



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras

HELIO DE SANT'ANNA DOS SANTOS

**A OPOSIÇÃO SEMÂNTICA COMO RECURSO EXPRESSIVO DE HUMOR EM  
*COMÉDIAS DA VIDA PRIVADA – EDIÇÃO ESPECIAL PARA ESCOLAS,*  
DE VERÍSSIMO.**

RIO DE JANEIRO  
2008

Helio de Sant'Anna dos Santos

**A OPOSIÇÃO SEMÂNTICA COMO RECURSO EXPRESSIVO DE HUMOR EM  
COMÉDIAS DA VIDA PRIVADA – EDIÇÃO ESPECIAL PARA ESCOLAS,  
DE VERISSIMO.**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Teresa Tedesco Vilardo Abreu.

Rio de Janeiro  
2008

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

V517 Santos, Helio de Sant'Anna dos.  
A oposição semântica como recurso expressivo de humor em  
Comédias da vida privada: edição especial para escolas, de Veríssimo  
/ Helio de Sant'Anna dos Santos. – 2008.  
134 f.

Orientadora: Maria Teresa Tedesco Vilardo Abreu  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Veríssimo, Luís Fernando, 1936- . Comédias da vida privada –  
Teses. 2. Contos humorísticos – Teses. 3. Análise do discurso – Teses.  
4. Teoria da informação – Teses. I. Abreu, Maria Teresa Tedesco  
Vilardo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de  
Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-7

Helio de Sant'Anna dos Santos

**A OPOSIÇÃO SEMÂNTICA COMO RECURSO EXPRESSIVO DE HUMOR EM  
COMÉDIAS DA VIDA PRIVADA – EDIÇÃO ESPECIAL PARA ESCOLAS,  
DE VERISSIMO.**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Língua Portuguesa.

Aprovado em 27/02/2008

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Teresa Tedesco Vilar do Abreu (orientadora)  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Vanise Gomes de Medeiros  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marcia Sampaio de Moraes  
Faculdade de Letras – CCAA

Rio de Janeiro  
2008

A meus pais, Hélio e Dalva, por sempre terem valorizado os estudos e estimulado os seus filhos na superação de seus desafios, à minha esposa Delsamar, à minha filha Giséli e ao meu filho Daniel, por todo o carinho e a compreensão nos momentos de trabalho intenso.

## Agradecimentos:

A Deus, por não me deixar esmorecer

À professora Maria Teresa Tedesco, pela perspicácia e paciência em apoiar e orientar os rumos da pesquisa

À diretora administrativa do Colégio Caldas, Lúcia Fernanda, pelo imenso carinho

À diretora pedagógica, Maria Benildes, e à secretária, Vanda Vianna, pelo incentivo à formação, desde sempre

À coordenadora e companheira de batalhas, Valéria Monteiro, pela parceria

Ao irmão e Secretário Municipal de Educação, Márcio Sant'Anna, pelo exemplo de empreendedorismo

Ao professor e Secretário Municipal de Meio ambiente e Estratégias Educacionais, Ricardo Adriano, pelo respeito

Às direções dos Colégios Carlos Leal e Edmundo Silva, pelo apoio

Aos irmãos e sobrinhos, pela presença constante

Ao professor Ronaldo Borges, pelos muitos momentos de descontração e amizade

À solícita Cáthia, pelas aulas de formatação

À amiga e guerreira incansável, Hyléa Vale, por seu companheirismo e dedicação.

O Humor é uma forma criativa de analisar criticamente, descobrir e revelar o homem e a vida. É uma forma de desmontar, através da imaginação, um falso equilíbrio anteriormente criado pela própria imaginação. Seu compromisso com o riso está na alegria que ele provoca pela descoberta inesperada da verdade. Não é a verdade que é engraçada. Engraçada é a maneira com que o humor nos faz chegar a ela. O Humor é um caminho.

Ziraldo Alves Pinto

## Resumo

SANTOS, Helio de Sant'Anna dos. *A oposição semântica como recurso expressivo de humor em Comédias da Vida Privada – Edição especial para escolas, de Verissimo*. 2008. 134 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Esta dissertação de mestrado desenvolve estudo sobre a (des)construção discursiva dos contos humorísticos de Verissimo, publicados no livro *Comédias da Vida Privada – Edição Especial para Escolas*. Iniciamos o nosso trabalho com uma reflexão sobre as concepções da teoria sociocognitivo-discursiva, com base, principalmente, nas pesquisas de Koch, Koch e Travaglia, Koch e Elias, Kleiman e Kleiman e Moraes. Neste capítulo, tratamos das teorias de processamento de leitura e sobre as condições de textualidade, além de referências aos sistemas de conhecimento, ao conceito de *script* adotado e à exploração de campo semântico proposta por Valente. Partimos, então, para o levantamento das pesquisas sobre o humor, apresentando um breve histórico, os aspectos pragmáticos inerentes às teorias e, mais especificamente, a Teoria dos *Scripts* Semânticos do Humor (Raskin) e a Teoria da Informatividade (Giora). Na seqüência, discutimos, fundamentados, em especial, nas leituras de Marcuschi, Kleiman, Koch e Elias e Koch e Vilela, a questão do gênero, da superestrutura narrativa e, ainda que superficialmente, já que não é o foco de nosso trabalho, das fronteiras entre o conto e a crônica. Na análise de dados, confirmamos a oposição semântica como importante recurso expressivo de humor nos contos sob estudo, o que nos motivou a crer na possibilidade de expandir as ferramentas de análise a outras obras de Luis Fernando Verissimo, a textos humorísticos de outros autores e, até, a textos não humorísticos. Acreditamos que o nosso estudo pode representar uma contribuição ao ensino – já que propõe uma ferramenta de análise de textos aplicável em aulas de Língua Portuguesa – e à academia, no sentido de que há poucos trabalhos científicos que exploram os textos humorísticos mais longos.

**Palavras-chave:** Humor. Verissimo. Recurso expressivo. Oposição semântica.

## Abstract

This paper develops a research about the discursive (des)construction of humoristic tales by Verissimo, published in *Comédias da Vida Privada – Edição Especial para Escolas*. First of all, we made a reflexion about the conceptions of sociocognitive-discursive theory, based, mainly, in Koch, Koch and Travaglia, Koch and Elias, Kleiman and Moraes and Kleiman researches. In this chapter, we refer to the lecture processing theories and to the textuality conditions, inserted, in this case, references to the knowledge systems, to the concept of script and to the exploration of semantic level proposed by Valente. Then, we go on the humor investigation, showing a brief analysis, the pragmatics aspects inherent to the theories and, more specifically, the Humor Semantic Scripts Theory (Raskin) and the Informativeness Theory (Giora). After that, we discussed, based, specially, in Marcuschi, Kleiman, Koch and Elias and Koch and Vilela lectures, the issue of gender, of narrative superstructure and, although superficially, because it is not the purpose of our research, the border among the tale and the chronicle. In the data analyzed, we confirm the semantic opposition and its relevant expressive resource of humor in the tales studied, and this led us to believe in the possibility to extend the analysis tools to others Luis Fernando Verissimo papers, to humoristic texts of others authors and even to the non-humoristic texts. We believe that our paper may represent a contribution to the teaching – because it proposes a tool of text analysis applicable in Portuguese classrooms – and to the academy, because there are a few scientific papers that explore humoristic long texts.

Key-words: Humor. Verissimo. Expressiv resource. Semantic oposition.

## SINOPSE

A celebração da língua portuguesa em Verissimo. Teoria sociocognitivo-discursiva de leitura. Textualidade. Sistemas de conhecimento em interação. Os *scripts*. Campos semânticos em oposição. O humor e sua história. Princípio de Cooperação em textos humorísticos. Teoria dos *Scripts Semânticos* do Humor e Informatividade. O gênero discursivo. A superestrutura narrativa. O conto humorístico e a crônica. A oposição semântica como recurso expressivo de humor em *Comédias da Vida Privada – Edição Especial para Escolas*, de Luis Fernando Verissimo. A contribuição do trabalho com humor para o ensino de Língua Portuguesa.

## SUMÁRIO

Introdução	11
1 Verissimo: uma celebração da língua portuguesa	15
2 A Teoria Sociocognitivo-discursiva e a Textualidade	19
2.1 A Teoria Sociocognitivo-discursiva	19
2.2 A Textualidade	24
2.2.1 Os sistemas de conhecimento em interação	25
2.2.2 Os <i>scripts</i>	26
2.2.3 Campos semânticos em oposição	28
3 O humor	31
3.1 Breve histórico dos estudos sobre o humor	31
3.2 Princípio de cooperação em textos humorísticos	37
3.3 A Teoria dos <i>Scripts</i> Semânticos do Humor e a Informatividade	40
4 O Gênero Discursivo	48
4.1 A superestrutura narrativa	50
4.2 O esquema narrativo das comédias de Verissimo	55
5 Metodologia	63
6 Análise de dados: <i>Comédias da Vida Privada – Edição Especial para Escolas</i> , de Verissimo	66
7 A contribuição do trabalho com humor para o ensino de língua portuguesa	105
8 Considerações finais	113
Referências bibliográficas	118
Anexos	124

## Introdução

Este trabalho tem como motivações iniciais a intensa necessidade de pesquisar e de aprender e uma certa angústia com as experiências com a leitura em cerca de vinte anos de trabalho com a Língua Portuguesa em escolas de ensino básico. Como professores, precisamos assumir a responsabilidade de que o trabalho desenvolvido em nossa atividade profissional interfere decisivamente na formação integral de nossos alunos.

Por mais que saibamos que há uma série de outros fatores envolvidos no desenvolvimento do aluno como cidadão, não há como ignorar o nosso papel, principalmente enquanto professores da língua materna, posição defendida por Simões (Henriques e Simões, 2005), ao referir-se à atual relação entre escola e alunado:

A melhoria das relações interpessoais e da auto-estima, assim como a qualidade das aulas das outras disciplinas, tudo isso depende do desenvolvimento da competência lingüística, pois todas as nossas ações e interações dependem da língua nacional. Para tanto, as aulas de língua – hoje aulas de linguagem – precisam ser dinamizadas por estratégias que apelem, principalmente, para o espírito lúdico inerente ao ser humano. É preciso desenvolver a fluência comunicativa dos falantes, para aperfeiçoar as relações humanas. (p. 257)

Reconhecendo a importância da tarefa que desempenhamos, é imprescindível que tratemos com extrema seriedade o que apresentamos para o aluno na escola. É preciso buscar alternativas para despertar o seu interesse, quem sabe o seu prazer em estudar a língua, objetivo quase sempre muito difícil de ser alcançado.

As mesmas ansiedade e inquietude que nos têm impellido ao estudo constante nos aproximaram dos textos de humor, mais especificamente, dos textos de Luis Fernando Verissimo<sup>1</sup>, levando-nos à tentativa de reconhecer o seu funcionamento textual e discursivo, a sua estrutura, as razões de seu encantamento, já que as nossas experiências na escola com tais textos têm sido muito satisfatórias.

Mas o que realmente causa tanto encantamento? Que engrenagens fazem com que os textos de Verissimo sejam tão fascinantes? O que caracteriza a sua construção? Primeiramente julgamos necessário definir um recorte da obra, já que

---

<sup>1</sup> Respeitaremos a grafia original do nome do autor, sem acentuação.

ela é vastíssima e explora universos diferentes, principalmente o da vida pública, através de seus textos de caráter político, e o da vida privada, em que parece dissecar os homens e as suas relações sociais.

Optamos pelos textos que tratam das relações sociais, obras reunidas em diversos livros, destacando-se em *Comédias da Vida Privada*, livro publicado em 1994 e que, em 1999, já estava na 34ª edição, talvez impulsionado pela adaptação feita para a televisão pela Rede Globo. O sucesso levou à publicação de *Novas Comédias da Vida Privada* e, ainda, de uma *Edição Especial para Escolas*, em que foram selecionados trinta e quatro das cento e uma crônicas do original, com o título de *Seleção de Crônicas das Comédias da Vida Privada*, segundo seus editores, destinada ao “público estudantil das nossas escolas e universidades”. A LPM ainda publicaria em 1999 o muito bem-sucedido livro *Todas as comédias*, reunião de *Comédias da Vida Privada*, *Novas Comédias da Vida Privada* e *Comédias da Vida Pública*. Em 2001, com o mesmo tema, pela Editora Objetiva, seria publicado *Comédias para se Ler na Escola*.

Obviamente, não poderíamos analisar todas as comédias, por isso o nosso trabalho será pautado em *Comédias da Vida Privada – Edição Especial para Escolas*, dentre outras razões, porque se propõe a ser uma amostragem da produção do autor e por dirigir-se ao alunado.

Com base no pressuposto de que a leitura é uma forma de interação, para a qual contribuem decisivamente texto, autor e leitor, e partindo da *Edição Especial*, pretendemos investigar o processamento textual, a partir da teoria sociocognitivo-discursiva, e o modo de comunicação peculiar aos textos de humor. Acreditamos que uma proposta de análise de caráter semântico-estrutural deverá comprovar a oposição semântica como importante recurso expressivo de humor nos textos de Verissimo.

A nossa pretensão em abordar as estratégias textuais parece justificar-se nas palavras de Possenti (1998), que, referindo-se às piadas, enfatiza:

É verdade que, mesmo para muitos intelectuais, tratar dos mecanismos internos das línguas parece uma tarefa menor ou, pelo menos, chata. Mas, não custa lembrar que o domínio da máquina gramatical talvez seja o que distingue definitivamente a espécie humana de outras. A questão pode parecer chata, mas certamente não é trivial. (p. 27)

Mais adiante, o autor, um crítico severo da exigüidade de trabalhos acadêmicos sobre o humor, defende-o como objeto científico:

Tratar o texto humorístico como objeto de leitura é, além de óbvio, produtivo. Minha impressão é que se trata de um material com o qual também nesse campo se podem fazer excelentes “experimentos”, isto é, justificar ou derrubar teorias. (p. 38, grifo do autor)

De fato, supomos que nossa dissertação representa contribuição para o ensino, por salientar a relevância do trabalho com textos nas aulas de Língua Portuguesa e por propor uma ferramenta de análise textual, ao mesmo tempo em que assume caráter científico por fundamentar teoricamente uma pesquisa sobre os contos humorísticos, uma vez que, como se sabe, há poucos trabalhos acadêmicos em torno do humor, principalmente os textos mais longos.

Organizamos este trabalho em oito partes, a primeira delas em homenagem ao autor de cuja obra foram selecionados os textos que compõem o *corpus* de nossa pesquisa. Neste breve capítulo, procuramos reunir alguns dados e observações, inclusive de acadêmicos, que justificam a validade do estudo de Verissimo.

O segundo capítulo corresponde à primeira parte da fundamentação teórica, em que faremos uma reflexão sobre as teorias de processamento de leitura e sobre a textualidade, seção em que trataremos também dos sistemas de conhecimento, da definição de *scripts* e da oposição entre campos semânticos, à luz da concepção sociocognitivo-discursiva – referência para o trabalho, com base em, principalmente, Koch (1989; 1993; 1998; 2001; 2002), Koch e Travaglia (1997), Koch e Elias (2006), Kleiman (1996) e Kleiman e Moraes (2001), além de Valente (1999) e de Ilari e Geraldini (1987), mais especificamente no que se refere às noções de oposição semântica assumidas em nossa proposta.

No terceiro capítulo, passaremos a um breve histórico dos estudos sobre o humor, desde a Antigüidade até, dentre outros, Bergson (1900) e Freud (1905)<sup>2</sup>, seguido de um levantamento de determinados princípios teóricos que reforçam a necessidade de uma abordagem pragmática específica dos textos de humor, principalmente a exploração por parte dos autores do Princípio de Cooperação de Grice, como sugerem as pesquisas relativas ao humor, as quais consideram a existência de um contrato comunicativo que lhe é próprio.

---

<sup>2</sup> Mantivemos as datas das primeiras edições, entretanto tomaremos como referências as publicações de 2001 e 1959, respectivamente, conforme se verá na bibliografia.

Na seqüência, ainda no mesmo capítulo, faremos uma revisão bibliográfica sobre os estudos do humor desenvolvidos por Bordini (1996), Possenti (1998), Ermida (2002) e Raskin (1985), este último autor da Teoria dos *Scripts* Semânticos do Humor, teoria fundamental para o nosso trabalho, à qual associaremos a noção de Informatividade proposta por Giora (1988; 1991; 1995).

Na mesma linha de raciocínio, no quarto capítulo, discutiremos o gênero, procurando levantar mais especificamente aspectos da superestrutura narrativa, fundamentados nas concepções de Marcushi (Dionísio, Machado e Bezerra, 2002; Karwoski, Gaydeczka e Brito, 2006), Oliveira (Fórum de Língua Portuguesa, no prelo), Ermida (2002), Koch e Elias (2006), Kleiman (1996), Koch e Vilela (2001), Rojo (2005), Van Dijk (*apud* Ermida, 2002; Koch e Vilela, 2001) e Pauliukonis e Santos (2006).

No quinto capítulo, trataremos dos critérios norteadores da seleção para a *Edição Especial para Escolas* e dos procedimentos de análise dos textos, a partir dos quais, no capítulo sexto, desenvolveremos a análise de dados, com a finalidade de confirmar a oposição semântica como importante recurso expressivo de humor em *Comédias da Vida Privada*, de Verissimo.

No sétimo capítulo, abordaremos as contribuições de nosso trabalho para o ensino da Língua Portuguesa, em que serão feitas algumas sugestões de aplicação didática das ferramentas de análise apresentadas. No capítulo oitavo, reuniremos as considerações finais sobre o estudo desenvolvido.

## 1. Verissimo: uma celebração da Língua Portuguesa<sup>3</sup>

Luis Fernando Verissimo nasceu<sup>4</sup> em 1936, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Iniciou seus estudos em Porto Alegre e completou-os na *Roosevelt High School* de Washington, Estados Unidos, onde também estudou Música. Jornalista e escritor, tem mais de trinta livros publicados, entre os quais *O Popular*, *Ed Mort*, *O Analista de Bagé*, *A Mãe do Freud*, *O Suicida e o Computador*, o romance *O Jardim do Diabo*, *Comédias da Vida Privada*, *Novas Comédias da Vida Privada*, *Comédias da Vida Pública*, *Novas Comédias da Vida Pública - A Versão dos Afogados*, *Comédias da Vida Privada – Edição Especial para Escolas*, *As Mentiras que os Homens Contam e Comédias para se Ler na Escola*, muitos publicados pela LPM, a sua primeira editora, e depois reorganizados e reeditados pela Editora Objetiva, editora de sua obra desde 1999. Além disso, tem textos de ficção e crônicas publicados nas revistas *Playboy*, *Cláudia*, *Domingo (do Jornal do Brasil)* e nos jornais *Zero Hora*, *Folha de São Paulo*, *O Globo*, entre outros.

Parte de sua obra foi traduzida para vários países, o que o tem tornado um escritor cada vez mais conhecido e reconhecido também no exterior, sucesso que o acompanha há bastante tempo, inclusive entre acadêmicos. Em 1982, a publicação de *O Gigolô das Palavras* inspirou o filólogo Celso Pedro Luft a batizar com o mesmo nome a sua coluna no jornal gaúcho *Correio do Povo*, uma série sobre gramática.

A edição de sua obra em outras línguas e sua participação em diversos festivais nacionais e internacionais de literatura levaram-no a ser convidado, em 2005, para o *Colóquio Internacional La Langue Portugaise, le Brésil, la Lusophonie, la Mondialisation Linguistique: um nouveau regard*, ao lado de escritores de Moçambique, Timor-Leste, Portugal, Cabo Verde, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe e Angola, no Palácio de Luxemburgo, em Paris.

Em uma de suas tantas entrevistas, Verissimo afirma que o fato de ter convivido bastante tempo com outras línguas durante a sua formação pode ter

---

<sup>3</sup> Título proposto com base em artigo de Pereira (Valente, 1999).

<sup>4</sup> Serviram de fontes para a pesquisa de caráter biográfico e bibliográfico do autor, além das citadas na bibliografia desta dissertação, os seguintes endereços eletrônicos, todos acessados em 4/01/07: <<http://portalliteral.terra.com.br/verissimo/>>, <[www.releituras.com/lfverissimo\\_bio.asp](http://www.releituras.com/lfverissimo_bio.asp)>, <[www.pensador.info/autor/Luis\\_Fernando\\_Verissimo/](http://www.pensador.info/autor/Luis_Fernando_Verissimo/)> e <[www.consciencia.net/opiniaio/verissimo.html](http://www.consciencia.net/opiniaio/verissimo.html)>.

contribuído fortemente para que encare a língua portuguesa de uma forma diferente, influenciando a sua maneira de escrever.

De acordo com Bordini (1996), editora responsável pelas coleções infanto-juvenis da L&PM Editores, ele é um sujeito traiçoeiro. Sua perspicácia em analisar a alma humana e suas limitações (e ilimitações) e em passar isso ao leitor de forma transparente tornam suas obras incomparáveis. Sua visão do mundo e dos fatos que acontecem, suas implicações escondidas, seus comentários sobre acontecimentos banais e não tão banais, tudo é encantador.

Pereira (Valente, 1999), por sua vez, falando “sobre alguns mestres em língua portuguesa” (p. 231), seleciona “gente que a trata bem”, citando Verissimo como um autor que “talvez seja, na atualidade, um dos que melhor ‘manipula’ [grifo da autora] a língua portuguesa”. A autora ressalta a proposta de “celebração da língua”, justificando suas escolhas:

Selecionamos fragmentos de textos que nos sensibilizam particularmente, tratando-se de expressão (forma) e conteúdo. São pura emoção, mesmo os possuidores também de técnica impecável. Procuramos “imortalizar” a língua em estado de graça. Celebrada. Contemplada em suas palavras e frases. Constituída. Construída por artistas-artesãos de tantas e variadas tendências. (p. 222, grifo da autora)

Valente (1999, p. 57 e 60), em artigo que trata de metáfora, campo semântico e dialética, referindo-se a dois de seus textos, *Grunhido eletrônico*<sup>5</sup> e *Sexo e futebol*<sup>6</sup>, afirma que o processo de elaboração se dá de forma autêntica e brilhante.

Possenti (1998), também aludindo a um texto de Verissimo, comenta o humor como resultado de estratégias conscientemente empregadas pelo autor, neste caso, no texto *Irmãos*<sup>7</sup>:

Mas, se esse é um exemplo de quase pura técnica, nesse texto, Verissimo a exercita especialmente manipulando itens lexicais do domínio da dêixis. Faz isso em dois momentos do texto, estreitamente relacionados (suponho que nenhum leitor discorde disso, e também que Verissimo fez o que fez sabendo que estava repetindo a técnica, embora a cada vez com desfecho diferente, ou exatamente por essa razão. E foi isso que me chamou a atenção). (p. 128)

Machado (2001) diz que as situações retratadas por ele podem até ser cotidianas, “mas os ângulos geralmente são insólitos e inesperados”, muitas vezes reforçando aquilo que se espera com “pitadas de exagero”, fazendo da caricatura

<sup>5</sup> Revista *Domingo, Jornal do Brasil*, s/d.

<sup>6</sup> *Jornal do Brasil*, 10-9-98.

<sup>7</sup> O analista de Bagé, LPM, 1981.

“um retrato realista pelo avesso”. A autora procura descrever o processo de construção dos textos:

Para conseguir isso, Luis Fernando Verissimo conta com seu magistral domínio da linguagem e do ritmo da narração. Tem uma admirável economia no uso das palavras – tudo é enxuto, nada sobra. No país do barroco, é quase minimalista. Seus diálogos dão a impressão de que saíram de uma fita gravada. Mas é só a gente lembrar da realidade das transcrições de conversas gravadas (cada vez mais freqüentes nas denúncias de escândalos pela imprensa), para perceber como essa impressão é falsa. Estamos diante daquele processo que Carlos Drummond de Andrade descreveu tão bem, ao dizer que queria a beleza da simplicidade – mas não a beleza do que nasceu simples e sim a beleza do que ficou simples. Fruto de atenção impiedosa, muito trabalho e aguda consciência de como cortar. (p. 14-15)

Jaguar<sup>8</sup>, em depoimento sobre o autor, declara:

Verissimo é uma fábrica de fazer humor. Muito e bom. Meu consolo – comparando meu artesanato de chistes e cartuns com sua fábrica – era que, enquanto eu rodo pelai [sic] com a minha grande capacidade ociosa pelos bares da vida, na busca insaciável do prazer (B.I.P.), o campeão do humor trabalha como um mouro (se é que os mouros trabalham). Pensava que, com aquela vasta produção, ele só podia levantar os olhos da máquina de escrever para pingar colírio, como dizia o Stanislaw Ponte Preta. Boemia, papos furados pela noite adentro, curtir restaurantes malocados, lazer em suma, nem pensar. De manhã à noite, sempre com a placa “*Homens trabalhando*” pendurada no pescoço. (grifo do autor)

Em artigo intitulado *O autor que é uma paixão nacional* (revista *Veja*, 12/3/03)<sup>9</sup>, matéria referida na capa com a expressão *O bem-amado*, chama-se a atenção dos leitores para o sucesso de Verissimo: “A arte de fazer uma radiografia bem-humorada da alma do brasileiro transformou Luis Fernando Verissimo num campeão da literatura.” Segundo Carlos Graieb, Verissimo:

pratica aquilo que Manuel Bandeira chamou de “puxa-puxa”. Ou seja, é capaz de arrancar um bom texto de qualquer miudeza. A vida privada do brasileiro, contudo, é o seu forte – ou as comédias da vida privada, para dizer melhor. Os rituais do namoro e do casamento, o sexo, as infidelidades, o choque de gerações, tudo isso é um prato cheio para o escritor. Quanto ao humor de Verissimo, ele é de um tipo muito especial. Por mais incisivas que sejam, suas piadas nunca destilam raiva. (Veja, 12/3/03, grifo do autor)

Embora o destaque como um autor popular, tendo sido, preconceituosamente, “identificado durante muito tempo apenas como *humorista*” (grifo do autor), o artigo faz ressalvas quanto ao sentido de tal termo, exaltando o seu estilo:

<sup>8</sup>Transcrição de biografia publicada no endereço eletrônico <[www.releituras.com/lfverissimo\\_bio.asp](http://www.releituras.com/lfverissimo_bio.asp)>, acessado em 4/01/07.

<sup>9</sup> Artigo assinado por Carlos Graieb.

No caso de Verissimo, reconhecem-se o humor e, ao mesmo tempo, a limpidez, a elegância e o tom coloquial de seu texto. Ele tem uma característica que distingue infalivelmente o grande criador popular do escritor mediocre. Ao ler suas crônicas, o leitor desliza por elas com sofreguidão, para descobrir que surpresas esperam por ele. É popular nesse sentido – mas um popular dos mais refinados. (Veja, 12/3/03)

Não bastassem as ricas experiências em aulas de Língua Portuguesa com os textos de Verissimo, as observações críticas dos mais diversos autores poderiam justificar a análise de seus textos, tanto em termos de aplicação didática como em termos acadêmicos. Esperamos que o trabalho que propomos, centrado nas comédias do autor, represente contribuição à área de Letras, seja, como já dissemos, pela preocupação com o estímulo à leitura na escola, seja pelo reconhecimento das marcas lingüísticas que permeiam a construção textual e discursiva do humor, seja pelo levantamento teórico associado a textos humorísticos mais longos.

Reiteramos que a nossa pesquisa tem o propósito, com base principalmente em pressupostos teóricos referentes à leitura, ao humor e à constituição dos gêneros discursivos, submeter *Comédias da Vida Privada – Edição Especial para Escolas*, uma seleção da obra de Verissimo, a uma investigação de caráter científico, de modo a reconhecer a oposição semântica como um dos mais importantes recursos expressivos de humor em seus textos.

No próximo capítulo, trataremos dos conceitos referentes à teoria sociocognitivo-discursiva e à textualidade, primeira parte da fundamentação teórica que sustenta a nossa hipótese.

## 2. A Teoria Sociocognitivo-discursiva e a Textualidade

Considerando que os textos que integrarão o *corpus* deste trabalho também refletem o conceito de texto como “entidade multifacetada”, “fruto de um processo extremamente complexo de interação” (Koch, 2002), como defende a teoria sociocognitivo-discursiva, é imprescindível para a nossa análise discutir como se dá o processamento textual e o que confere textualidade a uma seqüência lingüística.

### 2.1.1. A teoria sociocognitivo-discursiva

Ainda que, eventualmente, possamos fazer referências a outras abordagens no sentido de complementar, ilustrar ou enriquecer esta dissertação, cabe levantar alguns aspectos das pesquisas de Koch (2002). Segundo ela, o que se pode verificar é que os estudos de linguagem assumem várias formas teóricas, de acordo com as concepções de texto, dentre elas:

- 1.texto como frase complexa (fundamentação gramatical);
- 2.texto como expansão tematicamente centrada de macroestruturas (fundamentação semântica);
- 3.texto como signo complexo (fundamentação semiótica);
- 4.texto como ato de fala complexo (fundamentação pragmática);
- 5.texto como discurso “congelado” – produto acabado de uma ação discursiva (fundamentação discursivo-pragmática);
- 6.texto como meio específico de realização da comunicação verbal (fundamentação comunicativa);
- 7.texto como verbalização de operações e processos cognitivos (fundamentação cognitivista). (p. 149-150)

Koch (2002) ressalta que, inicialmente, em função da abordagem de texto vigente, valorizava-se em demasia o estudo da coesão, muitas vezes equiparada à coerência, fato determinado pela dedicação dos estudiosos à análise dita transfrástica e/ou à construção de gramáticas do texto. A respeito, comenta:

Uma das tônicas da década de 80 foi justamente a ampliação significativa do conceito de coerência, quando, adotando-se uma perspectiva pragmático-enunciativa, passou-se a postular que não se trata de mera propriedade ou qualidade do texto em si, mas de um fenômeno muito mais amplo: a coerência se constrói, em dada situação de interação, entre o texto e seus usuários, em função da

atuação de uma complexa rede de fatores, de ordem lingüística, sociocognitiva e interacional. (p. 150)

A autora destaca ainda o desenvolvimento das pesquisas sobre coesão e coerência, citando Charolles (1983), Marcuschi (1983), Fávero (1991), algumas obras suas e uma em parceria com Travaglia (1989). Refere-se também ao fato de outros critérios de textualidade passarem a ser objetos dos estudos sobre o texto, dentre eles informatividade, situacionalidade, intertextualidade e intencionalidade. Na seqüência, alude a Van Dijk e Kintsch (1983)<sup>10</sup> como maiores responsáveis pelo vigor da abordagem cognitiva do texto, depois ganhando forte tendência sociocognitivista.

Para Koch, hoje, além de questões como a organização textual-interativa do português falado, a releitura da obra de Bakhtin sobre gêneros, a ênfase aos processos de organização global dos textos, ganham destaque os aspectos de ordem sociocognitiva, dentre outros: a referenciação, a inferenciação e os sistemas de conhecimento. Abreu, Santos e Ferreira (Simões e Henriques, 2005), em artigo sobre a referenciação, alertam para a noção atual de tal processo, aliada a uma visão contemporânea da própria língua, “que vai muito além do conceito de código ou de língua como mero instrumento de informação”, e comentam a representação lingüística na superfície textual:

Os elementos lingüísticos que estão à disposição no texto vão sendo (re) elaborados a partir das relações que ocorrem no texto, estabelecendo os sentidos que o produtor quer imputar. Este entendimento ampliado do conceito leva em consideração que a expressão de uma língua não existe fora da relação entre sujeitos que interagem socialmente, inseridos nos diferentes eventos discursivos em que compartilham conhecimentos de mundo, lingüísticos, de ordem sociocognitiva, os modelos de mundo, denominados por Van Dijk (1994), cognição social. (p. 229)

Sobre as perspectivas dos estudos da linguagem, Koch (2002) reforça:

Os textos, como formas de cognição social, permitem ao homem organizar cognitivamente o mundo. E é em razão dessa capacidade que são também excelentes meios de intercomunicação, bem como de preservação e transmissão do saber. Determinados aspectos de nossa realidade social só são criados por meio da representação dessa realidade e só assim adquirem validade e relevância social (...) Assim, a Lingüística Textual, com esta nova concepção de texto, parece ter-se tornado um entroncamento, para o qual convergem muitos caminhos, mas que é também o ponto de partida de muitos deles, em muitas direções. Esta metáfora da Lingüística de texto como estação de partida e passagem de muitos – inclusive

<sup>10</sup> Koch refere-se, respectivamente, às seguintes obras: Michel Charolles, *Coherence as a principle of interpretability of discourse. Text 3 (1)*, p. 71-98; Luiz A. Marcuschi, *Lingüística de texto: o que é e como se faz*. Recife, Universidade Federal de Pernambuco, Série Debates 1; Leonor L. Fávero, *Coesão e coerência textuais*. São Paulo, Ática; Ingedore G. V. Koch e Luiz C. Travaglia, *Texto e coerência*, São Paulo, Cortez, e T.A. Van Dijk e W. Kintsch, *Strategies of discourse comprehension*. New York: Academic Press, p. 113-117.

novos – desenvolvimentos abre perspectivas otimistas quanto a seu futuro, como parte integrante não só da Ciência da Linguagem, mas das demais ciências que têm como sujeito central o ser humano. (p. 157)

Como conclui Koch (2002), estudar a linguagem cada vez mais torna-se “um domínio multi e transdisciplinar”, com o intuito de “compreender e explicar essa entidade multifacetada que é o texto – fruto de um processo extremamente complexo de interação e construção social de conhecimento e linguagem”, desafio assumido por quem, assim como nós neste trabalho, propõe-se a estudar a leitura.

