireto livre). Com efeito, o que se pode perceber é que, nessa situação, certos humoristas, de forma mais ou menos premeditada, fazem dessa reutilização de seus enunciados estratégias discursivas. Essas estratégias, além de mantê-los em evidência no cenário humorístico nacional, fazem desses humoristas alvos de interesses comerciais de grandes marcas e corporações nacionais e internacionais. Vejamos.

TAS: — Gente, que bunitinha que tá a Wanessa Camargo, grávida... isso...
RAFINHA BASTOS: — Comería ela e o bebê!
TAS: — Mas... que isso?
RAFINHA BASTOS: — Tô nem aí! Tô nem aí!

³⁹⁰ *Comedy Central Apresenta Stand-up* com Marcelo Marrom. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0l4FjRwzFFk>>. Acesso em: 14 mar. 2013.

TAS: — Aliás, esse bebê vai ser sortudo... Esse bebê vai ser acalentado por vozes...

RAFINHA BASTOS: — Ah, de cantores da família... Mas tá aí um bebê que vai durmir rápido. Os cara chega pra ele e diz assim: “Ou você dorme agora, ou a gente vai cantá... É o Zezé de Camargo... Ó!”³⁹¹

O excerto acima é um fragmento do programa humorístico CQC, exibido em horário nobre (22h) na Rede Bandeirantes de TV. Formato importado da Argentina, esse programa é liderado por Marcelo Tas que recruta, no cenário nacional, outros humoristas para compor uma equipe em prol de um humor moderno que a crítica, atualmente, considera como inteligente. Numa bancada, os principais do programa (sempre Tas e mais dois humoristas reconhecidos) comentam e criticam os principais fatos do País e do Mundo, da TV e do entretenimento. No entanto, a edição do dia 29 de setembro de 2011 ficaria conhecida como a última da qual Rafinha Bastos participaria.

Humorista do meio *stand-up*, Rafinha Bastos, antes mesmo do enunciado “comeria ela e o bebê”, já era considerado um dos novos humoristas mais polêmicos e também mais bem sucedidos do Brasil, lotando shows por onde passava. Alvo de processos pelos membros da família Camargo, Rafinha foi obrigado a deixar o programa CQC, uma vez que pessoas influentes intervieram perante a diretoria da Rede Bandeirantes, pedindo sua “cabeça” pelo “caco” de enunciado politicamente incorreto (cf. XAVIER, 2011). Todavia, o que parecia ser o fim para Rafinha, se mostrou o início de uma rentável estratégia (discursiva) para angariar fundos para esse *bobo da corte moderno* (cf. parte II, cap. 1, item 1.2.4).

Poucos meses depois de deixar a Rede Bandeirante, Rafinha assina um contrato milionário com o canal por assinatura FX (filiado à americana FOX ENTERTAINMENT GROUP) no qual o humorista transforma em “piada” os próprios problemas com a arte da comédia, principalmente seus processos na justiça e seus desafetos declarados. Para termos uma ideia de como funciona o programa, o *teaser*³⁹² promocional de *A vida de Rafinha Bastos* se mostra providencial. Nesse *teaser*, são apresentados, dentro de um elevador, uma grávida (sósia da cantora Wanessa Camargo) e o humorista, ambos em

³⁹¹ Fragmento do programa CQC. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=41THTgLWYDc>>. Acesso em: 24 nov. 2012

³⁹² *A vida de Rafinha Bastos. Teaser* disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BypSDjFEIQs>>. Acesso em: 5 maio 2013.

silêncio. Quase mortal para a *pseudo* Wanessa, o silêncio cria uma tensão, um mal-estar, enquanto o elevador vai subindo os andares. No nosso modo de ver, a instauração do silêncio no *teaser* é significativo, pois, como assevera Mello (2002, p. 87-88), o *silêncio* “fala tanto ou mais que as palavras, tornando-se uma forma estratégica de expressão e até mesmo uma tática de comportamento deliberado”. Ou seja, além de mostrar o desconforto que o enunciado de Rafinha causou a todas as mulheres grávidas do País, a presença do silêncio no *teaser* ganha função de estratégia discursiva: a ausência de enunciado é uma forma de remissão não somente ao “comeria ela e o bebê”, mas também a toda repercussão gerada com esse enunciado.

Cabe notar que, embora “comeria ela e o bebê” sofra ataques por não se adaptar ao politicamente correto e, para alguns, por ser um humor que falhou³⁹³, quando retomado no *stand-up*, tal enunciado fez com que esse mesmo desconforto causado pelo silêncio se tornasse moeda de troca pelo riso da plateia:

Tem um monte de celebridade grávida... tem quem a gente gosta, aí, né, muita gente bacana grávida... a Janaína Barbosa... tem uma galera... Luana Piovani também tá grávida... tem uma galera grávida, que teve filho... a Ivete teve filho... não é bacana? A Luana Piovani tá grávida e vai entrar pra ciência como a primeira mulher que não vai ficar mais enjoada depois da gravidez. Não dá pra ficar mais enjoada do que a Luana Piovani já é. Tô brincando. É muito legal seguir ela no *Twitter*, ela é bacana... ela fala o que ela pensa... eu gosto da Luana Piovani... tá bunitona grávida. Olha, eu comia ela e... deixa pra lá!³⁹⁴

Uma amiga minha engravidou com dezesseis anos quando “aquilo” que ela acabou de conhecer atrasou, né... que foi o ensino médio. E... ela me chamou pra ser padrinho do bebê... e eu fui lá pra conhecer meu afilhado. Ele é um bebê muito bunitinho, ele tem tipo um mês e oito quilos... é... é muito, né? Eu também achei. Eu acho que ao invés de dá chupeta, eles tão dando tocinho pra esse menino chupar, porque... não é normal isso, né? Oito quilos! Não é verdade? Mas quando eu cheguei lá e meu afilhado tava num cercadinho – sabe? Cercadinho? – quando eu vi aquele bebê daquele tamanho, num cercadinho, eu juro, a primeira coisa que eu pensei foi: vou jogar um amendoim pra ele; eu vou. O bebê era muito gordo. Acho que ele vai aprender a falar *milk-shake* antes de *mamãe*, porque ele não precisa de uma

³⁹³ Para Madureira, o humor de Rafinha Bastos é um humor adolescente, infantil, pois o que ele *fez* e *faz* é ofender gratuitamente, sem proporcionar graça. Assim, segundo o *Casseta*: “não houve humor, falhou” (*apud* XAVIER, 2011). Jô Soares atenta para a questão dos limites do humor: “acho que o humor não pode ter limite. Quem estabelece esse critério é quem fala a coisa. A criação não pode ter limite. [...] Há uma linha tênue entre o humor e a grossura. Se tem graça, é humor. Se não tem, vira grossura” (SOARES, 2011).

³⁹⁴ *Ritrospectiva UOL Comedians* (celebridades que marcaram o ano de 2012), com Bruno Motta. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0vpBtK74cSI>>. Acesso em: 14 mar. 2013.

babá, ele precisa de um *personal trainer*, né? Sério: aquele bebê era tão grande, mais tão grande, que eu acho que ele é que comeria o Rafinha...³⁹⁵

Voltando às “artimanhas” de Rafinha (sátiro) Bastos, podemos dizer que elas vão muito mais além. Considerado um dos “twiteiros” mais influentes do Mundo pelo *New York Times* (cf. HONORATO, 2011), Rafinha Bastos faz de seu *Facebook* e do seu *microblog* uma arma contra tudo e contra todos. Por exemplo, diante do caso de um apresentador da Rede Globo de TV pego em uma blitz policial contra o uso de álcool na direção, Rafinha diz:

Luciano, você bebeu antes de dirigir. Fez merda. Mas não se preocupe: Para a maioria do país, comunicador FDP não é aquele coloca a vida dos outros em risco, é aquele que fala o que pensa. Fique tranquilo. No fundo você está pensando: “Só bebi um pouquinho e estava a 20 Km/h”.³⁹⁶

Rafinha, entretanto, parece saber da repercussão de qualquer palavra que emite e, rapidamente, no seu *Twitter* pede “desculpas” ao apresentador:

Li e reli o meu post anterior e decidi escrever. Personifiquei a minha ira contra a hipocrisia do planeta na figura do Luciano Huck. Fiquei indignado ao saber que o caso poderia morrer com uma simples “nota para a imprensa”, mas não sou eu o responsável por puni-lo. A princípio, existe Justiça pra isso. Dirigir alcoolizado é um crime grave e este deveria ser o tema do meu *post*. Acabei transformando o caso em um palanque para despejar uma série de ofensas pessoais contra o trabalho do apresentador. Atitude desnecessária. Feia. Eu poderia ter exposto a minha opinião de uma forma muito mais inteligente e eficiente. Não sei se haverá algum processo judicial contra mim. Não é esta a questão. Estou aqui apenas para deixar claro que desta vez sinto que me equivoquei. Errei e por isso peço desculpas. PS1: Se você trabalha em um jornal ou portal e pretende reproduzir este texto, peço que o faça na íntegra (inclusive com os PSs). PS 2: Aproveito a oportunidade para avisar a todos que estou vendendo uma moto 250 cc por apenas R\$ 5.500. Excelente estado. Tratar aqui. PS 3: Votem na Amanda França para a Menina Fantástica e votem para eliminar a Ísis na Fazenda de Verão. Ela só chora e não ajuda no dia-a-dia da casa.³⁹⁷

Não entraremos na querela entre Rafinha Bastos e Luciano Huck. O que nos interessa aqui é mostrar que, para além de representar uma pitada de chocarrice no *pseudo* pedido de desculpas, os PSS de Rafinha nos indicam mais uma de suas estratégias: a venda de

³⁹⁵ *Comedy Central Apresenta Stand-up* com Daniel Duncan. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=h8UcE5Ymb2U>>. Acesso em: 14 mar. 2013.

