

PATRÍCIA FERREIRA SANTIAGO

**HUMORES LINGÜÍSTICOS NA TELEVISÃO BRASILEIRA :
*A COMÉDIA DA VIDA PRIVADA***

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
BELO HORIZONTE
2000**

PATRÍCIA FERREIRA SANTIAGO

**HUMORES LINGÜÍSTICOS NA TELEVISÃO BRASILEIRA :
*A COMÉDIA DA VIDA PRIVADA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais , como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Língua Portuguesa.

Orientadora : Profa. Dra. Vanda de Oliveira Bittencou

Belo Horizonte
PUC – MINAS
2000

Dissertação defendida publicamente no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC-MINAS e aprovada pela seguinte Comissão Examinadora :

Prof. Dr. Hugo Mari (UFMG)

Profa. Dra. Maria de Lourdes Meirelles Matencio
(PUC-MINAS)

Profa. Dra. Vanda de Oliveira Bittencourt
(PUC-MINAS)
Orientadora

Belo Horizonte, de de 2000.

Profa. Dra. Ângela Vaz Leão
Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras
da
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

A meu pai, Divino , “in memoriam” , pelo carinho que,
mesmo em tão pouco tempo , me consagrou.

A minha mãe, Elza , sempre presente com seu afeto ,
compreensão e estímulo.

Ao Taquinho, companheiro e amigo, que compartilha
comigo de minhas angústias e risos.

Minha especial gratidão

à vida , que me deu tanto;

à minha família , pelo apoio e pelo amor;

à Professora Vanda de Oliveira Bittencourt , que , de forma incansável , ampliou os horizontes de minha pesquisa ;

aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC - MINAS , que possibilitaram o meu crescimento;

às colegas do Curso de Mestrado , pela convivência afetuosa e compreensiva;

a todos os meus colegas do INESP (Divinópolis) , pelo valoroso apoio;

aos meus alunos (de todas as épocas) , que me fazem ver que ensinar vale a pena;

ao CNPQ , pela concessão da bolsa de estudos.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

QUADROS

QUADRO 1- Critérios para a Transcrição dos Dados Ilustrativos.....21

QUADRO 2- Exemplos de Crítica Social em Programas Humorísticos da Televisão Brasileira Contemporânea.....36

QUADRO 3- Tipos de Programas Humorísticos em Vigor na televisão Brasileira.....41

QUADRO 4- Perfil Temático dos Episódios Examinados71

QUADRO 5- Configuração Estrutural dos Episódios Examinados.....73

QUADRO 6- Relação e Caracterização das Personagens dos Episódios Examinados.....

SUMÁRIO

RESUMO

CAPÍTULO 1 - INTRODUÇÃO

1.1.Delimitação do objeto de estudo e justificativa.....	11
1.2.Objetivos.....	18
1.3.Metodologia.....	19
1.3.1.Constituição do <i>corpus</i>	19
1.3.2.Transcrição e catalogação dos dados.....	20
1.3.3. Suporte teórico.....	22
1.4.Estrutura do trabalho.....	23

CAPÍTULO 2 - O HUMOR EM ABORDAGEM TEÓRICA

2.1.Introdução.....	26
2.2.Humor e comicidade.....	27
2.3. Mecanismo operacional e efeitos do humor	29
2.4. Tipologias do humor.....	35
2.5. Alguns gêneros humorísticos.....	39
2.6. Formas de expressão verbal do humor.....	43
2.6.1.Dimensão textual	44
2.6.2.Dimensão discursiva.....	45
2.6.3.Dimensão \conversacional.....	48
2.6.4.Dimensão léxico-gramatical.....	50
2.6.5.Dimensão figurativa.....	53
2.7.Conclusão.....	57

CAPÍTULO 3- O HUMOR EM COMÉDIA : TEATRO E TEVÊ

3.1.Introdução.....	60
3.2.Breve histórico do gênero.....	61
3.3.A comédia em palco brasileiro.....	67
3.4.Uma produção televisiva: <i>A Comédia da Vida Privada</i>	69
3.4.1.Configuração temática.....	70
3.4.2.Configuração estrutural.....	72
3.4.3.Tipos de personagens.....	74
3.5.Conclusão.....	78

CAPÍTULO 4- O HUMOR N'A COMÉDIA DA VIDA PRIVADA : PRODUÇÃO VERBAL

4.1.Introdução	
----------------------	--

4.2.Humores textuais.....
4.3.Humores discursivos.....
4.3.1.Interposição da voz autoral.....
4.3.2.Interposição de vozes do senso comum.....
4.3.3.Interposição de vozes de atores.....
4.3.4.Interposição de vozes intra e intertextuais.....
4.4.Humores conversacionais.....
4.5.Humores outros.....
4.5.1.Estratégias léxico-gramaticais	
4.5.2.Estratégias metalingüísticas.....
4.5.3.Estratégias figurativas.....
4.6.Conclusão.....

CAPÍTULO 5- CONSIDERAÇÕES FINAIS.....

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS.....

ABSTRACT.....

APÊNDICE.....

RESUMO

Voltado para o *modus operandi* do discurso humorístico produzido na e pela televisão brasileira, o presente trabalho busca focar um de seus gêneros menos explorados, que é o da comédia. Concentrando-se, especificamente, no programa *A Comédia da Vida Privada*, produzido pela Rede Globo de Televisão no período de 1996 a meados de 1998, a pesquisa aqui desenvolvida atém-se a examinar o instrumental lingüístico aí utilizado como mecanismo de provocação de humor, enfocando-o em diferentes níveis, que vão do discursivo-textual ao gramatical.

CAPÍTULO 1

INTRODUÇÃO

Após ter lido e guardado um livro humorístico , não odiarás o mundo e nem a ti mesmo.
(Jean Paul , 1815 apud Propp , 1992)

1.1- Delimitação do objeto de estudo e justificativa

Comediógrafo e comediante (além de diretor) , Molière aproveita para fazer teoria (ou metateoria) , a partir da articulação dessas funções que , segundo fontes testemunhais , soube exercer com a mesma genialidade , explorando-as nas diferentes comédias que produziu . Com o seu Senhor de Pourceaugnac , por exemplo , advogado provinciano “de ar mais ridículo deste mundo” e de espírito bronco , conforme anunciado ao espectador /leitor prospectivamente , por uma das personagens da peça , Esbrigani , o autor põe em cena uma espécie de metapersonagem , que percebendo-se objeto de chacota, expressa uma indignação de alcance tal , que acaba trazendo à tona questões como a dos fatores passíveis de provocar o riso (no caso em apreço, o seu caráter burlesco , provavelmente decorrente de sua origem provinciana):

*SENHOR DE POURCEAUGNAC : “ Muito bem! O que há ? Que diabo leve esta terra , e a gente doida que a habita ! Não se pode dar um passo sem tropeçar com basbaques a olhar-nos e a rirem-se! Eh , seus palermas , ide à vossa via e **deixai passar quem passa sem lhe rir na cara** . Macacos me mordam se não atiro um muro ao focinho do primeiro que se ria.”*

(Molière , **O Senhor de Pourceaugnac** , versão port. de 1971 : 122)

Contratado pelo Sr. Oronte para casar-se com a sua filha Júlia , que , por seu lado , ama Eraste , esse “vilão” , por manejo de seu criador , é o móvel maior da complexa operação humorística engendrada na peça ,

operação essa envolvendo situações , tipos humanos , expressão corporal e, naturalmente , recursos verbais provocadores de riso.

Incursionando por território mais leigo , ou seja , não comprometido profissionalmente com o discurso humorístico , lembro aqui manifestações como a de abaixo , em que uma leitora , em carta dirigida à redação do jornal **Estado de Minas** , em traços breves e espontâneos, faz alusão aos fatores que movem o riso brasileiro e ao modo (verbal) como o produzem :

*Nós , brasileiros, somos humoristas , não sei se por natureza ou por necessidade. Fazemos piadas com todas as desditas , doenças , pobreza , corrupção , violência , preconceito. Vamos rindo de tudo. Rotulamos tudo na base do humor : ladrão de galinha é “pé de chinelo”; ladrão engravatado é “colarinho branco”; menor carente é “pivete”; trabalhador sem qualificação é “areia seca”; idoso é “pé na cova”, etc.
(Estado de Minas , 14/02/98, Cartas à Redação , p.8)*

Distantes no tempo , no espaço e no gênero , os dois excertos aqui apresentados servem para nos dar uma idéia da riqueza e complexidade do tema tratado nesta dissertação , que é o da produção do humor , particularmente , daquele que é agenciado na televisão brasileira.