De acordo com Kleiman (1996), o ato de ler é uma atividade bastante complexa, na qual estão envolvidas manifestações observáveis e não-observáveis, desde a imediata percepção do material ao seu processamento, de modo que traços no papel sejam convertidos em significados. Ela enfatiza que a leitura não é linear e serial, passo a passo, mas um processo interativo. Conforme Ermida (2002, p. 278), com base em Stubbs<sup>11</sup> (1983, p. 213):

Do ponto de vista do escritor, o texto é uma prova às capacidades interpretativas do leitor, funcionando como uma espécie de jogo, de cujas soluções apenas ele tem a chave, mas para as quais ele constantemente dá indícios. Do ponto de vista do leitor, em contrapartida, sobretudo se ele estiver tendo contato com o texto pela primeira vez, o processo de compreensão é uma espécie de jogo de adivinhação.

Koch (1992) afirma que o próprio conceito de texto varia conforme o autor e/ou a orientação teórica adotada. Assim, conscientemente ou não, quando se trabalha o texto de uma determinada forma, segue-se um modelo de leitura. Qual? Um modelo em que a leitura é mera decodificação, cuja atividade constitui-se como tarefa de mapeamento entre a informação gráfica da pergunta e sua forma repetida no texto? Ou relato de opiniões dos alunos sem qualquer discussão do assunto tal como ele é tratado pelo autor? Leitura exclusivamente como avaliação, seja da pronúncia, seja da constatação da única interpretação possível? Concebe-se o texto como apenas pretexto ou simples depósito de informações a serem decodificadas?

Segundo Koch (1993), deve-se abordar o texto como manifestação verbal constituída de elementos lingüísticos intencionalmente selecionados e ordenados em seqüência, durante a atividade verbal, de modo a permitir aos parceiros, na interação, não apenas a apreensão de conteúdos semânticos, em decorrência da ativação de processos e estratégias de ordem cognitiva, como também a interação

---

<sup>11</sup> A autora cita Michael Stubbs, *Discourse Analysis. The Sociolinguistics Analysis of Natural Language*, Chicago: University of Chicago Press.

(ou atuação) de acordo com práticas socioculturais. Tal concepção motiva a investigação de como ocorre a relação entre os textos de Verissimo e seus leitores, além dos critérios norteadores da seleção do livro *Comédias da Vida Privada – 101 crônicas escolhidas*, editado pela primeira vez em 1994, para uma *Edição Especial para Escolas*, de 1999, reunindo 34 dos 101 textos originais, tendo ambas as publicações atingido amplo sucesso junto ao público, o que sugere integração total entre autor, texto e leitor, por mais que o autor, segundo Bordini (1996), apresente-se como “um sábio despistador”.

É como se o texto de Verissimo representasse a interação pressuposta pela teoria sociocognitivo-discursiva: ele fornece as pistas a partir das sinalizações textuais e o leitor precisa reconhecê-las, lançando mão, naturalmente, daquilo que, nas palavras de Bordini (1996), está “entre o dito e o que é silenciado e precisa ser decifrado”, análise que se pode relacionar com a justificativa apontada por Koch e Elias (2006) para se levar em consideração o contexto na e para a produção de sentido: “o sentido de um texto não existe *a priori*, mas é construído na interação sujeitos-texto”.

Koch e Elias (2006) ainda ressaltam que os sujeitos se movem no interior de um tabuleiro social, que tem suas convenções, suas normas de conduta e que lhes impõe condições, estabelece deveres e lhes limita a liberdade. Além disso, enfatizam que toda e qualquer manifestação de linguagem ocorre no interior de determinada cultura, cujas tradições, cujos usos e costumes, cujas rotinas devem ser obedecidas e perpetuadas, reflexão fundamental para se pensar num tipo de contexto bastante diferente daquele da fase inicial das pesquisas sobre o texto – visto apenas como o entorno verbal (o co-texto). Na época, o texto era conceituado como uma seqüência ou combinação de frases, cuja unidade e coerência seriam obtidas por meio da reiteração dos mesmos referentes ou do uso de elementos de relação entre seus vários segmentos. Principalmente a partir dos estudos relacionados à Teoria dos Atos de Fala e da Teoria da Atividade Verbal, a linguagem passa a ser compreendida como uma atividade intencional e social, visando a determinados fins, contribuindo decisivamente para a nova concepção de contexto, o contexto sociocognitivo:

Para que duas ou mais pessoas possam compreender-se mutuamente, é preciso que seus contextos sociocognitivos sejam, pelo menos, parcialmente semelhantes. Em outras palavras, seus conhecimentos (enciclopédico, sociointeracional,

procedural, textual, etc.) devem ser, ao menos em parte, compartilhados, uma vez que é impossível duas pessoas partilharem exatamente os mesmos conhecimentos. Ao entrar em uma interação, cada um dos parceiros já traz consigo sua bagagem cognitiva, ou seja, já é, por si mesmo, um contexto. A cada momento da interação, esse contexto é alterado, ampliado, e os parceiros se vêem obrigados a ajustar-se aos novos contextos que se vão originando sucessivamente. (Koch e Elias, 2006, p.61)

Deve-se deixar claro que no contexto sociocognitivo se inserem os outros diferentes tipos de contexto levados em conta no processamento textual pela teoria sociocognitivo-discursiva, conforme Koch (1998): o conhecimento lingüístico (basicamente, organização do material lingüístico na superfície textual, coesão, seleção lexical...), o conhecimento enciclopédico (envolvendo também o conhecimento chamado episódico – *frames / scripts / esquemas* – adquirido através da convivência social e armazenado em “bloco”, sobre as diversas situações e eventos da vida cotidiana) e o conhecimento interacional (referente ao conhecimento de situação comunicativa; ao conhecimento superestrutural – relacionado aos gêneros textuais; ao conhecimento estilístico e ao conhecimento de outros textos – intertextualidade).

Enfim, na atividade de leitura e de produção de sentido, colocamos em ação várias estratégias sociocognitivas, por meio das quais se realiza o processamento textual, tomado como “estratégico”, no sentido de que os leitores realizam simultaneamente vários passos interpretativos finalisticamente orientados, efetivos, eficientes, flexíveis e extremamente rápidos, normalmente inconscientes. Ermida (2002) também se refere ao contexto sociocognitivo quando afirma ser fundamental enfatizar que o texto humorístico, enquanto texto escrito, nos planos lingüístico, narrativo e literário, “insere-se num contexto, apelando a uma reflexão sobre os universos de referência e a conjuntura sociocultural que o enformam e alimentam”.

Kleiman e Moraes (2001) propõem a construção de um objetivo para a leitura como estratégia própria do leitor independente, que lê para ficar informado, passar o tempo, saber o que acontece na cidade, conhecer mais detalhes de uma notícia, etc. Segundo elas, a palavra escrita tem o poder de emancipar o aluno, como tem também de reduzi-lo à condição inferior que a sociedade lhe destina por causa de sua cor, religião, estrato social, dialeto, etc.

Na seqüência, apontaremos aspectos significativos relacionados à textualidade, fator que muito nos interessa não só por estarmos tratando do texto, mas também em função da maneira como concebemos o estabelecimento da

coerência global nas comédias em análise, o que não se poderá dissociar da concepção dos *scripts* semânticos de Raskin (1985) – referência para nosso trabalho – como verdadeiras unidades narrativas organizadas hierarquicamente, em oposição à tese de que textos humorísticos seriam simplesmente um amontoado de piadas.

## 2.2. A Textualidade

De acordo com Koch e Travaglia (1989), Halliday e Hasan, em sua obra clássica sobre coesão textual, *Cohesion in English*, publicada em 1976, afirmavam que a textualidade teria como fator preponderante a coesão. Koch e Travaglia (1997) ressaltam que hoje não se pode aceitar tal afirmação, já que há vários exemplos de textos com coesão e sem coerência e sem textura e textos sem coesão e com coerência e com textura. E o que seria textura ou textualidade? Koch e Travaglia (1989) definem-na como:

o que faz de uma seqüência lingüística um texto e não um amontoado aleatório de frases ou palavras. A seqüência é percebida como texto quando aquele que a recebe é capaz de percebê-la como uma unidade significativa global. Portanto, tendo em vista o conceito que se tem de coerência, podemos dizer que é ela que dá origem à textualidade [...] (pp. 26-27)

De acordo com Koch e Elias (2006, p. 183), “de um modo geral, tentamos produzir sentidos para o que lemos ou ouvimos, recorrendo aos nossos conhecimentos sociocognitivo-interacionalmente constituídos.” Elas ainda reforçam que mesmo determinadas “rupturas” ou “estranhezas” já são esperadas, dependendo do gênero textual em que se insere o texto – exemplificando inclusive com um texto de humor. As autoras defendem que a coerência não está exatamente no texto, mas que é construída no processo de interação autor-texto-leitor, não sendo possível “apontá-la, destacá-la, sublinhá-la ou coisa que o valha”. Muitas vezes, ela é resultado do acionamento dos nossos conhecimentos lingüísticos, enciclopédicos, textuais e interacionais, ou seja, existe a partir do texto, “em dada situação comunicativa, com base em uma série de fatores de ordem semântica, cognitiva, pragmática e interacional”.

Koch e Travaglia (1997), referindo-se à coerência em textos de humor, tratam-no como “um tipo de comunicação onde valem regras diversas das que regem os textos não humorísticos”. Eles afirmam:

Na verdade, o que ocorre é que os que interagem numa situação comunicativa sempre se tomam como mutuamente cooperativos, isto é, como querendo consumir uma intenção comunicativa, por isso o receptor (interpretador) fará todo o possível para estabelecer um sentido para a seqüência que recebe, por mais absurda, incoerente, sem sentido que ela possa parecer: ele irá construir as relações que não figuram explicitamente no texto, usando para isso todos os recursos à sua disposição [...] (p. 49)

Koch e Travaglia (1997) postulam ainda que não se pode falar em diferentes tipos de coerência, já que, na linha de Charolles (1983), entendem-na como “um princípio de interpretabilidade, como a possibilidade de estabelecer um sentido para uma seqüência lingüística”. Contudo, eles alertam:

Tendo em vista: a) que a coesão é uma manifestação da coerência na superfície textual; b) que os elementos lingüísticos da superfície do texto (coesivos ou não) funcionam como pistas que o produtor do texto escolheu em função de sua intenção comunicativa e do(s) sentido(s) que desejava que o receptor do texto fosse capaz de recuperar, – pode-se esperar que diferentes tipos de textos apresentem diferentes modos, meios e processos de manifestação da coerência na superfície lingüística. Ou seja, diferentes tipos de texto podem diferir quanto ao número e/ou quanto ao tipo de pistas da superfície lingüística que apresentam ao receptor do texto para que ele possa estabelecer o sentido desse texto. Sendo assim, diferentes tipos de texto, com diferentes graus de coesão e diferentes elementos coesivos e outros tipos de pistas da superfície lingüística, exigiriam mecanismos de compreensão diversos para estabelecer a coerência. (p. 51)

Acreditamos que textos humorísticos, como se pode depreender das pesquisas de Koch e Travaglia (1997), estabelecem uma relação própria de coerência, como pretendemos comprovar em nosso estudo. É imprescindível reiterar que o processamento dos textos de humor se dará com base nos conhecimentos que são ativados durante a leitura e que, como já se disse, precisam ser pelo menos parcialmente semelhantes.

### **2.2.1. Os sistemas de conhecimento em interação**

É na mesma linha de análise que Koch e Travaglia (1997) se referem ao conhecimento superestrutural – relacionado aos esquemas estruturais –, enfatizando

o reconhecimento ou não da estrutura de texto narrativo, descritivo, dissertativo, lírico, dentre outros, como fator responsável por maior ou menor dificuldade em estabelecer a coerência, assim como o conhecimento de mundo de um maneira geral. Cabe aqui insistir na importância do que Koch e Elias (2006) chamam de contexto sociocognitivo, enfatizando a necessidade de que, para haver compreensão mútua, ocorra o compartilhamento de conhecimentos. Não há dúvida de que a interação corresponde a uma atividade extremamente complexa, ainda mais se imaginarmos, conforme as autoras, que tais contextos vão sendo alterados a cada momento do processo.

Ermida (2002, p. 274) enfatiza que “a comunicação humorística pauta-se por um caráter de reciprocidade entre as intenções do emissor e as predisposições e expectativas do receptor”, alegando que “os propósitos humorísticos da mensagem são construídos e identificados com base num conjunto de códigos e normas implicitamente partilhados pelos dois pólos da situação comunicativa”.

Sobre o conhecimento superestrutural especificamente, Koch e Elias (2006), além de atribuírem a ele o papel de nos proporcionar a condição de identificarmos textos como exemplares adequados aos diversos eventos da vida social, defendem que são parte dele os conhecimentos – bastante significativos para o nosso trabalho – “sobre as macrocategorias ou unidades globais”, os quais contribuem decisivamente para que possamos distinguir vários tipos de textos, “bem como sobre a ordenação ou seqüenciação textual em conexão com os objetivos pretendidos” (p. 54).

### **2.2.2. Os scripts**

Como vemos, o processamento textual é uma atividade bastante complexa. Koch e Travaglia (1997) de certa forma oferecem uma hipótese de como lidamos com tanta informação, evitando o caos. Os conhecimentos, segundo eles, são armazenados em “blocos”, denominados “modelos cognitivos”:

Existem diversos tipos de modelos cognitivos, entre os quais podemos citar:  
a) os *frames* – conjuntos de conhecimentos armazenados na memória debaixo de um certo rótulo, sem que haja qualquer ordenação entre eles; ex: Carnaval (confete,

serpentina, desfile, escola de samba, fantasia, baile, mulatas, etc.), Natal, viagem de turismo;

b)os esquemas – conjuntos de conhecimentos armazenados em seqüência temporal ou causal; ex: como pôr um aparelho em funcionamento, um dia na vida de um cidadão comum;

c)os planos – conjunto de conhecimentos sobre como agir para atingir determinado objetivo; por exemplo, como vencer uma partida de xadrez;

d)os *scripts* – conjuntos de conhecimentos sobre modos de agir altamente estereotipados em dada cultura, inclusive em termos de linguagem; por exemplo, os rituais religiosos (batismo, casamento, missa), as fórmulas de cortesia, as praxes jurídicas;

e)as superestruturas ou esquemas textuais – conjunto de conhecimentos sobre os diversos tipos de textos, que vão sendo adquiridos à proporção que tomamos contato com esses tipos e fazemos comparações entre eles. (p. 60)

Entendemos os modelos cognitivos no sentido amplo de “conjunto de conhecimentos, socioculturalmente determinados e vivencialmente adquiridos”, conforme definem Koch e Elias (2006, p. 56), e julgamos serem acionados na superfície textual por meio de seleção lexical que reforça a oposição semântica, como pretendemos comprovar, o mais importante recurso expressivo de humor nos textos de *Comédias da Vida Privada*.

Em nossa pesquisa, vamos tratar tais modelos cognitivos por *scripts*, termo empregado por Raskin (1985) em sua teoria, fundamental para nosso trabalho. De acordo com análise de Ermida (2002), na Teoria dos *Scripts* Semânticos do Humor:

o *script* constitui uma estrutura cognitiva convencional interiorizada pelo falante nativo que representa o seu conhecimento de uma pequena parte do mundo, como é o caso de “certain routines, standard procedures, basic situations”, nas palavras do autor. Uma viagem, por exemplo, constitui cognitivamente um *script* organizado que contém informação geral e associações básicas facilmente ativáveis numa dada situação comunicativa. É por isso que uma afirmação como “Ela fez o check-in” evoca o *script* VIAGEM tão facilmente como “Ela vai fazer uma viagem”. Na medida em que um *script* caracteriza-se por forte conectividade, qualquer um de seus componentes pode, de fato, evocar o *script* inteiro.(p. 153)

A autora destaca o valor operacional do conceito de *script*, por remeter a “um sistema estruturado e relativamente previsível de associações”, assim, em uma determinada situação comunicativa, a ativação de um *script*, acionado por uma palavra ou por um conjunto de palavras, “permite facilmente fazer inferências e estabelecer ligações de modo a reconstruir o sentido pretendido pelo locutor”. Mais adiante, Ermida (2002) conclui, a respeito das reflexões de Raskin: “Na verdade, diz o autor que, em termos básicos ou formais, um *script* é um gráfico de nós lexicais ligados entre si por relações semânticas”, fator significativo para o estabelecimento da própria textualidade.

Dentre outros aspectos, o conceito de *script* assume importância em nossa pesquisa pela condição de armazenamento das informações ativadas durante a leitura do texto e pela hipótese de que a textualidade das comédias em estudo, considerando a teoria de Raskin (1985), apenas se dará com a sobreposição e a oposição de *scripts*, estratégias tomadas, conforme também acreditamos, como condições necessárias e suficientes para a construção dos textos de humor. Partindo desta abordagem, o texto é, portanto, constituído de palavras e expressões que formam campos semânticos muitas vezes sobrepostos e em oposição, fenômeno de que o leitor só se dá conta com o desfecho inesperado, quebrando sua expectativa inicial.

Na próxima seção, procuraremos situar o leitor quanto às noções de campo semântico e de oposição semântica que adotaremos neste trabalho.

### 2.2.3. Campos semânticos em oposição

Valente (1999), ao questionar-se sobre a dificuldade de estabelecer diferenças entre campo semântico e campo lexical, alegando que ambos têm traços comuns de significação, com a mesma base semântica, assim se manifesta:

Mattoso Câmara Jr. atribui àquele uma formação por famílias ideológicas e a este por famílias etimológicas. Para ele, os campos semânticos são constituídos por palavras que pertencem ao mesmo universo de significação, enquanto os campos lexicais são palavras que constituem um grupo de derivação ou palavras cognatas em consequência de uma raiz comum. (p. 57)

Segundo o autor, as visões sobre campo semântico são semelhantes, referindo-se às definições de, primeiramente, Genouvrier e Peytard (1985) e, depois, de Borba (1970)<sup>12</sup>:

1.<sup>a</sup>) É o conjunto dos empregos de uma palavra (ou sintagma, ou lexia) onde e pelos quais a palavra adquire uma carga semântica específica. Para delimitar esses empregos, faz-se o levantamento de todos os contextos imediatos que a palavra recebe num texto dado.

---

<sup>12</sup> Pela ordem, as obras citadas pelo autor são: *Linguística e ensino de português*, de Emile Genouvrier e Jean Peytard, Coimbra, Livraria Almedina, e *Introdução aos estudos lingüísticos*, de Francisco da Silva Borba, São Paulo, Companhia Editora Nacional.

2.<sup>a</sup>) É o conjunto das significações correlatas em que se associam as palavras. Ele compensa a complexidade e a fluidez da significação lingüística, pois precisa e limita a significação de cada vocábulo. (Valente, p. 57)

Na seqüência, o autor diferencia campo lexical de jargão, sendo este a linguagem de um grupo socioprofissional: jargão dos médicos, dos aviadores, etc. Neste caso, as palavras não precisam ter o mesmo radical como em outros campos lexicais.

Ainda que uma seção relativa à fundamentação teórica não seja espaço mais adequado para a demonstração de análise, faremos a exposição de parte das considerações de Valente (1999) a respeito de um texto de Verissimo em que se configura o emprego da estratégia da oposição semântica, recurso expressivo fundamental para o nosso trabalho.

Para complementar sua explicação sobre os campos semânticos, Valente (1999) propõe a análise do texto intitulado *Grunhido eletrônico*, publicado na revista *Domingo*, do *Jornal do Brasil*, em que o autor “explora, autenticamente, dois campos semânticos: antigüidade x modernidade, em consonância com o título”. De acordo com a abordagem proposta, “antigüidade” está para “grunhido” como “modernidade” para “eletrônico”. Relacionado com o primeiro campo semântico, foram empregadas as palavras e expressões seguintes: *namoro longo, quermesse, recados, alto-falante, noivado, noite de núpcias, casamento, poemas, corte, falar*. Quanto ao segundo campo semântico, destacam-se: *internet, computador, virtual, bytes, modem, provedor, digitalão, terminal, tela, tela, celular, ciberespaço, teclado, mouse*. Como se vê, Verissimo constrói o texto com base no recurso da oposição semântica, estratégia que supomos ser o principal mecanismo de construção em *Comédias da Vida Privada – Edição Especial para Escolas*.

Também importantes para a conceituação de oposição semântica assumida neste estudo são as considerações de Ilari e Geraldini (1987). Os autores procuram redimensionar as definições tradicionais de “contrário” e “oposto”, de certa maneira, ampliando a significação de oposição. Referem-se, por exemplo, às noções de *nascer* e *morrer* não exatamente como ações contrárias, sugerindo que representam antes os dois extremos do processo de viver: “quem nasce ‘começa a viver’ e quem morre ‘termina de viver’ – uma oposição que consiste em captar momentos diferentes de um mesmo processo” (p. 54-55). Atribuem sentido semelhante a outros pares, como *partir* e *chegar*, *adoecer* e *sarar* e *adormecer* e *acordar*.

Concebem a outros processos análise diferente: *abrir e fechar, aproximar-se e afastar-se e subir e descer*, por exemplo, representam a oposição entre “a direção e os resultados que implicam”. Para os casos de *dar e receber*, sugerem que, tomados numa mesma cena, enxergada de pontos de vista diferentes, a oposição se estabelece entre os papéis correspondentes ao sujeito gramatical: “o sujeito de dar é fonte, o de receber é destinatário; esses dois papéis são incompatíveis nas cenas em questão”.

A partir de tais reflexões, Ilari e Geraldi (1987) formulam as seguintes observações:

- a) raramente duas expressões em oposição estão no mesmo pé de igualdade no uso corrente. Os lingüistas costumam dizer que uma das duas é marcada, e isto corresponde não só a uma maneira peculiar de interagir com a negação, mas também ao fato de que dois termos do par antonímico não se utilizam com os mesmos fins [...]
- b) a segunda observação é que não há combinação de informações contraditórias que não resista a um esforço de interpretação. Como figuras de linguagem ou interpretadas jocosamente, expressões como o bigamo que não tem duas mulheres, São João mais novo mas nascido antes de São Pedro, o cachorro manso bravo ou a escultura cúbica oval são expressões aceitáveis da linguagem corrente e acabam veiculando informações como qualquer combinação de palavras não-contraditória. (p. 56)

Não pretendemos discutir questões específicas do conceito de contrário ou oposto, entretanto tais noções aqui brevemente expostas poderão fundamentar o estabelecimento de um quadro com o registro das oposições semânticas como uma ferramenta analítica para os textos em estudo neste trabalho. É com este objetivo que apresentaremos na seção seguinte os pressupostos teóricos relativos ao humor, imprescindíveis para o embasamento de nossa hipótese.

### 3. O humor

Neste capítulo, trataremos dos aspectos mais diretamente relacionados com o humor, dentre eles a Teoria dos *Scripts* Semânticos do Humor (Raskin, 1985), fundamental para nosso trabalho. Antes, porém, faremos um breve levantamento histórico sobre o humor até por volta do início do século XX, a partir, principalmente, do livro de ensaios organizado por Bremmer e Roodenburg (2000), *Uma História Cultural do Humor*, fruto de uma conferência realizada em Amsterdã, em 1994, envolvendo historiadores, estudiosos de história da arte, história da literatura, classicistas, etnólogos e antropólogos, em que se concebe o humor, segundo seus organizadores, como “uma chave para compreender os códigos culturais e as percepções do passado”.

Também teremos como referência a versão modificada da tese de livre-docência apresentada à USP por Saliba (2002), o livro *Raízes do Riso – A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*, e a pesquisa de Muniz (2004), apresentada à UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Linguística, trabalho orientado pela professora Ingedore Grunfeld Villaça Koch.

Completa nosso breve histórico sobre o humor o capítulo correspondente da dissertação de mestrado de Rocha (UERJ, 2005), orientada pela professora Darcília Simões, em que se faz apanhado teórico do pensamento sobre o riso, com base principalmente na pesquisa de Alberti (1999), publicada no livro *O riso e o risível: na história do pensamento*.

Na seqüência, refletiremos sobre o Princípio de Cooperação aplicado a textos humorísticos e apresentaremos a teoria raskiniana, associada à noção de informatividade proposta por Giora.

#### 3.1. Breve histórico dos estudos sobre o humor

Conforme Bremmer e Roodenburg, na introdução do livro *Uma História Cultural do Humor* (2000), em entendendo a palavra humor “em seu sentido mais

genérico e neutro”, ou seja, “como qualquer mensagem – expressa por atos, palavras, escritos, imagens ou músicas” com o objetivo de “provocar o riso ou um sorriso”, torna-se possível ampliar a investigação até a Antigüidade. Quanto ao seu sentido moderno, podemos afirmar que a acepção é bem recente, não raro gerando discussões entre franceses (*humeur*) e ingleses (*humour*). Bremmer e Roodenburg apontam a Inglaterra como berço do registro moderno, tendo sido empregado pela primeira vez em 1682, tendo significado até então “disposição mental ou temperamento”.

Segundo eles, de fato o termo inglês foi formado a partir do francês, entretanto apenas com o sentido de “um dos quatro fluidos principais do corpo”, defendendo ser muito difícil que a noção contemporânea pudesse ter a mesma origem. Para comprovar a tese, enunciam alguns dados:

Em 1862, Victor Hugo ainda falava sobre “essa coisa inglesa chamada humor” [...] Na República Unida da Holanda, em 1765, o humor inglês ainda era visto como algo “que eles de fato só encontram na ilha deles”. Na Alemanha, também, a palavra era uma importação inglesa [...] E ainda em 1810, um prematuro biógrafo alemão de Joseph Haydn observou que “um tipo de brincadeira inocente, ou o que os ingleses chamam de humor”, havia sido um traço dominante do compositor. (p. 14, grifos dos autores)

Considerando o seu sentido amplo, o humor foi estudado pela primeira vez na Antigüidade, embora não tenhamos acesso às teorias antigas de maneira completa, uma vez que se perdeu o segundo livro da *Poética* de Aristóteles, dedicado à comédia. De acordo com os autores, a primeira análise sistemática sobre o humor é a de Cícero, e a discussão elaborada por Quintiliano um século depois tem como base as suas concepções.

Bremmer e Roodenburg (2000) alertam para a importância de Cícero ainda no Renascimento e no início do período moderno:

Em seu *Libro del cortegiano*, de 1528, Castiglione fez a mesma distinção entre graça do conteúdo e a graça da forma, mas acrescentou um terceiro tipo de humor, a burla ou trote brando; como a graça da ação, ele combinou os dois outros tipos. Ele igualmente advertiu que chorar e rir ou imitar os gestos e as maneiras de outras pessoas eram vistos como atos indecorosos e, portanto, significavam uma grosseria. (p. 18)

Gurevich (Bremmer e Roodenburg, 2000), em seu artigo *Bakhtin e sua teoria do carnaval*, questiona a teoria de Bakhtin em estudo sobre François Rabelais, em que, dentre outros aspectos, aponta a cultura popular como a cultura do riso, além

de estabelecer oposição clara entre cultura erudita e popular. Ainda que o riso freqüentemente seja relacionado com as classes mais baixas ou à cultura popular, cada vez mais se verifica que a elite foi a que mais desfrutou do humor, mesmo que para criticar, o que de certa forma acabou contribuindo para que ela conhecesse profundamente o gênero – há inclusive indícios de que as classes altas apreciavam o humor considerado baixo, grosseiro.

Bremmer e Roodenburg (2000) postulam que, desde Grécia e Roma, o humor moderado é abraçado pela elite social, enquanto mímicos e bufões perdem aprovação oficial. Passando por uma “desintegração do humor tradicional”, como se falava no século XVI, cresceu um certo desprezo pelos tipos de humor mais baixo, tanto que se pode afirmar que, no final do século XVII:

na Inglaterra e em outras partes da Europa, o humor polido e o humor popular se desenvolveram separadamente. Era um legado que persistiria por muito tempo. Quando os irmãos Grimm redescobriram o *povo* e começaram a reunir contos populares, omitiram as piadas e anedotas deliberadamente e se concentraram no gênero mais inocente das lendas e contos de fadas. (p. 23, grifo dos autores)

Graf (Bremmer e Roodenburg, 2000), ilustrando a relação entre o humor e a coerção social, também observa as considerações de Cícero sobre a graça aceitável e a inaceitável:

o humor aceito é “elegante” (*elegans*), “polido” (*urbanum*, como só um habitante de cidade poderia ser), “inventivo” (*ingeniosum*) e “engraçado” (*facetum*), enquanto a graça inaceitável é “imprópria para um homem livre” (*inliberale*), “petulante” (*petulans*), “infame” (*flagitiosum*) e “obscena” (*obscenum*). As categorias sociais têm importância: os habitantes de cidade versus camponeses, os homens livres versus os escravos e versus os livres sem reputação; o humor mau instaura um tormento (*flagitium*) em seu portador; a elegância e a criatividade inata (*ingenium*) são, sem dúvida, traços marcantes da classe superior. (p. 53, grifos do autor)

A respeito desse tipo de raciocínio, Muniz (2004) compara tais conclusões com certos preconceitos da atualidade:

É comum, aqui no Brasil, pessoas dizerem que nem todo mundo gosta do humor de programas como *Casseta e Planeta*, *Os Normais*; ou de publicações como as da revista *Pasquim* ou mesmo dos livros de Luis Fernando Verissimo, porque não têm cultura o suficiente para entendê-los. Primeiro, é necessário esclarecer que, no nosso modo de ver, o conceito de cultura difere, ou melhor, não se restringe ao que acima colocamos. Pensamos cultura numa perspectiva, por assim dizer, antropológica, isto é, como as práticas que estão envolvidas no modo de vida, costumes, crenças, instituições de um povo. (p. 50)

Rocha (2005) lembra-nos que “Platão condena, não só ética como filosoficamente, a comédia e toda espécie de manifestação artística”, ao passo que Aristóteles, a despeito do cunho negativo do riso, considera-o uma especificidade humana, colocando a comédia no mesmo patamar da tragédia, do ponto de vista da criação poética. A autora expõe que a suposta classificação por Aristóteles do riso em três categorias, associadas aos homens, aos discursos e aos atos, teria dado “origem à divisão do objeto do riso em *cômico de ação* e *cômico de palavras*” e também, noutra aproximação com as teorias de hoje, atribui ao filósofo a introdução do “*fator surpresa*” como um dos recursos do humor, com certeza elemento indispensável aos estudos sobre o riso.

O riso, segundo Aristóteles, é um traço distintivo do homem, “*homo risibilis*”, o homem dotado do riso, o homem cuja característica mais marcante é o riso. É válido dizer que o homem que ri certamente se sentirá mais capaz de expressar a sua própria natureza. Quem sabe, refletir, criticar, exercer seu papel de cidadão com mais autenticidade.

Entretanto, o humor, no decorrer da história, provavelmente como todos os fenômenos “mais ou menos anárquicos, anormais ou provocativos”, conforme afirma Le Goff (Bremmer e Roodenburg, 2000), foi alvo de desconfiança, de medo, de coerção. Desse modo, pode-se verificar em diversas pesquisas que sempre existiu um riso “feliz”, aceitável, e um riso “zombeteiro, maligno”, perigoso, como o próprio Le Goff demonstra na citação que faz a respeito do termo que dá nome a um dos principais personagens do Velho Testamento, Isaac, que significa “riso”, na acepção mais simpática aos medievalistas:

*(1) Um dia Jeová aparece a Abraão, como fazia com freqüência, e lhe diz: “Serás pai” Abraão: “Será que um centenário vai ter um filho e que, aos 90 anos, Sara vai dar à luz ?” Algum tempo depois Jeová apareceu a Sara e lhe diz: “Serás mãe !” Sara abertamente põe-se a rir. No ano seguinte o evento acontece. Uma criança nasce para Sara e Abraão, que é então chamada “riso”, Isaac. A confusa Sara diz a Jeová que ela, na verdade, não rira durante a predição. Jeová finge acreditar mas finalmente diz: “Sim, tu riste.”. (p. 76)*

Ainda de acordo com Le Goff, o grego possui duas palavras derivadas da mesma raiz : *gélân* e *Katagélan*. *Gélan* é riso natural e *Katagélan*, o riso malicioso. O latim só possuía *risus*, enquanto o grego possuía uma palavra para *sorriso*. O latim teve muita dificuldade para formar tal palavra, *subrisus*, e ela foi assimilada com esforço; por muito tempo *subrisus* não significou “sorriso” e sim “o riso à socapa”, “o riso furtivo.” Só mais tarde se tornará “sorriso”, um riso “discreto”, permitido.

Rocha (2005) compara as visões de Aristóteles, Cícero e Quintiliano, ressaltando que partem da tese de que “o riso tem sua sede em alguma deformidade e alguma torpeza, associando-se novamente o riso a pejorativo”. Segundo ela, na Idade Média, já que não há na Bíblia indicação de que Jesus rira, o riso era condenado nos textos teológicos, sendo tolerado apenas depois da domesticação pela Igreja. O riso acaba por significar elemento caracterizador do homem: difere-o dos animais porque confere a ele o caráter superior ao mundo físico e irracional e difere-o de Deus por afastá-lo do transcendental e eterno.

Saliba (2002), ao referir-se aos “três mais importantes ensaios sobre a natureza do humor e do cômico escritos no início do século passado” (p. 21), faz uma breve apresentação das teorias de Bergson (1900), Freud (1905) e de Pirandello (1908). Segundo ele, Bergson, detendo-se fundamentalmente no aspecto social da comicidade, cuja função seria produzir uma espécie de catarse, esvaziando e equilibrando as tensões sociais, aponta, entre outros, o processo da inversão. Determinada situação é cômica no momento em que os papéis se invertem. O cômico seria produzido a partir deste processo psicológico em que se invertem e se sobrepõem as dimensões espaço-temporais, da rigidez quase mecânica dos sentidos e da inteligência, pela qual “continuamos a ver o que não está mais à vista, ouvir o que já não soa, dizer o que não convém, enfim, adaptar-se a certa situação passada e imaginária quando deveríamos ajustar à realidade atual” (p. 22).

Como se vê, Bergson realça a função social, o sentido coletivo do riso e do cômico. Para ele, “O riso deve ter significação social” (p. 22), sua essência não estaria apenas no terreno do cognitivo, mas no terreno da sociedade.