³⁹⁶ Disponível em: <<http://contigo.abril.com.br/noticias/rafinha-bastos-critica-luciano-huck-por-se-recusar-ao-teste-do-bafometro>>. Acesso em: 29 maio 2013.

³⁹⁷ Disponível em: <<http://ego.globo.com/famosos/noticia/2012/12/rafinha-bastos-pede-desculpas-luciano-huck.html>>. Acesso em: 13 mar. 2013

caracteres do seu *Twitter*. De acordo com Honorato (2011), Rafinha comercializava, até 4 de maio de 2011, um *Twitter* (140 caracteres) patrocinado por, aproximadamente, R\$ 6.400,00, contabilizando, para cerca 2 milhões de seguidores, o valor de R\$ 0,03 para cada caractere. Ou seja, o bobo mais uma vez mostra que de bobo não tem nada: utiliza a repercussão negativa do seu discurso em prol de um objetivo financeiro. Finalidade, aliás, que indica uma nova característica do DH encontrada por essa nova geração de humoristas.

Como sabemos, os ACHs podem ser utilizados por outros tipos de discurso enquanto estratégia discursiva (cf. parte I, cap. 2), principalmente na literatura e na publicidade. Nesses termos, os ACHs atravessam esses discursos e, por vezes, chegam a ser considerados uma característica essencial de alguns gêneros como, por exemplo, nas propagandas (cf. parte I, cap. 3, item 3.1.1.2). Todavia, com a “sombra” do politicamente correto pairando sobre vários temas, o que está acontecendo com alguns formatos de humor é exatamente o contrário: atos de comunicação de natureza publicitária estão atravessando os gêneros específicos do humor, numa espécie de *marketing* que, pelas similitudes de processo e pela presença da linguagem politicamente incorreta, denominamos, *ad hoc*, de *marketing pelo método confuso*. Expliquemos.

Na publicidade, o ataque direto a marcas concorrentes que produzem e/ou comercializam um mesmo produto no mercado é tido, normalmente, como uma prática discursiva falha e, atualmente, também como um ato politicamente incorreto. Isso porque, tal prática pode, entre outras coisas, funcionar de modo contrário, dando maior visibilidade ao produto da marca concorrente. No caso do *marketing pelo método confuso* (doravante, MMC), o humorista, vendo seu discurso, na maioria das vezes, talhado pelas coerções sociodiscursivas do politicamente correto a favor das minorias, encontra, na “guerra” entre as empresas e suas marcas, espaço para fazer humor e, ao mesmo tempo, para ganhar dinheiro, como, por exemplo, o que acontece em vários *sketches* humorísticos do canal *Portas dos Fundos* do *Youtube* (<https://www.youtube.com/user/portadosfundos>).

Com programas de curta duração (de 2 a 5 minutos), o grupo de humorista liderado por Antônio Tabet representa situações do dia a dia que acabam declinando ora para um humor inteligente com toques de *nonsense*, ora para um cômico próximo do grotesco sexual. Sucesso na internet, o *Porta dos Fundos* chamou a atenção dos diretores de *marketing* que, em tempos de redes sociais, entenderam que “não adianta tentar abafar críticas ou dar respostas evasivas ao público: as marcas devem entrar no jogo com transparência; melhor ainda se for com bom humor” (cf. TABET, 2013, p. 15). Isso porque, em vários episódios do *Porta dos Fundos*, as empresas que esses diretores representam foram, de algum modo, ridicularizadas pelo o MMC, como, por exemplo, no episódio 3. A cena se passa em um restaurante. Um casal está conversado, quando:

RAPAZ: — Ei, garçom, você me vê uma *Coca*, por favor!
GARÇOM: — Ih! Só tem *Pepsi*, pode ser?
RAPAZ: — *Neeeeeão...* não!³⁹⁸

Aqui, o que se esperava era uma confirmação do enunciado do garçom com a resposta “Pode!”, ao que se seguiria uma surpresa agradável (do tipo: duas mulheres esperando o rapaz na cama; ou o jogador Ganso, fenômeno da Seleção Brasileira, entrando no time da pelada do bairro do rapaz etc.) e o slogan da marca: “Pode ser bom... pode ser muito bom... pode ser *Pepsi!*”. Como se vê, o humor é estabelecido pela negação da publicidade da *Pepsi* que, no mercado brasileiro, não alcança as marcas de vendagem da concorrente.

Em outro episódio intitulado *Na lata*³⁹⁹, a zombaria se volta, ao mesmo tempo, para a promoção da marca *Coca-Cola* que viabilizou, na lata dos refrigerantes, nomes próprios aleatórios como meio de aproximar a marca dos seus consumidores, e para uma marca nacional de refrigerantes de qualidade inferior (conhecidos como “refrigerecos”), mas de grande sucesso entre as classes mais populares devido ao menor preço do produto em comparação com as grandes marcas internacionais. Nesse episódio, uma consumidora com roupas decotadas procura seu nome na lata da *Coca*. Vendo a moça nessa situação, um auxiliar de supermercado oferece ajuda:

³⁹⁸ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=B0M_pRh2hNw>. Acesso em: 24 maio 2013.

³⁹⁹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=NZb0XKHgtjo>>. Acesso em: 24 maio 2013.

AUXILIAR DE SUPERMERCADO: — Opa! Tudo Bem! Quer alguma ajuda, tá procurando alguma coisa, quer alguma ajuda...?

CONSUMIDORA: — sim, tô procurando meu nome na latinha.

AUXILIAR DE SUPERMERCADO: — Ah, legal! Qual é seu nome?

CONSUMIDORA: — É Kelen?

AUXILIAR DE SUPERMERCADO: — Kelen... não... Kelen é ruim. É um nome merda, não tem.

CONSUMIDORA: Como assim?

AUXILIAR DE SUPERMERCADO: — Nome de puta, a *Coca* não faz... Brigitte, Sheila... eu nunca vi.

CONSUMIDORA: — Você tá louco, tá maluco?

AUXILIAR DE SUPERMERCADO: — Ah tá, Kelen é legal? Kelen agora é um “puta” nome? Kelen é um nome bíblico? A mãe é de Cristo, Kelen! Kelen é ruim. Meu nome é Welerson e não é por isso que estou procurando, aqui, meu nome na latinha. Meu nome é bosta e eu tenho consciência disso...

CONSUMIDORA: — Ok, Welerson. Mas eu já achei Kely. Então, se tem Kely, de repente tem meu nome...

AUXILIAR DE SUPERMERCADO: — Kely é um nome; Kelen é a derivação merda desse nome... é ruim. Por duas letras, seu pai te amaldiçoou pra sempre.

CONSUMIDORA: — Tá bom, obrigada, eu vou continuar procurando porque eu sei que eu vou achar.

AUXILIAR DE SUPERMERCADO: — Não, você não vai achar... Se quiser achar, você procura na promoção aqui em baixo, que é a promoção do *Dolly*, que é bem semelhante, só que com nome merda: Pâmela... ó, tem Tábata... tem nome errado, tem “Cráudio”... tem um que eu gosto muito que é “Grória” (lembrei do nome da minha mãe...). Agora, se você não achar no *Dolly*, acho que a promoção da *Sukita*... é a tua onda!

Diferentemente do episódio 3, *Na lata* mostra que não há partidarismos, como poderia parecer: tanto a *Coca* como o *Dolly*, a *Pepsi* e a *Sukita* e, também, seus respectivos consumidores são, todos, “esculhambados”, ridicularizados. No entanto, o que poderia gerar processos legais como o que acontece com os humoristas *stand-up*, no caso do *Porta dos Fundos*, aparece como uma fórmula de *marketing* – confuso – que as empresas e as corporações veem como um novo espaço (humorístico cibernético) para divulgação de suas marcas ao qual elas não podem, por isso mesmo, se privar.

Pelas razões aduzidas nesse capítulo, somos levados a: i) afirmar que o humor não é somente uma característica estilística ou uma estratégia discursiva à disposição de certos escritores, mas também uma *máscara* capaz de marcar o lugar, e em alguns casos o destino (como, por exemplo, o de Mendes Fradique), dentro de um determinado campo discursivo, daqueles que se aventuram pelo universo do riso e do risível; ii) assumir que o campo do humor, assim como alguns campos discursivos (por exemplo, o literário), é extremamente sensível às mudanças sociais, discursivas e tecnológicas, ou seja, o DH acompanha de perto os outros tipos de discursos, os meios de circulação desses tipos e as ações justificadas por esses discursos (cf. politicamente correto) dentro

de uma dada sociedade de modo a poder tirar proveito, a favor do riso, das contradições inerentes a cada um deles; e, por fim mas não menos importante, iii) admitir que o MMC vem ao encontro da nossa ideia de que o DH realmente possa ser considerado um tipo de discurso, nos mesmos moldes do discurso político ou do discurso literário, uma vez que por meio do MMC podemos colocar em evidência que não é o humor que funciona em prol da publicidade, mas que é a publicidade que passa a constituir matéria, substância para o humor enquanto discurso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de descansarmos de nosso longo percurso, acreditamos ser necessário recordar as várias etapas e as descobertas que nos trouxeram até aqui. Em primeiro lugar, diremos que o conceito de *linguagem do riso* (LR), cunhado a partir das ideias de Bakhtin, reinsere, de certo modo, o riso nos Estudos do Discurso, uma vez que nos possibilita observar o riso, com todo seu caráter objetal, como manifestação verbal historicamente marcada. Vista dessa maneira, a LR permite delinear o riso enquanto manifestações *linguageiras* (as *formas* e *formas reduzidas* do riso) e enquanto *atividade responsiva ativa* (a *face psicossociofisiológica* do riso), o que nos levou a revisitar e a rediscutir toda uma gama de categorias necessárias ao *sujeito-analista* para descrever e interpretar o riso não somente como efeito de sentido pretendido e possível, mas também como princípio organizador de textos e de discursos. Isso porque, como aprendemos em Bakhtin (2010c, p. 372 – grifos nossos), o “riso *organizou* as mais antigas formas de representação da linguagem, que inicialmente não eram senão qualquer coisa como o *escárnio da linguagem e do discurso*”. Isso, no nosso modo de entender, aproxima o riso de certos procedimentos que consistem em utilizar determinadas categorias da língua para ordená-las em função das finalidades discursivas de um dado ato de comunicação (no caso, um ACH), ou seja, o riso, em termos teóricos, é muito semelhante àquilo que Charaudeau (2008, p. 74) postula como *modos de organização do discurso*.