Um de seus efeitos , o riso , inerente à nossa vida , é visto pela psicologia como carreador de uma carga positiva , expressa , por exemplo , em provérbios populares como “Rir é o melhor remédio” , que às vezes , traduzem uma avaliação negativa , como em : “Muito riso , sinal de pouco riso”.

Grande estudioso do assunto , Propp (1992) apresenta uma tipologia de risos , na qual figuram modalidades como : o riso bom , o maldoso, o cínico , o alegre , o ritualístico , o imoderado , além do que chama de “riso de zombaria”, tido por ele como o mais ligado à comicidade . Embora incompleta , essa taxonomia tem o mérito de nos deixar entrever

diferentes ângulos da questão e de situar o tipo de riso aqui focado que é o produzido por intermédio de estratégias e técnicas de cunho humorístico.

Diferente do riso espontâneo, inesperado, provocado por defeitos físicos e morais das pessoas, pelo ridículo de determinadas ações humanas e modos de atuação de nossas instituições sociais, o riso da obra de intenção humorística resulta de um aparato construído intencionalmente, o que pressupõe um empenho mais consciente do seu criador.

Outro ingrediente referido por Propp (1992), no seu conhecido estudo sobre o riso, é o tempo de sua duração, que pode ter um efeito de contaminação:

Não há molduras ou limites que indiquem quanto pode durar o riso. Se ele for prolongado, será sempre a soma de vários surtos. Assim, por exemplo, podemos rir um minuto ou dois, repetindo com várias entoações uma mesma palavra engraçada ou espirituosa, ou uma tolice, ou uma tirada, mas isso não pode durar muito. (Às vezes o riso pode prolongar-se e fortalecer-se a tal ponto que a pessoa perde o equilíbrio e esborracha-se de tanto rir no sentido literal do termo. Há quem role no chão por causa do riso). Quanto tempo é possível rir de um riso natural depende das características individuais de cada um, mas um riso desses não pode durar muito. (Propp, 1992: 179)

Outra particularidade a mencionar, que é pertinente para o presente trabalho, diz respeito à função que lhe cabe exercer. Mais do que um simples riso pelo riso, ele é visto pelos estudiosos como uma arma de crítica e de denúncia contra comportamentos admitidos e incentivados, de um modo dissimulado, pela sociedade, servindo, assim, no dizer de Travaglia (1988 :1) para “desmontar falsos equilíbrios”. Outra função, de caráter psicológico, é a de catarse, ou seja, de alívio de tensões. Esse efeito é explorado por autores de comédia ou de outros tipos de textos humorísticos, dos quais o ouvinte, espectador ou leitor esperam, com

certa tensão , um arremate espirituoso . Denominando-o , metaforicamente , “fecho digestivo” , Arêas (1990) assim se refere a tal efeito distensivo:

... o cômico cumpre sempre uma função de intervalo , de divagação momentânea ou pausa recreativa : ocasião de respirar para depois tomar , com maior impulso , a escalada para o alto, para o pleno domínio da seriedade. (Arêas , 1990:25)

Compostos , em sua maioria , de um conjunto variado de quadros que se repetem a cada apresentação , os programas humorísticos da nossa televisão costumam valer-se de recursos aproximados a esse , fechando seus quadros ou partes com chavões terminológicos ou situacionais , que , muitas vezes prenunciam o que vem a seguir. Assim é que , em “Zorra Total” (Rede Globo de Televisão),por exemplo , o comentário de Ofélia : “Que estresse , Fernandinho ! Você está cansado de saber que eu só abro a boca , quando eu tenho certeza !” , cerra a cortina de um quadro , levando , conforme a sua ordem de apresentação , o telespectador a aguardar o quadro subsequente.

Essa busca de alívio de tensão , de satisfação , já era utilizada na antigüidade clássica , em que as tragédias costumavam vir seguidas da encenação de uma comédia ou farsa , como estratégia de recreação dos espectadores.

Não é à toa , pois , que inúmeros profissionais do setor educacional, assistencial e hospitalar , se valem de anedotas, chistes e de vários outros recursos humorísticos com objetivos pedagógicos e clínicos , buscando proporcionar um momento (intervalo) de prazer a alunos e pacientes.

E o que dizer da **capacidade de fazer rir**? Segundo o mesmo Propp (1992: 31) , isso nem sempre é fácil . “A dificuldade - diz ele - está no

fato de que o nexa entre o objeto cômico e a pessoa que ri não é obrigatório, nem natural. Lá onde um ri , outro não ri.”

Quanto à instância da **recepção** , vamos encontrar uma imensa gama de variação , uma vez que temos pessoas mais ou menos propensas ao riso, graus diferentes de capacidade descodificadora e níveis distintos de conhecimento compartilhado com o parceiro , ou acerca do mundo , conforme mostrado por Possenti (1998).

Embora breves , essas observações acerca do humor e do riso nos revelam a sua pluridimensão e a impossibilidade de o mesmo ser abarcado numa única área de conhecimento. Abordado já por Aristóteles , ele tem sido investigado à luz de disciplinas variadas como a filosofia , a psicologia , a sociologia , a antropologia , a literatura e a lingüística .

Inserido neste último campo , o presente trabalho assume o compromisso de examinar o instrumental lingüístico utilizado na construção do humor em um dos programas veiculados na televisão brasileira , diminuindo , com isso , uma defasagem que se verifica entre esse campo de estudos e outras ciências , que , de um modo geral , vêm-se dedicando com mais afinco ao estudo desse fenômeno .

Com isso , rechaça-se aqui uma “pseudo-explicação” de ordem cultural a que Neves (1974) denominou de “ideologia da seriedade” , expressa no dito popular aqui já referido : “Muito riso, sinal de pouco siso”. Tal linha de pensamento vê o riso como atividade inseqüente, que deve ser evitado por pessoas adultas , a quem compete mostrar responsabilidade e, portanto , seriedade , não merecendo , pois , qualquer investigação por parte dos estudiosos.

Insurgindo-se contra essa discriminação , Raskin (1987) reconhece que a mesma é agravada pela crença comum no meio científico de que nada divertido ou prazeroso deve constituir um assunto respeitável a ser investigado. De certo modo , essa segregação teórica já é encontrada

na antigüidade, chegando a contaminar autores do porte de Aristóteles, Platão e Cícero , que , segundo Arêas (1990: 25) , delegavam a questão da comicidade a uma zona baixa “subalterna aos supostos valores autênticos” .

Qualificado por Ziraldo (1979:34) , um dos nossos grandes chargistas , como “ a linguagem do século” , o humor vem , em tempos modernos , sendo levado cada vez mais a sério pelos pesquisadores , sobretudo a partir dos estudos de Freud (1905) , que , em sua análise de chistes , o vê como um fenômeno social e instrumento de liberação de fontes de prazer reprimidas pela censura , prazer esse decorrente do fato de se poder ludibriar o censor.

Enfocado sob prismas como o antropológico , o sociológico , semiológico , comunicacional , literário , etc., aqui já referidos , esse tema se ressentia de estudos de caráter lingüístico , que ultrapassem a dimensão lexical , segundo reclamam Raskin (1987) , Chiaro (1992), Possenti (1998) , dentre outros , cujos trabalhos , voltados sobretudo para textos piadísticos , têm contribuído para sanar essa lacuna. A par deles , mencionem-se as pesquisas relativas ao humor produzido no espaço televisivo brasileiro , tais como as de Bittencourt (1990 a , b) , Ramos (1990, 1992) e , sobretudo , Travaglia (1988 , 1989,1990).

Mesmo assim , ainda , persiste a carência de investigações que se dediquem mais especificamente a mostrar o modo como é engendrado verbalmente o humor na nossa televisão , que conta , ainda , com a utilização de recursos cinéticos e imagéticos .