Saliba (2002) faz referência ao livro *O chiste e suas relações com o inconsciente*, publicado em 1905, em que Freud observou a comicidade difusa na conversação cotidiana, no chiste, na piada ou na palavra espirituosa, analisando ainda, de forma detalhada, as técnicas de produção do chiste, com a intenção de

identificar o sentido original “que estaria encoberto pelo jogo de conceitos ou palavras, ou mistificado pelo próprio efeito da linguagem” (p. 23). Concebia que havia nos efeitos do riso uma compensação da energia gasta continuamente para “manter as proibições que a sociedade impõe e os indivíduos internalizam” (p. 23). Sobre Freud, Saliba (2002) ainda acrescenta:

Caracterizando o humor como um ato de regressão, Freud também refletiu extensamente sobre os efeitos tranquilizadores e “positivos” das técnicas humorísticas. Como muitos teóricos do riso, reconhecia que um comediante, quando conta uma anedota, começa deliberadamente com a intenção de criar nos ouvintes uma tensão, que aumenta até um desfecho do tipo “guilhotina verbal”, que reverte drasticamente as expectativas da platéia. Relembrando que o móvel do riso é “a repentina transformação de uma expectativa tensa em nada”. (p. 23, grifos do autor)

Da mesma maneira que as duas reflexões anteriores, Saliba (2002), comentando o ensaio de Pirandello<sup>13</sup> sobre o humorismo, publicado em 1908, realça que ele havia iniciado pela idéia de que as imprevisíveis rupturas da realidade na qual vivia eram as causas do riso. Ele afirma que Pirandello entendia que o cômico nasce da constatação do contrário, como no exemplo da senhora idosa, já bem velha, que se cobre de maquiagem, vestindo-se como uma moça e pintando os cabelos, representando o oposto do que deveria ser, quebrando expectativas.

Saliba (2002) apresenta a distinção entre cômico e humorístico defendida por Pirandello, em que para passar da atitude cômica para a atitude humorística seria necessária a renúncia ao distanciamento e à superioridade. Existe humorismo quando o leitor se identifica com o personagem, podendo imaginar-se no lugar dele. Na piada citada acima, o humorismo acontece a partir do momento em que o sujeito pensa “que também poderia estar no lugar da velha” (p. 24). Para Pirandello, segundo Saliba (2002):

O humorismo consistiria, então, no sentimento do contrário, provocado pela reflexão, que não se oculta nem se converte em forma de sentimento, mas em seu contrário, em sua negação, acompanhando o sentimento como uma sombra. Neste sentido, o humorismo seria a reflexão que se exercita antes ou depois do fato cômico, conservando a possibilidade do contrário mas eliminando o nosso distanciamento e a nossa superioridade. (p. 25)

---

<sup>13</sup> Saliba (2002), em nota, afirma ter utilizado a publicação *O humorismo, em Pirandello. Do teatro ao teatro*. Org. e trad. J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 41-178, além de prefácios, acréscimos e notas contidas na edição organizada por Ildefonso Grande, *El humorismo*, Madri, Aguillar, 1956.

Na seqüência, trataremos de reflexões teóricas mais recentes e que fundamentam mais objetivamente a compreensão do caráter pragmático do humor, inerente, por exemplo, à Teoria dos *Scripts* Semânticos de Raskin.

### 3.2. Princípio de Cooperação em textos humorísticos

Como já se disse, uma abordagem que se pretenda discursiva não pode ignorar a dimensão pragmática do texto, uma vez que, como Ermida (2002) assinala, é preciso conceber o humor como, “antes de tudo um fenômeno interativo, criado no sutil equilíbrio entre o que o emissor codifica e o que o receptor decodifica, ou entre o que o primeiro pretende e o segundo entende” (p. 270). Compreende-se pragmática aqui como o estudo dos princípios que regem o uso comunicativo da língua, análise da linguagem verbal que considera as escolhas dos interlocutores e os efeitos provocados nos outros participantes do ato comunicativo.

Estar diante de um texto humorístico escrito publicado em um livro corresponde a uma situação de comunicação diferente de uma em que o veículo de divulgação fosse um jornal, por exemplo. Conscientemente ou não, o interlocutor, até chegar à leitura propriamente dita, já fez uma série de escolhas, inclusive aquela que se refere ao próprio meio de circulação, sem contar autor e gênero, dentre outros aspectos, como se vê em Koch e Elias (2006), quando tratam das chamadas antecipações e hipóteses na interação entre autor, texto e leitor.

Conforme Ermida (2002) postula, a comunicação humorística pauta-se por um caráter de reciprocidade entre as intenções do emissor e as expectativas do receptor. Deve-se partir do pressuposto de que as normas e os códigos sejam implicitamente partilhados pelos interlocutores envolvidos no processo. De acordo com Nash<sup>14</sup> (*apud* Ermida, 2002, p. 279), da interpretação da história humorística fazem parte diversos agentes em constante interação: o executante (o autor), o executante-dentro-do texto (a “pessoa” que fala), o respondente-dentro-do-texto (a “pessoa” que interage com a anterior) e o respondente (o leitor, enquanto observador e censor).

---

<sup>14</sup> W. Nash, *The Language of Humour*, London and New York: Longman, 1985.

Van Dijk, Stubbs e Pratt<sup>15</sup>, (*apud* Ermida, 2002, p. 282-283), concordam com a tese de que qualquer tipo de troca informativa, literária ou não, pressupõe interação, obedecendo a condições de adequação em parte semelhantes às que regem os contextos comunicativos não-literários. Os mundos possíveis do texto literário são produzidos e recebidos num contexto pragmático e sociocultural com princípios próprios, aceites por ambas as partes, que diferem das regras habituais da comunicação, o que provavelmente justifica alguns dos contrastes nas comédias de Verissimo. A teoria de Raskin (1985), ao considerar as piadas em situações concretas, sujeitas às intenções do emissor e ao reconhecimento delas por parte do receptor, sugere a necessidade da abordagem pragmática dos textos de humor, cujo processamento difere do que ocorre nos textos ditos sérios em que se requer um falante empenhado em evitar ambigüidades e falta de clareza, comprometendo-se com a verdade e a relevância da informação que transmite, obedecendo ao que Grice<sup>16</sup>, citado por Silva (2005, p. 12), define por “princípio de cooperação”, do qual decorrem as “máximas conversacionais”:

1. Qualidade: Não diga o que acredita ser falso. Não diga aquilo para o que você não pode fornecer evidência adequada.
2. Quantidade: Faça com que sua contribuição seja tão informativa quanto requerida. Não faça sua contribuição mais informativa do que é requerida.
3. Relação: Seja relevante.
4. Modo ou maneira: Seja claro, evite obscuridade, evite ambigüidade, seja breve, seja ordenado.

Silva (2005) apresenta um exemplo da máxima da relação, a partir da sentença abaixo:

(2) *Como hoje está frio!*

Segundo o autor, numa situação em que falante e ouvinte estão numa sala com todas as janelas abertas e ambos estão agasalhados, conversando sobre futebol, o ouvinte desenvolveria um raciocínio do tipo:

- a. Eu sei que está frio e tudo indica que ele sabe que eu sei que está frio.

<sup>15</sup> Respectivamente, Teun A. Van Dijk, *Cognitive Processing of Literary Discourse*, Poetics Today, Vol. I, 1-2, Autumn 1979, p. 143-159; Michael Stubbs, *Discourse Analysis. Sociolinguistic Analysis of Natural Language*, Chicago: University of Chicago Press, 1983; e M. L. Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington: Indiana University Press.

<sup>16</sup> Paul Grice, Logic and Conversation, in Peter Cole and Jerry Morgan (org.), *Sintaxy and Semantics*, Vol. 3, Speech Acts, New York: Academic, p. 41-59.

- b. Então, se ele disse que está frio é porque ele quer dizer alguma outra coisa.
  - c. As janelas abertas aumentam o frio da sala.
  - d. Então, ele está pedindo que eu feche as janelas (isto é relevante nesta situação).
- Desse modo, o sentido do que o falante diz é aquele que o ouvinte infere, considerando a situação em que o que se disse foi dito e as máximas conversacionais. (p. 12-13)

Embora haja críticas quanto ao grande valor que Grice atribui à informação em seu Princípio Cooperativo, sua proposta é uma referência para o chamado modo de comunicação sério, não humorístico.

Raskin (1985) afirma que o modo de comunicação na situação humorística é, à primeira vista, o oposto, assim como no caso da representação teatral ou da expressão poética. Raskin denomina-o *non-bona-fide* – contrariando o modo de comunicação dos textos ditos sérios, estabelecido “com base na *boa fé* dos participantes” –, atribuindo-lhe papel fundamental na interpretação da linguagem humorística. De acordo com sua tese, quando emissor e receptor estão empenhados no modo de comunicação humorístico, há um envolvimento em um específico princípio de cooperação, cujas máximas, em oposição à teoria griceana, corresponderiam a:

1. Qualidade: Dê exatamente tanta informação quanto necessária para a piada.
2. Quantidade: Diga somente o que é compatível com o mundo da piada.
3. Relação: Diga somente o que é relevante para a piada.
4. Modo ou maneira: Conte a piada eficientemente.

(p. 103)

Não se está levantando a hipótese de que o discurso humorístico é simplesmente a negação da comunicação *séria*, entretanto pode-se afirmar que é regido por “leis próprias e típicas”, conforme ressalta Raskin. Se as máximas não forem observadas, o humor estará comprometido, assim como acontece em outras situações de comunicação em que os falantes não controlam devidamente as regras correspondentes. O humor é concebido como um ato comunicativo, em que são especialmente relevantes os interlocutores envolvidos e o contexto da interação, já que está sujeito às intenções do emissor e ao reconhecimento destas por parte do receptor. A questão da verdade seria outra, diferente das situações de comunicação correntes, em que se procura evitar a ambigüidade ou a falta de clareza, muitas vezes estratégias utilizadas para atingir o humor.

Ermida (2002) enfatiza que cabe ao emissor, detentor do “segredo” do texto ocultá-lo, não partilhando determinados elementos, de modo que o receptor preveja,

erre, e reinicie o processo até conseguir decifrar o enigma. De acordo com ela, na interação humorística, aposta-se nas expectativas convencionais postas em prática no processo de interpretação ao lado da impossibilidade de evitar o erro, o que se torna essencial para o humor, garantindo o típico efeito de surpresa. Também deixa claro que a interação resulta de um jogo, ao qual o interlocutor entrega-se, condicionando-se aos seus mecanismos.

Ermida (2002), com base na contribuição de Ducrot (1977), refere-se ao não-dito como elemento inerente ao humor em geral, sendo uma manobra decisiva para o seu sucesso: o caráter aparentemente enganador do discurso humorístico esconde propósitos processuais fundamentais para a interação. É muitas vezes em função do não-dito que se podem estabelecer a sobreposição dos *scripts* e o próprio contraste. No nível macroestrutural do humor, por exemplo:

a organização scríptica do conteúdo semântico do texto faz com que cada *script* nele acionado evoque um conjunto de informação estereotipada relativa a uma determinada ação ou estado, fornecendo, apenas em potência, as ligações semânticas e as implicações que lhe subjazem. Cabe ao leitor, que guarda na memória essas séries semânticas em forma episódica, completar e reconstituir o que fica implícito e, em função disso, predizer o que se passará a seguir. Ora, é nesse espaço em branco que o emissor embaralha as cartas, quer a) misturando *scripts* cujas ligações ficam implícitas até o momento em que um elemento revelador opera a conjunção, quer b) ativando *scripts* que se vêm a revelar inadequados para a situação em foco. (p. 303)

Na presente pesquisa, tais aspectos de caráter pragmático, também referidos na teoria dos *scripts* semânticos do humor, como veremos – mesmo que em relação ao estudo de piadas –, deverão contribuir para a constatação da oposição semântica como recurso expressivo de humor em *Comédias da Vida Privada – Edição Especial para Escolas*, de Luis Fernando Verissimo.

### **3.3. A Teoria dos *Scripts* Semânticos do Humor e a Informatividade**

Muitos autores, como Possenti (1998), afirmam que o estudo do humor tem sido insuficiente no que diz respeito aos aspectos lingüísticos envolvidos em torno de sua construção, pois boa parte das obras acabam versando sobre questões de caráter fisiológico, psicológico ou sociológico. Em dado momento, chega a dizer que “não há uma lingüística que tenha tomado por base textos humorísticos para tentar

descobrir o que faz com que um texto seja humorístico, do ponto de vista dos ingredientes lingüísticos”. Em artigo da *Revista de Cultura Vozes*, Neves (1974, n. 1) registra a dificuldade de tratamento do assunto e a exigüidade de trabalhos críticos sobre o tema e insere as chamadas “causas culturais”, entre as quais ele aponta a “ideologia da seriedade”, responsável por imposição de regras e formas não só em relação à escolha de temas considerados importantes para a análise científica, mas também ao dia- a- dia: a expressão “Muito riso, pouco siso” seria um exemplo de tal ideologia. Por outro lado, Neves (1974) lembra:

Se a piada, a observação jocosa em geral não fosse séria, ou seja, se não se referisse acuradamente a fatias de realidade, não haveria riso. Só rimos porque a piada nos revelou – ampliando ou diminuindo características do real – alguma coisa de modo fabuloso, surpreendente, inesperado. Tem poder heurístico e eficácia crítica (p. 36)

Verissimo insiste em brincar com o que é sério: a realidade e a linguagem. E o que dizer da realidade e da linguagem na *Seleção de Crônicas*? Como descobrir os fios da meada? Bordini (1996) parece definir a própria constituição do humor, quando indica um caminho:

O segredo é despertar do fascínio da prestidigitação e ver onde o mágico põe as mãos: descrever o modo de construção dos textos. [...] o que faz Luis Fernando nesses textos? Se as coisas têm um tamanho, ele o aumenta; se as palavras têm um sentido a que nos habituamos, ele o inverte; quando tudo parece correr igual à vida de todos os dias, ele subverte a ordem com um acontecimento sem pé nem cabeça. E mais: quando se espera que as coisas dêem certo, ele faz com que fracassem ou vice-versa, por obra do acaso, como se isso fosse aceitável. Quando pensamos que estamos reconhecendo alguma coisa ou situação, ele muda de direção e esbarramos com o desconhecido; quando acreditamos estar entendendo o que nos conta, ele vira a chave e nos força a compreender tudo de novo, de outra perspectiva.

Em outras palavras, parece que se está diante da insistente contradição, do contraste, que sempre nos leva a situações surpreendentes, inesperadas, inusitadas. É a mesma oposição que aparece, de forma direta ou não, nas teorias sobre o humor.

Possenti (1998), enumerando razões para o estudo de piadas, em determinado momento afirma que elas são interessantes por veicular o discurso proibido, subterrâneo, não oficial, que provavelmente se manifestaria através de outras formas. Do ponto de vista humorístico, por exemplo:

[...] as pessoas casam por interesse (e não por amor), os governantes são ridículos (e não competentes e dedicados), os professores são incompetentes (e não dedicados e sábios), os padres e as freiras violam seus votos (ao invés de lutarem para mantê-los), as línguas são cheias de ambigüidades (e não códigos que servem para a comunicação eficiente e a expressão clara do pensamento) etc. (p. 26)

Ermida (2002) afirma que Raskin desenvolve a única aplicação formal e consistente de uma teoria semântica ao humor, tornando-se internacionalmente reconhecido. Sua abordagem não explora um plano formalista abstrato, pelo contrário, considera fundamental a influência do contexto na interpretação do texto, com isso levando em consideração a dimensão pragmática.

Na tentativa de analisar o fenômeno da piada nas interações verbais, e conseqüentemente compreender as estratégias que textos desse tipo contêm, Raskin (1985) propõe uma Teoria Semântica baseada em *scripts*, estes definidos por ele como estruturas cognitivas internalizadas pelo falante, representando o seu conhecimento de mundo. Ressalte-se que o termo *scripts* corresponde a *frames*, esquemas ou, ainda, matriz cognitiva, conhecimento episódico, no dizer de Koch e Elias (2006), entretanto, é importante reiterar que o termo, em Raskin, assume uma acepção claramente lexicológica, sendo acionado no nível da seleção lexical. Para Raskin, “um *script* é um gráfico dotado de nós lexicais ligados entre si por relações semânticas”, entendendo que o léxico da teoria assumiria uma natureza semântico-pragmática, como sugere o próprio autor.

Faz-se importante enfatizar que, como propõe a teoria de Raskin, qualquer palavra pode evocar um ou mais *scripts* com os quais está associada, principalmente se levarmos em conta o contrato de comunicação que rege o humor, pautado pela quebra de expectativa. Assim, o leitor, em se situando no modo de comunicação do humor e cooperando para a construção da coerência, obriga-se a supor sentidos muitas vezes no campo do imprevisível. Ele é, então, levado a explorar a sobreposição de variados sentidos, freqüentemente em oposição, até chegar ao sentido, em geral, menos provável, mais informativo, no sentido proposto por Giora (1991), como veremos adiante, antes de retomarmos a proposta de Raskin.

Embora tenham muita importância outras pesquisas de Giora (1988, 1995), em *On the Cognitive aspects of the Joke* (1991), Giora dá um passo importante na sistematização dos princípios cognitivos e dos processos de formação conceitual que regulam o funcionamento da anedota. Na linha clássica da teoria da informação,

Giora afirma que uma mensagem é informativa dependendo do número de incertezas que reduz ou elimina em relação a uma questão: quanto mais numerosas as alternativas possíveis, mais alto é o grau de informatividade da que for escolhida. De acordo com tal prisma, no texto humorístico, o objetivo seria instaurar o sentido mais informativo, menos provável.

Koch e Travaglia (1997) creditam à informatividade papel significativo na construção da coerência de um texto, definindo-a como o “grau de previsibilidade (ou expectabilidade) da informação contida no texto”. Deste modo, quanto mais previsível ou esperada é a informação de um texto, menos informativo ele é. Segundo suas observações, tanto o grau muito baixo como o muito alto de informatividade podem comprometer o propósito comunicativo do produtor do texto. Embora possam existir casos de informatividade aparentemente nula, o grau máximo de informatividade é comum na literatura e na linguagem metafórica.

Ilustrando suas considerações, Koch e Travaglia (1997) citam, dentre outros exemplos, uma manchete jornalística:

*(3) E o facínora parecia sempre humano quando conversava.*

Há a evidência de que o facínora pertence ao gênero humano, entretanto o que parece pouco informativo recebe outro sentido quando se percebe a intenção de caracterizar o indivíduo em questão de forma tão diferente dos seus semelhantes que dele não se possam esperar comportamentos humanos. Os autores concluem:

É a informatividade, portanto, que vai determinar a seleção e o arranjo das alternativas de distribuição da informação no texto, de modo que o receptor possa calcular-lhe o sentido com maior ou menor facilidade, dependendo da intenção do produtor de construir um texto mais ou menos hermético, mais ou menos polissêmico, o que está, evidentemente, na dependência da situação comunicativa e do tipo de texto a ser produzido. (p. 72)

Na situação comunicativa em que se inserem os textos de humor, conforme sugere Giora (1991) em seu estudo sobre os aspectos cognitivos das piadas, podemos dizer que um dos maiores propósitos comunicativos do autor é alcançar o maior grau de informatividade possível.

Ermida (2002) afirma que o que Giora define como “informativo” equivale ao que Van Dijk chama de “importante” e Sperber e Wilson concebem como “relevante”. Enquanto a estrutura interna dos textos em geral é determinada por uma proposição

prototípica denominada “Tópico do Discurso”, à qual estarão condicionadas as outras proposições, atingindo uma certa previsibilidade, no humor, a regra seria chegar a uma proposição divergente da inicial, frustrando-se as expectativas.

Ainda sobre a noção de informatividade, Ermida (2002) argumenta que, enquanto outros autores encararam-na do ponto de vista fonético ou sintático, Beaugrande e Dressler (1981) concebem-na do ponto de vista do conteúdo, dedicando-lhe um capítulo inteiro e tomando-a como “um elemento central na definição e caracterização do conceito de textualidade” (p. 188). Embora não se referisse especificamente aos textos humorísticos, tal concepção, aliada ao que se pode chamar de “probabilidade textual” (relativa às ocorrências mais ou menos prováveis perante uma constelação de fatores), terá papel importante na abordagem textual que desenvolveremos em nosso trabalho.

Outra noção desenvolvida por Beaugrande e Dressler (1981), também significativa para a nossa análise, é a de expectativa, associada ao conceito de *script*. As expectativas construídas pelos leitores durante a interpretação se integrariam em padrões organizados: “qualquer informação é usada como uma ponte para anexar nova informação” (p. 189-190). Este é o contexto em que os autores fazem alusão à noção de *script*, usada para “relacionar, integrar e controlar grandes quantidades de informação acerca do mundo real” (p. 190). Determinados tipos de texto deverão sinalizar para o leitor uma determinada expectativa, diferente, é claro, do que ocorre com textos humorísticos, em que a intenção do autor provavelmente será a de atingir uma ruptura, causando a surpresa.

Raskin (1985) considera que o efeito de surpresa nas piadas está subordinado à sobreposição e à oposição de *scripts*, condições necessárias e suficientes para o humor. Ele adverte que apenas a sobreposição de *scripts* constitui ambigüidade, duplo sentido, linguagem figurada e metafórica ou, simplesmente obscura, mas não exatamente o humor. Tal fenômeno pode tomar duas formas, a total e a parcial, sendo a parcial mais freqüente. A sobreposição depende da oposição para causar o efeito de humor. O autor propõe três tipos básicos segundo os quais a oposição de *scripts* se manifesta: “a oposição existente/não existente, normal, esperado/anormal, inesperado e possível, plausível/impossível, menos plausível”.

Para que se atinja a interpretação semântica dos *scripts* da anedota, de acordo com Raskin, são necessários três procedimentos principais: a) identificar um

gráfico lexical contínuo, listando todos os sentidos das palavras presentes no texto – e, naturalmente, os *scripts* ativados; b) selecionar, dentre os vários *scripts* listados, aqueles que são compatíveis entre si, apontando para a mesma direção semântica, e c) reconhecer a ocorrência de *scripts* sobrepostos e em oposição. O terceiro dos procedimentos é resultado da impossibilidade da primeira hipótese de interpretação. Perante o impasse, o receptor da anedota precisa abandonar a interpretação efetuada e procurar uma interpretação alternativa, conforme Raskin afirma, “já identificada como humorística”.

A anedota escolhida por Raskin para ilustrar a sua teoria foi *A Piada da Esposa do Doutor* (tradução nossa)<sup>17</sup>, análise que reproduziremos de forma sucinta:

(4) – *O doutor está em casa? – perguntou o paciente com sua voz rouca.*

– *Não – sussurrou a jovem e bonita esposa do médico em resposta – entra logo. (tradução nossa)*<sup>18</sup>

Seguindo os procedimentos tidos como elementares para a interpretação da piada, conforme a aplicação de Raskin, primeiramente devemos relacionar cada palavra com seus sentidos possíveis, destacando os *scripts* por elas ativados e, portanto, as várias hipóteses de interpretação. O segundo passo corresponde a avaliar os *scripts* acionados e estabelecer as relações semânticas, selecionando sentidos compatíveis. Neste momento, o léxico, sem desconsiderar a natureza semântico-pragmática, incluindo-se o conhecimento de mundo, o contexto sociocognitivo, terá induzido o leitor ao *script* MÉDICO, tomado como *script*-base. Simultaneamente, por mecanismos de pressuposição e inferência, o leitor terá entendido que a) o paciente é humano; b) o paciente está à porta da residência do doutor; c) o paciente não sabe a resposta para a sua pergunta, etc. Ainda pode inferir que a) o paciente sussurra por causa de um problema em seus brônquios ou pulmões; b) o paciente quer que o doutor corrija o seu problema, etc.

O mesmo procedimento deverá ser empregado em relação ao discurso da segunda personagem. O seu tom sussurrante e a demonstração do desejo de que o paciente entre na casa dão a entender que a) o ouvinte é humano; b) o ouvinte é

<sup>17</sup> *Doctor's Wife Joke.*

<sup>18</sup> – *Is the doctor at home? – the patient asked in his bronchial whisper.*

– *No – the doctor's young and pretty wife whispered in reply – come right in. (Raskin, 1985, p. 100)*

uma mulher; c) a casa do doutor é a mesma casa da esposa; d) a esposa do doutor está em casa sozinha; e) a esposa do doutor não está doente; f) a esposa do doutor sussurra por uma razão diferente da do paciente, etc.

A esta altura, o leitor/receptor da piada vê-se diante de um desafio: se o propósito do paciente é ser tratado pelo médico, e se este não está em casa, por que a mulher convida o paciente a entrar, já que o *script* MÉDICO pressupõe proximidade física para o exame e tratamento da doença? Considerando que não se explicitou qualquer dificuldade cognitiva por parte da esposa do médico, a primeira hipótese para a interpretação não se confirma. A alternativa para chegar a uma interpretação possível no contexto leva o receptor ao terceiro procedimento, que consiste em reconhecer, por meio das outras palavras, um *script* sobreposto e em oposição ao primeiro.

Sendo obrigado a uma releitura, o receptor passa a levar em consideração palavras e expressões até então ignoradas, neste caso as alusões à juventude e à beleza que compõem a descrição da esposa. Tais elementos, associados ao tom sussurrante e aparentemente cúmplice da mulher, contribuem para a percepção de uma atmosfera de sensualidade, ativando-se, então, o *script* do AMANTE.

A piada lida com dois *scripts*: o do MÉDICO, que sugere a pergunta do paciente doente, e o do AMANTE, que sugere o convite para entrar dado como resposta, configurando a estruturação da piada a partir de dois esquemas opostos. Raskin afirma que a oposição existente no texto se sustenta entre situações reais e irreais, que são evocados pelo texto. O *script* da situação irreal existe externamente (a esposa tratando o paciente como amante), opondo-se ao que o texto primeiramente constitui (a visita de um paciente à casa do médico por estar com problemas de saúde).

Em termos gerais, fica clara a oposição entre dois *scripts* como condição básica para o humor na teoria de Raskin. Embora sua pesquisa se refira às piadas especificamente, seu estudo reforça a importância da análise desta forma de contraste para a interpretação de textos humorísticos, mesmo os mais longos.

De acordo com Ermida (2002), o que importa é investigar quais os princípios gerais do texto especificamente humorístico, isto é, identificável como um tipo particular de discurso, regulado por determinados requisitos estruturais e comunicativos, em que a contribuição da teoria dos *scripts* semânticos de Raskin é de valor inquestionável, já que oferece um conjunto de condições ditas necessárias

e suficientes para a constatação de um texto dito humorístico, sejam a sobreposição e a oposição de *scripts*, associadas à peculiar quebra de expectativa.

No próximo capítulo, trataremos o gênero discursivo, procurando fundamentar a identificação dos textos sob análise em um gênero específico, diferente do que seria o gênero piada, o que certamente exigirá uma abordagem por meio de ferramenta própria.

#### 4. O gênero discursivo

Supomos ser necessário levar em consideração a existência de um Domínio Discursivo Humorístico, entendendo o domínio como as grandes esferas da atividade humana em que os textos circulam, conforme Marcuschi (Dionísio, Machado e Bezerra, 2002). O domínio discursivo constitui, portanto, prática discursiva dentro da qual podemos identificar um conjunto de gêneros textuais. Não abrange um gênero em particular, mas dá origem a uma série deles: charges, piadas, cartuns, as comédias de que tratamos neste trabalho, dentre outros.

De acordo com Marcuschi (Dionísio, Machado e Bezerra, 2002), os gêneros contribuem para ordenar e estabilizar as atividades comunicativas do dia-a-dia. São entidades sociodiscursivas e formas de ação social incontornáveis em qualquer situação comunicativa.

Koch e Vilela (2001) referem-se ao fato de que a competência sociocomunicativa dos falantes / ouvintes leva-os, mesmo que intuitivamente, a reconhecer estratégias de construção / desconstrução dos textos. Também se verifica a preocupação de enfatizar que a concepção de gênero proposta por Bakhtin não é estática, como poderia parecer à primeira vista. Como qualquer produto social, os gêneros sofrem mudanças, decorrentes de transformações sociais, de novos procedimentos de organização. Assim, não nos surpreende que o caráter e os modos dessa utilização variem tanto quanto as esferas da atividade humana. Bakhtin (1979, p. 179, *apud* Koch e Vilela, 2001, p. 535) afirma:

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

Os enunciados, então, conforme Koch e Vilela (2001), baseiam-se em “formas-padrão e relativamente estáveis de estruturação de um todo” (p. 535), as quais constituem os gêneros. Os autores afirmam que cada situação social determina um gênero com características temáticas, composicionais e estilísticas próprias. Sintetizando, em termos bakhtinianos, um gênero caracteriza-se da seguinte maneira:

- São tipos relativamente estáveis de enunciados presentes em cada esfera de troca: os gêneros possuem uma forma de composição, um plano composicional;
- São entidades caracterizadas por três elementos: além do plano composicional, conteúdo temático e estilo;
- Trata-se de entidades escolhidas tendo em vista as esferas de necessidade temática, o conjunto dos participantes e a vontade enunciativa ou intenção do locutor. (Koch e Vilela, 2001, p. 536)

Marcuschi (Karwoski, Gaydeczka e Brito, 2006), em relação à dinamicidade dos gêneros, alerta:

Existe uma grande variedade de teorias de gêneros no momento atual, mas pode-se dizer que as teorias do gênero que privilegiam a forma ou a estrutura estão hoje em crise, tendo-se em vista que o gênero é essencialmente flexível e variável, tal como o seu componente crucial, a linguagem. Pois, assim como a língua varia, também os gêneros variam, adaptam-se, renovam-se e multiplicam-se. Em suma, hoje, a tendência é observar os gêneros pelo seu lado dinâmico, processual, social, interativo, cognitivo, evitando a classificação e a postura estrutural. (p. 24)

Koch e Vilela (2001), partindo de ponto de vista semelhante, referem-se à sua experiência para descreverem a variedade tanto dos discursos em que se inserem os gêneros como, “dentro de cada um destes tipos, uma enorme subvariedade” (p. 539). Eles exemplificam, citando, dentre outros, o discurso literário, de que fazem parte “o poema (ode, soneto, elegia, etc.), a novela (ainda com múltiplas subvariedades), teatro (auto, tragédia, comédia, farsa, etc.), o conto, a biografia” (p. 539).

Assim, Koch e Vilela (2001) e Marcuschi (Karwoski, Gaydeczka e Brito, 2006) apontam a impossibilidade de classificação dos gêneros como formas puras e rígidas. Marcuschi (Karwoski, Gaydeczka e Brito, 2006) defende que sejam “vistos na relação com as práticas sociais, os aspectos cognitivos, os interesses, as relações de poder, as tecnologias, as atividades discursivas e no interior da cultura” (p. 25). Koch e Vilela (2001) concebem que não podem existir mais que “aproximações” entre os textos, “manifestações verbais dos gêneros”:

São importantes, em qualquer tipo de textos, os três seguintes aspectos semióticos: a configuração do universo feita pelo texto, a função comunicativa predominante nesse texto e a estrutura lingüística em que o texto é vazada. Por outro lado, uma tipologia de textos é caracterizada por um conjunto de traços, tais como: as propriedades comuns de uma dada classe de textos e a maior ou menor presença dessas propriedades num dado texto, aproximando-o ou afastando-o do modelo. (p. 539)

Koch e Vilela (2001) aludem a uma “tipologia das tipologias dos textos”, citando três linhas gerais, considerando uma a) as características textuais internas

dos textos, outra b) os traços exteriores aos textos e a terceira c) combinando os traços internos com os traços externos. A primeira está fundamentada na análise de tempos verbais do texto, nos modos, na voz, na dêixis; nos temas e subtemas, na progressão temática, etc. A segunda tem base pragmática, guiando-se por traços como a intencionalidade do autor, as características do ouvinte, os tipos de situações comunicativas, os fatores sociológicos, as relações entre o tempo do enunciado e da enunciação, etc. A terceira compreende uma complementação das duas primeiras.

Marcuschi (Karwoski, Gaydeczka e Brito, 2006) também insiste na resolução da questão do gênero por “sua funcionalidade e organicidade”:

Em geral, os gêneros desenvolvem-se de maneira dinâmica e novos gêneros surgem como desmembramento de outros, de acordo com as necessidades ou as novas tecnologias como o telefone, o rádio, a televisão e a internet. Um gênero dá origem a outro e assim se consolidam novas formas com novas funções de acordo com as atividades que vão surgindo. Nem sempre temos algo essencialmente novo, mas derivado como, por exemplo, os **chats** surgindo como uma forma de **conversação** por meios eletrônicos, ou os **blogs** surgindo dos **diários de bordo**. Este estado de coisas mostra a dinamicidade dos gêneros e sua facilidade de adaptação inclusive na materialidade lingüística. (p. 27, grifos do autor)

A seguir, discutiremos aspectos pertinentes aos gêneros e ao processamento textual, procurando elucidar, de maneira geral, os conceitos de superestrutura, macroestrutura e microestrutura associados à estrutura da narrativa em particular, importantes para o estudo a que nos propomos.