Quanto às categorias revistadas, ressaltamos o papel das *visadas discursivas* enquanto parte integrante das finalidades que compõem qualquer contrato de comunicação. Em termos de humor, de cômico, de risível... vimo-nos obrigados a nos aproximar das discussões a respeito da *face psicossociofisiológica* do riso (os tipos de riso: bom, mau, cínico, alegre, ritual, zombeteiro) e do prazer (felicidade, alívio, superioridade, irascibilidade) que o riso pode desencadear nos sujeitos receptores. Com base nesses conhecimentos, pudemos erigir uma visada (de *fazer rir*) que abarcasse o maior número de possibilidades de efeitos de sentido ligados ao fazer rir.

Enquanto “instrumento” de análise, essa visada de *fazer rir*, entre outras coisas, nos permitiu, durante o percurso, aliar o *critério do riso* ao *critério da forma* e, desse modo, dizer: i) se determinado texto constituía um exemplo de texto humorístico voltado para o riso em si mesmo; ou ii) se estamos diante de um texto que obedece a outra(s) finalidade(s) (publicitária, midiática, política etc.), mas que, ao mesmo tempo, é

atravessado por um ato de comunicação humorístico (ACH); ou mesmo iii) se estamos diante de uma *sequência humorística* ou diante de uma obra cuja a *intenção global* é humorística.

Nesse passo, estabelecida uma visada que representasse o riso no discurso, coube a nós precisar os conceitos que compõem a LR: *as formas e formas reduzidas do riso*. Com isso em mente, procuramos então sistematizar conhecimentos que pudessem, ao mesmo tempo, nos mostrar as causas do riso e as técnicas (linguísticas e discursivas) capazes de desencadear os efeitos de sentidos relacionados ao risível (humor, cômico, ridículo, satírico etc.). Ativemos à ausência dos postulados de Aristóteles sobre a questão, partimos das postulações dos retores e dos oradores latinos, em especial Cícero e Quintiliano, sobre *o quê*, no discurso, poderia proporcionar o riso. Com esses pensadores, pudemos delinear OS GENERA RIDICVLORVM que, por sua vez, se dividem em GENERA FACETIARVM (*inversão, paronomásia, trocadilhos*, entre outros cuja marca característica é a brevidade) e em GENERA ANECDOTORVM (que se estendem no discurso, podendo assumir a forma de *anedotas* ou de *burlas*). No entanto, a imprecisão da extensão textual dos GENERA ANECDOTORVM nos levou a perscrutar sobre a *transformação cômica* de enunciados. Chegamos, assim, à questão da *paródia*. Enquanto estratégia discursiva ligada à *imitação*, percebemos que a paródia, assim como o pastiche, se limita à subversão ou à captação de textos e de gêneros do discurso; no entanto, essa definição nos mostrava muito pouco, quase nada, sobre certos gêneros que se voltam especificamente para o humor ou para o riso, sem com isso subverter outros gêneros ou textos específicos, como, por exemplo, as piadas, os chistes e, em certa medida, o *stand-up*.

Diante dessa questão, começamos a cogitar a ideia de que um tipo de discurso deveria dar suporte a esses gêneros. Com esse intuito, procuramos delinear como esse discurso poderia se estruturar. Primeiramente, verificamos como os tipos de discurso podem desenvolver suas relações no interdiscurso. Assim, percebermos que, entre os tipos de discursos teoricamente possíveis em nossa sociedade, existem alguns (os *discursos mimotópicos*) especialmente voltados para a absorção ou para a imitação da estrutura de outros discursos; e outros (os *discursos mediadores*) direcionados para a reelaboração de conteúdos pertencentes a certos discursos cuja leitura e interpretação exigem um

quadro hermenêutico mais complexo como, o discurso científico, por exemplo. Nesse passo, propusemos que o nosso objeto de estudo (isto é, um discurso voltado para o riso e para o risível e cuja estrutura, aparentemente, se baseia na *imitação* de outras estruturas de outros tipos de discurso) deveria manter com os demais discursos certas relações interdiscursivas específicas baseadas no *mutualismo oportunista* e na *replicação* das *cenos enunciativas* desses mesmos discursos. Daí ser possível ao *discurso humorístico* (DH) absorver tanto a *substância* (ou conteúdo) quanto a *forma* (estrutura) dos outros discursos e engendrar os seus próprios gêneros discursivos e textuais, aproveitando-se, quando for o caso, (i) das oportunidades nas quais o ridículo e os deslizos discursivos surgem na vida social, ou (ii) da necessidade de trazer para uma linguagem mais simples, do cotidiano, as mensagens e as ideias dos discursos ditos mais complexos, como, por exemplo, o político, o filosófico ou o religioso. Assim delineado, assumimos, para o DH, o estatuto de tipo de discurso, embora *sui generis*, semelhante ao admitido para o discurso literário ou para o discurso político. Diante disso, deveríamos tornar mais precisas as relações intersubjetivas previstas no dispositivo conceptual desse discurso.

De início, fez-se necessário traçar os perfis ethóticos que os sujeitos do DH poderiam adotar. Assim, remontamos, na História das Ideias, as origens e os perfis dos principais profissionais que, na sociedade ocidental, representaram a arte de fazer rir nas suas mais diversificadas formas (do cômico ao sátiro, do bufo ao humor). Começamos então pela Antiguidade, com os *cômicos* e seus impropérios durante as festas em adoração a Dionísio. Passamos pelos *bufões* que, na origem, exerciam uma certa função “religiosa”, mas que, com o tempo, se torna problemática na sociedade grega, sendo o bufão expulso da mesa dos banquetes para as barbearias. Em Roma, vimos os sátiros que, saídos das procissões fálicas, se tornam uma espécie de máscara (*ethos*) assumida por certos escritores e poetas romanos que, embora criticassem os desvios de conduta dos cidadãos da VRBS, fazendo o povo rir, ainda assim se mantinham a favor da aristocracia. Já na Idade Média, o *bobo* se institui como profissão nas Cortes: ele é o “arauto” que, fazendo rir, diz as “verdades” ao rei e joga com sua liberdade discursiva para tirar vantagens de todos os tipos. Todavia, com o Absolutismo, esse bobo termina, da mesma forma que o bufão, expulso do convívio real e renegado às soleiras da sociedade. Por fim, nos primórdios da Idade Moderna, o *humorista*, no sentido britânico do termo,

desponta na Inglaterra, aliando a melancolia, o medo e, até mesmo, um certo desencanto com a humanidade ao riso. É nesse momento que o fazer rir, ainda atrelado à literatura, começa a alçar voos mais altos, chegando ao jornalismo e à publicidade.

Delineadas essas *máscaras cômicas*, passamos, na sequência, a discutir como o macrodispositivo conceptual do DH poderia ser descrito. Partindo das ideias de Olbrechts-Tyteca (1974), conseguimos depreender que os níveis de interpretação do cômico sugerem que, dependendo do nível (primeiro, segundo, terceiro ou quarto) onde se encontram o sujeito falante ou o sujeito receptor, pode se evidenciar um maior *afastamento* da percepção do cômico e, por conseguinte, a heterogeneidade dos auditórios aos quais é direcionado o enunciado humorístico.

Com isso em mente, sentimos a necessidade de uma reanálise do microdispositivo enunciativo do DH proposto por Charaudeau (2006a) e (2011) que postula uma relação triádica entre *locutor*, *receptor* e *alvo*, nos ACHs. Isso porque, assim descrita, essa relação triádica, por um lado, não abarca o *afastamento* entre os sujeitos a depender do nível de interpretação do cômico, colocando de fora, por exemplo, a possibilidade da *presença ausente* de um *tiers* que se encontram, de certo modo, em *stand by*, elaborando sua atitude responsiva ativa.

Por outro lado, essa relação triádica, ao colocar como instância enunciativa um sujeito sobre a categorização genérica de *alvo*, não prevê a possibilidade de busca por um riso bom ou alegre (no qual o matiz de derrisão e de zombaria estaria ausente ou muito atenuado) e, por conseguinte, não prevê também a possibilidade de haver um *sujeito-interpretante* que não se consubstancia nem em vítima, muito menos, em alvo, mas em *rieur*, isto é, num sujeito que *simplesmente ri* um riso alegre/bom, compartilhando um momento de felicidade ou de alegramento, *de per si*.

Desse modo, redefinimos a relação triádica como uma relação entre instâncias que, além da capacidade de fragmentação dependendo do circuito (interno ou externo) da *mise en scène* do discurso, se configura como *locutor*, *receptor* e *objeto do riso* (OR). Assim sendo, podíamos, agora, complementar nossa análise da estrutura do DH, postulando que, como esse discurso é baseado no *mutualismo oportunista* e na *replicação*, o seu

macrodispositivo necessita ser de tal modo *proteiforme*, que possibilite não somente uma maior adequação às mais variadas situações de comunicação, mas também à *replicação* dos dispositivos conceptuais de outros tipos de discurso.