Acreditando , como Possenti (1998: 22) , que “a lingüística só tem a ganhar se se debruçar sobre textos humorísticos, pois eles com certeza são uma verdadeira mina para os lingüistas , que ainda não os consideraram” , e desejosa de compreender melhor os rumos que a nossa televisão vem tomando nessa área , lancei-me a essa aventura , na

esperança de desvelar um pouco mais acerca do fenômeno em questão e do modo como é produzido lingüisticamente .

Nessa empresa , tomei , como ponto de apoio e de contraponto basilar , a análise desenvolvida por Travaglia (1988 ,1989 , 1990) que , em abordagem sociolingüística dos programas humorísticos veiculados na década de oitenta , apresentados em emissoras diversas, procurou reuni-los e classificá-los segundo critérios como de tipo de humor apresentado e público-alvo a ser atingindo . Quanto a esse último item , por exemplo , o autor apresenta-nos um quadro classificatório dos programas que examinou , subdividindo-os em dois grandes grupos : de **elite** e **populares**. Os primeiros, assevera-nos o autor , têm como telespectadores pessoas mais cultas , inteligentes , perspicazes, engajadas , da classe social B , mas sobretudo da classe A . Abarcando uma área mais ampla em termos de objetivos e de assuntos , eles buscam , de um modo mais patente , obter a modificação da sociedade. Os últimos , populares , têm a preferência de pessoas menos cultas , inteligentes , perspicazes , que compõem a classe social C e parte da B. Girando em torno de assuntos e objetivos mais restritos , eles se caracterizam como menos engajados e menos comprometidos socialmente.

Confrontando o panorama traçado por esse autor com a situação vigente nos dias de hoje , é fácil constatar uma tendência que converge para uma produção humorística de cunho mais popular , de menor apuro técnico , que pode ter reflexos no próprio tipo de código utilizado - o que significa uma exploração maior de elementos como situações , gestos , movimentos corporais , expressões fisionômicas , modulações de voz , etc. , em detrimento de recursos de ordem lingüística .

Em artigo publicado no **Estado de Minas** , datado de 28 de agosto de 1999 , com o título de “Mexicanização da TV” , Afonso de Souza

denuncia a extensão desse fenômeno populista , justificado por disputa de audiência , afirmando , dentre outras coisas , que

A televisão brasileira está caminhando para rumos de vale - tudo . Mexicanização , sexualização , violência , populismo, e as classes D , E , F , ou outra letra qualquer . Os caminhos são muitos e , depois que chegou a TV por assinatura , os embrulhos são variados . Um cardápio em que a qualidade mistura-se com mediocridade . Até o “padrão globo de qualidade” está começando a estacionar no cafonismo mexicano. (Souza , 1999)

Foi justamente essa mudança de rumos que me fez optar, pelo estudo de um programa que , configurando-se como comédia e apresentando uma linguagem (verbal e imagética) mais sofisticada , estava com os dias contados, no período em que decidi pesquisar a constituição verbal do humor televisivo. Trata-se do programa intitulado *A Comédia da Vida Privada* , produzido pela Rede Globo de Televisão , e que , pelos ingredientes aqui mencionados , pelo estilo de seus autores, por sua equipe de produção e representação , integrava os poucos programas de elite então encenados em espaço televisivo.

Com episódios exibidos mensalmente no ano de 1996 , ele foi suspenso em meados de 1998 , ratificando , assim , a tendência da Globo (e das demais emissoras) em pautar-se pelos percentuais de audiência fornecidos por órgãos como o IBOPE . Contudo, é bom frisar , esse programa não desapareceu de todo, sendo ainda hoje rememorado em outro programa da própria emissora , o “Vídeo Show”, que , meta-televisivamente , comenta o que “Vale a Pena Ver de Novo” , realçando sempre a riqueza das tramas de que se tecia tal comédia.

Além da riqueza de seus humores verbais , *A Comédia da Vida Privada* não só nos faz rir como critica e denuncia nossos comportamentos privados e , sobretudo , a instituição matrimonial . Essa carga social ,

expressa muitas vezes de um modo sutil , serve para nos mostrar a duplicidade de sua intenção em fazer rir o telespectador , criticando-lhe crenças , hábitos , preconceitos , atitudes , etc. , e apontar , ao mesmo tempo , as amarras de que são vítimas.

Outro fator importante que determinou essa escolha foi a possibilidade que me era oferecida de confrontar a comédia veiculada em palcos da mídia televisiva com peças cômicas produzidas exclusivamente para encenação teatral.

1.2 - Objetivos

Tendo como material de análise episódios do programa televisivo *A Comédia da Vida Privada* , o presente estudo procurou atingir o **objetivo geral** de detectar e descrever as diferentes técnicas e estratégias lingüísticas utilizadas por seus autores , no intuito de produzir um discurso humorístico.

De um modo **específico** , cumpriu-lhe:

a) apreender a estrutura organizacional do programa em apreço , mostrando o seu distanciamento em relação a outros programas humorísticos da nossa televisão (dentre os quais “Sai de baixo” , configuracionalmente mais perto do gênero comédia) , e alguma convergência com a comédia escrita para o teatro ;

b) indicar e explicar os diferentes recursos que , correspondentes a dimensões distintas da língua (textual , discursiva , conversacional , lexical, gramatical e figurativa) , funcionam como elementos de provocação do humor;

c) apontar o nível de articulação que o programa em análise apresenta entre as funções de caráter risível e as de caráter social.

1.3- Metodologia

1.3.1- Constituição do *corpus*

Para a obtenção dos dados utilizados neste trabalho , selecionaram-se cinco episódios do programa *A Comédia da Vida Privada* , que foram ao ar durante o ano de 1996. Alguns deles decorrem de transposições (com as devidas adaptações) de crônicas escritas e publicadas por Luiz Fernando Veríssimo , um de seus criadores e autores mais constantes. Assim é que o primeiro episódio , que deu origem à série , compreende as seguintes crônicas escritas por esse autor : “Mauro”, “Diálogo”, “Trapezista”, “O dia da amante”, “Convenções”, “Cantada”, “Farsa” e “Lixo”. Textos autônomos , essas crônicas foram retomadas no programa televisivo em questão e conjugadas num texto geral único do gênero comédia. Encenado no espaço televisivo , cada episódio , por sua vez , subdivide-se em atos separados , como não podia deixar de ser , por matéria propagandística. Outro autor que contribuiu na redação de muitos dos episódios foi Cláudio Paiva , que teve adaptada para a tela da Globo o seu livro “Como destruir seu casamento” , um dos episódios basilares do *corpus* aqui examinado.

Optando por um conjunto documental em forma de amostra representativa , escolhi os seguintes episódios: 1- “Apenas bons amigos” , de Jorge Furtado , Guel Arraes e Pedro Cardoso; 2- “Como destruir seu casamento”, de Cláudio Paiva; 3-“Mulheres” , de João Falcão, 4- “A

próxima atração” , de Luis Fernando Veríssimo e 5- “A idade dos amores”, de Jorge Furtado e Carlos Gerbase. Gravados em fita de vídeo cassete , cada episódio tem uma duração média de 50 minutos , perfazendo os cinco um total de quatro horas e dez minutos de exibição , incluído o material publicitário.

A escolha desses episódios foi norteada por critérios como : diversidade temática ; variação estrutural ; tipos de personagens envolvidos, além do próprio conjunto de procedimentos verbais acionadores de humor.

3.2- Transcrição e catalogação dos dados

Em princípio , os cinco episódios gravados foram transcritos em moldes próprios da língua escrita , com acréscimos , quando necessário , de informações de ordem paralingüística e contextual . É com essa configuração que se apresentam , em apêndice , os três episódios mais explorados na análise , a saber : “Apenas bons amigos” , “Como destruir seu casamento” e “Mulheres”.

Contudo , para melhor retratar-lhes o caráter oral , os **dados ilustrativos** aparecem transcritos com critérios específicos para essa modalidade , critérios esses resumidos no quadro abaixo , adaptado do modelo seguido pelo Projeto NURC de São Paulo , tal como apresentado por Castilho e Pretti (1986:9-10) .