#### 4.1. A superestrutura narrativa

Koch e Vilela (2001) compreendem o conhecimento do tipo superestrutural como um dos tipos de conhecimento necessários ao processamento textual. Para eles, tal conhecimento versa sobre:

estruturas ou modelos textuais globais, permite reconhecer textos como exemplares de determinada classe ou tipo; envolve, também, conhecimentos sobre as macrocategorias ou unidades globais que distinguem os vários tipos de textos, sobre a sua ordenação ou seqüenciação, bem como sobre a conexão entre objetivos, bases posicionais e estruturas textuais globais. (p. 554)

Segundo Koch e Vilela (2001), as superestruturas foram primeiramente descritas por Van Dijk em várias de suas obras, correspondendo a esquemas ou modelos relativos aos diversos tipos de seqüências textuais: narrativas, descritivas, expositivas, argumentativas, etc. Cada esquema ou superestrutura contém as macrocategorias – obrigatórias ou facultativas – próprias de cada tipo e a ordem canônica de sua seqüenciação no texto – que pode ser modificada conforme intenção do autor. Citam a superestrutura do texto narrativo:

Compõe-se das seguintes categorias, descritas por Labov-Waletzki e incorporadas por Van Dijk: orientação, complicação, avaliação, resolução e coda, sendo a principal delas – condição necessária para que o texto seja narrativo – a complicação, ao passo que avaliação e coda são facultativas.(p. 555)

Koch e Vilela (2001) também esclarecem o conceito de macroestruturas, a partir de Van Dijk<sup>19</sup> (1981,1983):

ao contrário das superestruturas, as quais corresponderiam a uma espécie de macrossintaxe textual, são semânticas: elas constituem a síntese do conteúdo semântico global do texto. Segundo Van Dijk (1981), trata-se de uma espécie de estrutura profunda semântica do texto, que é representada por meio de uma macroproposição. Tal macroproposição é obtida pela aplicação de macrorregras ou macroestratégias (Van Dijk, 1983) às proposições que compõem cada seqüência, reduzindo e hierarquizando o seu conteúdo proposicional. As principais macroestratégias são: *supressão*, *generalização* e *construção*, que se aplicam recursivamente, até que se chegue a uma macroproposição global. (p. 555, grifos dos autores)

Os autores descrevem sucintamente cada uma das macroestratégias: a estratégia de supressão elimina toda e qualquer informação não relevante, ou seja, que não constitua um pressuposto para a compreensão do que vem a seguir no texto. A de generalização propõe que se substituam vários referentes textuais por outro mais genérico, capaz de englobar a todos (hiperônimo). A estratégia de construção leva a elaborar, a partir das proposições explícitas ou implícitas no texto, uma proposição mais geral suscetível de enquadrar todas, isto é, que contenha o tema ou *script* correspondente.

A regra de construção desempenha, conforme Koch e Vilela, função importante: “construir, a partir das proposições implícitas ou explícitas do texto, uma proposição enquadradora, que contenha o **tema**” (2001, p. 556, grifo dos autores), o

<sup>19</sup> De acordo com a bibliografia, Koch e Vilela referem-se à publicação de *Studies in the pragmatics of discourse* (1981) e à de *Strategies of discourse comprehension*, em parceria com W. Kintsch, New York: Academic Press (1983).

que permite identificar, selecionar, julgar e interpretar certos episódios no contexto discursivo em que ocorrem. E exemplificam: no *script* VIAGEM DE TREM, proposições como *a) vou à estação, b) compro um bilhete, c) vou para a estação, d) entro no trem e e) o trem parte* seriam absorvidas por *viajo de trem, script* correspondente à série de ações desenvolvidas. Neste caso, funciona a implicação semântica, em que se obtêm informações por indução.

Koch e Vilela (2001), tomando como referência a narrativa, sugerem a aplicação das macrorregras:

Tomar-se-iam, primeiramente, as (micro)proposições componentes da orientação e aplicar-se-iam as diversas macroestratégias, obtendo-se, assim, uma macroproposição<sup>1</sup> relativa a essa macrocategoria. Em seguida, tomar-se-ia(m) a(s) seqüência(s) da complicação e se agiria da mesma maneira, obtendo-se a macroproposição<sup>2</sup>. O mesmo seria feito relativamente a cada uma das demais categorias. Em se tratando de categorias compostas de várias seqüências (como, muitas vezes, é o caso da complicação e da resolução), ter-se-ia de, primeiramente, obter uma macroproposição relativa a cada uma das seqüências para depois, por uma nova aplicação das estratégias às macroproposições assim obtidas, chegar a uma macroproposição de toda a categoria. Finalmente, aplicar-se-iam novamente as macroestratégias às macroproposições obtidas para as várias categorias, obtendo-se, então, uma macroproposição global, que será a macroestrutura semântica do texto. (p. 557)

Desta forma, pelo menos em termos semânticos, determinar a macroestrutura de um texto é, pois, estabelecer a sua coerência, processo que poderá variar de um texto para outro, já que os leitores provavelmente não aplicarão as macroestratégias de uma mesma maneira, o que, de acordo com o próprio Van Dijk, explicaria a diversidade de leituras de um mesmo texto.

Em relação à estrutura narrativa em geral, Ermida (2002, p 241) procura ressaltar que tem ocorrido constante oscilação entre as abordagens:

Desde os contributos clássicos para a análise da narrativa – de Propp a Barthes, Bremond e Todorov – até as abordagens textuais mais recentes, como as de Van Dijk e Beaugrande, a discussão sobre os princípios estruturais que conferem unidade e identidade à narrativa é recorrente.

Segundo a autora (2002, p. 244), por um lado, na linha teórica liderada por Van Dijk, valiosa contribuição para a nossa pesquisa, vê-se a estrutura da narração como um todo organizado, objeto que se pode descrever em termos de unidades e relações; por outro lado, entende-se estrutura como modelo, “produto abstrato resultante da confrontação de fenômenos diversos”, cujo valor seria o de “reconduzir o objeto concreto a um conjunto de categorias e regras combinatórias de vocação

universal”. A corrente clássica de base estruturalista, representada por Barthes, Bremond e Todorov, assume a segunda das teorias, buscando uma “língua universal das narrativas”, na tentativa de explicitar a “lógica profunda” da organização do texto.

Ermida (2002, p. 265), com base em Van Dijk<sup>20</sup>, aborda ainda a comprovação lingüística da existência de macroestruturas:

Apesar de as estruturas macroproposicionais não se relacionarem diretamente com as frases concretas do texto (ainda que os chamados tópicos do discurso as exprimam diretamente), é possível identificar um certo número de fenômenos de superfície que indicam a sua presença. Por exemplo, os conectores textuais – como *mas*, *portanto*, *além disso* – podem estabelecer uma relação de coordenação, não com a frase que os precede no eixo textual, mas com a macroproposição que subjaz a uma seqüência mais vasta. Por outro lado, a co-referência pode indicar que um pronome não se reporta a nenhuma palavra ou frase antecedentes ou precedentes, mas antes ao todo semântico de uma passagem, traduzível por uma macroproposição.

Santos (2003), a partir dos estudos sobre a narrativa, realizados por Labov (1972), Van Dijk (1996), Carvalho (1997) e Propp (1984)<sup>21</sup>, conclui:

Em comum, todas essas análises destacam a presença, em textos narrativos, de uma situação inicial, geralmente de equilíbrio, seguida de ações adversas que geram conflito e instigam a um fazer transformador que consiga restaurar o equilíbrio no final. Entre esses três momentos, surgem episódios e eventos que se alternam e combinam, compondo um conjunto narrativo. Os episódios seriam as partes intermediárias da narrativa, compostos também de ação inicial, reação e ação final; os eventos constituem parte dos episódios, não necessariamente relativos a fatos, mas servindo de fundo para eles. (p. 34)

Segundo a autora, Gorsky<sup>22</sup> (1994) divide as unidades constitutivas da narrativa em três planos:

semântico-cognitivo, responsável pela percepção e armazenamento dos fatos (episódios e eventos); plano semântico-discursivo, que organiza as informações no discurso em tópicos e subtópicos; e plano sintático-discursivo, concretizando a codificação lingüística. (p. 34)

Santos (2003) organiza o seguinte esquema, agrupando as propostas:

<sup>20</sup> *Text and context. Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*, London: Longman, 1977, p. 149-153.

<sup>21</sup> As obras que servem de referência para as conclusões da autora são: *Language in the Inner City*. Philadelphia: Pennsylvania University, de William Labov; *Cognição, discurso e interação*. 2. ed. São Paulo: Contexto, de Teun A. Van Dijk; *Revisitando a produção de textos narrativos*. São Paulo: PUC. Dissertação (Mestrado em Lingüística), de Maria Teresa N. de Carvalho; e *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, de Vladimir Propp.

<sup>22</sup> *O tópico semântico-discursivo na narrativa oral e escrita*. Rio de Janeiro: UFRJ. Tese. (Doutorado em Lingüística), de Edair Maria Gorski.

Superestrutura narrativa	Macroestrutura narrativa ( coerência global)	Microestrutura
Situação Complicação Resolução	<i>Episódio/evento:</i> plano semântico-cognitivo  <i>Tópico/subtópico:</i> plano semântico-discursivo (aquilo sobre o qual versa o texto)	Plano sintático-discursivo

Assim, podemos entender que analisar a estrutura narrativa é partir do pressuposto de que o texto, conjunto orgânico e dinâmico, é constituído por unidades entendidas supra-sintaticamente, rejeitando-se a frase como unidade analítica e operatória. Buscam-se as unidades transfrásticas, representativas do conteúdo semântico da narrativa, a partir de uma abordagem que leve em consideração a relação entre o aspecto microestrutural e o macroestrutural do texto, entendido como um corpo formado por camadas organizacionais sobrepostas.

Ermida (2002), tratando da textualidade e fundamentada nos conceitos de microestrutura e macroestrutura, afirma:

a natureza primordialmente semântica dos conceitos de coesão e coerência implica que todo texto, narrativo ou não, seja produzido a partir de uma *base semântica*, que se manifesta numa dupla vertente: em *microestruturas textuais lineares*, constituídas por entidades léxico-gramaticais, fonológicas, grafêmicas, estilísticas e retóricas, ou em *macroestruturas textuais não lineares*, que podem ser de natureza semântico-pragmática ou de caráter técnico-compositivo. Assim, podemos falar de uma coesão textual linear ou seqüencial, existente no plano tópico e de curto raio de alcance, e de uma coerência textual global ou de longo raio de ação, projetada no plano transtópico e manifestada em macroestruturas que são ontológica e funcionalmente superordenadas face às microestruturas de coesão linear. (p. 247, grifos da autora)

Convém neste momento reiterarmos a hipótese da oposição semântica nos nível microestrutural e macroestrutural como importante recurso expressivo para a construção das *comédias* de Verissimo, consideradas por nós como narrativas literárias humorísticas, como veremos na seqüência, textos que exigem o emprego de ferramenta analítica própria, tão flexível quanto possível.

## 4.2. O esquema narrativo das comédias de Verissimo

A construção dos textos de Verissimo se dá de acordo com o que reconhecemos como superestrutura narrativa<sup>23</sup>, já que apresentam as etapas consideradas necessárias para que se constitua a narração, a saber: apresentação de situação inicial, complicação e resolução, como sugerem Koch e Vilela (2001, p. 551):

O **esquema narrativo** é composto portanto de três momentos discursivos: a situação inicial (situação estável, mas que algo perturba), a transformação ou nó, que surge por força da força perturbadora e que instala o desequilíbrio e a situação final (ou resolução) instaladora do equilíbrio. Pode haver repetições de equilíbrios ou desequilíbrios (ou **episódios**), os vários capítulos possíveis de uma narrativa, mas apontando para uma resolução final. (grifos dos autores)

Eles apontam que na narração encontramos um “ator principal que se mantém durante a narrativa e que, deste modo, dá unidade à ação”. Há uma modificação do ator no decorrer da narração, contribuindo para a unidade de ação. Acontecem alguns eventos ao longo de um determinado tempo, os quais seguem uma certa orientação, dirigindo-se para um alvo. Os acontecimentos seguem uma ordem, cronológica ou não, tendo que existir “a integração final de todas as incidências da ação”, construindo-se a tessitura.

Por outro lado, uma narrativa de caráter humorístico, conforme defende Ermida (2002, p. 270), “não pode ser concebida à margem das coordenadas específicas”:

O humor é, antes de tudo, um fenômeno interativo, criado no sutil equilíbrio entre o que o emissor codifica e o que o receptor decodifica, ou entre o que o primeiro *pretende* e o segundo *entende*. Compreender os mecanismos que regem o conto humorístico é, também, compreender este jogo, tantas vezes caracterizado por falsas partidas e falsas aparências. (grifos da autora)

O texto narrativo de humor certamente apresenta marcas que lhe são próprias, como já se viu sugerido neste trabalho, aqui entendidas como a sobreposição e a oposição de *scripts*, contrastando dois campos semânticos, encerrando-se com um desfecho chamado informativo, no sentido de inesperado, surpreendente. Ermida (2002) argumenta que, mesmo as abordagens semânticas

<sup>23</sup> Conferir seção 4.1. deste capítulo.

dos textos de humor, como a de Raskin, levam em consideração o fato de a construção dos sentidos estar associada a uma parceria entre emissor e receptor, “inscrevendo-se, paralelamente, numa específica matriz cultural e civilizacional que dá vida ao léxico e corpo à matéria humorística” (p. 274). A autora esclarece que o humor lingüístico é construído:

com base num desvio, seja atinente às propriedades fonológicas, morfológicas ou sintáticas do enunciado, seja de caráter semântico, manifestando-se em ambigüidades lexicais ou irregularidades colocacionais. Neste caso, o humorista transgride o contrato conversacional dirigindo o receptor para a interpretação incorreta. Em contrapartida, o humor pragmaticamente construído joga com as relações que o texto estabelece com o contexto, juntando elementos contraditórios num mesmo universo discursivo, infringindo as cláusulas do conhecimento do mundo partilhado entre emissor e receptor, sonegando informação essencial, dando informação falaciosa, suscitando inferências errôneas, etc. (p. 289)

Mais uma vez, percebemos a referência ao contraste, representado na superfície textual por oposições semânticas, constituindo campos semânticos em oposição “num mesmo universo discursivo” e correspondendo aos *scripts* semânticos de Raskin.

Levando em consideração os aspectos pragmáticos, já referidos nesta pesquisa, podemos lembrar que, em relação ao processamento de textos de humor, a atitude do produtor do texto deve ser entendida como exploração<sup>24</sup> (e não pura e simples violação in/voluntária) do Princípio de Cooperação. Tal transgressão manifesta-se em dois níveis: o do receptor real do humor e o do receptor no interior do texto. Quebra-se a expectativa do personagem e de quem lê o texto.

Como vemos, a teoria exposta neste trabalho abrange tais aspectos semânticos e pragmáticos, os quais, a nosso ver, estão condicionados à teoria sociocognitivo-discursiva, sua concepção sobre o processamento textual e as condições de textualidade por ela proposta.

É importante ressaltar que, segundo Bordini (1996), as narrativas que compõem as *Comédias da Vida Privada*, como muitos outros textos de Verissimo, são de difícil classificação quanto ao gênero. Ora parecem representar verdadeiras crônicas, ora clássicos contos. A autora comenta:

Luis Fernando Verissimo, afirmam não só os jornais e revistas, mas os livros escolares também, é um cronista. Dão-se até fórmulas para explicar o que é crônica

<sup>24</sup> Tese apresentada pelo próprio Grice (1975), segundo Ermida (2002, p. 299).

e por que o nosso gaúcho escorregadio seria um dos melhores praticantes do gênero no Brasil. Entretanto, quando vamos comparar a receita com o prato que ele nos serve, lá se escapa o mestre-cuca com algum segredo que nos sonegou e ficamos sem entender o que está acontecendo, com aquela sensação de desamparo que os mágicos sabem aproveitar tão bem para fascinar a platéia. (p. 99-100)

De fato, em várias situações, tal dificuldade de classificação quanto ao gênero parece ser usada como estratégia de construção do humor nas suas comédias. No texto *Na pista do Gigolô das Palavras*, Bordini (1996) chega a aconselhar: “aceitemos que alguns de seus textos são contos, porque narram uma história inventada, e outros são crônicas, porque se referem à história-história” (p. 100).

Tradicionalmente caracteriza-se o conto por uma narrativa curta, em que há poucos personagens, um conflito e o diálogo como uma estratégia característica. Sá (1987) faz breve comparação entre o cronista e o contista:

Enquanto o contista mergulha de ponta-cabeça na construção do personagem, do tempo, do espaço e da atmosfera que darão força ao fato exemplar, o cronista age de maneira solta, dando a impressão de que pretende apenas ficar na superfície de seus próprios comentários, sem ter sequer a preocupação de colocar-se na pele de um narrador, que é, principalmente, personagem ficcional (como acontece nos contos, novelas e romances). (p. 9)

Nos contos, a linguagem tende a ser objetiva, com metáforas de fácil e rápida compreensão por parte do leitor, despida da preocupação com rebuscamento e com abstrações. Os diálogos são elementares, como analisa Bordini (1996), a respeito de parte dos textos de Verissimo que ela enquadra neste gênero:

[...] narram história, com descrição (ou não) do cenário, caracterização das personagens, numa seqüência em que um acontecimento leva a outro, até resolver-se um conflito que surge no início ou no meio. Algumas histórias são contadas apenas através de diálogos das personagens [...] (p. 100-101)

Bordini (1996), por outro lado, atribuindo a Verissimo o papel de “sábio despistador” (p. 102), lembra que ele por muitas vezes é referido como um dos maiores cronistas da atualidade.

Para o pesquisador de linguagem, professor ou simplesmente leitor nos dias de hoje, deve apresentar-se, pelo menos como curioso, o fato de o gênero denominado freqüentemente como *crônica* ter-se transformado num dos mais importantes – senão o mais importante – meio de acesso inicial à literatura entre os brasileiros. Talvez seja possível dizer que boa parte dos autores tenha tido o primeiro contato com seu leitor através desse gênero textual, exercitando a sua

habilidade lingüística num tipo de texto que alguns estudiosos já chegaram a classificar como *gênero menor*, produção de quem tem fôlego literário curto, crítica que vem sendo revista há algum tempo, principalmente a partir do reconhecimento de brilhantes autores, cronistas por excelência, como João do Rio, pseudônimo de Paulo Barreto, Rubem Braga, Fernando Sabino, Sérgio Porto, Lourenço Diaféria, Paulo Mendes Campos, Carlos Heitor Cony, entre outros, cujas habilidades lingüísticas tanto impressionam os leitores. O que torna a crônica tão bem sucedida no Brasil? Que aspectos lingüísticos encantam o público?

Do ponto de vista de Pinto (2005):

[...] a crônica é o gênero que realiza de maneira mais feliz uma das palavras de ordem do modernismo: a superação do abismo que há, no Brasil, entre língua escrita e língua falada, entre linguagem literária e linguagem coloquial. Para poetas e escritores egressos da Semana de 22, o coloquialismo era uma forma de a literatura brasileira se desvencilhar dos modelos do passado e fundar sua singularidade em relação à literatura européia. ( p. 10-11)

Em outras palavras, então, a crônica assume um papel de representar mais concretamente uma realidade genuinamente brasileira, sendo um dos principais expoentes da identidade nacional. Que elementos seriam responsáveis por tal fato? Talvez uma proposta mais condensada, mais imediatista, a linguagem freqüentemente mais próxima da oral, o coloquialismo? Supõe-se que desde Caminha, quiçá desde Fernão Lopes, mesmo respeitando as diferenças provenientes das transformações da língua, espera-se do *cronista* mais objetividade, uma sintaxe mais simples, uma liberdade maior. Seria tal predisposição para o espontâneo, para a valorização da oralidade a explicação para o sucesso da crônica junto ao público?

De acordo com Tufano (2005), características como atenção ao detalhe, tom subjetivo dos comentários e linguagem comunicativa tornam possível afirmar que a *Carta de Caminha* é uma espécie de “antepassada da crônica moderna”, que teria nascido, de acordo com suas pesquisas, nos jornais franceses do século XIX, tendo grande aceitação e cultores no Brasil. Se os primeiros textos apenas representavam os fatos, “envelhecendo de um dia para o outro”, pode-se dizer que as crônicas, principalmente no Brasil, evoluíram de tal maneira que é cada vez mais difícil a distinção entre jornalismo – por seu caráter de registro de fatos – e literatura – por seu aprimoramento estético, originalidade e perenidade de muitos dos temas.

Especialistas, como Sá (1987), freqüentemente aludem aos aspectos peculiares das condições de produção da crônica como responsáveis por toda essa singularidade: o autor, diante da tarefa de elaborar o seu texto em pouco tempo, precisa de “um ritmo ágil”, por isso “sua sintaxe lembra alguma coisa desestruturada, solta, mais próxima da conversa entre dois amigos do que propriamente um texto escrito” (p. 11), aproximando normas da língua escrita e da oralidade. Novamente as condições de produção conferem ao “narrador-repórter” (p. 13) uma marca “que se transfere para a narrativa curta por ele produzida, que é a simultaneidade do ato de escrever com o ato de eliminar os excessos” (p.13). Na visão dele, “o artista tem que ter muito talento, pois a simplicidade por si mesma não é suficiente, correndo o risco de confundir-se com vulgaridade e/ou desconhecimento das técnicas narrativas” (p. 13-14) Cabe ao cronista o desafio de reelaborar, recriar, captar, segundo Pinto (2005), “o lirismo contido na simplicidade, a poesia embutida no diálogo das ruas”. Ele complementa:

Nesse contexto, a crônica aparece como o lado positivo de nossa problemática identidade nacional: a uma realidade apequenada, sem alcance ou possibilidade de utopia, corresponde um gênero que dá cor e forma às miudezas da vida cotidiana, que encontra no humor, no deboche e na banalidade uma expressão saudável dessa informalidade social que, em outros momentos, mascara desigualdades econômicas, autoritarismo e confusão entre as esferas pública e privada. Ironicamente, portanto, a crônica surge de uma espécie de complexo de inferioridade da sociedade para se transformar num gênero autenticamente brasileiro, com um acervo de textos cuja riqueza poucas potências literárias conseguiram acumular. ( p. 10)

Sobre a transposição da crônica do jornal para o livro, Sá (1987) alerta para o fato de que logicamente a crônica não ganha perenidade apenas porque passou para o livro. Além da seleção dos textos que podem ir para o livro, pois não são referências pontuais, situadas obrigatoriamente no tempo, ganha-se uma possibilidade muito maior de leitura crítica, tendo o leitor, no novo suporte, a condição de reler o texto a partir de novas perspectivas, atuando com mais liberdade.

Ainda que reconheçamos que um capítulo de fundamentação teórica não devesse ocupar-se de análise de dados, entretanto, para efeito de comprovação do emprego de estratégias típicas da crônica, conforme as concepções de Sá (1987), Pinto (2005) e Tufano (2005), ressaltando um aspecto do potencial criativo do autor, antes de passarmos à análise de dados propriamente dita, faremos um

levantamento das características do gênero no livro sob estudo. É importante reiterar que muito se discute se os textos de Verissimo são contos ou crônicas, o que poderia motivar uma pesquisa específica, que não é nosso objetivo no momento. Apenas pretendemos, ainda que nos distanciando de um estudo aprofundado das especificidades dos gêneros em questão, demonstrar determinados aspectos discursivos que contribuem fortemente para que autores, como Bordini (1996), realcem a complexidade de uma definição por conto ou crônica como gênero textual predominante nas comédias de Verissimo. Preferimos adotar a qualificação mais ampla de *narrativa*, considerando os conceitos de superestrutura narrativa e de esquema narrativo apresentados.

Observamos em alguns dos textos de *Comédias da Vida Privada – Edição Especial para Escolas*, por exemplo, o que se pode chamar de tom de “comentário” da crônica (Sá, 1987, p.9) neste caso com caráter metalingüístico:

*(5) É claro que o computador agravou a agonia. Talvez uma nota de suicida definitiva só possa ser manuscrita à moda antiga, quando o medo de borrar o papel com correções e deixar uma impressão de desleixo para a posteridade leva o autor a ser preciso e sucinto. (O suicida e o computador, p.58)*

Sá (1987) postula que as crônicas são também caracterizadas por certa agilidade textual, imprimindo maior dinamismo ao texto, estratégia comum aos textos marcados pela coloquialidade, como os de Verissimo:

*(6) Sala de espera de dentista. Homem dos seus quarenta anos. Mulher jovem e bonita. Ela folheia uma Cruzeiro de 1950. Ele finge que lê uma Vida dentária. Ele pensa: que mulherão. Que pernas. Coisa rara, ver pernas hoje em dia. Anda todo mundo de jeans. Voltamos à época em que o máximo era espiar um tornozelo. Sempre fui um homem de pernas. Pernas com meias. Meias de náilon. Como eu sou antigo. (Sala de espera, p. 7)*

Sá (1987, p. 10-11) associa tal ritmo ágil da crônica à necessidade do cronista de acompanhar os acontecimentos que narra, resultando numa sintaxe que lembra

“alguma coisa desestruturada, solta, mais próxima da conversa entre dois amigos do que um texto escrito”, reafirmando a tendência na crônica a “uma intimidade maior entre as normas da língua escrita e da oralidade”.

A preferência por frases curtas é outra das características mais acentuadas nas crônicas, como se vê nas *Comédias*:

*(7) Os dois eram grandes amigos. Amigos de infância. Amigos de adolescência. Amigos de primeiras aventuras. Amigos de se verem todos os dias. Até mais ou menos os 25 anos. Aí, por uma destas coisas da vida – e como a vida tem coisas! – passaram muitos anos sem se ver. Até que um dia. (Amigos, p. 53)*

Os estudiosos em questão atribuem à crônica o papel de registrar o circunstancial, não no sentido histórico ou jornalístico, mas de uma forma literária, recriando a realidade, fazendo uma espécie de “flash”, breve relato do cotidiano de uma ou mais personagens. Assim, o que poderia parecer algo insignificante corresponde a uma teia, segundo Sá (1987), “onde todos os elementos se tornam decisivos para que o texto transforme a pluralidade dos retalhos em uma unidade bastante significativa” (p. 6):

Dentre os textos de Verissimo, há aqueles em que sobressai a referência ao “aparentemente insignificante” (Sá, 1987, p. 6) como estratégia de produção, bem ao estilo das crônicas:

*(8) Uma donzela estava um dia sentada à beira de um riacho deixando a água do riacho passar por entre os seus dedos muitos brancos, quando sentiu seu anel de diamante ser levado pelas águas. Temendo o castigo do pai, a donzela contou em casa que fora assaltada por um homem no bosque e que ele arrancara o anel de seu dedo e a deixara desfalecida sobre um canteiro de margarida. (A verdade, p. 113)*

Outro aspecto da crônica – e que, logicamente, junto a outras características, contribui para a impressão de uma conversa a dois, espontânea – é a subjetividade, talvez motivada por um grau de intimidade que o autor desenvolve com o leitor em função de uma possível leitura assídua ou mesmo das circunstâncias de produção

da crônica, em geral escrita com uma rotina definida, nas seções específicas dos jornais, das revistas e das publicações eletrônicas. Quase sempre, o leitor percebe não o ponto de vista de um narrador, mas o do autor mesmo, conforme afirma Sá (1987), “tudo o que ele diz parece ter acontecido de fato, como se nós, leitores, estivéssemos diante de uma reportagem” (p. 9).

Constatam-se nos textos de Verissimo tais marcas de subjetividade, algumas vezes reforçada pela estratégia da conversa com o leitor:

*(9) Já deve ter acontecido com você.*

*– Não está se lembrando de mim?*

*Você não está se lembrando dele. Procura, freneticamente, em toda as fichas armazenadas na memória o rosto dele e o nome correspondente, e não encontra. E não há tempo para procurar no arquivo desativado. Ele está ali, na sua frente, sorrindo, os olhos iluminados, antecipando a sua resposta. Lembra ou não lembra?*

*(Grande Edgar, p. 22)*

No próximo capítulo, apresentaremos os critérios norteadores da seleção de textos do livro original, *Comédias da Vida Privada*, para a *Edição Especial* para Escolas e os procedimentos de análise do *corpus*, no sentido de comprovar a oposição semântica como recurso expressivo de humor nos textos de Verissimo.

## 5. Metodologia

*Comédias da Vida Privada* (1994) foi, segundo seus editores, uma “seleção – quase homenagem – do trabalho de Luis Fernando Verissimo ao longo de quase trinta anos de imprensa e mais de trinta livros publicados.” Os mesmos apresentariam as *Novas Comédias da Vida Privada* como “um alívio para os fãs, admiradores, idólatras, fanáticos, apaixonados, adoradores e viciados em geral em Verissimo, depois do sucesso lítero-televisivo das primeiras “Comédias”. Publicariam em seguida a *Seleção de Crônicas do Livro Comédias da Vida Privada – Edição Especial para Escolas*, voltada aos estudantes do Ensino Médio e Superior.

O *corpus* deste trabalho se restringirá a essa “Seleção de Crônicas”, principalmente porque é uma excelente amostragem da obra de Luis Fernando Verissimo, cujas crônicas expõem a sociedade, desnudando seus medos, hipocrisias, sonhos e frustrações, induzindo todos a uma reflexão séria sobre a vida no seu dia-a-dia, como é já possível observar a partir dos temas que motivam a divisão dos capítulos em *Comédias da Vida Privada*.

Das cento e uma crônicas de *Comédias da Vida Privada*, divididas em sete capítulos, selecionaram-se trinta e quatro, portanto, cerca de 30% dos textos que integram o livro, a saber: (I) Fidelidades e infidelidades – nenhuma selecionada das quatorze originais; (II) Encontros e desencontros – oito das dezesseis; (III) Eles e / ou elas – dezessete selecionadas das quarenta, quase 50% da seleção; (IV) Família – duas das treze; (V) Pais e filhos – uma das cinco; (VI) No lar – duas das cinco; (VII) Metafísicas – quatro das oito. Na *Edição Especial para Escolas*, a separação por temas desaparece, embora os textos estejam na mesma seqüência do livro que serve de fonte.

Para a composição do *corpus*, levamos em consideração os mais variados temas abordados no livro, como os que nomeiam os capítulos das *Comédias da Vida Privada*. Assim, do capítulo *Encontros e desencontros*, serão duas comédias das oito da “Edição Especial”: “Sala de Espera” (p. 7) e “A Volta (I)” (p.16); de *Eles e / ou Elas*, quatro das dezessete: “Lar Desfeito” (p. 34), “O Maridinho e a Mulherzinha” (p. 41), “O Homem Trocado” (p. 77) e “O Ator” (p. 79); do capítulo *Família*, uma das duas, “A Espada” (p. 89); de *Pais e filhos*, a única: “A Bola” (p. 96); de *No bar*, uma das duas: “A Mesa (p. 101); de *Metafísicas*, uma das quatro: “A

Verdade”(p. 113). Assim, o *corpus* corresponde também a cerca de 30% dos textos da *Edição Especial para Escolas*, já que procuramos manter uma relação proporcional ao número de comédias selecionadas do livro original. Uma demonstração disto é que as seções *Encontros e desencontros* e *Eles e/ou elas*, que formam mais de 70% da “Seleção”, representam 60% do *corpus*.

Aparentemente, há uma escolha proporcional, um aproveitamento de metade das crônicas por capítulo, exceto nos casos das que se relacionam à *Família* – apenas duas das treze, a *Pais e filhos* – uma das cinco e a *Fidelidades e infidelidades* – nenhuma das quatorze, o que deve relacionar-se com a escolha do público-alvo, teoricamente leitor menos interessado por determinadas angústias próprias do mundo das pessoas mais experientes, de outra faixa etária talvez.

Do capítulo *Família*, por exemplo, foram excluídas crônicas como “Reencontro”, em que dois amigos com cerca de cinqüenta anos se reencontram no elevador e, após as mais variadas recordações, um descobre que o outro é o noivo da filha de dezessete anos, ficando extremamente frustrado. E ainda: “Angélica” – uma moça simples é contratada como empregada doméstica, mostrando-se excelente profissional: limpa a casa; passa roupa, faz compras, cozinha como ninguém, dorme no emprego e pede uma quantia irrisória como salário. Não gosta de assistir à televisão nem de sair. Como distração, joga damas. Um anjo! O casal fica deslumbrado. Angélica propõe ao Manuel, o patrão, um jogo de damas a dinheiro. Ela é ótima. Continua a mesma, sempre. Só que o Manoel já perdeu dezesseis mil. E ela não aceita cheque. Do capítulo *Pais e filhos*, excluíram-se, dentre outras, “Suflês de Chuchu” – em que o narrador relata os conflitos dos pais quando uma filha resolve ganhar a vida em Paris. O ápice da narração ocorre quando a mãe ensina uma receita de suflê de forma errada, só para que a filha fosse demitida e retornasse ao Brasil – e “A descoberta”: um pai fica decepcionado quando descobre que as cartas que o filho enviava de seu apartamento eram mentirosas, já que usava o dinheiro que pedia para comprar livros e outros materiais didáticos e não, como escrevia, para roupas, boates, presentes para mulheres, aparelhagem de som...

A abordagem da narração – o foco narrativo centrado nas impressões de pais e/ou mães, homens ou mulheres na faixa dos cinqüenta anos ou mais – parece ter sido um dos importantes critérios usados na exclusão de textos de *Comédias da Vida Privada* para a *Edição Especial para Escolas*, o que se pode relacionar com a

necessidade, segundo Koch (2006), de que, para que duas ou mais pessoas possam compreender-se mutuamente, é preciso que seus contextos sociocognitivos sejam, pelo menos, parcialmente semelhantes. Os textos selecionados que apresentam características semelhantes em relação ao foco são mais simples quanto à interpretação, bastante acessíveis a todo tipo de público e, em especial, interessantes para a faixa a que se destina a “Seleção”.

Como se vê, analisaremos neste trabalho dez textos dos trinta e quatro do livro, com a preocupação de demonstrar a oposição semântica como uma das mais importantes características de processamento de leitura dos textos de Verissimo, sob a ótica sociocognitivo-discursiva, fundamentados principalmente na Teoria dos *Scripts* Semânticos do Humor, de Raskin (1985) – levando em conta seus aspectos pragmáticos – e na noção de Informatividade (Giora, 1991). Deste modo, levantaremos aspectos microestruturais e macroestruturais, identificando a sobreposição e a oposição de *scripts* no nível das unidades narrativas – *scripts / frames* – e no nível da coerência global, demonstrando o processo de (des)construção do discurso.

Partimos, no nível da superestrutura, da identificação dos textos como pertencentes a um gênero específico, inseridos no que chamaremos de Domínio Discursivo Humorístico, grande esfera de atividade em que se incluem outros gêneros, como a charge, o cartum e a piada, por exemplo. Entendemos e deveremos confirmar que determinadas palavras acionam certos *scripts* possíveis e paralelos, até que se instale o menos provável dos sentidos, causando, por meio do contraste, o efeito de humor, o que sustenta a tese de um Princípio de Cooperação específico para o humor, regido por um contrato de comunicação próprio.