Caracterizando, dessa maneira, o macrodispositivo conceptual do DH, impunha-se prever as condições do uso do riso. Com esse objetivo, novamente remontamos aos pensadores da Antiguidade. Encontramos, em Aristóteles, o conceito de *eutrapelia* que prescreve ao homem *astos* a justa medida no uso do riso. Assim, conforme postula Aristóteles, esse homem livre e urbano deve utilizar o riso com parcimônia, procurando se afastar do exagero, próprio do bufão, e da ausência de graça, própria do rústico. No entanto, esses postulados de Aristóteles se mostravam aplicados ao uso do riso na vida social em geral.

Desse modo, procuramos outras fontes que pudessem nos dizer algo a respeito do uso do riso no discurso. Segue que, encontramos nos latinos, Cícero e Quintiliano, o conceito de *VRBANITAS* que, remontando a Aristóteles, prescreve, entre outras coisas, as vantagens e as desvantagens do uso do riso pelo orador. Entre as vantagens, podemos citar, por exemplo, a amenização das situações de tensão no fórum e na assembleia e a desarticulação das estratégias discursivas do adversário. Já entre as desvantagens, os latinos são categóricos: não se deve utilizar o riso (i) contra aqueles que são amados nem contra aqueles acometidos por doença ou por qualquer outro infortúnio, ou seja, utiliza-se o riso somente contra os vícios, mas não contra as torpezas graves, o que pode levar o auditório à comiseração e não ao riso; não se deve fazer (ii) uso de obscenidades ou de qualquer recurso que aproxime o orador do *MIMVS* ou do bufão; e, por fim, (iii) não se deve utilizar dos *GENERA RIDICVLORVM* quando esses beirarem ao ultraje, pois o riso custa caro e sua cota é a honra.

Com bases nessas ideias, uma aproximação entre o conceito de *VRBANITAS* e a categoria de análise do *ethos* se mostrou mais que oportuna, uma vez que, enquanto categoria descritiva, a *VRBANITAS* tem o potencial de desvelar a adequação tanto do sujeito (representado pelo seu *ethos prévio e discursivo*) quanto do seu discurso às coerções sociais e sociodiscursivas previstas no contrato de comunicação do DH. Isso faz da

VRBANITAS uma categoria propriamente discursiva, pois, assim definida⁴⁰⁰, “não se deixa reduzir a uma grade estritamente linguística, nem a uma grade de ordem sociológica ou psicossociológica”⁴⁰¹ (MAINGUENEAU, 1999, p. 47 – tradução nossa). De posse dessa categoria que, de certo modo, regulamenta o uso do riso pelos sujeitos do riso, a nós, faltava analisar o lugar discursivo desses sujeitos em relação a uma dada sociedade.

Partindo do conceito de *campo discursivo* e da história do humorismo no Brasil, traçamos, em linhas gerais, o caminho do humor (e dos humoristas) das entrelinhas da literatura para a institucionalização enquanto *campo do humor*. Nesse passo, vimos o humor passar de característica estilística de alguns escritores e poetas – que se enveredavam pelo universo do riso e do risível – para uma certa regulamentação da profissão de humorista junto aos campos do jornalismo e da publicidade. Com efeito, verificamos que a VRBANITAS passa a erigir as rusgas de posicionamento até mesmo entre os próprios humoristas, que se diferenciam de acordo com a concepção adotada sobre o que é fazer humor. Donde, por um lado, uma primeira diferenciação entre sujeitos voltados para fazer rir a todo custo (os *risistas*) e aqueles que, além de fazer rir, procuram mostrar uma tese sobre o mundo (os *humoristas*).

Por outro lado, uma segunda diferenciação relacionada, principalmente, aos avanços tecnológicos dos séculos XX e XXI, os quais fizeram – e ainda fazem – com que os humoristas brasileiros se adaptassem às novas formas de mídias. Assim sendo, o humorismo brasileiro que, durante muitas décadas, reproduzia as *formas do riso* advindas do circo, do teatro de revista e da caricatura grotesca, com o advento da internet e, concomitantemente, a introdução da cultura *stand-up*, com toda uma liberdade discursiva, vê os novos humoristas criarem outras estratégias discursivas de modo a escapar de um projeto ideológico de tendência internacional: o *politicamente correto*. Fazendo com que leis e políticas públicas se voltem para a defesa de grupos minoritários, esse projeto se caracteriza por uma tentativa de “limpeza” de termos

⁴⁰⁰ Quanto ao caráter anacrônico de postular a VRBANITAS enquanto categoria de análise, entendemos que não devemos lidar com o passado “numa perspectiva de um passado absoluto, definitivo, irrevogável, mas um passado profundamente dinâmico e muito fecundo, a nos fazer presentes as mais refinadas indagações, a nos levantar intrincados questionamentos acadêmicos, a nos sugerir, nas reflexões de ontem, reflexões para o hoje” (REZENDE, 2009b, p. 36).

⁴⁰¹ No original: “On peut donc parler ici d’une catégorie proprement discursive, qui ne se laisse réduire ni à une grille strictement linguistique ni à une grille d’ordre sociologique ou psycho-sociologique.”

linguísticos marcados pelo preconceito. Nesse cenário, os humoristas são acusados de serem politicamente incorretos, gerando escândalos na mídia aberta, processos judiciais e indenizações milionárias. No entanto, esses mesmos humoristas conseguem fazer a polêmica com *politicamente incorreto* funcionar a seu favor, elaborando estratégias discursivas, como, por exemplo, o *marketing pelo método confuso*, que, além de permitir o sucesso no campo do humor, atrai a atenção das grandes empresas e marcas para o *fazer humorístico* no espaço cibernético da *web*.

Tendo em vista o exposto acima, podemos, agora, dizer que nossa tese é menos uma resposta absoluta e definitiva a uma pergunta do que um caminho, um desenrolar de ideias orientadas a partir das principais tendências em estudos do discurso: um percurso no qual vários questionamentos e soluções vão sendo postos em constante discussão, pois, para “a compreensão de um texto, são importantes, não apenas as indicações que ele traz para o destinatário, *mas também as manobras às quais é submetido, os percursos que é obrigado a seguir*” (DUCROT, 1980 *apud* MAINGUENEAU, 1997, p. 164 – grifos do autor). O que, muitas vezes, nos fez voltar não somente para a análise do DH (discurso e suas manifestações textuais), mas também para os discursos sobre o DH, ou melhor dizendo, sobre o riso, o cômico, o humor... ou seja, sobre aquilo que compõe a LR.

Além disso, concordamos com Possenti (2010) quando ressalta que, sobre o campo do humor, muito há que se estudar – o que dizer das novas formas de humor que escapam à própria lógica do humor, como, por exemplo, o *stand-up gospel*⁴⁰². Com efeito, muitas questões ficaram em aberto, o que é típico de um trabalho com tamanha pretensão. Isso porque, tanto o campo do humor quanto o DH se apresentam em constante mutação, adaptando-se muito rapidamente às novas realidades sociais, às rápidas inovações tecnológicas e às coerções sociodiscursivas e, proporcionando, por mais paradoxal que possa parecer, seriedade ao riso, ao risível, ao cômico, ao satírico... em fim, ao humor.

⁴⁰² Podemos citar, aqui, o espetáculo *Stand Up Gospel Comedy*. De acordo com seu criador, Dennys Ricardo, humorista e pastor da Comunidade Apostólica Livre, esse é o “primeiro espetáculo de comédia segmentada no Brasil, levando diversão a todos os cristãos, contando histórias bíblicas e de vida cotidiana pela ótica do humor. É um espetáculo para todo tipo de público, sem restrições de faixa etária, social, política ou religiosa”. Ainda nas palavras do pastor Dennys: “pecado é não achar graça”. Disponível em: <<http://standupgospelcomedy.com.br/index.html>>. Acesso em: 30 maio 2013.

Pois, como adverte Zé Bonitinho: “O humor é coisa séria, é liberdade. Basta ver nos países ditatoriais, ali não existe humor” (LOREDO, 2013, p. 95).

Assim sendo, nosso percurso se apresenta mais como uma tentativa de prever os movimentos do DH, não somente olhando para o passado (falamos, aqui, dos textos humorísticos, cômicos, sátiros etc.), mas também apontando para a capacidade sempre mutante desse discurso e sua capacidade extraordinária de ora tornar uma coisa velha em nova, ora de se consubstanciar com o novo, renovando-se *ad infinitum*.

Se o texto da tese, em muitos momentos, se apresentou árido, duro, cansativo e, por vezes, sem graça (que ironia!), deve-se às nossas leituras e aos conselhos de outrem que estudaram e estudam o assunto, principalmente, Escarpit (1972, p. 7) que nos diz que uma das falhas – “erros funestos” nas palavras do autor – daqueles que escrevem sobre o humor é tentar fazê-lo com humor. Entretanto, se o texto for lido com paciência, como um percurso deve ser, talvez consiga despertar aquele sentimento que, segundo Ziraldo, surge quando nos admiramos diante do humor: “Ué gente. Não é que é isso mesmo?!” (PINTO, 1970, p. 29). Todavia, se, em alguns momentos, fizer rir, melhor ainda.