QUADRO 1
CRITÉRIOS PARA TRANSCRIÇÃO DOS DADOS
ILUSTRATIVOS

SINAIS	OCORRÊNCIAS
()	Incompreensão de palavras ou segmentos
(hipótese)	Hipótese do que se ouviu
/	Truncamento , corte de uma palavra ao meio
Maiúsculas	Entoação enfática
::	alongamento de vogal ou consoante , podendo aumentar para mais
:	Prolongamento de vogal ou consoante
-	Silabação
?	Interrogação
...	Qualquer pausa
(())	Comentários descritivos do transcritor
[]	Superposição , simultaneidade de vozes
(...)	Indicação de que a fala foi tomada ou interrompida em determinado ponto , exceto em seu início ou término.
“ ”	Citações literais , Palavra ou expressão de língua estrangeira

Fonte (resumida e adaptada) - Castilho & Preti (1986: 9-10)

No intuito de complementar as informações contidas na transcrição , procurou-se , sempre que possível , fornecer esclarecimentos quanto aos recursos gestuais , visuais e cênicos.

Quanto à catalogação dos dados , foi feita distribucionalmente, segundo o tipo de estratégia empregada com fins humorísticos e o episódio em exame.

1.3.3- Suporte teórico

No sentido de conhecer um pouco mais acerca do próprio fenômeno aqui investigado , o do humor , busco tecer algumas reflexões acerca de sua essência , de suas razões e intenções , assim como de sua relação com o riso e o cômico. Para tanto , apóio-me em autores como Freud (1905/1947) , Bergson (1978) , Propp (1992) , dentre outros .

Para o desenvolvimento da análise dos mecanismos lingüísticos que o engendram , no programa humorístico eleito para estudo , tomo , como alicerce teórico , postulados de uma lingüística mais pragmática , que , contrariamente à lingüística do *sistema* (ou lingüística da *langue* , nos termos saussureanos) , no dizer de Koch (1992:9-10) ,

*encara a linguagem como **atividade** , como **forma de ação** , ação interindividual finalisticamente orientada ; como **lugar de interação** que possibilita aos membros de uma sociedade a prática dos mais diversos tipos de atos , que vão exigir dos semelhantes reações e/ou comportamentos , levando ao estabelecimento de vínculos e compromissos anteriormente inexistentes . (Koch , 1992:9-10)*

À luz dessa concepção , recorro-me à Lingüística Textual , no intuito de detectar material risível no eixo da progressão temática relativa à estrutura dos episódios considerados e dos diálogos neles contidos . Para tanto , fundamento-me em trabalhos como os de Koch (1989, 1992) e Koch e Travaglia (1989 , 1995) . Com essa mesma intenção de desvelar mecanismos provocadores de humor , valho-me de subsídios da Teoria da

Enunciação (Benveniste , 1988 , 1989 ; Ducrot , 1987) e da Análise Conversacional (Marcuschi , 1991 ; Goffman , 1967 ; Grice , 1975 , etc.) , para o exame do jogo interacional empreendido pelas personagens dos episódios , dos diferentes pontos de vista que permeiam as vozes dos actantes discursivos , bem como do modo de condução dos diálogos (conversação) agenciados pelas personagens.

Interessada no processamento discursivo , estendo o olhar para a Retórica , procurando examinar a produção do riso através de recursos à linguagem figurada , tais como abordados por nossos gramáticos tradicionais (Rocha Lima , 1967/1998 , Bechara , 1963 , por exemplo) , ou por adeptos da Nova Retórica como Perelman (1993) e Reboul (1998) , dentre outros , que fazem uma releitura e uma complementação das propostas de Aristóteles.

Paralelamente a isso , nas pegadas de Possenti (1991 , 1998) , vasculho , no pólo do sistema lingüístico , formas de provocação do riso nos componentes gramaticais - fonológico e morfossintático , além do lexical.

1.4- Estrutura do trabalho

No que toca à estrutura do trabalho ,além desta introdução , faz-se, no segundo capítulo uma breve reflexão acerca do conceito de humor , do seu processamento cognitivo, de suas funções , dos gêneros textuais que o veiculam e dos mecanismos lingüísticos que o ativam.

No terceiro , tecem-se considerações específicas em torno do gênero comédia , como preparativo para a análise dos humores engendrados no programa humorístico aqui em apreço , que , afinal de contas é uma “comédia da vida privada”.

No quarto capítulo , busca-se detectar e analisar as estratégias verbais (textuais, discursivas , conversacionais , lexicais , gramaticais e

figuradas) , que constituem o aparato humorístico verbal dos episódios do programa aqui investigado.

Finalmente , no último capítulo , de considerações finais , faz-se um balanço geral acerca do perfil verbal humorístico do programa *A Comédia da Vida Privada* , de seus efeitos junto ao telespectador e de sua função crítica ou repetidora dos “males” vigentes na nossa sociedade. A par disso , apontam -se os textos humorísticos como material de grande valia no processo ensino - aprendizagem de línguas.

Em apêndice , transcrevem-se **três** dos cinco episódios que serviram de fonte documental para a pesquisa aqui desenvolvida , episódios esses que se destacam quanto ao número e variedade do material humorístico detectado.

CAPÍTULO 2

O HUMOR EM ABORDAGEM TEÓRICA

Não fique o leitor perplexo ante as dificuldades com que o humor aturde os analistas. É dessa maneira que preserva a sua vitalidade, recusando-se a converter-se em coisa morta, posta à mercê dos bisturis. Pois ao vivo é imediatamente reconhecido e produz, num átimo, os seus efeitos.

(Brito, 1959)

2.1- Introdução

Desvendar a essência do humor , compreender suas razões e intenções , detectar os mecanismos que o agenciam são desafios que vêm suscitando , sobretudo a partir da década de setenta , pesquisas de sociólogos, psicólogos, antropólogos , folcloristas , estudiosos da literatura e até mesmo dos próprios profissionais da área - o que nos faz tomar consciência da necessidade de uma abordagem interdisciplinar da questão .

Inserido nesse campo investigatório , o presente trabalho busca oferecer a sua contribuição , voltando-se para o exame prevalentemente lingüístico dos mecanismos que são acionados na produção de um dos programas humorísticos produzidos na televisão brasileira. Com vistas a alcançar esse intento de um modo mais proficiente possível , procura-se , no presente capítulo , comentar alguns aspectos relativos ao modo de processamento do humor , às suas funções , tipos e efeitos , tais como apresentados por especialistas no assunto , conferindo-se especial atenção à sua codificação lingüística no espaço da mídia televisiva .

Naturalmente , não se exaurem aqui as reflexões acerca do fenômeno humorístico , nem se esgota o rol de estratégias e técnicas utilizadas na sua obtenção , dentre as quais as extralingüísticas (exploradas de modo tão sofisticado pela TV Globo) , que ficam à espera de pesquisas futuras.

Para melhor condução dessa tarefa , num primeiro instante , abordo , ainda que sucintamente , a questão da conceituação do humor e a sua relação com a comicidade e riso. Num segundo momento , faço referência às funções e efeitos que os entendidos costumam conferir -lhe,e, num terceiro , volto-me para aspectos concernentes à sua tipologia, considerando , de um modo particular , a produção humorística na televisão brasileira , de que faz parte o programa aqui em apreço . Para finalizar , enfoco de um modo particular os recursos apontados pelos autores como instrumento de provocação do riso , discutindo, sobretudo , os de cunho lingüístico , incidentes não só nos planos do léxico e da estrutura gramatical, como nos do texto , do discurso e da conversação .

2.2- Humor e comicidade

De origem latina , o vocábulo **humor** , integrante do campo semântico da medicina , designava “fluído ou líquido” , que , no corpo humano, afetavam sua disposição espiritual ¹. Nesses moldes , os temperamentos do homem costumavam ser classificados pelos entendidos como sangüíneos , fleumáticos , biliosos ou melancólicos, conforme o predomínio de certas secreções do seu corpo. Daí o emprego de expressões como “bom” e “mau humor” , para referir-se, respectivamente , a um estado alegre ou de irritação do ser humano.

Passando do discurso médico ao literário , vamos encontrar uma certa linha de continuidade na interpretação do termo . Assim é que a produção dramatúrgica procurava explorar esse sentido do vocábulo , através da caracterização das personagens em termos de uma fidelidade ao seu tipo de temperamento (sangüíneo , fleumático , etc.). De certa forma , é

¹ NASCENTES, Antenor . **Dicionário etimológico resumido**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro , 1966, p.39.

o que fazemos também , no nosso dia-a-dia , quando rotulamos as pessoas como “bem” ou “mal” humoradas .