Estarão no corpo do trabalho três dos dez textos analisados, dos quais levantaremos aspectos mais detalhados, além de organizar um esquema das oposições semânticas nos níveis micro e macroestruturais, respectivamente. Dos outros sete, que constituirão os anexos deste trabalho, comentaremos o processo de (des)construção, apresentando o desenvolvimento por meio de quadro específico, em que se registrarão as oposições e o momento da quebra de expectativa.

## 6. Análise de dados: *Comédias da Vida Privada – Edição Especial para Escolas*, de Verissimo

Neste capítulo, desenvolveremos a aplicação prática da hipótese que defendemos, qual seja a oposição semântica como recurso expressivo de humor nos textos que compõem o livro *Comédias da Vida Privada – Edição Especial para Escolas*, de Verissimo. Com tal objetivo, tomamos como base a Teoria dos *Scripts* Semânticos do Humor (Raskin, 1985) – e o Princípio de Cooperação específico para os textos humorísticos daí depreendido –, além da noção de Informatividade proposta por Giora (1991).

É importante ressaltarmos que levaremos em consideração o conceito de *script* proposto pelo autor, entendido em seu sentido mais amplo como “gráfico dotado de nós lexicais ligados entre si por relações semânticas”, atribuindo ao léxico, como o próprio Raskin sugere, uma natureza semântico-pragmática. Os *scripts* são, portanto, estruturas cognitivas internalizadas pelo falante, representando o seu conhecimento de mundo e sendo acionados por meio da seleção lexical. Em nossa análise, as oposições semânticas, tanto em nível microestrutural como em nível macroestrutural, serão representadas, assim como acontece na teoria de Raskin, por substantivos, geralmente abstratos, por verbos ou por sintagmas constituídos por verbo e substantivo.

Como procuraremos demonstrar, as oposições semânticas são a base de construção dos textos de Verissimo, muitas vezes desde o título, a partir do caráter polissêmico explorado pelo autor e, ao lado do inesperado, da surpresa, da quebra de expectativa, ou seja, do caráter informativo do desfecho, configuram a sua estratégia fundamental de produção dos textos do livro sob análise.

Apresentaremos a seguir três textos completos e as respectivas análises. Dos outros sete textos do *corpus*, apenas faremos referências eventuais a determinadas passagens significativas para a análise, encerrando cada uma com um quadro das oposições semânticas nos níveis micro e macroestruturais, esquema complementado com a síntese da quebra de expectativa identificada no conto.

Integrarão o corpo do trabalho os textos: 1. *Sala de Espera* (p. 7), 2. *A Volta (I)* (p. 16) e 3. *Lar Desfeito* (p. 34). Os outros textos a serem analisados são: 4. *O Maridinho e a Mulherzinha* (p. 41), 5. *O Homem Trocado* (p. 77), 6. *O Ator* (p. 79), 7.

A Espada (p. 89), 8. A Bola (p. 96), 9. A mesa (p. 101) e 10. A Verdade (p. 113). Seleccionamos pelo menos um texto de cada seção do original, não havendo um capítulo sequer de *Comédias da Vida Privada* (1994) que não tenha sido contemplado, o que esperamos que contribua para o caráter científico do estudo em questão.

### Texto 1: Sala de Espera ( p. 7-10)

*Sala de espera de dentista. Homem dos seus quarenta anos<sup>25</sup>. Mulher jovem e bonita. Ela folheia uma Cruzeiro de 1950. Ele finge que lê uma Vida dentária.*

*Ele pensa: que mulherão. Que pernas. Coisa rara, ver pernas hoje em dia. Anda todo mundo de jeans. Voltamos à época em que o máximo era espiar um tornozelo. Sempre fui um homem de pernas. Pernas com meias. Meias de nylon. Como eu sou antigo. Bom era o barulhinho. Suish-suish. Elas cruzavam as pernas e fazia suish-suish. Eu era doido por um suish-suish.*

*Ela pensa: cara engraçado. Lendo a revista de cabeça para baixo.*

*Ele: te arranco a roupa e te beijo toda. Começando pelo pé. Que cena. A enfermeira abre a porta e nos encontra nus sobre o carpete, eu beijando um pé. O que é isso?! Não é o que a senhora está pensando. É que entrou um cisco no olho desta moça e eu estou tentando tirar. Mas o olho é na outra ponta! Eu ia chegar lá. Eu ia chegar lá!*

*Ela: ele está olhando as minhas pernas por baixo da revista. Vou descruzar as pernas e cruzar de novo. Só para ele aprender.*

*Ele: ela descruzou e cruzou de novo! Ai meu Deus. Foi pra me matar. Ela sabe que eu estou olhando. Também, a revista está de cabeça para baixo. E agora? Vou ter que dizer alguma coisa...*

*Ela: ele até que é simpático, coitado. Grisalho. Distinto. Vai dizer alguma coisa...*

*Ele: o que é que eu digo? Tenho que fazer alguma referência à revista virada. Não posso deixar que ela me considere um bobo.*

*Não sou uma adolescente. Finjo que examino a revista mais de perto, depois digo "Sabe que só agora me dei conta de que estava lendo uma*

<sup>25</sup> Estarão em negrito, nos textos que integram o corpo do trabalho e, eventualmente, na transcrição de exemplos, as palavras e expressões que representam as pistas das oposições semânticas na superfície textual.

revista de cabeça para baixo? Pensei que fosse em russo.” Aí ela ri e eu digo “E essa sua Cruzeiro? Tão antiga que deve estar impressa em pergaminho, é ou não é? Deve ter desenhos infantis do Millôr.” Aí riremos os dois, civilizadamente. Falaremos nas eleições e na vida em geral. Afinal, somos duas pessoas normais. Reunidas por circunstância numa sala de espera. **Conversaremos cordialmente. Aí eu dou um pulo e arranco toda roupa dela.**

Ela: ele vai **falar ou não?** É do tipo tímido. Vai dizer que tempo, né? A senhora não acha? É do tipo que pergunta “Senhora ou senhorita?” Até que seria diferente. **Hoje em dia a maior parte já entra rachando...** vamos variar de posição, boneca? Mais espere, nós ainda nem nos conhecemos, não fizemos amor em posição nenhuma! É que eu odeio as preliminares. **Esse é diferente. Distinto. Respeitador.**

Ele: digo o quê? Tem um assunto óbvio. Estamos os dois esperando a vez num dentista. Já temos alguma coisa em comum. Primeira consulta? Não, não. Sou cliente antiga. Estou no meio do tratamento. Canal? É. E o senhor? Fazendo meu check-up anual. Acho que estou com uma cárie aqui atrás. Quer ver? Com esta luz não sei se...vamos para o meu apartamento. Lá a luz é melhor. Ou então ela diz pobrezinho, como você deve estar sofrendo. Vem aqui e encosta a cabecinha no meu ombro, vem. Eu dou um beijinho e passa. Olhe, acho que um beijo por fora não adianta. Está doendo muito. Quem sabe com a sua língua...

Ela: ele desistiu de falar. Gosto de homens tímidos. Maduros e tímidos. Ele está se abanando com a revista. Vai falar do tempo. Calor, né? Aí eu digo “é verão”. E ele: “é exatamente isso! Como você é perspicaz. Estou com vontade de sair daqui e tomar um chope” “você não gosta de chope?” “não, é que qualquer coisa gelada me dói a obturação”. “Ah, então você está aqui para consultar o dentista, como eu. Que coincidência espantosa! Os dois estamos com calor e concordamos que a causa é o verão. Os dois temos o mesmo dentista. É o destino. Você é a mulher que eu esperava todos estes anos. Posso pedir sua mão em noivado?”

Ele: ela está chegando ao fim da revista. Já passou o crime do Sacopã, as fotos de discos voadores... Acabou! Olhou para mim. Tem que ser agora. Digo: “você está aqui para limpeza de pernas? Digo, de dentes? Ou para algo mais profundo como uma paixão arrebatadora por pobre de mim?”

*Ela: e se eu disser alguma coisa? Estou precisando de alguém estável na minha vida. Alguém grisalho. Esta pode ser a minha grande oportunidade. Se ele disser qualquer coisa, eu dou o bote. “Calor, né?” “Eu também te amo!”*

*Ele: melhor não dizer nada. **Um mulherão desses. Quem sou eu? É muita perna para mim. Se fosse uma só, mas duas? Esquece, rapaz. Pensa na tua cárie que é melhor. Claro que não faz mal dizer qualquer coisinha. Você vem sempre aqui? Gosta de Roberto Carlos? O que serão os buracos negros? Meu Deus, ela vai falar!***

*– O senhor podia...*

*– Não! Quero dizer, sim?*

*– Me alcançar outra revista?*

*– Ahn... Cigarra ou Revista da semana?*

*– Cigarra.*

*– Aqui está.*

*– Obrigado.*

*Aí a enfermeira abre a porta e diz:*

*– O próximo.*

*E eles nunca mais se vêem.*

O texto inicia-se com o acionamento do *script* SALA DE ESPERA, o que ocorre por meio da primeira frase: “Sala de espera de dentista.” Em seguida, apresenta os personagens envolvidos: “Homem dos seus quarenta anos” e “mulher jovem e bonita”, caracterização fundamental para as oposições outras que vão construir o texto. Neste momento o leitor foi levado a criar algumas expectativas a respeito do que poderá ocorrer na trama.

De um lado, vemos o homem alimentando expectativas de cunho sensual em relação à mulher; de outro, percebemos a mulher com suas expectativas bastante românticas em relação ao homem. Assim, em determinado momento, o homem pensa: “que mulherão”. Ela: “Distinto”. Em outro: “Ele: te arranco a roupa e te beijo toda.” em oposição a “Esse é diferente. Distinto. Respeitador.”, como parte dos pensamentos dela.

Não chega a haver até então qualquer conversa entre eles. Homem e mulher olham-se e o narrador apresenta o que cada um imagina sobre o outro ou sobre a sua possível fala e mesmo certas ações desejáveis naquela situação, sugerindo as oposições semânticas **HOMEM / MULHER, IMAGINAÇÃO / REALIDADE,**

SENSUALIDADE / ROMANCE, SEXO / AMOR, além de algo como CONQUISTA, SEDUÇÃO / NÃO CONQUISTA, NÃO SEDUÇÃO. Em várias passagens, vamos percebendo a evolução das oposições, enquanto um e outro esperam que se fale realmente alguma coisa, instalando-se mais concretamente a situação de sedução.

Podemos constatar que a série de oposições semânticas entre palavras e expressões no texto, principalmente se considerarmos a dimensão pragmática, contribui para que se perceba uma oposição de caráter macroestrutural, responsável pela coerência global do texto, a partir da constituição de duas grandes redes de sentido ou campos semânticos: EXPECTATIVAS DO HOMEM e EXPECTATIVAS DA MULHER, em relação a um primeiro contato com o outro.

Tal compreensão leva-nos também a supor a exploração polissêmica desde o título, já que podemos entender de *Sala de Espera* uma *espera* associada à situação específica de um consultório, em que se aguarda um atendimento, ou à iniciativa do homem e da mulher para que ocorra o primeiro contato no decorrer do conto. Além disso, podemos falar na espera do ponto de vista das expectativas do universo masculino em geral, em oposição à espera do ponto de vista do universo feminino.

A oposição semântica no nível da macroestrutura é construída a partir de inúmeras oposições no nível da microestrutura. Raskin, em sua teoria, chama os *scripts* no nível microestrutural de *infra-scripts*, os quais se subordinam aos *supra-scripts*, tecendo a coerência global. Os *infra-scripts*, na abordagem de nosso trabalho, correspondem às oposições semânticas no nível microestrutural, formando as unidades narrativas que vão constituir as oposições no nível da macroestrutura, os *supra-scripts*. O que vimos é que as oposições vão se instalando até que se chegue à quebra de expectativa do desfecho, neste texto, uma quebra para cada um dos personagens e para o leitor. As oposições representadas pelas palavras e expressões que compõem a microestrutura, assim como defende Raskin, formam uma espécie de cadeia semântica que sustenta a(s) grande(s) oposição(ões), estando subordinadas a estas, o que geralmente só se percebe a partir do conhecimento do desfecho surpreendente. A nova informação não só desconstrói o discurso esperado como também obriga a uma releitura do conto como condição para o entendimento do texto.

O exposto até aqui pode ser visualizado no esquema proposto no quadro na seqüência, em que inicialmente transcrevemos palavras e expressões do texto que acionam as oposições semânticas no nível microestrutural, as quais constituem as

oposições semânticas macroestruturais, responsáveis pelo sentido global do texto. Também no quadro identificamos o momento da quebra de expectativa, fundamental para que todo o processamento textual aconteça.

### Esquema das oposições semânticas e quebra de expectativa:

Nível microestrutural:	<p><i>Homem de seus quarenta anos (linha 1) X mulher jovem e bonita (l. 2)</i></p> <p><i>Pernas com meias (l. 6-7) X todo mundo de jeans (l. 5)</i></p> <p><i>Antigo (l. 7) X hoje em dia (l. 4-5)</i></p> <p><i>Mulherão (l. 4) X grisalho, distinto (l. 21)</i></p> <p><i>Conversamos cordialmente (l. 32) X Aí eu dou um pulo e arranco toda roupa dela (l. 32-33)</i></p> <p><i>Falar (l. 34) X não falar (l. 34)</i></p> <p><i>Hoje em dia a maior parte já entra rachando (l. 36) x Esse é diferente. Distinto. Respeitador. (l. 38-39)</i></p> <p><i>Um mulherão desses (l. 65) X quem sou eu? (l. 65)</i></p>
Nível macroestrutural:	<p>Expectativas do universo masculino X expectativas do universo feminino</p> <p>Paixão arrebatadora, sensualidade X amor, romance</p> <p>Imaginação X realidade</p> <p>Conquista X frustração</p>
Quebra de expectativa:	<p>De repente, desconstrói-se o curso aparentemente normal do discurso. Parece que homem e mulher vão se falar e começar alguma relação, entretanto nada acontece, contrariando o que se supunha inevitável:</p> <p><i>Aí a enfermeira abre a porta e diz:</i></p> <p><i>- O próximo.</i></p> <p><i>E eles nunca mais se vêem. (l. 77-79)</i></p>

**Texto 2: A Volta (I) (p. 16-18)**

Da janela do trem o homem avista **a velha cidadezinha que o viu nascer**. Seus olhos se enchem de lágrimas. Trinta anos. Desce na estação – **a mesma de seu tempo**, não mudou nada – e respira fundo. **Até o cheiro é o mesmo! Cheiro de mato e poeira. Só não tem mais cheiro de carvão porque o trem agora é elétrico.** E o chefe da estação, será possível? Ainda é o mesmo. **Fora a careca, os bigodes brancos, as rugas e o corpo encurvado pela idade, não mudou nada.**

**O homem não precisa perguntar como se chega ao centro da cidade. Vai a pé, guiando-se por suas lembranças.** O centro continua como era. A praça. A igreja. A prefeitura. Até o vendedor de bilhetes na frente do Clube Comercial parece o mesmo.

– Você não tinha um cachorro?

– O Cusca? Morreu, ih, faz vinte anos.

O homem sabe que subindo a Rua Quinze vai dar num cinema. **O Elite.** Sobe a Rua Quinze. O Cinema ainda existe, mas mudou de nome. **Agora é o Rex.** Do lado tem uma confeitaria. Ah, os doces da infância... **Ele entra na confeitaria. Tudo igual. Fora o balcão de fórmica, tudo igual. Ou muito se engana ou o dono ainda é o mesmo.**

– Seu **Adolfo**, certo?

– **Lupércio.**

– Errei por pouco. Estou procurando a casa onde nasci. Sei que ficava do lado de uma farmácia.

– Qual delas, a Progresso, a Tem Tudo ou a Moderna?

– Qual é a **mais antiga**?

– **A Moderna.**

– Então é essa.

– Fica na rua Voluntários da Pátria.

Claro. A velha Voluntários. Sua casa está lá, intacta. Ele sente vontade de chorar. A cor era outra. **Tinham mudado a porta e provavelmente emparedado uma das janelas. Mas não havia dúvida, era a casa da sua infância.** Bateu na porta. A mulher que abriu lhe **parecia** vagamente familiar. **Seria...**

– Títia?

– **Puluca!**

– Bem, meu nome é...

– Todos chamavam você de Puluca. Entre.

*Ela lhe serviu licor. Perguntou por parentes que ele não conhecia. Ele perguntou por parentes que ela não lembrava. Conversaram até escurecer. Então ele se levantou e disse que precisava ir embora. Não podia, infelizmente, demorar-se em Riachinho. Só viera matar a saudade. A tia parecia intrigada.*

– Riachinho, Puluca?

– É, por quê?

– Você vai para Riachinho?

*Ele não entendeu.*

– Eu estou em Riachinho.

– Não, não. **Riachinho** é a próxima parada do trem. Você está em **Coronel Assis**.

– **Então eu descii na estação errada!**

*Durante alguns minutos os dois ficaram se olhando em silêncio. Finalmente a velha perguntou:*

– **Como é mesmo seu nome?**

**Mas ele já estava na rua, atordoado. E agora? Não sabia como voltar para a estação, naquela cidade estranha.**

O texto aciona de imediato o *script* RETORNO À CIDADE NATAL, a partir da frase inicial: “Da janela do trem o homem avista a velha cidadezinha que o viu nascer.” Assim, leva-se o leitor a uma primeira imagem do personagem principal e da história que será contada. Destacam-se ainda neste parágrafo a emoção do personagem (“Seus olhos se enchem de lágrimas.”), o tempo de afastamento da cidade (“Trinta anos.”) e alguns indícios de familiarização com a cidade, referindo-se à estação como a “mesma do seu tempo” e ao chefe da estação como ainda o mesmo.

A construção do texto vai levando o personagem e o leitor a uma atmosfera de tranquilidade e segurança, como se de fato a cidade fosse automaticamente reconhecida, o que se reforça através de passagens como “O homem não precisa perguntar como se chega ao centro da cidade.”, “ele entra na confeitaria. Tudo

igual.” ou “sua casa está lá, intacta.” O personagem, conforme o narrador apresenta, guia-se por suas lembranças, reconhece prédios e pessoas. Tal atmosfera é intensificada pela seleção lexical do autor, que insiste em palavras e expressões, como “a velha cidadezinha”, “a mesma de seu tempo”, “Até o cheiro é o mesmo!”, “Ainda é o mesmo”, “não mudou nada”, “continua como era”, “parece o mesmo”, “ainda existe”, “tudo igual”, “a velha Voluntários”, “não havia dúvida” até “vagamente familiar”, no décimo quarto parágrafo.

É neste momento que o personagem encontra a suposta tia e, ainda sem que eles se reconheçam de forma convincente, começam um diálogo sobre “parentes que ele não conhecia” e “parentes que ela não lembrava”, o que se poderia justificar pelos trinta anos de afastamento. Seria bastante compreensível que, depois de tanto tempo, houvesse dúvidas sobre a cidade, sobre as pessoas, sobre a própria tia, explicação muito razoável para o “vagamente familiar” atribuído a ela alguns parágrafos antes.

A tia o chama de Puluca e, durante a conversa, descobre que ele pensava estar em Riachinho, uma estação depois de Coronel Assis, cidade onde realmente se encontravam. É o momento da quebra de expectativa tanto para o personagem como para o leitor, obrigando-o a fazer uma releitura de todo o conto.

Agora torna-se evidente que há uma série de oposições semânticas no texto. O que compunha o *script* LEMBRANÇA opõe-se ao *script* CONFUSÃO, SER a PARECER, CONHECER a DESCONHECER, IMAGINÁRIO a REAL, CERTEZA a ENGANO, constituindo outros *scripts* em oposição no nível da macroestrutura, dentre eles: RECONHECIMENTO DA CIDADE NATAL X MERA CONSTATAÇÃO DE CARACTERÍSTICAS TÍPICAS DE CIDADES PEQUENAS ou, num âmbito mais geral, SEGURANÇA, CONVICÇÃO X ATORDOAMENTO e PASSADO X PRESENTE.

É importante destacar, mais uma vez, o valor polissêmico do título. *A Volta* tanto significa o retorno à cidade natal, no início do texto, marcado pela orientação, pela aparente sensação de segurança por parte do personagem e do leitor, como pode representar a volta à estação depois de se perceber perdido, desorientado, ou, ainda, a volta à realidade, tomando consciência de que estava na cidade errada.

### Esquema das oposições semânticas e da quebra de expectativa:

Nível microestrutural:	<p><i>Cheiro de mato e poeira (linha 4) x só não tem mais o cheiro de carvão (l. 4-5)</i></p> <p><i>O chefe da estação ainda é o mesmo<sup>26</sup> (l. 6) x fora a careca, os bigodes brancos, as rugas e o corpo encurvado pela idade (l. 6-7)</i></p> <p><i>Cinema Elite (l. 16) x cinema Rex (l. 17)</i></p> <p><i>Tudo igual na confeitaria (l. 18) x fora o balcão de fórmica (l. 18-19)</i></p> <p><i>O dono ainda é o mesmo (l. 19-20) x ou muito se engana (l. 19)</i></p> <p><i>Adolfo (l. 21) x Lupércio (l. 22)</i></p> <p><i>Farmácia mais antiga (l. 26) x A Moderna (l. 27)</i></p> <p><i>Tinham mudado a porta e provavelmente emparedado uma das janelas (l. 31-32) x Mas não havia dúvida, era a casa da sua infância (l. 32-33)</i></p> <p><i>Parecia (l.34) x seria (l. 34)</i></p> <p><i>Parentes que ele não conhecia (l. 39-40) x parentes que ela não lembrava (l. 40)</i></p> <p><i>Riachinho (l. 49) x Coronel Assis (l. 50)</i></p> <p><i>Puluca (l. 36) x Como é mesmo seu nome? (l. 54)</i></p> <p><i>A velha cidadezinha que o viu nascer (l. 1-2)) x naquela cidade estranha (l. 56)</i></p> <p><i>Guiando-se por suas lembranças (l. 10) x não sabia como voltar para a estação (l. 55-56)</i></p> <p><i>O homem não precisa perguntar como se chega ao centro da cidade (l. 9-10) x ele já estava na rua, atordoado (l. 55)</i></p>
Nível macroestrutural:	<p>Conhecer x desconhecer</p> <p>Segurança, convicção x atordoamento</p> <p>Imaginário x real</p>

<sup>26</sup> Em alguns casos, estamos fazendo adaptações do exposto literalmente no texto, tendo em vista a harmonização e a maior clareza do quadro.

	<p>Passado x presente</p> <p>Reconhecimento da cidade natal x caracterização típica de cidades pequenas</p>
Quebra de expectativa:	<p>Surpreendentemente, personagem e leitor descobrem que os dados até então descritos com tanta convicção não se referiam à cidade natal do personagem, mas a uma cidade desconhecida. É a confirmação do desfecho improvável, mais informativo:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– <i>Eu estou em Riachinho.</i></li> <li>– <i>Não, não. Riachinho é a próxima parada do trem. Você está em Coronel Assis.</i></li> <li>– <i>Então eu descii na estação errada! (l. 48-51)</i></li> </ul>

### Texto 3: Lar Desfeito (p. 34-37)

*José e Maria estavam casados há 20 anos e eram muito felizes um com o outro. **Tão felizes que um dia, na mesa, a filha mais velha reclamou:***

– **Vocês nunca brigaram?**

*José e Maria se entreolharam. José respondeu:*

– *Não, minha filha. Sua mãe e eu **não brigamos.***

– **Nunca brigaram?**- *quis saber Vitor, o filho do meio.*

– *Claro que **já brigamos.** Mas **sempre fizemos as pazes.***

– *Na verdade, **brigas,** mesmo, nunca tivemos.*

**Desentendimentos,** como todo mundo. Mas **sempre nos demos muito bem...**

– **Coisa mais chata** – *disse Venancinho, o menor.*

*Vera, a filha mais velha, tinha uma amiga, **Nora,** que a deixava fascinada com suas histórias de casa. Os pais de Nora viviam brigando. Era um **drama.** Nora contava tudo para Vera. Às*

vezes chorava. Vera consolava a amiga. **Mas no fundo tinha uma certa inveja.** Nora era infeliz. **Devia ser bacana ser infeliz assim.** O sonho de Vera era ter um problema em casa para poder ser **revoltada como Nora.** Ter olheiras como Nora.

**Vitor**, o filho do meio, freqüentava muito a casa de **Sérgio**, seu melhor amigo. Os pais de Sérgio estavam separados. O pai de Sérgio tinha um certo dia para sair com ele. Domingo. Iam ao parque de diversões, ao cinema, ao futebol. O pai de Sérgio namorava uma moça do teatro. E a mãe de Sérgio recebia visitas de um senhor muito camarada que sempre trazia presentes para Sérgio. **O sonho de Vitor era ser irmão de Sérgio.**

**Venancinho**, o filho menor, também tinha amigos com problemas em casa. A mãe de **Haroldo**, por exemplo, tinha se divorciado do pai do Haroldo e casado com um cara divorciado. O padrasto de Haroldo tinha uma filha de 11 anos que podia tocar o Danúbio Azul espremendo uma mão na axila, o que deixava a mãe do Haroldo louca. **A mãe do Haroldo gritava muito com o marido.**

**Bacana.**

– **Eu não agüento** mais esta situação – disse Vera, na mesa, dramática.

– Que situação, minha filha?

– **Essa felicidade de vocês!**

– Vocês pelo menos deviam ter o cuidado de não fazer isso na nossa frente – disse Vitor.

– **Mas nós não fazemos nada!**

– Exatamente.

Venancinho batia com o talher na mesa e reivindicava:

– Briga. Briga. Briga.

José e Maria concordavam que aquilo não podia continuar. Precisavam pensar nas crianças. Antes de mais nada, nas crianças. **Manteriam uma fachada de desacordo, ódio e desconfiança na frente deles, para esconder a harmonia.** Não seria fácil. Inventariam coisas. Trocariam acusações fictícias e insultos.

Tudo para não traumatizar os filhos.

– *Víbora não!* - gritou Maria, começando a erguer-se do seu lugar na mesa com a faca serrilhada na mão.

*José também ergueu-se e empunhou a cadeira.*

– *Víbora, sim! Vem que eu te arrebento.*

*Maria avançou. Vera agarrou-se ao seu braço.*

– *Mamãe. Não!*

*Vitor segurou o pai. Venancinho, que estava de boca aberta e de olhos arregalados desde o começo da discussão – A pior até então – achou melhor pular da cadeira e procurar um canto neutro na sala de jantar.*

*Depois daquela cena, nada mais havia a fazer. O casal teria que se separar. Os advogados cuidariam de tudo. Eles não podiam mais nem se enxergar.*

***Agora era Nora que consolava Vera.*** Os pais eram assim mesmo. Só tinham experiência. A família era uma instituição podre. Sozinha, na frente do espelho, Vera imitava a boca de desdém de Nora.

– *Podre. Tudo podre.*

*E esfregava os olhos, para que ficassem vermelhos. Ainda não tinha olheiras, mas elas viriam com o tempo. Ela seria amarga e agressiva.* A pálida filha de um lar desfeito. Um pouco de pó de arroz talvez ajudasse.

***Vitor e Venancinho saíam aos domingos com o pai.*** Uma vez foram ao Maracanã junto com Sérgio, o pai do Sérgio e a namorada do pai do Sérgio, a moça do teatro. O pai de Sérgio perguntou se José não gostaria de conhecer uma amiga da sua namorada. Assim poderiam fazer mais programas juntos. José disse que achava que não. Precisava de tempo para se acostumar com sua nova situação. Sabe como é.

*Maria não tinha namorado. Mas no mínimo duas vezes por semana desaparecia de casa, depois voltava menos nervosa. Os filhos tinham certeza de que ela ia se encontrar com um homem.*

– *Eles desconfiam de alguma coisa?* – perguntou José

– *Acho que não* – respondeu Maria

***Estavam os dois no motel onde se encontravam, no mínimo duas vezes por semana, escondidos.***

– *Será que fizemos certo?*

– *Acho que sim. As crianças agora não se sentem mais deslocadas no meio dos amigos. Fizemos o que tinha que ser feito.*

– *Será que algum dia vamos poder viver juntos outra vez?*

– ***Quando as crianças saírem de casa. Aí então estaremos livres das convenções sociais. Não precisaremos mais manter as aparências. Me beija.***

O autor aciona o *script* do CASAMENTO FELIZ logo no primeiro parágrafo: “José e Maria estavam casados há 20 anos e eram muito felizes um com o outro.” E é já no primeiro parágrafo que ele sugere a primeira das oposições, ao referir-se a uma reclamação da filha em relação à felicidade do casal, fato que poderia ter sido motivado por curiosidade da personagem ou algo semelhante.

Começamos a perceber a manobra do autor assim que os outros filhos manifestam-se criticamente em relação ao ambiente feliz do lar, o que se intensifica com os seguidos exemplos de amiguinhos supostamente com vidas mais interessantes exatamente em função da infelicidade dos pais, talvez neste momento, por volta do vigésimo parágrafo, instalando-se mais especificamente o *script* CASAMENTO INFELIZ.

Começa, então, a se desenhar na narrativa uma seqüência de ações diferentes das convencionais. Os personagens José e Maria estão discutindo algo incomum: o fato de a felicidade deles causar transtornos para os filhos, tornando-os deslocados, contrariando o senso comum da realidade. O que é AMOR terá que se disfarçar de ÓDIO, o CASAMENTO FELIZ em CASAMENTO INFELIZ, os CARINHOS em INSULTOS, até que a relação feliz só tivesse um caminho, a SEPARAÇÃO.

Os *scripts* no nível microestrutural vão formando uma cadeia semântica que, aliada à responsabilidade assumida pelos pais no que diz respeito à FELICIDADE DOS FILHOS / INFELICIDADE DOS FILHOS, reforçada no decorrer da história, abrangem uma oposição semântica no nível da macroestrutura, entendida por SUBMISSÃO ÀS CONVENÇÕES SOCIAIS X INDIFERENÇA ÀS CONVENÇÕES SOCIAIS ou MANTER AS APARÊNCIAS X NÃO MANTER AS APARÊNCIAS. Os

pais encontram como solução, inesperada para o leitor, forjar a separação e encontrar-se às escondidas num motel, mantendo as aparências que garantiriam a adaptação da família às novas regras sociais, impedindo a discriminação dos filhos.

A polissemia do título, recurso que temos percebido recorrente nas narrativas, justifica-se no conto pelo(s) sentido(s) que se pode(m) atribuir ao termo desfeito, principalmente. Na verdade, o lar só é desfeito aparentemente. O título pode ser uma referência ao próprio tema em discussão, pois os outros lares é que realmente são desfeitos. Efeito interessante, quem sabe irônico, também tem a escolha do termo lar, costumeiramente empregado em associação à idéia de harmonia, de paz, de tranqüilidade, algo romântico, bastante comum e criticado em propagandas, como se transmitisse uma mensagem pouco comum no mundo real.

#### **Esquema das oposições semânticas e da quebra de expectativa:**

Nível microestrutural:	<p><i>José e Maria eram muito felizes (linha 2-3) x os filhos reclamaram da felicidade (l.2-4;12)</i></p> <p><i>Não brigamos (l.6) x nunca brigaram? (l. 6)</i></p> <p><i>Já brigamos (l. 8) x sempre fizemos as pazes (l. 8)</i></p> <p><i>Brigas (l. 9) x desentendimentos (l. 10)</i></p> <p><i>Sempre nos demos muito bem (l. 10-11) x coisa mais chata (l. 12)</i></p> <p><i>Inveja de Vera (l. 17) x drama de Nora (l. 15)</i></p> <p><i>O sonho de Vera (l. 18) x a revolta de Nora (l. 19)</i></p> <p><i>Vítor (l. 20) x Sérgio (l. 20)</i></p> <p><i>Venancinho (l. 27) x Haroldo (l. 28)</i></p> <p><i>Felicidade dos pais (l. 37) x ausência de briga (l. 34)</i></p> <p><i>Esconder a harmonia (l. 47) x manter fachada de desacordo, ódio e desconfiança (l. 46)</i></p> <p><i>Carinhos (l. 1-11; 84-92) x insultos (l. 44-62)</i></p> <p><i>A farsa dos pais (l. 44-62) x a surpresa dos filhos (l. 56-59)</i></p> <p><i>O sofrimento de Vera (l. 63-71) x o consolo de Nora</i></p>
------------------------	--

	<p>(l. 63)</p> <p><i>Encontro às escondidas (l. 82-86) x livres das convenções (l. 90-91)</i></p>
Nível macroestrutural:	<p>Submissão às convenções sociais x indiferença às convenções sociais</p> <p>Manutenção das aparências x não manutenção das aparências</p>
Quebra de expectativa:	<p>O leitor conhece a farsa, mas talvez espere que os pais apenas se separem em função da felicidade dos filhos, ajustando-se à nova realidade. É pouco provável, portanto bastante informativo, que marido e mulher acabem se encontrando furtivamente num motel, como amantes, fator surpresa do conto, cujo desfecho faz referência às convenções sociais como causa da situação, contrariando o senso comum de casamento por aparência em oposição à separação por aparência, <i>scripts</i> significativos evocados no texto.</p> <p><i>Estavam os dois no motel onde se encontravam pelo menos duas vezes por semana, escondidos.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– <i>Será que fizemos certo?</i></li> <li>– <i>Acho que sim. As crianças agora não se sentem mais deslocadas no meio dos amigos. Fizemos o que tinha que ser feito.</i></li> <li>– <i>Será que algum dia vamos poder viver juntos outra vez?</i></li> <li>– <i>Quando as crianças saírem de casa. Aí então estaremos livres das convenções sociais. Não precisaremos mais manter as aparências. Me beija. (l. 84-92)</i></li> </ul>

#### Texto 4: O Maridinho e a Mulherzinha (p. 41- 44)

A narrativa explora duas histórias paralelas, marcadas por uma mais significativa característica comum. Na primeira, a submissão do marido em relação à sua mulher; na segunda, a submissão da mulher em relação ao marido. Assim, como se vê, o título ganha uma carga de significado irônico, ao mesmo tempo em que coloca em oposição os mundos do homem e da mulher. As histórias iniciam-se acionando *scripts* bastante conhecidos, fáceis de ativar: o do marido que reclama da mulher controladora e o da mulher diante de um marido que a ignora como pessoa, normalmente mais interessado nos seus dotes puramente domésticos.