REFERÊNCIAS

- ADAIL, J. P. et al. *Antologia brasileira de humor*. Porto Alegre: L&PM Editores: 1976 (vol. 1 e 2).
- ADAM, J. -M. *A linguística textual: introdução à análise textual dos discursos*. 2 ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ALBERTI, V. *O riso e risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; FGV, 1999.
- AMOSSY, R. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.
- ANTUNES, A.; FROMER, M.; REIS, N. Racio símio. *Õ Blesq Blom*. Rio de Janeiro: WEA, 1989.
- ARISTOTE. *Art rhétorique et art poétique*. Paris: Librairie Garnier Frères, 1944.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, [196-?].
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Ciudad Universitária, México, D. F.: Universidad Autónoma do México, 2002.
- ARISTÓTELES. Partes dos animais. In: MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 72.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. *A poética clássica*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 19-52.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. São Paulo: Rideel, 2007.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. 5 ed. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- ARISTOTLE. *Rhetoric*. New York: The Modern Library, 1984.
- AUBERT, A. C. Piada de português? *Trip*. São Paulo: Trip Editora e Propaganda, n. 221, maio, 2013, p. 104.
- AZEVEDO, F. F. S. *Dicionário analógico da língua portuguesa*. 2 ed. atual. e rev. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.
- BAILLY, A. *Dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette, 1950.
- BAKHTIN, M. M. *L'oeuvre de François Rabelais et la cultura populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallinard, 1970.
- BAKHTIN, M. M. *Rabelais and his world*. Boomington: Indiana University Press, 1984.
- BAKHTIN, M. M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BAKHTIN, M. M. *O freudismo: um esboço crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 7 ed. São Paulo: Hucitec, 2010a.
- BAKHTIN, M. M. *Estética da criação verbal*. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010b.
- BAKHTIN, M. M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 6 ed. São Paulo: Hucitec, 2010c.

- BAKHTIN, M. M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5 ed. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2010d.
- BAKHTIN, M. M./VOLOCHINOV, V. N. *Discurso na vida e discurso na arte*. Trad. Cristóvão Tezza e Carlos Faraco. (Texto de circulação acadêmica), 1926.
- BARÃO DE ITARATÉ. O barão no jogo da verdade. *Manchete*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1965.
- BAUDELAIRE, C. De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques. *Le Portefeuille*, 1855. Disponível em: <<http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=ess&id=27&s=1#>>. Acesso em: 3 ago. 2012.
- BEACCO, J. -C. corpus. In: CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 137-140.
- BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre significação da comicidade*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BERISTÁIN, H. O chiste. In: LUSTOSA, I. (org.) *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 69-91.
- BITTAR, E. C. B. *Curso de filosofia aristotélica: leitura e interpretação do pensamento aristotélico*. Barueri: Manole, 2003.
- BOCCACCIO, G. *Decamerão*. São Paulo: Editora Abril, 1971.
- BONHOMME, J. Isotopia. In: CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 292-294.
- BONNAFOUS, J. Norma. In: CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 348-350.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 48 ed. São Paulo: Cultrix, 2012.
- BREMMER, J. Piadas, comediógrafos e livros de piadas na cultura grega antiga. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (orgs) *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 27-50.
- BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (orgs) *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000a.
- BREMMER, J.; ROODENBURG, H. Humor e história. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (orgs) *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000b, p. 13-25.
- BRONCKART, J. -P.; BOTA, C. *Bakhtin desmascarado: história de um mentiroso, de uma fraude, de um delírio coletivo*. São Paulo: Parábola, 2012.
- BUENO, F. S. *Dicionário escolar da língua portuguesa*. 6 ed. FENAME, 1969.
- BURTON, R. *The anatomy of melancholy*. London: Oxford University Press, 1989.
- BUSATTO, L. Posfácio: M. F. e sua gramática. In: FRADIQUE, M. *Grammatica portuguesa pelo methodo confuso: adoptado em todas as escolas primarias, secundarias e terciarias do Brasil e suburbios*. 3 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1984, p. 273-274.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 9 ed. Rio de Janeiro: Editora Ouro Azul, 2006.
- CAPELO, R. Gina Indelicada surpreende empresa: 'vamos acionar o jurídico'. *Época Negócios* (on-line). São Paulo: Editora Globo, ago. 2012. Disponível em:

- <<http://epocanegocios.globo.com/Informacao/Acao/noticia/2012/08/gina-indelicada-surpreende-empresa-vamos-acionar-o-juridico.html>>. Acesso em: 23 ago. 2012.
- CARVALHO, C. *Para compreender Saussure*. 11 ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- CARVALHO, U. W. *Aprenda inglês com humor: micos que você não pode pagar*. Barueri: Disal Editora, 2012.
- CASTIGLIONE, B. *Il cortegiano*. Milão: Garzanti, 1945.
- CASTIGLIONE, B. *O cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CASTRO, M. L. D. Humor na publicidade televisiva: entre o prazer e o mercado. In: SANTOS, R. E.; ROSSETTI, R. (orgs) *Humor e riso na cultura midiática: variações e permanências*. São Paulo: Paulinas, 2012, p. 129-145.
- CHABROL, C. Humour et médias. *Questions de Communication: humour et média. Définitions, genres et cultures*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, n. 10. 2006a, p. 7-17.
- CHABROL, C. Script. In: CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006b, p. 441-442.
- CHARAUDEAU, P. *Le discours d'information médiatique: la construction du miroir social*. Paris: Nathan-INA, 1997.
- CHARAUDEAU, P. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. In: MACHADO, I. L.; MELLO, R. (orgs) *Gêneros: reflexões em análise do discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004a, p. 13-41.
- CHARAUDEAU, P. Tiers ou est-tu? In: CHARAUDEAU, P.; MONTES, R. *La voix cachée du Tiers. Des non-dits du discours*. Paris: L'Harmattan, 2004b, p. 1-15. Disponível em: <<http://www.patrick-charaudeau.com/Tiers-ou-es-tu,91.html>>. Acesso em: 25 maio 2012.
- CHARAUDEAU, P. Des catégories pour l'humour. *Questions de Communication: humour et média. Définitions, genres et cultures*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, n. 10, 2006a, p. 27-43.
- CHARAUDEAU, P. *Discurso político*. São Paulo: Contexto, 2006b.
- CHARAUDEAU, P. Contrato de comunicação. In: CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006c, p. 130-133.
- CHARAUDEAU, P. Estratégia de discurso. In: CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006d, p. 218-219.
- CHARAUDEAU, P. *Linguagem e discurso: os modos de organização do discurso*. São Paulo: Contexto, 2008.
- CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2009.
- CHARAUDEAU, P. Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments. In: GARCÍA, M. D. V. (dir.) *Humour et crises sociales: regards croisés France-Espagne*. Paris: L'Harmattan, 2011, p. 9-43.

- COMPART, A. G. A. *O riso e sorriso nos processos de socialização e construção identitária*. 2009. 124f. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte.
- D'ANGELI, C; PADUANO, G. *O cômico*. Curitiba: Editora UFPR, 2007.
- DICK, P. K. *Blade Runner: perigo eminente*. 2 ed. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, [1968].
- DRIESSEN, H. Humor, riso e o campo: reflexões da antropologia. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (orgs) *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 251-276.
- DUCROT, O. *Les mots du discours*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.
- ECO, U. O cômico e a regra. In: *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 343-353.
- ECO, U. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1986.
- ECO, U. Pirandello ridens. In: *Sobre espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- ECO, U. *História da feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ENCICLOPEDIA ITALIANA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI. Circo equestre. Roma: Treccani, 1929-39, vol. 10, p. 402.
- ENCICLOPEDIA ITALIANA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI. Pagliaccio. Roma: Treccani, 1929-39, vol. 25, p. 930.
- ESCARPIT, R. *L'humour*. 5 ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.
- FALCÃO. Oportunidade única. *Lindo, bonito e joiado*. Fortaleza: Continental, 1992.
- FARIA, E. *Dicionário latino-português*. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2003.
- FAVRE, R. *Le rire dans tous ses éclats*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon: 1995.
- FEDRIZZI, A. (org.) *O humor abre corações. E bolsos*. Rio de Janeiro: Campus, 2003.
- FERREIRA, A. B. H. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 5 ed. Curitiba: Positivo, 2010.
- FLORES, V. N. et al. (orgs). *Dicionário de linguística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2009.
- FRADIQUE, M. *Feira livre: antologia das letras nacionais pelo método confuso*. Rio de Janeiro: Bejjamin Costallar & Miccolis, 1923.
- FRADIQUE, M. Desvantagens do methodo confuso. In: *A lógica do absurdo*. Rio de Janeiro: Editora Leite Ribeiro, 1925.
- FRADIQUE, M. *Grammatica portugueza pelo methodo confuso: adoptado em todas as escolas primarias, secundarias e terciarias do Brasil e suburbios*. 3 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- FRADIQUE, M. *História do Brasil pelo método confuso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FREJAT, R. Amor pra recomeçar. *Amor pra recomeçar*. Warner Music Brasil, 2002.

- FREUD, S. O humor. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. 2 ed. 1 reimpr. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 163-169.
- FREUD, S. *Os chistes e a sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GARCÍA, M. D. V. (dir.) *Humour et crises sociales: regards croisés France-Espagne*. Paris: L'Harmattan, 2011.
- GARCIA, O. M. *Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar*. 27 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.
- GENETTE, G. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil, 1982.
- GENTILI, D. Irreverência. *Jornal Pampulha: o semanário de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Sempre Editorial, n. 1144, 30 jun. 2012.
- GOMES, N. *Pequeno dicionário do humorismo brasileiro: tudo o que faz o brasileiro rir*. Sorocaba: edição do autor, 1998.
- GOODBYE, J. A utilidade do humor na propaganda. In: FEDRIZZI, A. (org.) *O humor abre corações. E bolsos*. Rio de Janeiro: Campus, 2003, p. 77-78.
- GRAF, F. Cícero, Plauto e o riso romano. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (orgs) *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 51-64.
- GREIMAS, A. J.; COURTÊS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.
- GUREVICH, A. Bakhtin e sua teoria do carnaval. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (orgs) *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 83-92.
- HAMA, L. Maluf, o senhor é ladrão? *Trip*. São Paulo: Trip Editora e Propaganda, n. 221, maio, 2013, p. 96-101.
- HERZEN, A. *Ob iskusstve*. Moscou, 1954.
- HINOTO, A; ALVES, A. Uma Arlinda mulher. *Mamonas assassinas*. EMI, 1995.
- HOBBS, T. *Elements of law natural and politic*. 2 ed. London: Cass: 1969.
- HOLANDA, C. B. Bom conselho. *Quando o carnaval chegar*. Phonogram, 1972.
- HOME, H. *Elements of criticism*. Londres, 1762.
- HONORATO, R. Campeões de audiência no twitter vendem de tudo na rede. *Veja São Paulo* (edição on-line). Editora Abril, maio, 2011. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/vida-digital/campeoes-de-audiencia-do-twitter-vendem-de-tudo-na-rede#texto1>>. Acesso em: 28 maio 2013.
- HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2009.
- JAEGER, W. A comédia de Aristófanes. In: *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 414-439.
- JOLLES, A. O chiste. In: *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 205-216.
- JOSEPH, I. M. *O trivium: as artes liberais da lógica, gramática e retórica*. São Paulo: É Realizações Editora, 2008.