Em crônica recente , intitulada “Quá-quá-quá”, o escritor Ruy Castro (**Manchete** , 17/04/99 , p.27) nos mostra , mesmo que em tom de deboche , o quanto a questão da origem do humor continua sendo matéria de investigação. Segundo noticia ele , cientistas de uma universidade canadense descobriram que o humor não é exatamente um atributo humano, uma coisa intangível , que faça parte da personalidade, mas algo que fica num lugar específico do corpo. E que lugar seria este? Para os canadenses , o lado frontal direito do crânio .

Criticando o quanto o telespectador brasileiro se diverte com o “asneirol” da televisão , em detrimento de um humor mais sofisticado, esse mesmo autor traz à tona uma antiga polêmica em torno da diferenciação entre *humor* , *comichidade* e *risismo* , também investigada por Travaglia (1988).

Segundo este lingüista (p. 20) , muitos estudiosos definem o *humor* como uma revolta superior do espírito , decorrente da criatividade do homem. Já o *cômico* e o *risismo* se originariam do ridículo , de uma situação incômoda , do grotesco , sendo , portanto, menos nobres que o primeiro. Contudo , adverte-nos esse autor , tal separação e oposição se revestem de um caráter hierárquico , que tenta reservar ao humor um *status* mais elevado. Quanto ao efeito decorrente do humor , mesmo que seu compromisso não seja com o riso audível , a gargalhada , ele está sempre levando a um riso como que recôndito , sendo esse , pois , o elemento fulcral que diferencia a linguagem humorística de outras formas de análise crítica que se faz do homem e da vida.

Deixando de lado a solução desse problema (grau e tipo de riso obtido) , que não é de responsabilidade do presente estudo , vejamos como se explica , na literatura corrente , o modo de funcionamento do humor.

2.3 - Mecanismo operacional e efeitos do humor

Procurando apontar , primeiramente , os traços característicos do humor , atenhamo-nos ao trabalho de Bergson (1978) , que o entende como uma prerrogativa do homem , já que decorrente de uma operação intelectual , que exige uma insensibilidade total do mesmo e uma cumplicidade entre receptor e emissor (cf. p.12).

O primeiro traço significa que o homem é o único animal que ri e que faz rir , idéia já defendida por Tchernichévski (apud Propp 1992:37) , que assim a expressara : “na natureza inorgânica e vegetal não há lugar para o cômico.” Isso significa que , quando rimos de algum animal ou de algum objeto, é porque estabelecemos alguma semelhança entre eles e nós mesmos , semelhança essa de caráter físico , comportamental ou gestual . Não é àtoa , pois, que as empresas circenses procuram garantir maior público (e conseqüentemente maior sucesso financeiro), explorando animais, transvetindo-os de humanos em aparência e atos , e obtendo , com isso , o riso da platéia .

Quanto ao segundo aspecto (a insensibilidade) , Bergson acredita que , solidário com as alegrias e tristezas , sensível a certos defeitos e vícios , sujeito a sentimentos sérios e até mesmo trágicos, o homem somente será capaz de rir , quando não estiver envolvido emocionalmente com o outro de que ri . Levando tal raciocínio às últimas conseqüências , dir-se -ia que , em uma sociedade na qual tudo levasse à comoção, o riso não emergiria ou não teria razão de ser. Daí a convicção

desse autor de que o cômico “se destina à inteligência pura”, que ele considera a condição necessária para a sua realização (op. Cit . p.13).

Da mesma forma , acredita Bergson , o humor produzido artificialmente , criativamente , exige tanto do autor como do receptor uma certa anestesia do coração. Sendo assim, quem narra algo com intenção cômica deve fazê-lo com a devida imparcialidade , ou seja, sem envolvimento com o próprio relato, contribuindo , assim , para um estado de neutralidade emocional do receptor , neutralidade essa que possibilitará o seu riso.

Quanto à manifestação de um eco cúmplice , isto é , da contaminação de mais pessoas , fundamenta-se , segundo o mesmo pensador , no fato de que o riso da platéia aumenta à proporção que a mesma se avoluma. Esse fato atesta a influência que o riso do outro exerce sobre os que o circundam , ou melhor dizendo , o seu caráter de *sociabilidade* . Quantas vezes um grupo de pessoas nos faz rir de certas piadas e anedotas , que , contadas para um só indivíduo , não surtiriam o mesmo efeito. E mais : o riso em grupo pode ser expresso de maneira variada. Segundo Travaglia (1988:21) , ele poderá “ficar no íntimo de quem ri , constituindo o que se pode chamar de riso recôndito ou riso interior , ou manifestar-se em reações fisiológicas , que vão de um leve sorriso até a gargalhada solta.” Obviamente essas reações fisiológicas de “riso contido” ou de “riso aberto” não dependem exclusivamente do material humorístico , ou da “graça” de quem o cria ou o transmite , mas do “humor” do indivíduo receptor.

Estudos como o de Bergson , que se ancoram na teoria da comunicação , deixam claro que a produção humorística exige cumplicidade do receptor com a instância emissora , num sinal tácito do acordo que nasce dentro de um sistema de inter-relação sócio-cultural. Esse acordo costuma assumir um caráter intragrupal , conforme nos ilustram situações

em que um determinado grupo (social , profissional , etário , etc.) costuma rir do que lhe foge à regra , como forma de rejeição.

Sintetizando , segundo Bergson (1978:14) , “o cômico surgirá quando homens reunidos em um grupo dirigirem sua atenção a um deles , calando a sensibilidade e exercendo tão só a inteligência.”

Vejamos , agora , como se explica , na literatura corrente , o mecanismo cognitivo de processamento desse fenômeno.

Tido como um dos primeiros a desenvolver estudos nessa área , Freud (1905) , faz uma leitura psicológica do processo de “redução de chistes”. Segundo ele , certas expressões cruas , ou quase cruas, de tendências agressivas ou obscenas são peculiarmente aptas a restrições ou repressões. Descobrimos que pode brincar com as palavras e valendo-se de certa dose de inteligência e senso de oportunidade , o ser humano se vê licenciado para manifestar , de forma mais ou menos camuflada , os maiores absurdos , vencendo, assim , as amarras sociais que o reprimem. Pelo que se pode perceber , para esse autor , o humor compreende uma tarefa de buscar , em um discurso a princípio dúbio , o reconhecimento do familiar , do participado , ou seja do que é passível de proporcionar uma sensação de conforto e prazer.

Essa visão do processo humorístico repercute nos estudos de Johnson (1976) , desenvolvidos na área antropológica . Para esse autor , ele compreende uma operação de “bissociação” , ou mediação , entre dois campos divergentes de significado , ou *frames* (“esquemas”) distintos . Em outras palavras , o humor decorre da criação de um terceiro campo de significado que oblitera os outros dois de cuja interseção ele emerge. A compreensão dos campos de significado resulta na criação de um paradoxo lógico , que seria a atividade humorística em si mesma . A solução do conflito do paradoxo lógico é assim explicada por esse autor (p.197):

- a) piadas (e outros gêneros de humor) são estímulos humorísticos que resultam em riso , que constitui uma liberação fisiológica imediata do conflito;
- b) piadas e (outros gêneros de humor) , pela geração do conflito , criam um novo entendimento na mente das pessoas;
- c) reduzir o conflito mental simbolizado pela piada (e outros gêneros de humor) às esferas ou estratos de conteúdo lingüístico , forma estrutural ou contexto social (contidos na manifestação humorística) onde o conflito fica limitado a meios de expressão de modo que ele não pode nunca fugir ao controle.(Johnson , 1976 :197)

No campo da lingüística , Raskin (1985) também entende o processo humorístico como um engendramento bissociativo e o explica à luz de uma semântica procedural baseada em *scripts*, categoria explorada pela lingüística textual. Definindo o *script* como um feixe estruturado e formalizado de informação semântica inter-relacionada, ele mostra que , para ser humorístico , um texto deverá ser compatível com dois *scripts* diferentes e opostos : real x não real ; possível x impossível ; normal x anormal ; bom x ruim , etc., parcialmente sobrepostos em seu interior . Em seguida , um gatilho , óbvio ou implicado , promoverá a mudança de um *script* para o outro.