No primeiro momento, vemos o personagem exposto nos campos semânticos da CRIANÇA carente de cuidados e do ANIMAL DE ESTIMAÇÃO, em ambas as situações, necessitando de atenção e extremamente obediente à mulher, tratada como a dona. Assim, ele é caracterizado como “bem arrumado. E perfumado.”, sempre reagindo de forma infantil ou simplesmente boba, inocente, beirando a idiotice, contrastando com a reação dos outros personagens:

(10) [...] Quando tem alguém novo no grupo, o Maridinho se apresenta com uma pergunta:

– Como é que sua esposa lhe chama?(p. 41)

Diante da risada dos outros, o Maridinho fica sério e diz:

(11) – A minha mulher me chama de Maridinho.

Os outros fazem força para não rir. [...] (p. 41)

O Maridinho segue relatando que a mulher o vestiu, penteou-o e deixou-o sair “para dar uma volta”. Ao ser questionado sobre o fato de a mulher vesti-lo, ele ainda lembra que a mesma antes dá banho nele.

Alguém levanta a hipótese de a mulher não o deixar dar uma volta, ao que o Maridinho reage com a ameaça de espernear:

(12) – E ai que ela Não deixasse. Ai que não deixasse!

– O que é que você faria?

– *Me atirava no chão e começava a espernear. Comigo é assim. Dureza. (p. 41)*

Depois ainda se descobre que o Maridinho só pode ficar na rua até escurecer, já que “a carrocinha pega maridinho solto e leva para fazer sabão”. O Maridinho não deve sequer pronunciar a palavra “chope”. A mulher cheira o seu hálito e ele corre o risco de ser castigado, pode até ficar sem comida.

Antes de ouvir um “apito especial “ para maridos, o Maridinho demonstra a sua reação ao sentir-se ameaçado por gritos da mulher:

(13) – [...] *Levantou a voz comigo, já sabe.*

– *O que acontece?*

– *Eu choro. (p. 42)*

Como se vê, constrói-se uma rede semântica que aciona algumas oposições: SUBMISSÃO (arrumado, vestido, perfumado, de banho tomado) x PODER (ela cuida dele e dá-lhe ordens, autorizando ou não a sua saída); CACHORRINHO (carrocinha, sem comida, apito especial) x DONA (a que controla, que assusta, que castiga, que chama); HORÁRIO CONTROLADO x CONTROLE DOS HORÁRIOS; COMPORTAMENTO INFANTIL x COMPORTAMENTO ADULTO.

Na segunda parte da narrativa, o narrador apresenta a história da Mulherzinha, invertendo a situação exposta na primeira parte. Agora são as referências à Mulherzinha que a inserem nos campos semânticos de CRIANÇA ou de ANIMAL DE ESTIMAÇÃO, destacando a oposição COMPORTAMENTO INFANTIL x COMPORTAMENTO ADULTO, atribuindo a ela atitudes que beiram o ridículo:

(14) *Tinha um enorme carinho pela mulher. Olhava para ela como se olha para uma criança, ou para um cachorrinho. Sua mulherzinha. Ela às vezes tentava reclamar, reagir, e então ele ria muito. Virava-se para quem estivesse perto e dizia:*

– *Viram só? Ela virou uma fera! Essa mulherzinha...*

*E a abraçava ternamente. (p. 43)*

O narrador segue descrevendo a mulher sempre como alguém dependente, subordinada ao marido, aquele que decide sempre por ela. A mulherzinha não tem voz, não se pronuncia. O homem, nesta parte da narrativa, representa o PODER, o CONTROLE, em oposição à SUBORDINAÇÃO, desta vez enfatizando a anulação da personagem, como se demonstra em passagens como esta:

*(15) A mulherzinha vivia na sombra do marido. Quando tentava dar a sua opinião sobre algum assunto mais sério, ele piscava o olho, afagava a sua cabeça e dizia:*

*– Não preocupa essa cabecinha linda com essas coisas. Vai fazer um cafezinho pra gente, vai. (p. 43)*

A SUBMISSÃO moral em que se encontra a mulher começa, surpreendentemente, a tornar-se física, pois a mulher começa a diminuir de tamanho, fato no texto ligado diretamente à indiferença do marido:

*(16) [...] Nunca ouviu as respostas da mulher. Ela era o seu mimo. O seu cachorrinho. Naquela noite notou que a mulher realmente estava encurtando. E na manhã seguinte levou um susto. A mulher estava do tamanho de uma criança. Quando a carregou pela mão para o médico, preocupadíssimo, ela já estava da altura do seu joelho. (p. 43)*

O marido é apresentado de fato como alguém prático, que pensa na mulher como uma empregada, principalmente quando o narrador ressalta a sua preocupação com os afazeres domésticos diante do fenômeno da diminuição de tamanho:

*(17) [...] O marido apavorou-se. Não era apenas o fato de não ter mais uma mulher para abraçar. Ela não podia fazer as coisas que fazia antes. Levava dois, três dias para cerzir uma meia. Tinha que trazer o cafezinho xícara por xícara, pois não agüentava o peso de mais de uma. Não podia mais cozinhar sob o risco de cair na panela. Ia na feira e trazia um tomate na cabeça, como uma trouxa. [...] (p. 44)*

Gradativamente, a mulher vai desaparecendo, até estar “provavelmente, do tamanho de um cisco” (p. 44), o que se denuncia na passagem:

(18) – *Como vai a mulherzinha?*

*E o marido queria brigar. Quem é que você está chamando de mulherzinha? (p. 44)*

A relação entre o marido e a mulher acaba concretizando-se no plano físico, esta perdendo totalmente a sua IDENTIDADE, o que parece estar relacionada com a oposição em âmbito global no texto. Se na primeira parte o Maridinho representa o ápice da SUBMISSÃO DO MARIDO, por exemplo quando ele, apenas ele, ouve o som de um apito supostamente especial e volta correndo para casa; na segunda, o desaparecimento da mulher simboliza o DESGASTE DO PONTO DE VISTA FEMININO.

Podemos dizer que o texto explora de maneira surpreendente, portanto extremamente informativa, os excessos de uma relação a dois pautada na SUBMISSÃO. O homem tido como um CACHORRINHO ou CRIANÇA exageradamente obediente. Do outro lado, uma mulherzinha manipulada pelo marido, vivendo como sua sombra, a tal ponto que desaparece, perdendo totalmente a identidade. As duas histórias fornecem elementos que constituem campos semânticos em oposição, sintetizados em INDEPENDÊNCIA x SUBMISSÃO, TER IDENTIDADE x NÃO TER IDENTIDADE ou, ainda, SER RESPEITADO x NÃO SER RESPEITADO, a partir de *scripts* semânticos associados à concepção de casamento tradicional e ainda muito comum no nosso meio.

#### **Esquema das oposições semânticas e da quebra de expectativa:**

Nível microestrutural:	<p><u>O Maridinho:</u></p> <p><i>O Maridinho sempre bem arrumado e perfumado (l. 1-2) x alguém novo no grupo (l. 2)</i></p> <p><i>O Maridinho fica sério (l. 6) x os outros dão risada (l. 6)</i></p> <p><i>Marido submisso [ Agora mesmo ela me vestiu, me</i></p>
------------------------	---

	<p><i>penteou e me deixou sair para dar uma volta.] (l. 13-15) x mulher controladora [ É a sua mulher que veste você? ] (l. 15)</i></p> <p><i>Começava a espernear (l. 20) x se ela não deixasse (l. 18)</i></p> <p><i>Maridinho solto (l. 31) x carrocinha pega (l. 31)</i></p> <p><i>Dizer a palavra chope (l. 37) x ela bota de castigo, sem comida (l. 47)</i></p> <p><i>Ela levanta a voz (l. 53) x ele chora (l. 55)</i></p> <p><i>Apito especial (l. 62) x chamado da mulher que só maridinho ouve (l. 62-63)</i></p> <p><u>A Mulherzinha:</u></p> <p><i>Mulherzinha (l. 74) x a sombra do marido (l. 74)</i></p> <p><i>Mulher resignada (l. 79) x indiferença do marido [ nunca ouviu as respostas da mulher.] (l. 83-84)</i></p> <p><i>Do tamanho de uma criança (l. 87) x o marido carregou pela mão (l. 88)</i></p> <p><i>A mulher realmente parecia estar encurtando (l. 85-86) x ela não podia fazer as coisas que fazia antes (l. 93-94)</i></p> <p><i>Mulherzinha desaparecida (l. 108-109) x marido andando na ponta dos pés, desconsolado (l. 110/112)</i></p>
Nível macroestrutural:	<p>Independência x submissão</p> <p>Ter identidade x não ter identidade</p> <p>Ser respeitado x não ser respeitado</p> <p>Comportamento de criança e/ou de animal de estimação x comportamento adulto</p> <p>Manipular x ser manipulado</p>
Quebra de expectativa:	<p>O texto explora de maneira surpreendente os excessos de casamentos em que predomina a submissão ou mesmo a indiferença, dividindo-se em duas partes, uma do ponto de vista do homem e a</p>

	<p>outra do ponto de vista da mulher.</p> <p><u>O Maridinho:</u></p> <p>Para encerrar a série de situações extremamente exageradas de submissão do marido em relação à mulher, o narrador apresenta o chamado de um apito especial para maridinhos:</p> <p>– <i>Shhh. Ouviu isso? É a mulher me chamando. Tenho que voltar para casa.</i></p> <p>– <i>Eu não ouvi nada.</i></p> <p>– <i>Ela usa um apito especial. Só maridinho é que ouve. Tenho que ir.</i></p> <p>– <i>Mas olha, dureza, hein?</i></p> <p>– <i>Dureza. Comigo é assim.</i>(p. 43)</p> <p><u>A Mulherzinha:</u></p> <p>Na segunda parte da narrativa, a surpresa fica por conta do fato de a mulher de fato desaparecer diante do marido, concretizando fisicamente a estrutura da relação.</p> <p><i>Um dia aconteceu. O marido chegou em casa com uma caixa de bombons para a mulher – ela levava um dia só para chegar no recheio – e não a encontrou. Tinha desaparecido. [...] (p. 44)</i></p>
--	---

### **Texto 5: O Homem Trocado (p. 77-78)**

A narrativa aciona de imediato o *script* relacionado com RECUPERAÇÃO PÓS-CIRURGIA: o personagem está acordando da anestesia e pergunta à

enfermeira se havia corrido tudo bem. Mesmo em não se falando diretamente de cirurgia, os termos “anestesia”, “sala de recuperação” e “enfermeira” dão suporte para a ativação do *script*.

A partir daí, será ativado um outro *script*: o da TROCA, ENGANO, reforçado por uma série de palavras e expressões no conto, dentre elas: “enganos”, “troca”, “erro”, “se enganaram”, “confundira”, “Ela me enganava”, “desenganado” e “trocar”.

O texto se desenvolve a partir da oposição TROCAR x NÃO TROCAR, podendo ser compreendido como SORTE x AZAR, confrontando dois campos semânticos que percorrem a história do personagem e alimentam a expectativa em relação à situação dele no momento em que se inicia a narrativa, só esclarecida no desfecho.

O personagem começa a relatar os seus infortúnios desde o nascimento, numa vida marcada por DESENGANOS. Começa com a troca de bebês no berçário, tendo sido criado por uma família de orientais até os dez anos. Quando se desfaz a troca, tem que viver apenas com a mãe, pois o pai abandonara a família, não satisfeito com as explicações da mulher a respeito de terem um bebê chinês.

Sua história de enganos continua: troca de nome; castigos injustos na escola; aprova-se no vestibular e o computador omite seu nome da lista; conta alta de telefone sem que dispusesse de uma linha telefônica; até a sua mulher o conhecera confundindo-o com outro e acabou por enganá-lo, para a sua infelicidade.

Fora preso por engano várias vezes, recebia cobranças erradas e, embora o médico o tivesse desenganado, descobrira que o seu problema de saúde era apenas uma apendicite, razão pela qual fora operado.

É quando, para a surpresa dele, toma conhecimento de que, na verdade, fora feita uma cirurgia para efetuar a troca de sexo.

Embora houvesse pistas que indicassem um desfecho surpreendente, como a omissão no início do tipo de cirurgia executada e a série de enganos absurdos que ocorreram, é provável que o leitor não imaginasse uma troca tão grave.

Aspecto interessante a ser observado é o papel do título, que trabalha o significado de “trocar” como uma espécie de caracterizador do homem. Trocado tem seu sentido expandido, já que não significa somente “trocado por outro”, como talvez seja o sentido original do termo, comum aos participios em geral. O autor emprega o termo de modo que o vemos como adjetivo específico para o personagem em

questão, um determinante adequado, senão o mais adequado, para o homem cuja história foi contada.

**Esquema das oposições semânticas e da quebra de expectativa:**

Nível microestrutural:	<p><i>Risco nenhum (l. 6) x série de enganos (l. 8)</i>  <i>Bebê ocidental (l. 12-13) x bebê oriental (l. 16)</i>  <i>Lauro (l. 19) x Lírio (l. 18)</i>  <i>Inocência (l. 21) x castigo (l. 21)</i>  <i>Aprovara-se no vestibular (l. 21-22) x não conseguira entrar na universidade (l. 22)</i>  <i>Não ter telefone (l. 28) x pagar conta alta de telefone (l. 25-26)</i>  <i>Conhecer a mulher por engano (l. 29-30) x ser enganado (l. 32)</i>  <i>Inocência (l. 33) x prisão (l. 33)</i>  <i>Dívidas que não fazia (l. 34) x cobranças (l. 34)</i>  <i>Simples apendicite (l. 38) x estar desenganado (l. 36)</i>  <i>Tirar o apêndice (l. 42) x trocar de sexo (l. 43)</i></p>
Nível macroestrutural:	<p>Sorte x azar  Trocar x não trocar  Engano x desengano</p>
Quebra de expectativa:	<p>A recorrência de enganos não livra o leitor de ter a sua expectativa inicial frustrada, já que dificilmente imaginaria a possibilidade de um engano de tamanha proporção ainda por acontecer na vida do personagem.</p> <p><i>[..] Uma simples apendicite.</i>  <i>– E se você diz que a operação foi bem...</i>  <i>A enfermeira parou de sorrir.</i>  <i>– Apendicite? – perguntou, hesitante.</i>  <i>– É. A operação era para tirar o apêndice.</i></p>

	– Não era para trocar de sexo? (p. 78)
--	--

### Texto 6: O Ator (p. 79-81)

O leitor é apresentado a uma situação em que um personagem chega a CASA e descobre estar em um CENÁRIO. Seu estado confuso aciona inicialmente o contraste dos *scripts* de SANIDADE e LOUCURA, pois o personagem é alguém que não se dá conta da realidade à sua volta:

*(19) [...] Quando está abrindo a porta do seu quarto ouve uma voz que grita:*

*– Corta!*

*O homem olha em sua volta, atônito. [...] Vem alguém e tira o jornal e a pasta de suas mãos. Uma mulher vem ver se a sua maquilagem está bem [...] (p. 79)*

Entretanto, ainda reforçando o limite entre SANIDADE e LOUCURA, estranhamente, o que se descreve como CENÁRIO é agora OUTRO CENÁRIO – talvez o primeiro indício de que se trabalhará na verdade o limite entre REALIDADE e FICÇÃO:

*(20) – O que, enlouqueceu? – pergunta o diretor. – Vamos ter que repetir a cena. Eu sei que você está cansado, mas...*

*– Estou cansado, sim senhor. Quero tomar meu banho [...]*

*– Tudo bem, pessoal. Deve ser estafa. [...]*

*O homem sai correndo entre os fios e os refletores, à procura da família. O diretor e um assistente tentam segurá-lo. E então ouve-se uma voz que grita:*

*– Corta! (p. 79-80)*

No decorrer da história, o próprio personagem faz referência a uma metáfora recorrente e que também representa uma das oposições semânticas construídas no conto: “O MUNDO é um PALCO”. O surpreendente é que a metáfora é realizada no

nível concreto, opondo a VIDA ao TEATRO ou a um FILME, transformando HOMENS em ATORES. E o desfecho, para a nossa surpresa, não dá fim às angústias do personagem – e nossas. Surpreendentemente, mantendo o círculo vicioso em que nos prendeu, encerra com a incerteza de estarmos diante de um FILME SOBRE UM FILME ou de um FILME DE UM FILME EM QUE SE CONTESTA A PRÓPRIA FILMAGEM:

*(21) – Eu devo estar louco. Isto não pode estar acontecendo.  
Onde está a minha mulher? Os meus filhos? A minha casa?  
– Assim está melhor. Mas espere até começarmos a rodar.  
Volte para a sua marca. Atenção, luzes... (p. 80)*

O desfecho acaba por confirmar a oposição, em nível macroestrutural, entre os campos semânticos da REALIDADE e da FICÇÃO, SER MANIPULADO x TER AUTONOMIA, associados à metáfora do mundo como um palco, o que contribui para que o título seja não só justificado como tenha o seu significado ampliado.

#### **Esquema das oposições semânticas e da quebra de expectativa:**

Nível microestrutural:	<p><i>Casa (l. 10) x cenário (l. 10)</i></p> <p><i>Homem/ator (l. 16) x diretor (l. 19)</i></p> <p><i>Pai falando com os filhos (l. 2-4) x ator errando as falas (l. 14)</i></p> <p><i>Família (l. 31) x equipe de atores (l. 24)</i></p> <p><i>Cenário (l. 1-35 x outro cenário (l. 36-72)</i></p> <p><i>Outro cenário (l. 36-72) x cenário de outro cenário (l. 73)</i></p> <p><i>Vida (l. 57-58) x filme (l. 47)</i></p> <p><i>Eu (l. 57) x personagem (l. 56)</i></p> <p><i>Mundo (l. 64) x palco (l. 64)</i></p> <p><i>Homens (l. 65) x atores (l. 65)</i></p> <p><i>Diretor/ator (l. 71) x diretor/diretor (l. 73)</i></p>
Nível macroestrutural:	<p>Realidade x ficção</p> <p>Ter autonomia x ser manipulado</p>

Quebra de expectativa:	<p>O conflito desenvolvido não se esclarece no desfecho. Talvez devêssemos ficar sabendo qual dos personagens teria a razão. Pelo contrário, o autor deixa a seqüência em aberto, dando a entender que a idéia de um homem confuso entre estar vivendo a sua vida ou um filme e em conflito com um suposto diretor é, na verdade, o conflito-base para um outro filme – complicação que acaba não tendo uma resolução.</p> <p><i>O homem agarra o diretor pela frente da camisa.</i>  – <i>Você não vai filmar nada! Está ouvindo? Nada! Saia da minha casa.</i></p> <p><i>O diretor tenta livrar-se. Os dois rolam pelo chão.</i>  <i>Nisto ouve-se uma voz que grita:</i>  – <i>Corta! (p. 81)</i></p>
------------------------	--

### Texto 7: A Espada (p. 89-91)

O autor aciona o *script* relacionado ao ANIVERSÁRIO DE UMA CRIANÇA, campo semântico que justifica a ativação do contraste entre o IMAGINÁRIO e o REAL, oposição semântica fundamental na narrativa. O narrador oferece pistas de tal oposição desde o seu início, como podemos ver na transcrição abaixo:

*(22) [...] A mãe recolhe os detritos da festa. O pai ajuda o filho a guardar os presentes que ganhou dos amigos. Nota que o filho está quieto e sério, mas pensa: “É o cansaço”.(p. 89, grifo nosso)*

Até então nada de extraordinário, já que, assim como o personagem, o leitor, considerando a situação típica de fim de festa de aniversário de criança, também entende o estado de quietude e seriedade do menino seja perfeitamente natural.

Na seqüência, teremos mais indícios de que pode haver uma outra razão para o estado do menino:

(23) – *E esta espada. Mas que beleza. Esta eu não tinha visto.*

– *Pai...*

– *E como pesa! Parece uma espada de verdade. É de metal mesmo. Quem foi que te deu?*

– *Era sobre isso que eu queria falar com você. (p. 89)*

O menino parece cada vez mais sério e, após tirar a espada da mão do pai, confessa a ele que é o *Thunder Boy*. Como era de se esperar, o pai não dá crédito ao filho e o manda para a cama, sem entender por que o menino insiste tanto na idéia de ser o Garoto Trovão, inclusive empregando termos que indicam uma maturidade surpreendente:

(24) *O pai se controla para não rir. Pelo menos a leitura de histórias em quadrinhos está **ajudando a gramática do guri: “Eu a [a espada] receberia...”** O guri continua.*

– *Hoje ela veio. É um sinal. Devo assumir meu destino. A espada passa a um novo Thunder Boy **a cada geração. Tem sido assim desde que ela caiu do céu**, no vale sagrado de Bem Tael, há sete mil anos, e foi **empunhada** por Ramil, o primeiro Garoto Trovão.*

**O pai está impressionado.** *Não reconhece a voz do filho. E a gravidade do seu olhar. Está decidido. Vai cortar as histórias em quadrinhos por uns tempos.*

– *Certo, filho. Mas agora vamos... (p. 90)*

O menino insiste no que parece ser o enredo de uma história em quadrinhos, afirmando ser, de fato, o Garoto Trovão e continua a tomar determinadas atitudes e a empregar certos termos reveladores de uma maturidade fora do comum para a sua idade, como, por exemplo, quando aconselha o pai a “apoiar” a mãe, já que “seria duro para ela”.

O pai ainda não se dá por vencido e, fingindo acreditar na história do filho, tenta, sutilmente, levá-lo para a cama. É neste momento que leitor e personagem são surpreendidos: o menino transforma-se realmente no *Thunder Boy*. Como em outros contos do livro, o título tem seu sentido ampliado, como se fosse criado

especificamente para a história narrada: o objeto que serve de referência para o título não é mais um presente ganho por um menino em seu aniversário de sete anos. Vemos que inclusive se justifica o emprego do artigo definido: ela é, para a surpresa de todos, “A Espada” de Ramil, única, especial, não uma espada qualquer.

**Esquema das oposições semânticas e da quebra de expectativa:**

Nível microestrutural:	<p><i>O filho fez sete anos (l. 2-3) x o filho está quieto e sério (l. 5)</i></p> <p><i>Quanto presente (l. 10) x esta espada (l.12)</i></p> <p><i>Parece de verdade (l. 15) x é de metal mesmo (l. 15-16)</i></p> <p><i>Garoto de sete anos (l. 19) x seriedade do filho (l. 18)</i></p> <p><i>/ Thunder Boy (l. 22) / gramática do guri (l. 29) / a voz do filho (l.36-37) / a gravidade do seu olhar (l. 37)</i></p> <p><i>O pai se controla para não rir. (l. 28) x Eu a receberia quando fizesse sete anos. (l. 26-27)</i></p> <p><i>A surpresa do pai (l. 36) x o destino do filho (l. 31-32)</i></p> <p><i>Distância da família (l. 40-45) x a serviço do bem e da justiça (l. 46-47)</i></p> <p><i>Trovoada (l. 56) x transformação em Trovão Azul (l. 50-54)</i></p> <p><i>A espada como mais um presente (l. 57) x a espada do Thunder Boy (l. 46)</i></p>
Nível macroestrutural:	<p>Real x imaginário</p> <p>Diversão x responsabilidade</p> <p>Comportamento infantil x comportamento adulto</p> <p>Festa de aniversário x seriedade</p>
Quebra de expectativa:	<p>O surpreendente é que o que parece ser apenas fruto da imaginação de uma criança é, de fato, realidade. O menino é o Thunder Boy.</p>

	<p><i>E não diz mais nada. Porque vê o filho dirigir-se para a janela do seu quarto, e erguer a espada como uma cruz, e gritar para os céus “Ramil!” e ouve um trovão que faz estremecer a casa. E vê a espada iluminar-se e ficar azul. E o seu filho também.</i></p> <p><i>[...]</i></p> <p><i>– Tenho uma coisa para te contar. [ o pai para a esposa]</i></p> <p><i>– O que é?</i></p> <p><i>– Senta, primeiro. (p. 90-91)</i></p>
--	--

### **Texto 8: A Bola (p. 96-97)**

A narrativa aciona, inicialmente, *scripts* relacionados a BRINQUEDOS ANTIGOS em oposição a BRINQUEDOS MODERNOS, quando expõe a situação de um pai presenteando o seu filho com uma bola. A motivação do pai para dar o presente – o prazer ao receber a primeira bola de seu pai, há anos – dá ao texto uma atmosfera de nostalgia, comparando-se a INFÂNCIA DO PAI com a INFÂNCIA DO FILHO.

Daí por diante o autor evidencia um contraste insistente: quanto mais desinteresse pelo presente o filho demonstra, mais frustrado ele fica. O menino parece não entender a simplicidade e, ao mesmo tempo, a importância que o presente representa para o pai:

*(25) O garoto agradeceu, desembulhou a bola e disse “Legal!” Ou o que os garotos dizem hoje em dia quando gostam do presente ou não querem magoar o velho. Depois começou a girar a bola, à procura de alguma coisa.*

*– Como é que liga? – perguntou. (p. 96)*

Os campos semânticos em oposição, ANTIGÜIDADE x MODERNIDADE, são reforçados pela forma como pai e filho interagem diante da bola, principalmente a partir do registro de certas perguntas do filho, dentre elas: “Não tem manual de

instrução?"; "O que é que ela faz?"; "Ah, então é uma bola."; "Uma bola, bola. Uma bola mesmo." O menino pensa apenas nos jogos eletrônicos, enquanto o pai, diante da bola, revive o seu passado. De um lado, o menino distraído com o *videogame*, de outro, o pai a observá-lo e a tentar demonstrar como se utiliza o seu brinquedo, lamentando que a bola que interessa ao garoto é "um *blip* eletrônico na tela".

Os seus esforços não surtem qualquer efeito e o máximo que consegue é um novo "Legal!" – o terceiro, sem lhe dar maior atenção. O filho sequer desvia os olhos da tela. O desfecho não aproxima pai e filho, como se poderia esperar, já que o menino mantém-se impassível, preso à televisão, o que leva o pai, conformando-se com a reação do filho, a supor que a bola deva realmente reunir outros atrativos, enquadrar-se entre os BRINQUEDOS MODERNOS, ganhando, por exemplo, um manual de instrução, quem sabe "em inglês, para a garotada se interessar".

Podemos entender do título uma expressão do sentido atribuído à bola pelo pai, uma vez que ela representa para ele um retorno à sua infância, ao tempo do seu pai, a uma época de outros brinquedos, em oposição à idéia de um brinquedo qualquer, mais um brinquedo sem qualquer atrativo, que é o significado para o filho.

#### **Esquema das oposições semânticas e da quebra de expectativa:**

Nível microestrutural:	<p><i>Bola de couro (l. 3) x bola de plástico (l. 4)</i></p> <p><i>Liga (l. 9) x não se liga (l. 10)</i></p> <p><i>Não tem manual de instrução? (l. 12) x não precisa manual de instrução (l. 15)</i></p> <p><i>Lembrando o prazer que sentira (l. 1-2) x os tempos são outros (l. 13-14)</i></p> <p><i>O que é que ela faz? (l. 16) x ela não faz nada (l. 17)</i></p> <p><i>Ah, então é uma bola (l. 20) x claro que é uma bola (l. 21)</i></p> <p><i>Bola nova (l. 26) x controles de um videogame (l. 27)</i></p> <p><i>Bola (l. 29) x blip eletrônico (l. 29)</i></p> <p><i>Habilidades do pai (l. 33-35) x indiferença do filho (l. 37-38)</i></p> <p><i>Cheiro de couro (l. 39) x cheiro de nada (l. 40)</i></p>
------------------------	---

	<i>Brinquedo sem manual de instrução (l.15)x brinquedo com manual de instrução em inglês (l.40-42)</i>
Nível macroestrutural:	Brinquedos tradicionais x brinquedos tecnológicos Infância do pai x infância do filho
Quebra de expectativa:	<p>Não se valoriza o brinquedo tradicional, em detrimento do tecnológico, prevalecendo o saudosismo, como muitas vezes ocorre. O pai acaba conformando-se e até achando que a bola precisa de alguma estratégia de persuasão mais adequada aos tempos de hoje.</p> <p><i>[...] O pai segurou a bola com as mãos e a cheirou, tentando recapturar mentalmente o cheiro de couro. A bola cheirava a nada. Talvez um manual de instrução fosse uma boa idéia, pensou. Mas em inglês, para a garotada se interessar. (p. 97)</i></p>

### **Texto 9: A Mesa (p. 101-102)**

A narrativa aciona o *script* AMIGOS EM MESA DE BAR. Estamos diante de amigos que se reúnem num bar depois do expediente, situação bastante comum, corriqueira. O clima é de DIVERSÃO, DESCOMPROMETIMENTO, DESPREOCUPAÇÃO, que vai sendo confirmado a partir das várias atitudes tomadas pelos personagens. Há uma espécie de gradação no texto, cuja primeira pista é a passagem “cada vez ficavam mais tempo na mesa do bar”, no primeiro parágrafo. Ainda neste parágrafo, o personagem de nome Gordo declara que iria jantar ali mesmo, contrariando o hábito de tomar alguns chopes e dirigir-se para a casa.

Aos poucos, há a adesão dos outros à proposta de jantar no próprio bar e tomar “mais dois, três chopes” antes de ir para a casa dormir. E o Gordo inova mais uma vez: declara que não vai para a casa. Como o dono do bar não se animou muito em demover o Gordo de sua idéia, ele passou a noite ali, no mesmo lugar.

No outro dia, os amigos, intrigados, encontram-no na mesa, da qual só havia saído para ir ao banheiro. É quando o Gordo participa aos outros que “não sairia mais do bar”, atitude que tem logo a aprovação dos amigos:

*(26) Fizeram um pacto. Ninguém mais sairia daquela mesa. Ao diabo com mulheres, filhos, o Brasil e o resto. Só levantariam da mesa para ir ao banheiro. Passariam o resto da vida tomando chope e batendo papo. (p. 102)*

Assim, indiferentes aos apelos de filhos e esposas, seguem na mesma mesa, batendo um papo cada vez mais animado e, embora tenham abandonado seus empregos, “é pouco provável que peçam a conta num futuro próximo”. Confirma-se a oposição semântica entre COMPROMETIMENTO SOCIAL e DESPREOCUPAÇÃO, RELAXAMENTO ILIMITADO. Como vimos, tais campos semânticos estão em constante tensão na narrativa, um representado pela pressão dos compromissos com esposas, filhos e empregos, e outro materializado pela mesa do bar, o símbolo da despreocupação e desapego às obrigações sociais. Reiteramos aqui o papel do título: certamente, a mesa em questão não é qualquer mesa, é “A Mesa”, aquela que concretiza a liberdade total dos amigos reunidos em torno dela.

Interessante também é a recorrência de termos e expressões que reforçam o campo semântico da repetição, da rotina, tais como “todos os dias”, “há anos faziam a mesma coisa”, “cada vez mais”, “sempre o mesmo bar”, “sempre a mesma mesa”, dentre outras. O termo “mesmo” e suas variações, por exemplo, é empregado nove vezes pelo autor.

#### **Esquema das oposições semânticas e da quebra de expectativa:**

Nível microestrutural:	<p><i>Cinco amigos (l. 1) x mulher, família, essas coisas (l. 6-7)</i></p> <p><i>Tira-gosto (l. 5) x jantar (l. 7)</i></p> <p><i>Deixar a roda (l. 10) x papo bom (l. 10)</i></p> <p><i>Dormir em casa (l. 12) x dormir no bar (l. 14)</i></p> <p><i>Bons fregueses (l. 20) x expulsar o Gordo (l. 19-20)</i></p>
------------------------	---

	<p><i>Ida ao bar depois do expediente (l. 1-2) x ficar no bar a vida inteira (l. 27-28)</i></p> <p><i>Aquela mesa (l. 34-35) x mulheres, filhos, o Brasil e o resto (l. 35)</i></p> <p><i>Estão lá até hoje (l. 42) x esforços de mulheres, filhos, parentes e amigos (l. 44-45)</i></p>
Nível macroestrutural:	<p>Comprometimento social x despreocupação ilimitada</p> <p>Obrigações x diversão</p>
Quebra de expectativa:	<p>Os amigos tomam a decisão extremamente incomum de permanecer diante da mesma mesa de bar pelo resto da vida, ignorando os compromissos normalmente assumidos por pessoas adultas na sociedade.</p> <p><i>[...] Dormem ali mesmo, comem ali mesmo, se precisam de alguma coisa, cigarros ou outra camisa – mandam buscar. O dono do bar não sabe o que fazer. Como os cinco abandonaram seus empregos, provavelmente não terão dinheiro para pagar a conta. Mas é pouco provável que peçam a conta num futuro próximo. O papo está cada vez mais animado. (p. 102)</i></p>

### **Texto 10: A Verdade (p. 113-114)**

Aciona-se no início do texto o *script* CONTO DE FADAS, a partir, por exemplo, do emprego de termos típicos, como “donzela”, “riacho” e “bosque”, além de certos elementos da própria descrição da donzela: “deixando a água do riacho passar por entre os seus dedos muitos brancos”.

A complicação desencadeada no texto assemelha-se ainda aos contos de fadas tradicionais, mas se destaca já no primeiro parágrafo o recurso da mentira

utilizado pela donzela para livrar-se do castigo do pai, gerando conseqüências trágicas, pois os supostos assaltantes são mortos pelo pai e pelos irmãos da donzela. Instala-se aí uma oposição semântica que percorrerá toda a história: VERDADE x MENTIRA.