- JOUBERT, L. *Traité du ris suivi d'un dialogue sur la cacographie française*. Genebra, Slatkine Reprints, 1973.
- KENEDY, E. Gerativismo. In: MARTELOTA, M. E. (org.) *Manual de linguística*. 1 ed. 3 reimpr. São Paulo: Contexto, 2010, p. 127-140.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. *Análise da conversação: princípios e métodos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.
- LE GOFF, J. O riso na Idade Média. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (orgs) *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 65-82.
- LESKY, A. Os começos do drama. In: *História da literatura grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 253-271.
- LEVI-STRAUSS, C. *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- LISBOA, J. L. O Anatômico entre os papéis jocosos setecentistas. In: LUSTOSA, I. (org.) *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 391-405.
- LOREDO, J. Casa nova tupiniquim. *Trip*. São Paulo: Trip Editora e Propaganda, n. 221, maio, 2013, p. 80-95.
- LUIZ, M. O triste bom-humor brasileiro. *Revista de Cultura Vozes*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, n. 3, vol. LXIV, 1970, p. 63-66.
- LUSTOSA, I. *Brasil pelo método confuso: humor e boemia em Mendes Fradique*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- LUSTOSA, I. Introdução à História do Brasil pelo método confuso. In: FRADIQUE, M. *História do Brasil pelo método confuso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 9-25.
- LUSTOSA, I. (org.) *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- LUSTOSA, I.; TRICHES, R. O português da piada. In: LUSTOSA, I. (org.) *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 251-269.
- LYONS, J. *Lingua(gem) e lingüística: uma introdução*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- LYSARDO-DIAS, D. O saber-fazer comunicativo. In: MACHADO, I. L.; CRUZ, A. R.; LYSARDO-DIAS, D. *Teorias e práticas discursivas: estudos em análise do discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG; Carol Borges, 1998, p. 17-24.
- MACHADO, A. A. *Cavaquinho e saxofone (solos)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.
- MAINGUENEAU, D. *Elementos de linguística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. 3 ed. Campinas: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1997.
- MAINGUENEAU, L. L'analyse des discours constituants. In: MARI, H. et al. (orgs) *Fundamentos e dimensões da análise do discurso*. Belo Horizonte: Carol Borges-NAD/FALE/UFMG, 1999, p. 45-58.

- MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. 3 ed. São Paulo: Cortez, 2004a.
- MAINGUENEAU, D. Diversidade dos gêneros do discurso. In: MACHADO, I. L.; MELLO, R. (orgs) *Gêneros: reflexões em análise do discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004b, p. 43-58.
- MAINGUENEAU, D. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006a.
- MAINGUENEAU, D. Competência discursiva. In: CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006b, p. 101-102.
- MAINGUENEAU, D. Intertextualidade. In: CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006c, p. 288-289.
- MAINGUENEAU, D. Código linguageiro. In: CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006d, p. 97-98.
- MAINGUENEAU, D. Cenas de enunciação. In: CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006e, p. 95-96.
- MAINGUENEAU, D. *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008a.
- MAINGUENEAU, D. *Gêneses do discurso*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008b.
- MAINGUENEAU, D. *Doze conceitos em análise do discurso*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010a.
- MAINGUENEAU, D. *O discurso pornográfico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010b.
- MALHADAS, D.; DEZOTTI, M.; NEVES, M. H. M. *Dicionário grego-português*. Cotia: Ateliê, 2006.
- MALMBERG, B. *Les nouvelles tendances de la linguistique*. Paris: PUF, 1966.
- MARI, H. et al. (orgs) *Fundamentos e dimensões da análise do discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG; Carol Borges, 1999.
- MARQUES JR., I. N. *O riso segundo Cícero e Quintiliano: tradução e comentários de De oratore, Livro II, 216-291 (De ridiculis) e da Institutio Oratoria, livro VI, 3 (De risu)*. 2008. 160f. Dissertação (mestrado) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP, São Paulo.
- MARTINHO, T. Tá rindo do quê? *Trip*. São Paulo: Trip Editora e Propaganda, n. 221, maio, 2013, p. 58-65.
- MASUCCI, F. *Dicionário humorístico*. 2 ed. São Paulo: Editora Leya, 1958.
- MELLO, R. Análise discursiva do(s) silêncio(s) no texto literário. In: MACHADO, I. L. et al. *Ensaio em análise do discurso*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002, p.87-123.
- MENDONÇA, M. A stand-up comedy vira sucesso no Brasil. *Época* (on-line), n. 469, jul. 2007. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0;EDG77345-6006;00.html>>. Acesso em: 29 maio 2013.
- MENNUCCI, S. *Humor*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia. Editores, 1923.
- MINER, H. Body ritual among the Nacirema. *American Anthropologist*, n. 58, 1956.
- MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

- MONRO, D. H. Theories of humor. In: BEHRENS, L.; ROSEN, L. J. *Writing and reading across the curriculum*. 3 ed. Glenview, IL: Scott, Foresman and Company, 1988, p. 349-55. Disponível em: <<https://www.msu.edu/~jdowell/monro.html>> Acesso em: 22 mai. 2012.
- MOREIRA, F. J. S. Tradução do Tratado Coisliniano: epítome do Livro II da Poética de Aristóteles. *Ousia Revista Eletrônica*. Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: <http://www.ifcs.ufrj.br/~fsantoro/ousia/traducao_coisliniano.html>. Acesso em: 5 maio 2012.
- MORRIS, C. *An essay towards fixing the true standards of wit, humour, raillery, satire and ridicule*. Londres, 1744.
- NARLOCH, L. *Guia politicamente incorreto da História do Brasil*. São Paulo: Leya, 2011.
- NARLOCH, L.; TEIXEIRA, D. *Guia politicamente incorreto da América Latina*. São Paulo: Leya, 2011.
- NIETZSCHE, F. *Assim falava Zarathustra: um livro para todos e para ninguém*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- NIGRIS, M. E. *Deglutição cultural: o riso e o riso reduzido no Brasil da última década do século XX*. 2006. 234f. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo.
- OLBRECHTS-TYTECA, L. *Le comique du discours*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1974.
- OLIVETTO, W. Uma conversa séria sobre humor. Favor não rir. In: FEDRIZZI, A. (org.) *O humor abre corações. E bolsos*. Rio de Janeiro: Campus, 2003, p. 29-61.
- OS MELHORES DO MUNDO. Debate político. *Os melhores do mundo: notícias populares*. Warner, 2008.
- PECHEUX, M. Sur les contextes épistémologiques de l'analyse de discours. *Mot*, Presses de la Fondation national des sciences politiques, n. 9, out., 1984.
- PEIXOTO, A. *Humour: ensaio do breviário nacional do humorismo*. 2 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.
- PEREIRA, L. M. S. S. Humor: um enfoque psicológico. *Revista de Cultura Vozes*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, n. 3, vol. LXIV, 1970, p. 57-62.
- PERELMAN, C. Prefácio. In: OLBRECHTS-TYTECA, L. *Le comique du discours*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1974, p. 5-6.
- PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PERINI, M. A. *Gramática descritiva do português*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1999.
- PIETRO, M. H. U. *Dicionário de literatura latina*. Lisboa; São Paulo: Editorial Verbo, 2006.
- FIGUEAUD, J. *La maladie de l'âme. Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*. Paris: Les Belles Lettres, 1981.
- PIMENTA, R. *Casa da mãe Joana: curiosidades nas origens das palavras, frases e marcas*. 10 ed. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

- PINTO, Z. A. Ninguém entende de humor. *Revista de Cultura Vozes*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, n. 3, vol. LXIV, 1970, p. 21-37.
- PIRANDELLO, L. *O humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996.
- PLATÃO. O banquete. In: *Diálogos*. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985, p. 1-54.
- PLATÃO. *República*. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- PLATIN, C. Silogismo. In: In: CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 448.
- PONDÉ, L. F. *Guia politicamente incorreto da filosofia*. São Paulo: Leya, 2012.
- POSSEBON, F. *Batracomiomaquia: a batalha dos ratos e das rãs: Homero*. São Paulo: Humanitas, 2003.
- POSSENTI, S. A linguagem politicamente correta e a análise do discurso. *Revista Estudos da Linguagem*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, ano 4, v. 2, jul./dez. 1995, p. 123-140. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/relin/article/view/1016/1127>>. Acesso em: 24 maio 2013.
- POSSENTI, S. *Os humores da língua: análise lingüística de piadas*. 5 reimpr. Campinas: Mercado das Letras, 1998.
- POSSENTI, S. *Humor, língua e discurso*. São Paulo: Contexto, 2010.
- PROPP, V. O riso ritual no folclore. In: *Édipo à luz do folclore*. Lisboa: Editorial Vega, [19--?], p. 69-113.
- PROPP, V. *Comichidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- RABELAIS, F. *Gargantua e Pantagruel*. Lisboa: Portugalíia Editora, [s.d.].
- RABELAIS, F. Obras: décima aos leitores. In: BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo 7 ed. Hucitec, 2010a, p. 59.
- RAMAGE, E. S. Early roman urbanity. *The American Journal of Philology*, vol. 81, n. 1, 1960, p. 65-72.
- RAMOS, J. Cômico. In: *Risada e meia: comichidade em Tutaméia*. São Paulo: Annablume, 2009, p. 24-54.
- RASKIN, V. Linguistic heuristic of humour: a script-based semantic approach. *International Journal of Sociology of Language*, 65, 1987, p. 11-25.
- REZENDE, A. M. *Latina essentia: preparação ao latim*. 4 ed. rev. ampl. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009a.
- REZENDE, A. M. *Rompendo o silêncio: a construção do discurso oratório em Quintiliano*. 2009b. 280f. Tese (doutorado) – UFMG, FALE, POSLIN, Belo Horizonte.
- RICKLEFS, R. E. Coevolução e mutualismo. In: *A economia da natureza*. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan S. A., 2003, p. 352-367.
- ROCHA PEREIRA, M. H. Prefácio. In: ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 5-31.
- ROCHA POMBO, J. F. *Nossa pátria: narração dos factos da história do Brasil, através da sua evolução com muitas gravuras explicativas*. 67 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1925.