Abraçando essa mesma linha de pensamento , Possenti (1998:39) assim procura explicar o funcionamento lingüístico das piadas :

tipicamente , uma piada contém algum elemento lingüístico com pelo menos dois sentidos possíveis . E o leitor não tem apenas que verificar quais são esses sentidos. Mais que isso , cabe-lhe descobrir que , havendo dois , o mais óbvio deles deve de alguma forma ser posto de lado , e o outro , o menos óbvio , é aquele que , em um sentido muito relevante , se torna dominante.(Possenti , 1998:39)

Essa interpretação do mecanismo geral de funcionamento do humor coincide com a de Schopenhauer , referido em Propp (1992: 179),

que afirma que o riso “surge [...] da repentina percepção da não correspondência entre o conceito e a réplica (tirada)”. Eis de novo a defesa da existência de um processo de bissociação , dessa vez no território da filosofia.

Quanto aos **efeitos** do humor , costuma-se afirmar que o seu papel é o de provocar o riso pelo riso , idéia essa aqui questionável , uma vez que raríssimas vezes isso se observa. Seria até mesmo difícil conceber o humor exclusivamente com esse fim, já que nos acostumamos a vê-lo empregado como arma de sarcasmo, de crítica , de denúncia contra hábitos , costumes , personalidades e instituições. Segundo Travaglia (1988), um caso de riso pelo riso seria , por exemplo , o provocado por uma pessoa ao tropeçar ou se esbarrachar no chão. O autor ressalva , porém , que , mesmo nesses casos, há uma intenção inconsciente de correção da vítima , que teria demonstrado uma inadequação ao seu meio, intenção essa decorrente da idéia que alimentamos de que nunca estamos sujeitos a tais tipos de ocorrência .

Outro resultado apontado na literatura é de natureza psicológica. O ato humorístico é visto como provocador de catarse , ou seja , como um liberador de algum sentimento interior reprimido. Analisando -o à luz de sua teoria psicanalítica , Freud (1905/1947) mostra que o humor não é mera resignação , mas uma vitória do princípio do prazer. A sua tese nesse sentido pode ser assim sintetizada: forçado a submeter suas tendências de prazer às exigências da realidade , o ego volta as costas a esta e usufrui , sem culpa e sem inibições , de uma experiência narcisista. Essa vitória dá ao ego , aparentemente invulnerável , uma sensação de força , que acaba suscitando o riso, ou um simples sorriso.

Também para Pereira (1970: 59) , o humor é uma das formas de “realização cartática de nossa existência limitada” , que serve para liberar uma série de anseios , através da sensação de agrado.” Essa

liberação , no caso , é feita através de algo não sério , que , no dizer de Possenti (1987:26) , “serve de veículo de um discurso proibido , subterrâneo , não oficial “. Contudo, é bom lembrar que há momentos em que esse tipo de liberação sofre restrições , como ocorre , por exemplo , com o humor de cunho pornográfico . Uma evidência disso é que as piadas voltadas para temas sexuais costumam se restringir a determinados ambientes e ouvintes.

Outra função do humor apontada pelos autores (embora não consensualmente) é a de arma de denúncia , de crítica a valores e comportamentos prescritos pela sociedade , que se busca derrubar , no intuito do estabelecimento de uma nova ordem. Melhor dizendo , o humor põe a nu o ser humano , revelando-lhe os defeitos , às custas do riso. Vê-se , pois , que se trata de um estratagema que pode ir além de uma simples crítica , quando visa à correção de nossos desvios, constituindo-se , portanto, num instrumento de denúncia e de busca de transformação social.

Com sua carga crítica , o discurso humorístico se configura como um verdadeiro espelho que reflete a verdadeira face da sociedade e dos indivíduos que a integram. Todavia cumpre advertir quanto à relatividade dessa função, assim compreendida por Possenti (1998:49) :

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

Esses dois papéis , de crítica social e de convivência com preconceitos e com a nossa situação político - social, co-existem no humor produzido pelos nossos canais televisivos. Um bom exemplo disso é o programa *Casseta & Planeta* , da Rede Globo , que , ao mesmo tempo que tece críticas ao governo , apresentando caricaturalmente a figura física , a fala e o próprio nome do nosso presidente , ou mesmo ridicularizando , “intratelevisivamente” , outros programas da rede , não tem o menor escrúpulo em criticar o Movimento dos “Sem - terra” , mostrando seus integrantes saqueando lojas e exibindo faixas e cartazes com dizeres como : “Movimento dos Sem Tela”. Outro desconcerto é a sua postura machista subjacente em quadro que, com pretensão de criticar os casos amorosos do jogador brasileiro Ronaldinho , acaba reafirmando um dos preconceitos vigentes entre nós , segundo o qual as mulheres loiras são as mais belas , mas também as mais burras.

Nesse quadro de contradições é a face positiva do humor que costuma ser ressaltada pelos estudiosos , que o consideram um “desmontador de falsos “equilíbrios” , ou seja , uma operação séria que desmascara , de um modo agradável , nossos defeitos individuais e sociais.

Embora reconheça esses equívocos de sua pretensa função de “revelador de verdades” , Travaglia (1988) os interpreta como meros desvios de sua meta basilar. Segundo ele , mesmo que o humor não cure aqueles contra os quais se dirige , pelo menos consegue abalar os indiferentes , ou até mesmo os coniventes com os vícios reinantes na sociedade. Esse ponto de vista corrobora a crença de Propp (1992:21) de que esse fenômeno

levanta e mobiliza a vontade de lutar , cria ou reforça a reação de condenação , de inadmissibilidade , de não compactuação com os fenômenos representados e , por isso

mesmo , contribui para intensificar a luta para removê-los e erradicá-los. (Propp ,1992:21)

Feitas essas considerações em torno do funcionamento do humor e dos papéis que costuma exercer , passemos a examinar a sua tipologia.

2.4- Tipologias do humor

A literatura corrente tem reconhecido diversas categorias de humor , identificáveis segundo aspectos diferentes. Sem pretensão de esgotar o assunto , limito-me a comentar algumas delas , privilegiando as que têm maior relação com o *corpus* aqui examinado.

Do ponto de vista do **tema** focalizado , por exemplo , dentre a imensa gama de possibilidades , sobressaem as que versam sobre sexo , etnia e questões sociais , que , não raro , aparecem combinadas num mesmo texto.

O humor sexual , ou erótico , por exemplo , de maior espaço n' *A Comédia da Vida Privada* , enfoca idéias e fatos ligados ao relacionamento sexual , e é abordado a partir de um material lingüístico , situações ou imagens que vão de um estilo mais requintado e sutil ao mais chulo e pornográfico . A insistência e o modo com que esse tema vem sendo explorado na mídia acabam servindo para indiciar a nossa imaturidade em lidar com essa questão no nosso dia-a-dia.

O humor étnico , por seu lado , focaliza as características de certos grupos sociais , etários , profissionais , sexuais , etc. , constituindo-se num campo aberto às pesquisas sociolingüísticas , de que constituem exemplos os estudos desenvolvidos por Travaglia (1988,1989,1990) . O desencadeamento do riso é obtido , nesse caso , às custas da desvalorização de certos grupos , expressa através do uso de *scripts* como

o da estupidez, vileza , avareza , mesquinhez , etc. , ou da valorização de outros , mostrada em *scripts* da esperteza, astúcia , agilidade de raciocínio , etc. Correntes no cotidiano popular , esterótipos como “o português é burro”, “o mineiro é esperto, embora calado e com cara de atoleimado”, “o turco e o judeu são avarentos”, “toda mulher bonita e /ou loira é burra”, etc. , são explorados àfarta nos programas humorísticos de nossa televisão.