A cada vez que a donzela sente-se ameaçada, uma vez que não encontram o anel de diamante supostamente roubado, amplia a mentira original, intensificando também os resultados da violência. Depois de matarem dois homens, o pai e os irmãos da donzela levam o terceiro suspeito até a aldeia e, finalmente, encontram com ele o anel desaparecido, motivo que enfurece os aldeões. O homem, por sua vez, apresenta a sua versão para os fatos:

*(27) O homem contou que estava sentado à beira do riacho, pescando, quando a donzela se aproximou dele e pediu um beijo. Ele deu o beijo. Depois a donzela tirara a roupa e pedira que ele a possuísse, pois queria saber o que era o amor. Mas como era um homem honrado, ele resistira, e dissera que a donzela devia ter paciência, pois conheceria o amor do marido no seu leito de núpcias. Então a donzela lhe oferecera o anel, dizendo “Já que meus encantos não o seduzem, este anel comprará o seu amor”. E ele sucumbira, pois era pobre, e a necessidade é o algoz da honra. (p. 114)*

Imediatamente, todos condenaram a atitude da donzela, pedindo o seu sacrifício, e o próprio pai “passou a forca para o seu pescoço”. A donzela mal teve tempo de questionar ao pescador a verdade por trás de tantas mentiras. O fato é que a MENTIRA convence as pessoas, muitas vezes sobrepondo-se à VERDADE, como ocorreu no final da história, desconstruindo a expectativa inicial do leitor e dos personagens.

O autor estabelece uma oposição entre HISTÓRIAS DE PESCADOR e HISTÓRIAS DE VIOLÊNCIA E SEXO, muitas vezes associadas hoje às novelas televisivas, talvez contrapondo os CONTOS DE FADAS à TELEVISÃO. Mas o campo semântico das HISTÓRIAS DE PESCADOR, normalmente marcado por imaginação, exagero, criatividade e descomprometimento com a verdade, também entra em choque com a VERSÃO DO PESCADOR enunciada na narrativa, já que o

pescador procura aproximar-se daquele tipo de história que “o pessoal quer” ouvir, caracterizado por “violência e sexo”.

A polissemia do título, por sua vez, é incontestável. “A Verdade” é uma dentre várias versões no texto e não é a que prevalece na história. Não há a preocupação de se esclarecem os fatos em si, uma versão substitui a outra, até que a donzela e o leitor tomam conhecimento de que o pescador achara o anel na barriga de um peixe, algo simples demais para ser verdade. Mais uma vez, parece que estamos diante do título perfeito para a história contada.

### Esquema das oposições semânticas e da quebra de expectativa:

Nível microestrutural:	<p><i>Perda do anel (l. 1-4) x roubo do anel (l. 4-8)</i></p> <p><i>O pai e os irmãos da donzela (l. 8/18) x os assaltantes (l. 9/14/19)</i></p> <p><i>Eu não roubei o anel. (l. 27-28) x foi ela que me deu (l. 28)</i></p> <p><i>Encantos (l. 39) x anel (l. 39)</i></p> <p><i>Honra (l. 35) x necessidade (l. 40)</i></p> <p><i>Mentira da donzela (l. 46) x mentira do pescador (l. 46)</i></p> <p><i>Violência e sexo (l. 51-52) x histórias de pescador (l. 52)</i></p>
Nível macroestrutural:	Verdade x mentira
Quebra de expectativa:	<p>O homem havia encontrado o anel na barriga de um peixe, contrariando sua versão alimentada por idéias de honra e necessidade, violência e sexo de que tanto o público geralmente gosta.</p> <p><i>Antes de morrer, a donzela disse para o pescador:</i></p> <p><i>– A sua mentira era maior que a minha. Eles mataram pela minha mentira e vão matar pela sua.</i></p> <p><i>Onde está, afinal, a verdade?</i></p> <p><i>O pescador deu de ombros e disse:</i></p>

	– <i>A verdade é que eu achei o anel na barriga de um peixe. Mas quem acreditaria nisso? O pessoal quer violência e sexo, não histórias de pescador. (p. 114)</i>
--	---

Neste levantamento de resultados acerca da análise por nós empreendida, faz-se necessário reiterar a especificidade dos textos de humor, inseridos num modo de comunicação *non-bona-fide*<sup>27</sup>, contrariando a boa fé característica dos textos ditos sérios. O autor explora princípios de cooperação próprios, em que estabelece um complexo jogo no qual o leitor tem papel imprescindível. Raskin (1985), cuja teoria é referência fundamental para a nossa pesquisa, postula que, para que o humor se configure, são necessários três procedimentos principais: a) identificar um gráfico lexical contínuo, listando todos os sentidos das palavras presentes no texto – e, naturalmente, os *scripts* ativados; b) selecionar, dentre os vários *scripts* listados, aqueles que são compatíveis entre si, apontando para a mesma direção semântica, e c) reconhecer a ocorrência de *scripts* sobrepostos e em oposição. O terceiro dos procedimentos é resultado da impossibilidade da primeira hipótese de interpretação. Perante o impasse, o receptor precisa abandonar a interpretação efetuada e procurar uma interpretação alternativa, conforme o autor afirma, “já identificada como humorística”.

Nos textos que compõem o *corpus* de nosso trabalho, verificamos o emprego pelo autor de estratégias de construção textual recorrentes, em que ele aciona *scripts* através ora de substantivos, geralmente abstratos, ora através de adjetivos, verbos ou de sintagmas constituídos de verbos e substantivos. Deste modo, o esquema em que se apontam as oposições semânticas e a quebra de expectativa pôde ser aplicado às comédias, demonstrando o seu funcionamento textual-discursivo.

Por ora, importa-nos constatar que a análise de dados confirmou a oposição semântica como importante recurso expressivo empregado por Verissimo para atingir o humor nos textos de *Comédias da Vida Privada – Edição Especial para Escolas*. Nas narrativas que compõem o corpo do trabalho e nos exemplos citados,

<sup>27</sup> Conferir seção 3.2, intitulada Princípio de Cooperação em textos humorísticos, no capítulo sobre humor.

comprovamos que, para entender os textos, é preciso que o leitor tenha o conhecimento do todo que o constitui, processo que passa pela percepção das condições do desfecho, cuja característica mais relevante é a surpresa. É a partir desse momento que se direciona o receptor a uma releitura em que se evidenciam *scripts* sobrepostos e em oposição. A constatação da interpretação do texto humorístico como uma espécie de jogo do qual a pista falsa é um importante componente contribui para que o leitor reconheça a estruturação do humor a partir da oposição em sentido global. Nesse estágio, é possível reler a narrativa e verificar as oposições semânticas nas suas unidades, no âmbito da microestrutura, tomando consciência das relações entre o plano micro e o macroestrutural, estando aquele condicionado a este.

É importante ressaltar que o esquema que formulamos obedece a uma seqüência inversa, partindo da abordagem microestrutural para a macroestrutural, por razões didáticas. Embora pareça que a (des)construção do humor vai-se constituindo pelas oposições semânticas no nível microestrutural, basicamente a partir da seleção lexical, a partir do emprego de expressões, as quais têm como núcleos ora substantivos, ora adjetivos, ora verbos, o que ocorre é que não se compreende a manipulação de caráter lexical sem perceber a oposição globalmente. Tendo alcançado o sentido do texto como um todo, o leitor pode verificar que, durante a sua leitura, o acionamento de *scripts* forma campos semânticos em oposição, obrigando-o a levantar hipóteses de interpretação que, ao mesmo tempo em que são opostas, sobrepõem-se, prevalecendo a menos provável.

O autor oferece pistas para determinadas interpretações que não se confirmam, seja quando dá a entender que homem e mulher vão conversar e iniciar um relacionamento, frustrando expectativas de personagens e leitor, como acontece em *Sala de Espera*, primeira das narrativas analisadas, seja ao construir, no último dos textos de nosso *corpus*, *A Verdade*, um ambiente de conto de fadas em que, no repetido confronto entre a donzela e o pescador, as circunstâncias falsamente indicam que a versão dela prevalecerá e mais um personagem acusado de roubo será morto. Nas duas histórias, como em tantas outras, as interpretações possíveis são sobrepostas e estão em oposição, prevalecendo a menos provável delas, o que reforça o sentido de humor. Na primeira, por exemplo, enquanto expõe os universos masculino e feminino, ao mesmo tempo em que oferece pistas de que o contato entre os personagens finalmente se dará, a enfermeira chama um deles para a

consulta e “eles nunca mais se vêem”, desfecho sempre possível em se tratando de estarem os personagens num consultório, mas, a essa altura, pouco provável.

Como se vê, as comédias culminam com a quebra de expectativa peculiar ao contrato de comunicação estabelecido, materializando o surpreendente, o efeito surpresa, o que contribui fortemente para reforçar o caráter informativo do desfecho de textos de humor. Em outras palavras, considerando a interação entre autor e leitor diante de um texto humorístico, com base no pressuposto de que o leitor está sempre buscando atribuir sentido ao que lê, devemos enfatizar que as condições de textualidade em tais circunstâncias são diferentes do modo de comunicação chamado sério. O leitor constrói sentido consciente de que, nesta situação específica, é legítimo o autor fazer uso de ambigüidade, falta de clareza, pistas falsas, desfecho inesperado, dentre outras estratégias inerentes à produção do humor. Espera-se a que o humor cumpra o seu papel de surpreender, confirmando-se a informatividade, com o sentido atribuído por Giora (1991), em que se encerra o texto com o mais informativo dos desfechos, o menos provável possível.

No próximo capítulo, procuraremos estabelecer uma relação deste trabalho com o ensino de Língua Portuguesa, reforçando as possibilidades de contribuição da análise de textos humorísticos em escolas de ensino básico, e apresentando sugestões de aplicação didática das comédias de Verissimo.

## 7. A contribuição do trabalho com humor para o ensino de Língua Portuguesa

O nosso trabalho tem como preocupação básica a construção dos textos de Verissimo nas *Comédias da Vida Privada – Edição Especial para Escolas*, defendendo a hipótese de que a oposição semântica corresponde a um dos mais importantes – senão o mais importante – recurso expressivo empregado para atingir o efeito de humor. Focalizamos a (des)construção das narrativas do livro, de modo a entender a sua constituição, desde o nível microestrutural ao nível da macroestrutura.

Ainda devemos reiterar que o *corpus* deste trabalho é uma seleção especial para escolas de ensino médio e superior, ou seja, de certa forma, a preocupação com o ensino norteou nossas pesquisas em cada momento.

Pensamos a constituição passo a passo do texto para não só compreendê-lo em sua estruturação, lendo-o com maior eficácia, como também, mesmo que indiretamente, com a finalidade de produzir textos melhores.

O fato de trabalharmos com textos de humor pode ampliar as possibilidades de contribuição para o trabalho em sala de aula. De um lado, tornamos menos aborrecido o ensino, muitas vezes marcado pelo desinteresse do aluno e até do próprio professor, desgastados pela rotina, pelo cansaço, pelas regras. Martins (1994), referindo-se à contribuição do humor no dia-a-dia estressante do mundo contemporâneo, afirma:

A armadura que o herói moderno veste para ir às suas batalhas – terno, gravata e pasta de executivo, ou o vestido e blazer da heroína – esconde muito mal o desconforto de seu dono. O humor contagia, seja ele bom ou mau humor, e esse desconforto da roupa que não nos protege, mas aperta, tem o dom de, como uma nuvem, toldar nosso ambiente interno e comunicar-se aos outros. É a atitude, são nossos modos e nosso olhar que interagem, produzindo uma atmosfera.

Quando tomamos carona numa gargalhada geral, sem saber o que fez aquelas pessoas rirem, rimos assim mesmo e ficamos querendo entrar na história devido ao campo magnético de renovação que o riso cria. Somos desarmados pelo riso. As crianças sabem muito bem como usá-lo para enfrentar as situações de poder que as restringem. (p. 9)

Depois, conta uma situação tensa em que uma classe estava resolvendo uma prova de Química, todos envolvidos em cálculos demais para pouco tempo, absortos, “em grande silêncio”:

De repente, um menino de uns dez anos grita altíssimo de uma das quadras: “*Haiôôô, Silver!!!!*” O silêncio da classe se condensa por um ou dois segundos, antecedendo uma gargalhada que explode em uníssono. Tive a impressão de que, naquele dia, o cavalo do Zorro salvou minha classe de um enfarte precoce. (Martins, 1994, p.19-20, grifo da autora)

Rocha (2005) alude também ao caráter autoritário e de tensão associado à escola, propondo o humor como uma alternativa, aliviando o professor “da rotina estressante, de uma jornada de trabalho extenuante e muito além do recomendável”, podendo a alegria proporcionada pelo humor tornar-se uma espécie de ponte para “chegar ao alunado”.

Sob o aspecto específico da linguagem, tais textos, como defende Travaglia (1990), evidenciam certos fatos importantes do funcionamento discursivo textual e dos recursos da língua. Berti (2002) segue esta linha de raciocínio, ressaltando dois importantes fatores, os quais justificariam o trabalho com o humor: a) a interação inerente a esses textos, em especial as piadas, o que obriga os interlocutores a uma inevitável parceria<sup>28</sup>; e b) a diversidade de textos à qual o aluno deve ser exposto, conforme orientam os Parâmetros Curriculares Nacionais. O autor apresenta algumas sugestões, das quais destacaremos uma, de modo a demonstrar a sua proposta:

(28) *O suicida*

*Último bilhete deixado por um obstetra: “Parto sem dor”.*<sup>29</sup>

Berti (2002) propõe, então, uma reconstrução do texto, em que o tema da piada seria uma outra profissão, exemplificando com a de motorista: “*Conversa de salão de cabeleireiro: não sou barbeiro!*” (grifo do autor). O recurso poderia ser aplicado a outras profissões, numa forma de estimular a criatividade do aluno. Além de falar na possibilidade de se explorar o esquema da narrativa, ele expõe brevemente um trabalho semântico com a piada. Discute ora o valor polissêmico de “parto”, que pode sugerir o verbo partir ou o substantivo parto, ora as atribuições sugeridas ao substantivo parto pela expressão “sem dor”, levantando a hipótese de que pode haver dúvida se a idéia de dor recai sobre o médico ou sobre quem dá à

<sup>28</sup> Poderíamos falar aqui na exploração pelo humorista do Princípio de Cooperação de Grice, de que tratamos na seção 3.2 do capítulo sobre o humor.

<sup>29</sup> Transcrito, segundo Berti (2002), de Quintana, 1987.

luz. Enfim, como o autor conclui, é possível explorar uma série de significações com os alunos.

Possenti (1998), assim como vimos em outros autores, dentre eles Travaglia (1990), aponta vantagens de trabalharmos os textos humorísticos, embora não creia especificamente numa lingüística do humor, como vemos:

Na verdade, não faria sentido uma lingüística do humor. Se a lingüística, ou alguma lingüística, for razoavelmente boa, deve servir para análise de diversos tipos de manifestação da linguagem, e, eventualmente, algumas áreas da lingüística podem fornecer instrumentos melhores para clarear determinados aspectos da linguagem da criança, do afásico, do humor, de certo tipo de texto literário, etc. [...] Ora, a análise de textos humorísticos mostra que os aspectos explorados são os mais diversos, talvez todos, mais ou menos como são mobilizados, direta ou indiretamente, [...] para falar quotidianamente, para fazer literatura ou para a escrita em geral, etc. Evidentemente, alguns saltam mais aos olhos, mas isso não significa que sejam os únicos fatores envolvidos. (p. 21)

Ele afirma que há lingüistas que trabalham “sobre ou a partir de dados colhidos em textos humorísticos”, com os quais é possível discutir, como em textos não humorísticos, o funcionamento da linguagem, criticando o fato de que não se tenha ainda dado o devido valor ao trabalho com os textos de humor. Possenti (1998) demonstra vastamente possibilidades de análise de textos humorísticos, dentre eles alguns que se referem diretamente à interpretação, como os comentários sobre trecho de *Palavreado*<sup>30</sup>, de Verissimo, o qual transcrevemos abaixo:

(29) *Gosto da palavra “fornida”. É uma palavra que diz tudo o que quer dizer. Quando você lê que uma mulher é “bem fornida”, sabe exatamente como ela é. Não gorda mas cheia, carnuda. E quente. Talvez seja a semelhança com a palavra “forno”. Talvez seja apenas o tipo de mente que eu tenho.*(p. 71)

Possenti (1998) diz que Verissimo toca em “dois problemas cruciais da interpretação”, chamando a atenção para a relevância do texto e do leitor/ouvinte, ou seja, “as palavras e sua semelhança e relação com outras”, numa alusão aos conceitos de “texto e intertexto”, e o “tipo de mente”, o que pode ser entendido como “o conhecimento da língua e de um certo número de fatores contextuais que devem ser acionados para que um texto seja interpretado”.

<sup>30</sup> O autor cita como referência o livro *O analista de Bagé*, sem especificar o ano de publicação. Em outro momento, ao referir-se ao texto *Irmãos*, Possenti (1998) menciona o ano de 1981 e a Editora LPM. *Palavreado* foi reeditado em *Comédias para se Ler na Escola*, pela Editora Objetiva, em 2001.

O debate em torno da passagem citada já seria por si relevante para apontar uma proposta de atividade na sala de aula, fazendo com que a aprendizagem ocorresse de uma forma descontraída, alegre, menos desgastante. E certamente os diversos textos que compõem o livro *Comédias da Vida Privada – Edição Especial para Escolas* poderiam servir de base para reconhecer uma variedade de mecanismos da linguagem, principalmente se encararmos a língua do ponto de vista da teoria sociocognitivo-discursiva, reconhecendo o texto como um processo, não apenas como produto acabado.

Pereira (Valente, 1999), em seu apaixonado artigo, levanta inúmeros elementos comprovadores em diversos autores clássicos e contemporâneos de que “um texto é a língua portuguesa concretizada, viva, atual, plena”, não simplesmente um amontoado de classes gramaticais ou um pretexto para a verificação de qualquer mecanismo lingüístico, o que seria desconsiderar, dentre outros aspectos, a “perspectiva histórico-sócio-cultural” da nossa língua. Suas palavras esclarecem:

Quando “tomamos” um texto (é tomar mesmo, apropriar-se, apossar-se), é preciso percebê-lo inteiro, nas suas estruturas mais profundas, na sintaxe que o formou, na morfologia que o moldou, na semântica que lhe deu sentido e nas palavras selecionadas para tal. O adjetivo não só define ou qualifica. É para que se entenda por que está ali, qual o seu valor, sua contribuição para o resultado final do texto. O ponto de exclamação não é só para se admirar, nem para caracterizar a surpresa, mas para contribuir para a sintaxe, para o ritmo, para o sentido geral. (p. 220, grifo da autora)

E é com tal propósito de análise que acreditamos no trabalho com os textos de Verissimo como importante contribuição para o ensino da língua portuguesa nas escolas, como também parece sugerir Pereira (Valente, 1999):

Luis Fernando Verissimo talvez seja, na atualidade, um dos que melhor “manipula” a língua portuguesa. Vamos deter-nos no veículo jornal, popular e acessível ao grande público. Verissimo, se bem que haja predomínio de matéria política nos seus textos, discorre sobre qualquer assunto, com precisão lingüística incomum. Jogos verbais, pontuação, sintaxe, neologismos, tudo se observa com traço peculiar, original, sem em nenhum momento resvalar para um “populismo lingüístico”. É acadêmico sem jamais deixar aprisionar-se pela regra, pelo convencional, exercendo o humor em todas as suas modalidades: do mais sutil ao mais ferino. Confere, por vezes, rara metalinguagem ao seu texto, propiciando uma discussão permanente sobre a linguagem sem que o leitor perceba, porque opera em níveis variados. (p. 230, grifo da autora)

Acreditamos realmente na riqueza de recursos manipulados por Verissimo em seus textos e, ainda que não estejamos tratando de um guia de leitura, de receita

para uma aula ou algo do gênero, julgamos por bem sugerir algumas atividades fundamentadas nas comédias analisadas neste trabalho.

Uma delas pode ser a análise dos textos por meio do esquema empregado em nosso trabalho, adequando-o ao nível de leitura em que o aluno esteja inserido, pois cada texto exige uma série de requisitos para que seja interpretado, como sugere Possenti (1998): “textos podem até permitir mais de uma leitura, mas freqüentemente impõem só uma e geralmente impedem uma leitura qualquer” (p.78). Sobre a atividade de leitura, segundo Pauliukonis (Pauliukonis e Santos, 2006), uma prática que deve funcionar para o ensino de interpretação é o abandono da idéia da busca incessante do sentido hegemônico de um texto e a focalização no modo como ele foi feito, pois o sentido poderá resultar do reconhecimento de estratégias utilizadas para sua construção, da tomada de consciência do processo por parte do aluno.

Orientado pelo professor e, quem sabe, desenvolvendo algumas análises em conjunto, é provável que o aluno atenda à proposta com sucesso. É possível propor, nos moldes da sugestão de Berti (2002), que o aluno trabalhe com os esquemas narrativos dos textos. Falemos inicialmente do primeiro dos textos analisados em nosso trabalho, *Sala de Espera*<sup>31</sup> (p. 7), em que um casal aguarda uma consulta e alimenta, cada um a seu modo, uma série de expectativas muito diferentes em relação a uma possível sedução do outro, sem que ao final o contato se realize, frustrando a si mesmos e ao leitor. Seria possível propor o estabelecimento de uma relação da quebra de expectativa ocorrida nesta história com a de outro(s) texto(s) do livro. *Na Corrida* (p 27) é uma opção: um casal se conhece durante uma rotina de corridas, começa um relacionamento, mas não consegue manter a relação fora das circunstâncias específicas de uma corrida.

O aluno ainda poderia ser desafiado a produzir narrativa semelhante, criando ambiente em que o universo masculino fosse confrontado com o feminino e resultasse em desfecho incomum, inesperado.

O segundo texto de nosso *corpus*, *A Volta (I)* (p. 16), em que vemos um personagem retornar à cidade natal depois de trinta anos e acabar confundindo-se numa estação de trem, gerando bastante confusão, também poderia ter seu

---

<sup>31</sup> Embora Luis Fernando Verissimo tenha uma vasta obra, toda ela com extremo potencial didático, no sentido de enfatizar a contribuição do livro que fundamenta o *corpus* do nosso trabalho, priorizamos os textos que o constituem, não obrigatoriamente referidos no *corpus* propriamente, caso, por exemplo, de *Na Corrida*.

esquema narrativo comparado a outro no livro, *A Volta (II)* (p. 19). Neste, um suposto sobrinho viaja a uma cidadezinha para rever a sua tia, mas pára no número errado. Estava no 2001 e deveria ter chegado ao 201. Ele é confundido com um cãozinho de estimação da senhora e acaba, de certa forma, pedindo para tomar o seu lugar. Outros textos do livro apresentam o tema do reencontro após certo tempo, como *Trinta Anos* (p. 11), *Grande Edgar* (p. 22) e *Amigos* (p. 53), o que poderia servir de referência para expandir a atividade, com o aluno produzindo o seu próprio conto.

*Lar Desfeito* (p. 34), o terceiro dos textos de nosso *corpus*, conta a história de uma família em que os filhos sentem-se deslocados diante da harmonia de seus pais, o que leva os cônjuges a fingir infelicidade e conseqüente separação, para adequar-se às convenções sociais do momento. Além de promover uma rica discussão sobre a sociedade e a forma como muitas vezes submetemo-nos às suas regras, pode-se propor o reconhecimento da construção do texto a partir das oposições semânticas em nível microestrutural e no âmbito da macroestrutura. Seria uma oportunidade para constatar de perto como as unidades narrativas organizam-se hierarquicamente, de modo a constituir a coerência global, formando um todo.

Em *O Homem Trocado* (p. 77), outra narrativa de nosso *corpus*, um homem acorda de uma anestesia e, num diálogo com a enfermeira, recebe a informação de que a cirurgia fora bem sucedida. Ele insiste no diálogo contando toda a sua história, marcada por uma série infundável de enganos. Fora trocado na maternidade. Trocaram seu nome. Recebia castigo pelo que não fazia. Aprovara-se no vestibular, mas, por engano do computador, seu nome não constava na lista. Pagava contas de telefone sem ter uma linha. Até a mulher conheceu por engano! Fora preso por engano várias vezes. O médico afirmara que estava desenganado. E era mais um engano; o problema era uma simples apendicite, que acabara de resolver. É quando descobre que havia, na verdade, trocado de sexo.

Pode-se apontar como recurso básico para atingir o humor no texto o contraste entre a tranqüila situação inicial e a constatação de que continuava a ser perseguido pelo engano. E, como sugestão para atividade, seria possível propor aos alunos, individualmente ou não, que elaborassem uma narração em que determinadas palavras de um campo semântico – no caso do texto, “troca” e “engano”, principalmente – marcassem a vida de um personagem, de modo que, como na comédia de Verissimo, uma situação inicial tranqüila, de aparente alívio, contrastasse com a manutenção de sua sina, de seu destino incômodo.

Partindo do estudo da comédia *O Ator* (p. 79), em que o leitor é confundido com a oposição de *scripts* do ator e do homem comum em seu dia-a-dia, trabalhar-se-iam os limites entre as profissões, como escrever sobre o professor, o médico, o dentista, o repórter ou qualquer profissional e sua dificuldade exagerada em se desvencilhar dos seus afazeres rotineiros. Em relação ao texto *A Mesa* (p. 101), poderíamos propor a exploração da oposição entre uma situação habitual, corriqueira, e seu absurdo, como o de resolver permanecer eternamente à mesa do bar, conforme decidiram os personagens de Verissimo.

Com certeza, embora a aplicação pedagógica de recursos de humor mereça estudos mais abrangentes, há sempre uma possibilidade enriquecedora para trabalhar o texto de Verissimo, levando o aluno a desenvolver-se enquanto leitor proficiente, oferecendo a oportunidade de tornar-se consciente de seu papel no ato de leitura. Ainda de acordo com o entendimento dos Parâmetros Curriculares Nacionais, é preciso adotar a concepção interativa de leitura, o que significa compreender que autor, texto e leitor interagem dinamicamente em um gênero específico, colocando em ação várias estratégias sociocognitivas, contribuindo, portanto, para o exercício de formas de pensamento mais elaboradas e abstratas, bem como para o reconhecimento da função estética dos usos da linguagem.

Desta maneira, não cabe mais serem priorizadas propostas de atividades em que aluno e professor participem de experiências que não representem significado concreto. É imprescindível que haja sentido concreto naquilo que os profissionais de ensino propõem na escola em suas aulas.

Naturalmente, em todas as áreas de ensino há muita pesquisa, muito investimento em torno de tal concepção de aprendizagem, conhecimento nem sempre acessível aos professores, na maioria das vezes prisioneiros da rotina de aulas e diários em muitas escolas. Por outro lado, é praticamente impossível falar em “aprendizagem significativa” sem que o professor tenha contato com as pesquisas atuais, seja a partir da formação continuada nas escolas, seja a partir da leitura ou da troca de experiências. Torna-se bastante importante que o próprio professor estude, investigue, desenvolva a prática científica, de modo que possa encontrar as melhores alternativas para o seu trabalho diário. Parece óbvio que um maior intercâmbio entre escola e universidade seria uma excelente alternativa para que o processo de ensino-aprendizagem fosse pelo menos mais consciente.

Para concluir este capítulo, cabem as observações de Cidreira, Oliveira e Pereira (Henriques e Simões, 2005), alertando para o fato de que pouco importa se, para produzir o texto, o autor “se utiliza de sua intuição lingüística e não de saber conceitual”, o importante é oferecer condições ao aluno de reconhecer os recursos lingüísticos utilizados, fazendo-o compreender que “pode usar os mesmos recursos disponíveis para todos no sistema da língua”, respeitando, é claro, as diferenças naturais de vivência, talento e criatividade, competência para a qual julgamos o trabalho com *Comédias da Vida Privada – Edição Especial para Escolas* uma contribuição significativa.

## 8. Considerações finais

Este trabalho é fruto de constante preocupação que sempre tivemos com o processamento textual na escola. Acreditamos que trabalhar a constituição dos textos pode realmente capacitar o aluno a entendê-los melhor e a produzir com mais criatividade e desenvoltura as suas próprias histórias. A partir de uma série de experiências com leitura em sala de aula e levando em consideração o potencial criativo e o sucesso de público e crítica que tem atingido em seus livros e na televisão, optamos por desenvolver nosso trabalho com base nos textos de Verissimo.

Fundamentados na bibliografia existente, passamos a pesquisar as estratégias de humor, basicamente centradas nas piadas. Analisando quase toda a obra de Verissimo, sempre saltou aos olhos a forma como explora as oposições, o exagero, o absurdo, o inesperado. A cada leitura, a cada pesquisa, mais fascinante tornam-se o trabalho e a aplicação das experiências em sala de aula.

Em nossa pesquisa, focalizamos o contraste, representado pelas oposições semânticas no âmbito das microestruturas, as quais formam campos semânticos paralelos e em oposição, correspondendo às oposições em nível macroestrutural.

Para desenvolvermos o trabalho, partimos das concepções da teoria sociocognitivo-discursiva, procurando reconhecer os seus aspectos mais significativos, dentre eles aqueles relacionados ao processamento textual. Investigamos as condições de textualidade, como as noções de coesão e coerência e destacamos algumas referências específicas aos sistemas de conhecimento, sem as quais não seria possível falar em leitura baseada num processo interativo. Considerando a teoria de humor eleita em nossa hipótese, não poderíamos deixar de definir o conceito de *script* adotado no trabalho, também presente em nossas pesquisas sobre processamento textual.

Feitas as considerações sobre os modelos de leitura e sobre as condições de textualidade que precisávamos ressaltar, apresentamos um histórico sobre o humor, o Princípio de Cooperação que lhe é peculiar, e, então, a Teoria dos *Scripts* Semânticos do Humor, de Raskin, complementada pelas noções de Informatividade desenvolvidas por Giora – fundamentais para a nossa hipótese.

Ainda no sentido de fundamentar nossa pesquisa, discutimos a questão do gênero discursivo, uma vez que seria incoerente ignorar o gênero em que se insere o tipo de texto a ser analisado no trabalho – considerando que, assim como afirma Marcuschi (Karwoski, Gaydeczka e Brito, 2006, p. 24), “precisamos da categoria de gênero para trabalhar com a língua em funcionamento com critérios dinâmicos de natureza ao mesmo tempo social e lingüística”. Deste modo, demonstramos as características da superestrutura narrativa, categoria em que incluímos os textos sob análise e expusemos as características do esquema narrativo das comédias de Verissimo.

É importante reiterar que reconhecemos a leitura do texto como resultado da interação autor / texto / leitor, em que se consideram diversos fatores, tais como o gênero textual, a intencionalidade e o contexto sociocognitivo, sendo possível afirmar que, para a interpretação dos textos de *Comédias da Vida Privada – Edição Especial para Escolas*, é importante partir do reconhecimento de um contrato de comunicação específico, estabelecido com base na exploração de um princípio de cooperação diferente daquele comum aos textos não-humorísticos, inseridos no modo de comunicação sério. Deste modo, o leitor passa a identificar as estratégias de produção cabíveis àqueles textos, no caso do livro em questão a ocorrência freqüente do contraste na construção da narrativa, o que de alguma forma precisa ser partilhado com o leitor.

Ler um texto humorístico de forma bem-sucedida dependeria, portanto, da apreensão, consciente ou não, das características específicas do gênero e das estratégias empregadas pelo seu autor. Em outras palavras, atribuir-se-ia significado adequado ao texto com base na identificação das sinalizações textuais e das inferências sugeridas, sem o que não se chegaria ao riso, uma de nossas preocupações.

Não há dúvida de que o desenvolvimento de tal habilidade colabore para a expansão dos limites da competência leitora do aluno, ao mesmo tempo em que se reconhece a necessidade de maior investigação sobre os aspectos envolvidos no humor. Por outro lado, se o humor pode oferecer tanto material de pesquisa e de aplicação pedagógica, por que tem sido alvo de tamanho preconceito?

Talvez possamos relacionar essas questões sobre o riso com a chamada “ideologia de seriedade”, já citada neste trabalho, apontada por Neves (1974) como uma das causas culturais para o abandono do riso pela análise científica. Ou mesmo

com o desabafo de Millôr (1994), em que ele afirma que “o rótulo humorista continua sendo colocado em intelectuais como um sinal menor ou à parte.”

O fato é que o humor assume um papel de extrema importância, já que brinca com os eternos absurdos, contradições, medos, satisfações e frustrações do ser humano, a que sempre estaremos sujeitos, embora em circunstâncias diferentes. E se, por um lado, pode ser usado pelos poderosos como uma forma de manter a ordem, a hierarquia, por outro lado, é mais comum que outras camadas ou grupos sociais empreguem-no como um instrumento de mudança, de luta, de oposição.

Conforme afirma Ziraldo (1969), “O Humor é uma forma criativa de analisar criticamente, descobrir e revelar o homem e a vida. [...] O Humor é um caminho.” E, por isso, a experiência com os textos do Verissimo, um dos maiores humoristas – senão o maior – da atualidade, é tão válida quanto apaixonante, pois suas comédias acabam abordando todos esses aspectos inerentes ao riso, à condição humana, à questão social, ao papel do cidadão, do educador, portanto. Ao analisarmos as suas comédias, procuramos reconhecer as suas armadilhas, os seus mecanismos de (des)construção e, quem sabe, perceber, mais de perto, como descreve Bordini (1996, p. 106), “esse riso doce amargo que define o humor e a arte de quem o realiza”; o “riso torto” de quem enxerga o que não vemos e se diverte com nossa cegueira; o “riso desconsolado” de quem não acredita que possa mudar o que vê; o “riso debochado” de quem não leva a sério a seriedade e suas vítimas; o “riso atrevido” de quem não teme ridicularizar os valores sacralizados pela sociedade e pelas ideologias; o “riso liberador” de quem “nos permite superar o peso das opressões diárias, bem ou mal percebidas, sejam elas físicas ou metafísicas, conforme assim as entendermos.”