- RÓNAI, P. *Não perca o seu latim*. 10 impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- ROODENBURG, H. A conversa agradável: civilidade e piadas na Holanda seiscentista. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (orgs) *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 165-193.
- ROUANET, S. P. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SALIBA, E. T. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SANTOS, R. E. Reflexões teóricas sobre o humor e o riso na arte e nas mídias massivas. In: SANTOS, R. E.; ROSSETTI, R. (orgs) *Humor e riso na cultura midiática: variações e permanências*. São Paulo: Paulinas, 2012, p. 17-59.
- SANTOS, R. E.; ROSSETTI, R. (orgs) *Humor e riso na cultura midiática: variações e permanências*. São Paulo: Paulinas, 2012.
- SCHMIDT, M. F. *Nova história crítica do Brasil: 500 anos de história mal contada*. São Paulo: Nova Geração, 1997.
- SKINNER, Q. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2002.
- SOARES, J. Credo. *Veja*. Rio de Janeiro: Editora Abril, n. 29, jul., 1989, p. 23.
- SOARES, J. Manifesto dos humoristas. *Veja*. Rio de Janeiro: Editora Abril, n. 04, jan., 1990, p. 19.
- SOARES, J. Se não tem graça, piada vira grossura. *Folha de São Paulo* (edição online). São Paulo: Editora Abril, out. 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2210201111.htm>>. Acesso em: 01 abr. 2012.
- SOUZA, G. T. *Introdução à teoria do enunciado concreto do círculo Bakhtin/Volochinov/Medvedev*. 2 ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2002.
- STRACHEY, J. Prefácio. In: FREUD, S. *Os chistes e a sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 11-16.
- SUCHOMSKI, J. *Delectatio und utilitas. Ein Beitrag zum Verständnis mittelalterlicher komischer literatur*. Bern, Munique: Franke, 1975.
- SUPPIA, A. L. P. O. A metrópole replicante: designing Metropolis e Blade Runner. *Design, arte e Tecnologia*. São Paulo: Edições Rosari, n. 4, 2008. Disponível em: <<http://portal.anhembis.br/sbds/pdf/23.pdf>>. Acesso em: 01 dez. 2011.
- SWIFT, J. *Uma modesta proposta para prevenir que, na Irlanda, as crianças dos pobres sejam um fardo para os pais ou para o país, e para as tornar benéficas para a República*. 1729. Disponível em: <http://www.helenabarbas.net/traducoes/2004_Swift_Proposal_H_Barbas.pdf>. Acesso em: 19 mar. 2013.
- TABET, A. Saída pelos fundos. *Trip*. São Paulo: Trip Editora e Propaganda, n. 221, maio, 2013.
- TELLES, C. Q. *Mulher: manual do proprietário*. São Paulo: Editora Best Seller, [s.d.].
- TELLES, C. Q. *Homem: manual da proprietária*. 9 ed. São Paulo: Editora Best Seller, 2002.

TIGRE, B. *Versos perversos: poesias satyricas em comentário aos acontecimentos de 1904*. Rio de Janeiro: Livraria Cruz Coutinho, 1905.

TIRIRICA. Meus eleitores não deram voto perdido. *Congresso em foco* (edição on-line) Brasília: Caracol Web Design, set. 2012. Disponível em: <<http://congressoemfoco.uol.com.br/noticias/manchetes-antiores/tiririca-%E2%80%9Cmeus-eleitores-nao-deram-voto-perdido%E2%80%9D/>>. Acesso em: 14 set. 2012.

TRASK, R. L. *Dicionário de linguagem e linguística*. São Paulo: Contexto, 2004.

VALE, R. P. G. Põe a Chapeuzinho Vermelho na tela!!!: análise da argumentação midiática a partir de uma paródia do programa Brasil Urgente. *Gláuks: Revista de Letras e Artes. Análise do Discurso*. Viçosa, v. 8, n.1, jan./jun. 2008, p. 202-228.

VALE, R. P. G. *A mulher nas piadas de almanaques: estratégias discursivas e representações sociais*. 2009a. 135f. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Letras, POSLIN, UFMG, Belo Horizonte.

VALE, R. P. G. Sangue e tragédia no barroco da vovó – Argumentação na mídia e gêneros transgressivos: a problematicidade nos gêneros de imitação. In: III ENCONTRO MINEIRO DE ANÁLISE DO DISCURSO. *Anais...* Viçosa: DLA/UFV, 2009b.

VASQUES, R. Ligue o rádio: garantia de boas risadas. In: SANTOS, R. E.; ROSSETTI, R. (orgs) *Humor e riso na cultura midiática: variações e permanências*. São Paulo: Paulinas, 2012, p. 187-198.

VAZ, A. *Mutualismo, cooperação ou oportunismo?* 2001. Disponível em: <<http://naturlink.sapo.pt/print.aspx?menuid=2&cid=41381&viewall=true&>>. Acesso em: 21 abr. 2013.

VEISSID, J. *Le comique, le rire et l'humour*. Paris: Lettres du Monde, 1978.

VELLOSO, M. P. A mulata, o papagaio e a francesa: o jogo dos estereótipos culturais. In: LUSTOSA, I. (org.) *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 365-387.

VERISSIMO, L. F. Amor nos tempos de comédia. *Trip*. São Paulo: Trip Editora e Propaganda, n. 221, maio, 2013, p. 40.

XAVIER, M. Rafinha bastos, o novo rei da baixaria. *Veja São Paulo* (edição on-line). Editora Abril, out. 2011. Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/materia/rafinha-bastos-comediante-acha-engracado>>. Acesso em: 11 jun. 2012.

APÊNDICES

APÊNDICE A – ASPECTOS LINGUÍSTICOS NA CONSTRUÇÃO DO HUMOR

Segundo Possenti (1998, p. 27-36)

NÍVEL LINGUÍSTICO	CHAVE LINGUÍSTICA
FONOLÓGICO	Baseia-se principalmente na diferença da “pauta acentual” de palavras e/ou expressões para criar a possibilidade de duas ou mais leituras devido à alteração da distribuição de acentos em sílabas de maior ou menor saliência fônica. Ex.: para a palavra “danoninho” haveria as pronúncias: 1) “dãnoninho”, com somente um acento agudo marcando a tônica; e 2) “dãnonínho”, com dois acentos agudos marcando as tônicas e, por conseguinte, a existência de uma oração formada de um verbo (“dá”), uma contração (“no”) e um substantivo (“ninho”).
MORFOLÓGICO	Fortemente ligadas ao nível fonológico, as chaves ditas morfológicas se fundamentam no critério da divisão silábica (ou no “erro”: a <i>silabada</i>) e nos processos de formação de palavras. Assim, o exemplo da palavra “danoninho” pode ser analisado pelo viés morfológico, colocando-se os dois processos presentes em evidência: danone + inho (processo de sufixação) e dar + no + ninho (elisão decorrente da influência da oralidade na escrita, por isso a queda do “r” final do verbo “dar”).
LÉXICO	Ressaltam-se, aqui, duas facetas do léxico: a) a questão do duplo sentido, que acarreta as ambiguidades nas piadas; b) a possibilidade das palavras se referirem às próprias palavras, numa espécie de metalinguagem, relacionado <i>menção e uso</i> .
DÊIXIS	Essa chave se baseia na possibilidade de ambiguidade no uso de palavras ditas dêixicas (normalmente os pronomes) em relação ao contexto situacional imediato.
SINTAXE	Semelhantemente à dêixis, as chaves de sintaxe se fixam nas palavras que exercem a função de retomadas anafóricas e catafóricas. Mesmo recorrendo ao contexto linguístico, não é possível ao leitor/ouvinte evidenciar o “verdadeiro” referente ao qual se reportam as anáforas e catáforas.
PRESSUPOSIÇÃO	Chave linguística que se baseia no acionamento de pressuposições pelo léxico ou pela sintaxe e nos laços entre essas pressuposições e o intertexto.
INFERÊNCIA	A partir de dados explícitos e implícitos – mas facilmente recuperados pelo contexto – tem-se a possibilidade de uma conclusão, por parte do leitor/ouvinte, altamente sugerida pelo texto.
VARIAÇÃO LINGUÍSTICA	Essa chave consiste no funcionamento de determinadas palavras dentro das piadas (geralmente os “gatilhos”) com dupla pronúncia dependendo da variação linguística: mais formal, mais informal, mais coloquial etc.
TRADUÇÃO	Apesar da dificuldade de tradução de textos como as piadas, alguns mecanismos linguísticos como o duplo sentido, por exemplo, conseguem resistir a uma tradução da língua 1 para a língua 2, proporcionando um determinado efeito de humor, mais ou menos relacionado ao efeito obtido na língua 1, na língua 2.