Quanto ao humor social tem como alvo de crítica os costumes e preconceitos de uma sociedade, no intento de enfrentá - los e até mesmo de derrubá-los . Essa crítica feita a comportamentos explícitos que a sociedade admite e até mesmo incentiva , afirma-nos Travaglia (1998) , pode se transformar numa denúncia contra os atos encobertos por dissimulações que contrariam a ordem e as normas humanas ou institucionalizadas . No quadro abaixo , busco apresentar os subtipos de humor social mencionados por Travaglia (1998:45) , ilustrando - os com alguns programas humorísticos produzidos na televisão brasileira de nossos dias:

QUADRO 2

EXEMPLOS DE CRÍTICA SOCIAL EM PROGRAMAS HUMORÍSTICOS DA TELEVISÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Tipos	Alvo	Ilustração
Político	Partidos e personagens políticos , governantes , atitudes , etc.	Quadros do <i>Casseta & Planeta</i> com personagens como “Bill Clewton” (Bill Clinton) e “Viajando Henrique Cardoso /Ficando Henrique Cardoso” (Fernando Henrique Cardoso)
Institucional	Hospitais, escolas , igrejas , a mídia , etc.	O quadro <i>A Escolinha do Professor Raimundo</i> do

		programa <i>Zorra Tota</i>
Profissional	Certas profissões	A empregada doméstica encarnada na personagem Filomena em <i>Ô... Coitado</i> e o entrevistador Roberto Roberto , vivido por Chico Anísio em <i>Zorra Total</i>
Caracterológico	Tipos humanos como: homossexuais, bêbados, invejosos , sexomaníacos , inescrupulosos , etc.	O Senhor Peru , da <i>Escolinha do Professor Raimundo</i> e Vera Verão de <i>A Praça é Nossa</i> como homossexuais ;
Consuetudinário	Costumes e comportamentos já cristalizados no nosso cotidiano.	Mulher que gosta de apanhar , na <i>Escolinha do Professor Raimundo</i>
De estratificação social	Relações entre as classes sociais .	Preconceito contra os pobres por parte da personagem Caco Antibes, de <i>Sai de Baixo</i> .
Linguístico	Fatos originários de estereótipos lingüísticos ou de diferenças de linguagem entre indivíduos ou grupos.	Quadro do programa <i>Casseta & Planeta</i> , que ironiza a língua italiana da novela <i>Terra Nostra</i> .

Naturalmente , esses recursos e temas não são mutuamente exclusivos, mas podem vir conjungidos num mesmo texto , no qual terão maior ou menor proeminência , conforme a intenção do autor.

Um segundo fator de diferenciação tipológica a referir diz respeito ao estrato social do **público-alvo** . De acordo com Travaglia (1988) , os programas humorísticos dos nossos canais televisivos se distribuem em dois tipos básicos: popular e de elite.

Voltados para “pessoas menos cultas, inteligentes , perspicazes , engajadas , normalmente de classe social C e parte da B” (cf. Travaglia ,

op.cit. p.15) , os primeiros têm uma intenção mais risista e menor preocupação com críticas e denúncias sociais.

Já os de elite visam à transformação social, através da crítica e denúncia do que a sociedade nos impõe , sendo , por conseguinte , dirigidos a um público mais culto , inteligente , perspicaz , engajado , pertencentes às classes B e A (sobretudo) .

Por fim , se levarmos em conta os **recursos de produção** do humor , temos outra tipologia assentada na diferenciação do código , que nos leva à classificação do humor em verbal e não - verbal.

O humor verbal , ou lingüístico é aquele que deve o seu efeito cômico ao que está dito ou escrito , constituindo-se num manancial para a criação de piadas , anedotas , quebra-línguas , etc.

Por seu turno, o humor não-verbal utiliza outros códigos como a situação , gestos , movimentos , caracterização das personagens , expressões fisionômicas , timbre de voz , imagem e movimento (no caso da televisão e do cinema , etc.).

Nos dois casos , procura-se levar em conta a idéia de que o homem é dotado de certo instinto do devido , da norma , tanto na vida física , quanto na moral e intelectual , o que torna risível tudo o que se revela como desvio do padrão estabelecido. Assim , tanto se ri de um corpo desproporcional , como de uma conduta não compatível com as leis de uma época e de um povo. Não é à toa que esses “desvios” são explorados na literatura como forma de conferir ao texto um toque de comicidade . Exemplos disso é a personagem **O Corcunda de Notre Dame** e os membros da **Família Adams** , que , ao invés de aterrorizarem , acabam provocando o riso dos telespectadores por sua aparência incomum.

Pelo que se pode perceber , verbal ou não-verbal , os dois tipos de codificação do humor suscitam o riso sempre que revelarem defeitos até então não percebidos.

2.5- Alguns gêneros humorísticos

Variada no campo da expressão pictórica (com seus cartuns, charges e caricaturas) , a produção humorística se distribui em diferentes gêneros , na esfera da expressão verbal. Levando em conta as definições fornecidas pela literatura corrente , sobretudo por Moisés (1988) e Vasconcellos (1987) , mencionem-se e conceituem-se aqui alguns deles:

a- trocadilho : constitui-se numa brincadeira baseada no emprego cômico de palavras semelhantes quanto ao som , mas diferente quanto ao significado ;

b- piada (ou chiste) : dito engraçado e espirituoso , cuja face lingüística vem preocupando autores como Chiaro (1992) , Raskin (1985, 1987) , Possenti (1998) , dentre outros ;

c- anedota : relato sucinto de fato jocoso;

d-comédia : gênero dramático que enfatiza a crítica e a correção, através da deformação e do ridículo , juntamente a seu papel de provocar o riso. Historicamente , as raízes da comédia se perdem em períodos pré-documentados, sendo as indicações mais precisas aquelas que a fazem provir do culto dionisíaco. Cumpre frisar que esse gênero esteve representado em todos os períodos da história do teatro, mantendo sempre vivo o seu vínculo com o público. Outro ponto a salientar também é que a comédia pode abarcar outras modalidades. Tanto assim é que ela explora o lado caricatural das personagens , além de falas espirituosas que se constituem em verdadeiras piadas ou chistes ;

e-farsa; gênero dramático que se caracteriza “pela situação cômica exagerada, baseada principalmente em equívocos e quiproquós , em detrimento da caracterização dos personagens , linguagem espirituosa ou outro tipo qualquer de afeto intelectual”. (Vasconcellos , 1987:90)

Ressalte-se , contudo , que , apesar da catalogação acima, são tênues as fronteiras entre os componentes dessa tipologia. Evidência disso é a falta de consenso entre os manuais e a fragilidade de definição fornecida pelos dicionários especializados. Algumas modalidades chegam a ser definidas segundo o grau ou tipo de riso que podem suscitar .

Quanto à freqüência de uso entre os diversos povos, os textos mais curtos como a anedota , a piada , os trocadilhos , etc. , integram o falar do dia-a-dia dos diferentes povos . Por sua brevidade, são eles que levam, com mais facilidade à gargalhada. Diferentemente , por sua extensão , complexidade formal e densidade da trama , a comédia joga com fases de riso e de recomposição do sério , sendo ativadora , pois, de surtos de riso periódicos , mais ou menos freqüentes.

Atendo-nos , especificamente , à produção humorística televisiva da atualidade , constatamos que os programas vêm apresentando pouca variação tipológica , estruturando-se , mais comumente , em forma de seqüências de quadros , concentrados , ou não , em torno da figura de um determinado comediante , e incorporando textos piadísticos. A par desse tipo , temos em menor número , programas em forma de comédia , que lembram as velhas chanchadas do cinema brasileiro..

No quadro abaixo , fornece-se uma síntese dos programas humorísticos em exibição em cinco redes da televisão brasileira : a Globo, o SBT , a Bandeirantes , a Record e a Rede TV.