Tendo escolhido a *Seleção de Crônicas do Livro Comédias da Vida Privada – Edição Especial para Escolas*, a nossa intenção foi fazer uma análise por amostragem de toda a obra do Verissimo que trata da “vida privada”, deixando de lado os textos que, especificamente, têm como tema a “vida pública”, relacionados às questões políticas. Desta forma, selecionamos da *Edição Especial* as comédias que representam os temas mais diversos, sugeridos pela própria divisão de capítulos do original *Comédias da Vida Privada*, primeira antologia, que, segundo os seus próprios editores, procurou ser uma criteriosa “seleção do trabalho de Luis Fernando Verissimo ao longo de quase trinta anos de imprensa e mais de trinta livros publicados.”

Nossa abordagem buscou atribuir o emprego recorrente da oposição semântica como recurso humorístico fundamental em Verissimo na *Edição Especial para Escolas*, objetivo que alcançamos na análise desenvolvida. Talvez tal estratégia textual-discursiva possa ser aplicada a toda a sua obra, o que poderia ser tema de um outro trabalho. A nós, no momento, importa ter podido confirmar o contraste entre campos semânticos como mecanismo básico para atingir o humor na *Seleção*, mesmo sabendo que há uma infinidade de outros recursos merecedores de estudo, tais como o exagero, o duplo sentido, o inusitado, a inversão, a comparação inesperada e a ironia, entre outros, associados ou não ao contraste.

É importante destacarmos que a análise desenvolvida no *corpus* de nosso trabalho, além de provavelmente ser aplicável a textos humorísticos de outros autores, poderia prestar-se a experiências com textos não humorísticos. Com a orientação adequada, sem a obrigatoriedade de conhecimento aprofundado da teoria aqui descrita, há possibilidade de que a aplicação didática seja proveitosa.

Acreditamos na necessidade de que escolas e universidades dialoguem efetivamente, garantindo também ao educador de ensino básico a condição de pesquisar, conhecer as teorias e fundamentar o seu trabalho adequadamente, sentindo-se mais seguro para exercer a sua tarefa. Este trabalho representa parte da concretização desta busca por aperfeiçoamento profissional e satisfação pessoal a que todos os professores deveriam ter direito.

Neste caso mais especificamente, tratamos do embasamento de estudos sobre a leitura, tomando como referência a teoria sociocognitivo-discursiva, proposta que é fruto de cerca de vinte anos de trabalho com a Língua Portuguesa em escolas de ensino básico. Esperamos ter demonstrado com clareza o modo pelo qual se constrói discursivamente o texto de Verissimo, contribuindo para o ensino da nossa língua.

Por outro lado, em termos mais estritamente acadêmicos, nossa pesquisa também deverá representar uma contribuição, porque, dentre outras razões, talvez em função do preconceito de caráter científico de que o humor freqüentemente é vítima, há poucos trabalhos na área, cujo *corpus* corresponda a textos longos. Na maioria das vezes, as pesquisas existentes tratam das piadas – é válido lembrar que a principal teoria que fundamenta a nossa hipótese tem como referência a piada, gênero não muito freqüente no plano de aula do professor. Talvez em função da sua própria formação, talvez por não ser reconhecida enquanto texto passível de estudo

nas aulas de Língua Portuguesa, o fato é que as piadas normalmente não são trabalhadas em sala de aula, privando o aluno do reconhecimento de recursos de construção do humor, habilidade a ser desenvolvida ao longo da escolarização básica, pois contribui para o desenvolvimento da capacidade discursiva.

Não é demais ressaltar que, conforme os preceitos defendidos por Ermida (2002), na análise de textos humorísticos longos, não se faz aplicação adapta da de modelo de análise de piadas, não se faz um simples “alargamento dos princípios de análise de formas de humor mais breve (como as anedotas)” (p. 337), pois a estruturação complexa do humor na narrativa impõe uma abordagem específica, como é a proposta deste trabalho.

Para encermos, pretendemos que a ferramenta de análise desenvolvida nesta dissertação, cuja origem foi a busca por alternativas para aplicação didática mais consciente de textos de humor, no sentido de ampliar as possibilidades de leitura, seja uma contribuição para que alunos de ensino básico tenham maior acesso à competência discursiva. Acreditamos que o trabalho planejado e teoricamente fundamentado possa garantir qualidade no ensino da nossa língua, de modo que se possa ler, entender e escrever com desenvoltura, dentre outros aspectos, reconhecendo os gêneros textuais e as suas peculiaridades.

Embora tenhamos noção das dificuldades nesta árdua tarefa, é imprescindível que cada um de nós empreenda a sua busca, refletindo sobre o trabalho com a leitura e compartilhando propostas. Esperamos que esta pesquisa com os textos de Verissimo tenha cumprido este papel.

**Referências bibliográficas:**

ABREU, Maria Teresa Tedesco V., SANTOS, Cristina N. dos e FERREIRA, Gerlânia Maria. O processo de referenciação e a construção de texto: uma abordagem. In: HENRIQUES, Cláudio Cezar e SIMÕES, Darcília (org.). *Língua Portuguesa: reflexões sobre descrição, pesquisa e ensino*. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 2005, p. 226-236.

\_\_\_\_\_. *O processo de referenciação e o texto argumentativo*. Rio de Janeiro, 2002. Tese de Doutorado em Lingüística. UFRJ.

\_\_\_\_\_. *Elementos conjuntivos: sua variação em narrativas orais e escritas*. Rio de Janeiro, 1992. Dissertação (Mestrado em Lingüística). UFRJ.

ALMEIDA, Fernando Afonso de. *Linguagem e humor: comicidade e humor em Lês Frustrés*, de Claire Bretécher. Niterói: EdUFF, 1999.

BAIÃO, Rosaura de Barros. *O discurso do humor*. Rio de Janeiro, 1993, 140 p. Mimeo. Dissertação (Mestrado em Lingüística). Fac. de Letras, UFRJ.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: *Estética da Criação Verbal*. São Paulo, Martins Fontes, [1979]. 1992, p. 277-326.

BEAUGRANDE, R e DRESSLER, W. *Introduction to text linguistics*. London: Longman, 1981.

BERGSON, Henry. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERTI, Marcos L. Humor e Lingüística: reflexões para uma proposta de ensino. In: *Revista InterAtividade*. Andradina, SP: FIRB EDITORA, vol. 2, n. 1, p. 115-126. jan/jun 2002.

BORDINI, Maria da Glória. Na pista do gigolô das palavras. In: VERISSIMO, Luis Fernando. *O gigolô das palavras*. Porto Alegre: LPM, 1996, p. 99-106.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. *Parâmetros Curriculares Nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua portuguesa*. Brasília: 1998.

CIDREIRA, Iraneide A. F., OLIVEIRA, Maria Lília S. de e PEREIRA, Maria Teresa G. Língua e Literatura: interfaces sob a ótica da linguagem. In: HENRIQUES, Cláudio Cezar e SIMÕES, Darcília (org.). *Língua Portuguesa: reflexões sobre descrição, pesquisa e ensino*. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 2005, p. 136-146.

DIB, Simone Faury (coord.) *Roteiro para apresentação das teses e dissertações da Universidade do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UERJ, Rede Sírius, 2007.

DUCROT, Oswald. *Dizer e não dizer: princípios de semântica lingüística*. Trad. Bras. São Paulo: Cultrix, 1977.

ERMIDA, Isabel Cristina da Costa A. *Humor, Linguagem e Narrativa: para uma análise do discurso literário humorístico*. Braga, 2002, 524 p. Tese de Doutorado em Ciências da Linguagem. Universidade do Minho.

FERNANDES, Millôr. Sobre Comédias da Vida Privada. In: *O Estado de São Paulo*, 4 set. 1994.

FREUD, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud: O chiste e a sua relação com o inconsciente (1905)*. Vol. 5. Rio de Janeiro: Delta, 1959.

GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1986.

GIORA, Rachel. *On the informativeness requirement (1988)*. Disponível em [http://www.tau.ac.il/~giorar/files/giora88\\_informativeness.pdf](http://www.tau.ac.il/~giorar/files/giora88_informativeness.pdf) Acesso em abril de 2007.

GIORA, Rachel. *On the cognitive aspects of the joke* (1991). Disponível em [http://www.tau.ac.il/~giorar/files/Giora1991\\_cognitive\\_aspects\\_joke.pdf](http://www.tau.ac.il/~giorar/files/Giora1991_cognitive_aspects_joke.pdf) Acesso em abril de 2007.

GRAF Fritz. Cícero, Plauto e o riso romano. In: BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman (org). *Uma história cultural do humor*. Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 51-64.

GUREVICH, Aaron. Bakhtin e sua teoria do carnaval. In: BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman (org). *Uma história cultural do humor*. Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 83-92.

ILARI, Rodolfo. *Introdução à semântica – brincando com a gramática*. São Paulo: Contexto, 2001.

\_\_\_\_\_ e GERALDI, João Wanderley. *Semântica*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1987.

KLEIMAN, Ângela. *Aspectos cognitivos da leitura*. São Paulo: Pontes, 1996.

\_\_\_\_\_ e MORAES, Sílvia E. *Leitura e interdisciplinaridade. Tecendo redes nos projetos da escola*. Campinas: Mercado Aberto, 2001.

KOCH, Ingedore Villaça. *A coesão textual*. 6 ed. São Paulo: Contexto, 1993.

\_\_\_\_\_. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 1998.

\_\_\_\_\_. *A inter-ação pela linguagem*. 6 ed. São Paulo: Contexto, 2001.

\_\_\_\_\_. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 2002.

\_\_\_\_\_ e Travaglia, Luiz Carlos. *Texto e coerência*. São Paulo: Cortez, 1989.

\_\_\_\_\_ e \_\_\_\_\_. *A coerência textual*. 6 ed. São Paulo: Contexto, 1997.

KOCH, Ingedore Villaça e ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender: os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_ e VILELA, Mário. *Gramática da Língua Portuguesa*. Coimbra: Almedina, 2001.

LE GOFF, Jacques. O riso na Idade Média. In: BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman (org). *Uma história cultural do humor*. Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 65-82.

MACHADO, Ana Maria. Bom de ouvido. In: VERISSIMO, Luis Fernando. *Comédias para se ler na escola*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 9-15.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Raquel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (org.). *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

\_\_\_\_\_. Gêneros textuais: configuração, dinamicidade e circulação. In: KARWOSKI, Acir Mário; GAYDECZKA, Beatriz; BRITO, Karim Siebeneicher (org.) *Gêneros textuais: reflexões e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006, p. 23-36.

MARTINS, Aracéli. *Entendendo o humor*. São Paulo: Paulus, 1994.

MUNIZ, Kassandra da Silva. *Piadas: conceituação, constituição e práticas: um estudo de um gênero*. Campinas, SP: 2004. 159 p. Dissertação (Mestrado em Lingüística). Instituto de Estudos de Linguagem, UNICAMP.

NEVES, L. F. Baêta. A ideologia da seriedade. In: *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 68, ano 68, n. 1, p.35-40, jan/fev 1974.

OLIVEIRA, Helênio F. de. *Gêneros textuais e conceitos afins: questões teóricas*. Artigo correspondente à comunicação apresentada no VIII Fórum de Língua Portuguesa, UERJ, 2005 (no prelo).

PAULIUKONIS, Maria Aparecida L. e SANTOS, Leonor W. dos (orgs.). *Estratégias de leitura: texto e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006.

PEREIRA, Maria Teresa G. Língua Portuguesa: de sua celebração em forma de textos. In: VALENTE, André (org.). *Aulas de português: Perspectivas inovadoras*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999, p. 217-234.

PINTO, Manuel da C. (org. e apres.) Antologia de crônicas: crônica brasileira contemporânea. São Paulo: Moderna, 2005.

PINTO, Ziraldo Alves. A revista Pererê. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 26 out. 1969. Suplemento Dominical, p. 3.

POSSENTI, Sírio. *Os humores da língua*. São Paulo: Mercado das Letras, 1998.

RASKIN, Victor. *Semantic mechanisms of humour*. Holland: Dordrecht, D. Reidel Publishing Company, 1985.

ROCHA, Cláudia Moura da. *Aprender Só... Rindo: aulas de português com alegria*. Rio de Janeiro: 2005. 252 p. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa). Instituto de Letras, UERJ.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso – A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANTOS, Leonor Werneck dos. *Articulação textual na literatura infantil e juvenil*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

SEIXAS, Rozeny S. *Morte e vida Zeferino – Henfil e humor na revista Fradim*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1996.

SILVA, Gustavo Adolfo Pinheiro da. *Pragmática: a ordem dêitica do discurso: as representações do EU e seus efeitos de sentido*. Rio de Janeiro: ENELIVROS, 2005.

SIMÕES, Darcília, COSTA, Manuel Ferreira da, e DUTRA, Vânia Lúcia R. Ensino da língua nacional: reflexões teóricas e prática didática. In: HENRIQUES, Cláudio Cezar e SIMÕES, Darcília (org.). *Língua Portuguesa: reflexões sobre descrição, pesquisa e ensino*. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 2005, p. 255-273.

TRAVAGLIA, Luiz C. Uma introdução ao estudo do humor pela lingüística. In: *Revista DELTA*. São Paulo: EDUC, vol. 6, n. 1, p. 55-82, 1990.

TUFANO, Douglas (org. e apres.). *Antologia da crônica brasileira: de Machado de Assis a Lourenço Diaféria*. São Paulo: Moderna, 2005.

VALENTE, André. Metáfora, campo semântico e dialética na produção e na leitura de textos. In: \_\_\_\_\_ (org.) *Aulas de português: perspectivas inovadoras*. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 49-66.

VERISSIMO, Luis Fernando. *Seleção de crônicas do livro Comédias da vida privada*. Porto Alegre: LPM, 1999.

## ANEXOS

### Texto 4: O Maridinho e a Mulherzinha (p. 41- 44)

*Todos conhecem o Maridinho. Sempre bem arrumado e perfumado. Quando tem alguém novo no grupo, o Maridinho se apresenta com uma pergunta:*

*– Como sua esposa lhe chama?*

*– “Ei, você!” “Ó peste.” Às vezes até pelo nome...*

*Os outros dão risada mas o Maridinho fica sério. Espera até que o barulho acabe e então continua:*

*– A minha mulher me chama de Maridinho.*

*Os outros fazem força para não rir. O novo grupo pergunta:*

*– Maridinho?*

*– Ela me adora – diz o Maridinho, faceiro. – Agora mesmo ela me vestiu, me penteou e me deixou sair para dar uma volta.*

*– É a sua mulher que veste você?*

*– É. Depois de me dar banho.*

*– E deixou você sair para dar uma volta...*

*– E ai que não deixasse. Ai que não deixasse!*

*– O que é que você faria?*

*– Me atirava no chão e começava a espernear. Comigo é assim. Dureza.*

*– E você pode ficar na rua o tempo que quiser?*

*– Você está brincando? O tempo que quiser. Até escurecer, é claro.*

*– Ela não quer que você fique na rua de noite?*

*– Não.*

*O Maridinho aproxima-se do outro para cochichar. Diz:*

*– Você sabe que maridinho solto na rua depois que escurece a carrocinha pega?*

*– A carrocinha?*

*– Tem uma carrocinha que pega maridinho solto e leva para fazer sabão. Minha mulher me contou.*

*– Sua mulher lhe contou...*

*– Ela me adora.*

*– Mas você às vezes não tem vontade de ficar na rua, tomar uns chopes...*

*– Não diga essa palavra!*

*– Que palavra?*

*– Não posso dizer.*

– Chope?

– É.

– Você não pode dizer nem a palavra?

– Não. Senão eu chego em casa, minha mulher cheira o meu hálito e diz: “Você andou dizendo chope”. Ai, meu Deus, agora eu já disse...

– E o que é que acontece?

– Ela me bota de castigo, sem comida.

– E você aceita isso?

– Claro que não! Está pensando o quê? Mulher nenhuma vai me dominar. Depois que ela dorme eu vou na cozinha e como uma bolacha. Comigo é assim.

– Dureza...

– Dureza. Levantou a voz comigo, já sabe.

– O que é que acontece?

– Eu choro.

– Mas vem cá...

O Maridinho interrompe o outro com o dedo na frente dos lábios.

– Shhh. Ouvia isso? É a minha mulher me chamando. Tenho que voltar para casa.

– Eu não ouvi nada.

– Ela usa um apito especial. Só maridinho é que ouve. Tenho que ir.

– Mas olha, dureza, hein?

– Dureza. Comigo é assim.

Esta história é da Mulherzinha. O marido sempre a tratava assim. “Minha mulherzinha...” Tinha um enorme carinho pela mulher. Olhava para ela como e olha para uma criança, ou para um cachorrinho. Sua mulherzinha. Ela às vezes tentava reclamar, reagir, e então ele ria muito. Virava-se para quem estivesse perto e dizia:

– Viram só? Ela virou fera! Essa mulherzinha...

E a abraçava ternamente.

A mulherzinha vivia na sombra do marido. Quando tentava dar a sua opinião sobre algum assunto mais sério, ele piscava o olho, aflagava sua cabeça e dizia:

– Não preocupa essa cabecinha linda com essas coisas. Vai fazer um cafezinho pra gente, vai.

A mulher se resignava. E um dia o marido chegou em casa, foi dar um beijo na sua testa, como fazia sempre, e não acertou a testa.

– Ué, você está diminuindo de tamanho?

Mas não esperou para ouvir a resposta. Nunca ouviu a resposta da mulher. Ela era o seu mimo. O seu cachorrinho. Naquela noite notou que a mulher realmente parecia estar encurtando. E na manhã seguinte levou um susto. A mulher estava do tamanho de uma

criança. Quando a carregou pela mão ao médico, preocupadíssimo, ela já estava da altura do seu joelho.

O médico não soube explicar o fenômeno. A mulher permanecia perfeitamente proporcionada, só menor. O marido apavorou-se. Não era apenas o fato de não ter mais uma mulher para abraçar. Ela não podia fazer as coisas que fazia antes. Levava dois, três dias para cerzir uma meia. Tinha que trazer o cafezinho xícara por xícara, pois não agüentava o peso de mais de uma. Não podia mais cozinhar sob risco de cair na panela. Ia na feira e trazia um tomate na cabeça, como uma trouxa. Um aspargo debaixo do braço. Para costurar os botões da camisa do marido, tinha que segurar a agulha com as duas mãos. Os amigos, estranhando que não eram mais convidados para visitar a casa deles, perguntavam:

– Como vai a mulherzinha?

E o marido queria brigar. Quem é que você está chamando de mulherzinha?

Um dia, aconteceu. O marido chegou em casa com uma caixa de bombons para a mulher – ela levava um dia só para chegar no recheio – e não a encontrou. Tinha desaparecido. Estava, provavelmente, do tamanho de um cisco. E até hoje o marido anda pela casa na ponta dos pés, cuidando onde pisa, para não pisar na sua mulherzinha. Desconsolado.

### **Texto 5: O Homem Trocado (p. 77- 78)**

O homem acorda da anestesia e olha em volta. Ainda está na sala de recuperação. Há uma enfermeira do seu lado. Ele pergunta se foi tudo bem.

– Tudo perfeito – diz a enfermeira, sorrindo.

– Eu estava com medo desta operação...

– Por quê? Não havia risco nenhum.

– Comigo, sempre há risco. Minha vida tem sido uma série de enganos...

E conta que os enganos começaram com seu nascimento. Houve uma troca de bebês no berçário e ele foi criado até os dez anos por um casal de orientais, que nunca entenderam o fato de terem um filho claro com olhos redondos. Descoberto o erro, ele fora viver com seus verdadeiros pais. Ou com sua verdadeira mãe, pois o pai abandonara a mulher, desde que esta não soubera explicar o nascimento de um bebê chinês.

– E o meu nome? Outro engano.

– Seu nome não é Lírio?

– Era para ser Lauro. Se enganaram no cartório e...

Os enganos se sucediam. Na escola, vivia recebendo castigo pelo que não fazia. Fizera o vestibular com sucesso mas não conseguira entrar na universidade. O computador se enganara, seu nome não apareceu na lista.

– Há anos que minha conta do telefone vem com cifras incríveis. no mês passado tive que pagar mais de Cr\$ 300 mil.

– O senhor não faz chamadas interurbanas?

– Eu não tenho telefone!

Conhecera sua mulher por engano. Ela o confundira com outro. Não foram felizes.

– Por quê?

– Ela me enganava.

Fora preso por engano. Várias vezes. Recebia intimações para pagar dívidas que não fazia. Até tivera uma breve, louca alegria quando ouvira o médico dizer:

– O senhor está desenganado.

Mas também fora um engano médico. Não era tão grave assim. Uma simples apendicite.

– E se você disse que a operação foi bem...

A enfermeira parou de sorrir

– Apendicite? – perguntou, hesitante.

– É. A operação era para tirar o apêndice.

– Não era para trocar de sexo?

### **Texto 6: O ator (p. 79- 81)**

O homem chega em casa, abre a porta e é recebido pela mulher e os dois filhos, alegremente. Distribui beijos entre todos, pergunta o que há para jantar e dirige-se para o seu quarto. Vai tomar um banho, trocar de roupa e preparar-se para algumas horas de sossego na frente da televisão antes de dormir. Quando está abrindo a porta do seu quarto ouve uma voz que grita:

– Corta!

O homem olha em volta, atônito. Descobre que sua casa não é uma casa, é um cenário. Vem alguém e tira o jornal e a pasta das suas mãos. Uma mulher vem ver se sua maquilagem está bem e põe um pouco de pó no seu nariz. Aproxima-se um homem com um script na mão dizendo que ele errou uma das falas na hora de beijar as crianças.

– O que é isto? – pergunta o homem. – Quem são vocês? O que estão fazendo dentro da minha casa? Que luzes são essas?

– O que, enlouqueceu? – pergunta o diretor. – Vamos ter que repetir a cena. Eu sei que você está cansado, mas...

– Estou cansado, sim senhor. Quero tomar meu banho e colocar meu pijama. Saiam da minha casa. Não sei quem são vocês, mas saiam todos! Saiam!

O diretor fica parado de boca aberta. Toda a equipe fica em silêncio, olhando para o ator. Finalmente o diretor levanta a mão e diz:

– Tudo bem, pessoal. Deve ser estafa. Vamos parar um pouquinho e...

– Estafa coisa nenhuma! Estou na minha casa, com a minha...

– A minha família! O que vocês fizeram com ela? Minha mulher, os meus filhos!

O homem sai correndo entre os refletores, à procura da família. O diretor e um assistente tentam segurá-lo. E então ouve-se uma voz que grita:

– Corta!

Aproxima-se outro homem com um script na mão. O homem descobre que o cenário, na verdade, é um cenário. O homem com um script na mão diz:

– Está bom, mas acho que você precisa ser mais convincente.

– Que-Quem é você?

– Como, quem sou eu? Eu sou o diretor. Vamos refazer esta cena. Você tem que transmitir melhor o desespero do personagem. Ele chega em casa e descobre que sua casa não é uma casa, é um cenário. Descobre que está no meio de um filme. Não entende nada.

– Eu não entendo...

Fica desconcertado. Não sabe se enlouqueceu ou não.

– Eu devo estar louco. Isto não pode estar acontecendo. Onde está minha mulher? Os meus filhos? A minha casa?

– Assim está melhor. Mas espere até começarmos a rodar. Volte para sua marca. Atenção, luzes...

– Mas que marca? Eu não sou personagem nenhum. Eu sou eu! Ninguém me dirige. Eu estou na minha própria casa, dizendo as minhas próprias falas...

– Boa, boa. Você está fugindo um pouco do script, mas está bom.

– Que script? Não tem script nenhum. Eu digo o que quiser. Isto não é um filme. E mais, se é um filme, é uma porcaria de filme. Isto é simbolismo ultrapassado. Essa de que o mundo é um palco, que tudo foi predeterminado, que não somos mais do que atores... Porcaria!

– Boa, boa. Está convincente. Mas espere começar a filmar. Atenção...

O homem agarra o diretor pela frente da camisa.

– Você não vai filmar nada! Está ouvindo? Nada! Saia da minha casa.

O diretor tenta livrar-se. Os dois rolam pelo chão. Nisto, ouve-se uma voz que grita:

– Corta!

**Texto 7: A Espada (p. 89- 91)**

*Uma família de classe média alta. Pai, mulher, um filho de sete anos. É a noite do dia em que o filho fez sete anos. A mãe recolhe os detritos da festa. O pai ajuda o filho a guardar os presentes que ganhou dos amigos. Nota que o filho está quieto e sério, mas pensa: “É o cansaço”. Afinal ele passou o dia correndo de um lado para o outro, comendo cachorro quente e sorvete, brincando com os convidados por dentro e por fora da casa. Tem que estar cansado.*

– Quanto presente, hein, filho?

– É.

– E esta espada. Mas que beleza. Esta eu não tinha visto.

– Pai...

– E como pesa! Parece uma espada de verdade. É de metal mesmo. Quem foi que deu?

– Era sobre isso que eu queria falar com você.

*O pai estranha a seriedade do filho. Nunca o viu assim. Nunca viu nenhum garoto de sete anos assim. Solene assim. Coisa estranha... O filho tira a espada da mão do pai. Diz:*

– Pai, eu sou o Thunder Boy.

– Thunder Boy?

– Garoto Trovão.

– Muito bem, meu filho. Agora vamos pra cama.

– Espere. Esta espada. Estava escrito. Eu receberia quando fizesse sete anos.

*O pai se controla para não rir. Pelo menos a leitura em quadrinhos está ajudando a gramática do guri. “Eu a receberia...” O guri continua.*

– Hoje ela veio. É um sinal. Devo assumir meu destino. A espada passa a um novo Thunder Boy a cada geração. Tem sido assim desde que ela caiu do céu, no vale sagrado de Bem Tael, há sete mil anos, e foi empunhada por Ramil, o primeiro Garoto Trovão.

*O pai está impressionado. Não reconhece a voz do filho. E a gravidade de seu olhar. Está decidido. Vai cortar as histórias em quadrinhos por uns tempos.*

– Certo, filho. Mas agora vamos...

– Vou ter que sair de casa. Quero que você explique à mamãe. Vai ser duro para ela. Conto com você para apóia-la. Diga que estava escrito. Era o meu destino.

– Nós nunca mais vamos ver você? – pergunta o pai, resolvendo entrar no jogo do filho enquanto o encaminha, sutilmente, para a cama.

– Claro que sim, a espada do Thunder Boy está a serviço do bem e da justiça. Enquanto vocês forem pessoas boas e justas poderão contar com a minha ajuda.

– Ainda bem – diz o pai.

*E não diz mais nada. Porque vê o filho dirigir-se para a janela do seu quarto, e erguer a espada como uma cruz, e gritar para os céus “Ramil!” E ouve um trovão que faz estremecer a casa. E vê a espada iluminar-se e ficar azul. E o seu filho também.*

*O pai encontra a mulher na sala. Ela diz:*

– Viu só? Trovoada. Vá entender esse tempo.

– Quem foi que deu a espada pra ele?

– Não foi você? Pensei que tivesse sido você.]

– Tenho uma coisa pra te contar.

– O que é?

– Senta, primeiro.

### **Texto 8: A Bola (p. 96- 97)**

*O pai deu uma bola de presente ao filho. Lembrando o prazer que sentira ao ganhar a sua primeira bola do pai. Uma número cinco sem tento oficial de couro. Agora não era mais de couro, era de plástico. Mas era uma bola.*

*O garoto agradeceu, desembulhou a bola e disse “Legal!” Ou o que os garotos dizem hoje em dia quando gostam do presente ou não querem magoar o velho. Depois começou a girar a bola, à procura de alguma coisa.*

– Como é que liga? – perguntou.

– Como, como é que liga? Não se liga.

*O garoto procurou dentro do papel de embrulho.*

– Não tem manual de instrução?

*O pai começou a desanimar e a pensar que os tempos são outros. Que os tempos são decididamente outros.*

– Não precisa de manual de instrução.

– O que é que ela faz?

– Ela não faz nada. Você é que faz coisas com ela.

– O quê?

– Controla, chuta...

– Ah, então é uma bola.

– Claro que é uma bola.

– Uma bola, bola. Uma bola mesmo.

– Você pensou que fosse o quê?

– Nada, não.

O garoto agradeceu, disse “Legal” de novo, e dali a pouco o pai o encontrou na frente da tevê, com a bola nova do lado, manejando os controles de um videogame. Algo chamado *Monster Ball*, em que times de monstrinhos disputavam a posse de uma bola em forma de blip eletrônico na tela ao mesmo tempo que tentavam se destruir mutuamente. O garoto era bom no jogo. Tinha raciocínio rápido. Estava ganhando da máquina.

O pai pegou a bola nova e ensaiou algumas embaixadas. Conseguiu equilibrar a bola no peito do pé, como antigamente, e chamou o garoto.

– Filho, olha.

O garoto disse “Legal” mas não desviou os olhos da tela. O pai segurou a bola com as mãos e a cheirou, tentando recapturar mentalmente o cheiro de couro. A bola cheirava a nada. Talvez um manual de instruções fosse uma boa idéia, pensou. Mas em inglês, para a garotada se interessar.

#### **Texto 9: A Mesa (p. 101- 102)**

*Eram cinco. Reuniam-se todos os dias depois do trabalho para o chope. Há anos faziam a mesma coisa. E cada vez ficavam mais tempo na mesa do bar. Sempre o mesmo bar e sempre a mesma coisa. No começo eram dois, três chopes cada um, no máximo um tira-gosto, depois pra casa, jantar. Todos tinham mulher, família, essas coisas. Mas um dia o Gordo anunciou: “Vou jantar aqui mesmo”. E pediu um filé.*

*Os outros, aos poucos, foram aderindo. Era um sacrifício deixar a roda logo quando o papo estava ficando bom. Passaram a jantar no bar também. Depois mais dois, três chopes cada um e para casa, dormir. Até que um dia o Gordo – de novo o pioneiro – bateu na mesa e declarou:*

– Pois não vou pra casa.

– Como, não vai pra casa?

– Não vou. Vou passar a noite aqui.

– Mas na hora de fecharem o bar, te botam na rua.

– Quero ver fecharem o bar comigo aqui dentro.

*Na verdade, o dono não se animou a botar o Gordo para fora. A turma era antiga, bons fregueses. Fechou o bar, mas deixou o Gordo na mesa. No dia seguinte, quando os outros chegaram, encontraram o Gordo no mesmo lugar. Com uma pilha de bolachas de chope na sua frente.*

– Você não saiu daí?

– Só pra ir ao banheiro.

*Em seguida o Gordo participou, com alguma solenidade, que não sairia mais do bar.*

– Nunca mais?

– Nunca.

*Os outros se entreolharam, o Julião foi o primeiro a falar:*

– Pois eu tam bem não!

*Fizeram um pacto. Ninguém sairia mais daquela mesa. Ao diabo com mulheres, filhos, o Brasil e o resto. Só levantariam da mesa para ir ao banheiro. Passariam o resto da vida tomando chope e batendo papo.*

– E em caso de guerra atômica? – perguntou um, previdente.

– Morremos aqui mesmo.

– Combinado!

*E estão lá até hoje. No mesmo bar e na mesma mesa, há meses. As mulheres tentam carregá-los para casa, sem sucesso. Os filhos foram implorar, parentes e amigos tentam dissuadi-los. Sem sucesso. Dormem ali mesmo, comem ali mesmo, se precisam de alguma coisa, cigarros ou outra camisa – mandam buscar. O dono do bar não sabe o que fazer. Como os cinco abandonaram seus empregos, provavelmente não terão dinheiro para pagar a conta. Mas é pouco provável que peçam a conta num futuro próximo. O papo está cada vez mais animado.*

#### **Texto 10: A verdade (p. 113- 114)**

*Uma donzela estava um dia sentada à beira de um riacho deixando a água do riacho passar por entre seus dedos muito brancos, quando sentiu seu anel de diamantes ser levado pelas águas. Temendo o castigo do pai, a donzela contou em casa que fora assaltada por um homem no bosque e que ele arrancara o anel de diamante do seu dedo e a deixara desfalecida sobre um canteiro de margarida. O pai e os irmãos da donzela foram atrás do assaltante e encontraram um homem dormindo no bosque, e o mataram, mas não encontraram o anel de diamante. E a donzela disse:*

– Agora me lembro, não era um homem, eram dois.

*E o pai e os irmãos da donzela saíram atrás do segundo homem e o encontraram, e o mataram, mas ele também não tinha o anel. E a donzela disse:*

– Então está com o terceiro!

*Pois se lembrara que havia um terceiro assaltante. E o pai e os irmãos da donzela saíram no encalço do terceiro assaltante, e o encontraram no bosque. Mas não o mataram, pois estavam fartos de sangue. E trouxeram o homem para a aldeia, e o revistaram e encontraram no seu bolso o anel de diamante da donzela, para espanto dela.*

*– Foi ele que assaltou a donzela, e arrancou o anel de seu dedo e a deixou desfalecida – gritaram os aldeões – Matem-no!*

*– Esperem! – gritou o homem, no momento em que passavam a corda da forca pelo seu pescoço. – eu não roubei o anel. Foi ela que me deu!*

*E apontou para a donzela, diante do escândalo de todos.*

*O homem contou que estava sentado à beira do riacho, pescando, quando a donzela se aproximou e pediu um beijo. Ele deu o beijo. Depois a donzela tirara a roupa e pedira que ele a possuísse, pois queria saber o que era o amor. Mas como ele era um homem honrado, ele resistira e dissera que a donzela devia ter paciência, pois conheceria o amor do marido no seu leito de núpcias. Então a donzela lhe oferecera o anel, dizendo “Já que meus encantos não o seduzem, este anel comprará o seu amor”. E ele sucumbira, pois era pobre, e a necessidade é o algoz da honra.*

*Todos se viraram contra a donzela e gritaram: “Rameira! Impura! Diaba!” e exigiram seu sacrifício. E o próprio pai da donzela passou a forca para o seu pescoço.*

*Antes de morrer a donzela disse para o pescador:*

*– A sua mentira era maior que a minha. Eles mataram pela minha mentira e vão matar pela sua. Onde está, afinal, a verdade?*

*O pescador deu de ombros e disse:*

*– A verdade é que eu achei o anel na barriga de um peixe. Mas quem acreditaria nisso? O pessoal quer violência e sexo, e não histórias de pescador.*