APÊNDICE B – DOS TIPOS DE INCOERÊNCIAS NO JOGO SEMÂNTICO DO HUMOR

De acordo com Charaudeau (2006a, p.32-34 – tradução nossa)

INCOERÊNCIA	CARACTERÍSTICAS
LOUFOQUERIE ⁴⁰³	<ul style="list-style-type: none">• “Os universos colocados em relação são completamente estranhos uns aos outros, nada tem a ver uns com o outros.”⁴⁰⁴;• A narrativa surge de uma relação entre objetos construída aparentemente sem sentido (<i>hors-sens</i>), fora da lógica humana, o que a aproxima das histórias de loucos;• “[...] não há julgamento de valor como dentro da ironia ou da <i>raillerie</i> porque se está mergulhado num mundo sem laços lógicos entre os eventos, um mundo, como se diz, louco.”⁴⁰⁵
INSÓLITA	<ul style="list-style-type: none">• Esse procedimento liga dois universos diferentes entre si, mas que não são completamente estranhos um ao outro;• A ligação entre esses universos não se dá de forma natural, ou seja, ela se torna perceptível devido à narrativa ou à situação onde os universos são chamados a se relacionar, o que justifica a própria ligação;• Na incoerência insólita, há uma espécie de transferência de sentido (<i>trans-sens</i>) entre os universos e, diferentemente da <i>loufoquerie</i>, é possível explicar⁴⁰⁶ essa transferência evidenciando, por exemplo, a polissemia dos termos, um acidente dentro da narrativa, um traço comum abstrato etc.
PARADOXAL	<ul style="list-style-type: none">• “Trata-se da relação de contradição entre duas lógicas dentro da mesma isotopia”⁴⁰⁷;• Esse tipo de incoerência ataca a própria lógica. Não a lógica universal, mas aquela que é garantida pela norma social, criando, desse modo, uma antinorma social;• O resultado produzido com essa incoerência é uma contradição inaceitável dentro do mesmo universo de leitura, pois se cria um contrassenso (<i>contre-sens</i>), ligando, normalmente, elementos antinômicos entre si.

⁴⁰³ Termo de difícil conversão para o português. Tem sentido próximo de “loucura”, “doideira”, “coisa estapafúrdia”.

⁴⁰⁴ No original: “[...] les univers mis en relation sont complètement étrangers l’un à l’autre, n’ont rien à voir l’un avec l’autre.”

⁴⁰⁵ No original: “[...] il n’y a pas de jugement de valeur comme dans l’ironie ou la raillerie puisque l’on est plongé dans un monde sans liens logiques entre les événements, un monde, comme on dit, loufoque.”

⁴⁰⁶ De acordo com Charaudeau (2006a), é possível diferenciar a incoerência *loufoquerie* da insólita não pela existência de um laço entre os universos envolvidos, mas pela possibilidade de percepção mais ou menos fácil da existência desse laço.

⁴⁰⁷ No original: “Il s’agit de rapports de contradiction entre deux logiques dans une même isotopie.”

APÊNDICE C – DAS CONVÊNCIAS E DOS EFEITOS VISADOS

Segundo Charaudeau (2006a, p. 36-39 – tradução e grifos nossos)

CONVÊNCIA	DESCRIÇÃO	EFEITO VISADO
LÚDICA	“[...] é um alegramento, em si, dentro de uma fusão emocional do autor e do destinatário, livre de todo o espírito crítico, produzido e consumido dentro de uma <i>gratuidade</i> de julgamento como se tudo fosse possível.” ⁴⁰⁸	“[...] busca fazer partilhar uma visão decalcada sobre as bizarrices do mundo e das normas do julgamento social, sem sugerir algum engajamento moral, mesmo se, [...], uma <i>mise en cause</i> das normas sociais se encontre em subjacência.” ⁴⁰⁹
CRÍTICA	“[...] propõe ao destinatário uma denúncia de um ‘falso-parecer’ de virtude que esconde valores negativos. [...] Contrariamente à lúdica, a conviência <i>crítica</i> possui um carga particularizante, podendo se tornar agressiva com relação ao <i>alvo</i> .” ⁴¹⁰	“Ela é polêmica (o que a torna diferente da conviência lúdica), como se houvesse uma <i>contra-argumentação</i> implícita, pois busca fazer partilhar o ataque a uma ordem estável denunciando falsos valores.” ⁴¹¹
CÍNICA	“[...] possui um efeito destruidor. [...] Aqui, não há a mesma contra-argumentação implícita, como dentro da conviência crítica. Além disso, o sujeito humorista ostenta que ele assume essa destruição dos valores, avesso e contra todos.” ⁴¹²	“[...] busca fazer partilhar uma desvalorização dos valores que a norma social considera positivos e universais.” ⁴¹³
DERRISÃO	“[...] visa desqualificar o <i>alvo</i> , rebaixando-o, isto é, fazendo-o descer do pedestal sobre o qual ele esteja.” ⁴¹⁴ “A conviência de derrisão tem em	“[...] a conviência de derrisão busca fazer partilhar a insignificância do <i>alvo</i> quando esse se crê importante (ou quando se crê que ele se crê importante). De forma mais geral, ela busca fazer partilhar uma <i>mise à distance</i> – às

⁴⁰⁸ No original: “[...] est un enjouement pour lui-même dans une fusion émotionnelle de l’auteur et du destinataire, libre de tout esprit critique, produite et consommée dans une gratuité du jugement comme si tout était possible.”

⁴⁰⁹ No original: “Elle cherche à faire partager un regard décalé sur les bizarreries du monde et les normes du jugement social, sans qu’elle suppose un quelconque engagement moral, même si, comme pour tout acte humoristique, une mise en cause des normes sociales se trouve en sous-jacence.”

⁴¹⁰ No original: “La connivence critique propose au destinataire une dénonciation du faux-semblant de vertu qui cache des valeurs négatives. [...] Contrairement à la connivence ludique, la critique a une portée particularisante pouvant devenir agressive à l’endroit de la cible.”

⁴¹¹ No original: “Elle est donc polémique (ce que n’est pas la connivence ludique), comme s’il y avait une contre-argumentation implicite, car elle cherche à faire partager l’attaque d’un ordre établi en dénonçant de fausses valeurs.”

⁴¹² No original: “La connivence cynique a un effet destructeur. [...] Ici, il n’y a même pas contre-argumentation implicite, comme dans la connivence critique. De plus, le sujet humoriste affiche qu’il assume cette destruction des valeurs, envers et contre tous.”

⁴¹³ No original: “[...] elle cherche à faire partager une dévalorisation des valeurs que la norme sociale considère positives et universelles.”

⁴¹⁴ No original: “La dérision vise à disqualifier la cible en la rabaisant, c’est-à-dire en la faisant descendre du piédestal sur lequel elle était.”

	<p>comum com conviência crítica a desqualificação sobre uma pessoa ou uma ideia, mas diferentemente da crítica, ela não procede nem chama nenhum desenvolvimento argumentativo. A derrisão desqualifica brutalmente, sem apelar, sem defesa possível. Ao contrário, a crítica supõe que se possa justificá-la.”⁴¹⁵</p>	<p>vezes mesmo um certo desprezo – referente ao que, de uma maneira ou de outra, está supervalorizado.”⁴¹⁶</p>
<p>PLAISANTERIE</p>	<p>“[...] consiste em pontuar aquilo que acabou de ser dito por um comentário para retirar do proposto seu caráter de sério.”⁴¹⁷</p>	<p>“Esse direito reivindicado para <i>troçar/zombar</i> ou para <i>dizer não importa o que</i> é uma maneira de convidar o interlocutor a partilhar um momento de pura ‘brincadeira’ – a brincadeira pela brincadeira –, que não engaja em nada, não carrega nenhum julgamento sobre o mundo nem sobre o outro, coloca tudo em causa através da linguagem, mas de maneira gratuita. Evidentemente, isso é somente aparência, pois, na maior parte do tempo, permanece uma crítica. No entanto, aqui o <i>jogo</i> consiste em fazer como se ela fosse (pelo menos provisoriamente) anulada.”⁴¹⁸</p>

⁴¹⁵ No original: “La connivence de dérision a en commun avec celle de critique la disqualification d’une personne ou d’une idée, mais à la différence de la critique, elle ne procède ni n’appelle aucun développement argumentatif. La dérision disqualifie brutalement, sans appel, sans défense possible. En revanche, la critique suppose que l’on puisse la justifier.”

⁴¹⁶ No original: “[...] la connivence de dérision cherche à faire partager cette insignifiance de la cible lorsque celle-ci se croit importante (ou lorsqu’on croit qu’elle se croit importante). Plus généralement, elle cherche à faire partager une mise à distance – parfois même un certain mépris – vis-à-vis de ce qui, d’une façon ou d’une autre, est survalorisé.”

⁴¹⁷ No original: “[...] consiste à ponctuer ce qui vient d’être dit par un commentaire pour ôter au propos son caractère sérieux.”

⁴¹⁸ No original: “Ce droit revendiqué à blaguer ou dire n’importe quoi est une façon d’inviter l’interlocuteur à partager un moment de pure plaisanterie – la plaisanterie pour la plaisanterie –, qui n’engage à rien, ne porte aucun jugement sur le monde ni sur l’autre, met tout en cause à travers le langage mais de façon gratuite. Évidemment, cela n’est qu’apparence, car la plupart du temps, demeure sous-jacente une critique. Il n’empêche, ici le jeu consiste à faire comme si celle-ci était (du moins provisoirement) annulée.”