QUADRO 3

TIPOS DE PROGRAMAS HUMORÍSTICOS EM VIGOR NA TELEVISÃO BRASILEIRA

Programa	Emissora	Caracterização
<i>Casseta & Planeta</i>	TV Globo	Seqüência de quadros diversificados tematica e situacionalmente, envolvendo os mesmos atores e , eventualmente, pessoas do povo.
<i>Zorra Tota</i>	TV Globo	Seqüência de quadros, tipos (representados pelos mesmos atores) e situações mais ou menos fixos.
<i>A Turma do Didi</i>	TV Globo	Seqüência de quadros envolvendo tipos e algumas personagens fixas e centradas na figura do humorista Renato Aragão.
<i>Mega Tom</i> (recente)	TV Globo	Seqüência de quadros centrados no humorista Tom Cavalcanti que imita cantores , parodia músicas e representa tipos como o bêbado, o homossexual , etc.
<i>Garotas do Programa</i> (recente)	TV Globo	Seqüência de quadros envolvendo tipos e personagens mais ou menos fixos , centrados em cinco atrizes , sobretudo , na atriz Marília Pera e contando a cada exibição com um ator convidado.
<i>Muvuca</i>	TV Globo	Conjunto de entrevistas, em geral em torno de um

		determinado tema, tendo como cenário convergente a loja Muvuca , e centrada na comediante Regina Casé.
<i>Sai de Baixo</i>	TV Globo	Comédia -chanchada que se desenvolve em torno de “aventuras” diferentes vividas por uma mesma família (representada pelos mesmos atores) e que conta com um convidado diferente a cada exibição.
<i>A Guerra dos Pintos</i>	TV Bandeirantes	Comédia- chanchada , compreendendo “aventuras” diferentes de uma mesma família representada pelos mesmos atores
<i>Santo de Casa</i>	TV Bandeirantes	Comédia -chanchada compreendendo aventuras diferentes de uma mesma família (representada pelos mesmos atores)
<i>A Praça é Nossa</i>	SBT	Seqüência de quadros, cenário , tipos , (representados pelos mesmos atores) e situações mais ou menos fixas , tendo como articulador central , o ator Carlos Alberto de Nóbrega , que aparece sempre assentado no banco da praça.
<i>Ô Coitado</i>	SBT	Comédia chanchada , que compreende “aventuras” diferentes, vividas por personagens (mais ou menos fixas) e centrada numa personagem - tipo, Filó , empregada doméstica ,

		representada pela atriz Goreth Milagres.
<i>Fala Derci</i>	SBT	Conjunto de pequenos esquetes , de caráter parodístico ou não , entremeado de entrevistas e centrado na humorista “Derci Gonçalves”
<i>Escolinha do Barulho</i>	TV Record	Quadro único enfocando situações “pedagógicas” hilárias, vivenciadas pelos mesmos alunos (representados por atores fixos) e um professor que se reveza a cada exibição
<i>Te Vi na TV</i>	Rede TV	Conjunto de quadros compostos de entrevistas, imitações , piadas , conduzidos pelo humorista João Cléber

Além desses , mencionem -se programas como os de Jô Soares , Ratinho , Faustão , Sílvio Santos , Gugu , etc. , que exploram diversos tipos de material humorístico , dentre os quais , trocadilhos , gozações e outros mais.

2.6- Formas de expressão verbal do humor

Feitas essas breves considerações acerca da concepção , efeitos, mecanismo , formas e tipos de textos humorísticos , enfoquemos , agora , os recursos utilizados na sua produção verbal , lembrando que , se a essência do humor ainda não foi de todo revelada, muito menos o foram todos os recursos responsáveis por sua produção.

Segundo Raskin (1985, 1987) , referido anteriormente, a abordagem lingüística desse fenômeno deixa muito a desejar , uma vez que

as análises desenvolvidas se restringem à dimensão sentencial . Daí o seu convite , acatado por estudiosos como Possenti (1998) , em levar em conta a dimensão supra-sentencial , enfocada pela Lingüística do Discurso.

Abraçando esse caminho de análise (aplicado , como se disse , por Possenti a textos piadísticos), o presente trabalho aborda os modos de processamento verbal do humor , no programa televisivo *A Comédia da Vida Privada* , em níveis que vão além do oracional .

Antes de fornecer uma síntese dos mesmos , vale repetir que nenhum dos recursos é cômico por si mesmo . Prova disso é a sua utilização em outros tipos de textos de caráter não-humorístico. O seu estatuto humorístico , na verdade , depende de outros fatores , dentre os quais , o conhecimento de mundo partilhado entre os actantes do discurso , emissor e receptor. A esse respeito , Travaglia (1988:27) nos diz que “o humorista e a audiência têm de estar sintonizados não só entre si , mas também com o humor para que algo possa ser recebido como humorístico e não como outra coisa qualquer.”

Como ilustração dos recursos alistados , procurarei apresentar dados recolhidos do programa em apreço e , de outros programas cômicos exibidos em nossas emissoras (arrolados no Quadro 3).

2.6.1- Dimensão textual

Inserida na linha de estudos da Lingüística Textual , Koch (1992) entende a coerência textual como um princípio de interpretabilidade , ligada à inteligibilidade deste numa situação de comunicação. Um dos fatores que regem o seu estabelecimento é , segundo ela , a continuidade de um tópico discursivo, ou seja , daquilo sobre o qual se fala no texto , seja ele oral (resultante de um diálogo , ou não) ou escrito .

Diferentemente do texto escrito , na conversação , a coerência não se restringe a produções individuais, mas é construída através da interação dos interlocutores.

Segundo Marcuschi (1991: 76),

a coerência conversacional não é simplesmente uma relação simétrica entre turnos consecutivos . Na conversação ao contrário do que se dá no texto escrito a coerência é um processo que ocorre na orientação temporal em que a reversibilidade não se verifica.

Para esse autor é comum a ocorrência de violações nas trocas de turnos , durante as conversações , mas a falta de coerência pode constituir-se num empecilho à interação de seus participantes .

Pelo que se pode ver , a progressão tópica é condição necessária para a coerência de um texto ou de uma conversação , e portanto , crucial para a inteligibilidade dos mesmos.

Rompedora de cânones , a criação humorística costuma se valer de rupturas de tópicos , com a intenção de provocar o riso. Exemplo disso é o seguinte excerto extraído de um dos episódios d'*A Comédia da Vida Privada*.

(1) Episódio: “ **Apenas bons amigos**”

Situação: Três amigos , Ataíde , Bastos e Cardoso , conversam e bebem num bar.

Ataíde : às vezes eu penso neles...

Bastos: quem?

Ataíde: nos espermatozóides...

Cardoso: de vez em quando você pensa nos seus espermatozóides?

Ataíde: não ... nos meu não ... nos de meu pai...

Cardoso: ah...

Bastos: ficou maluco...

Ataíde: na noite em que eu fui concebido... eu era UM entre milhões de espermatozóides ... só eu ... entende? só eu fecundei o óvulo de mamãe::... ou seria bilhões?

Cardoso: não eu acho que é óvulo mesmo... né ... ô Bastos...

É evidente que aqui o autor tenta levar o telespectador ao riso, através dos fluxos e refluxos da malha tópica , no diálogo das personagens. Essas diversas rupturas temáticas serão analisadas com o devido apuro no capítulo de análise.

2.6.2-Dimensão discursiva

Incorporando aos estudos lingüísticos a noção de subjetividade , Benveniste (1988 , 1989) procura descrevê-la como a característica principal da linguagem , pela qual o sujeito-locutor constitui-se em fonte e centro de todos os atos lingüísticos . Segundo ele, ao se apropriar da linguagem , o locutor (falante ou escritor) instaura-se como EU , e , portanto , como sujeito do seu dizer , ao mesmo tempo em que institui o receptor como TU , ou seja , como seu interlocutor.

Afastando-se dessa noção de subjetividade enunciativa defendida por Benveniste , autores como Bakhtin (1929/1986) concebem o discurso como dialógico , afirmando que nele sempre está presente o discurso do outro na materialidade verbal , seja explícita ou implicitamente .

Ao invés de privilegiar , como o lingüista francês , a ação do locutor no processo enunciativo e , por conseguinte , na linguagem , Bakhtin (1929/1986) concebe a atividade verbal (oral e escrita) como polifônica , identificando nos textos , a presença de várias vozes que falam simultaneamente . Para esse autor , o discurso se tece polifonicamente , num jogo de várias vozes cruzadas , que poderão se complementar , se contradizer ou concorrer entre si. Assim, inscrevendo-se nessa problemática da heterogeneidade discursiva , a polifonia põe em causa a unicidade do sujeito falante.

Nas trilhas de Bakhtin , Ducrot (1987) detecta no texto a presença de vozes que falam de perspectivas ou pontos de vista diferentes com os quais o locutor se identifica ou não. Tal idéia , esclarece-nos Koch(1992:58) , não coincide exatamente com o de intertextualidade , mas recobre-o . Assim , para ela todo caso de intertextualidade é um caso de polifonia , mas não o contrário.

Nos seus estudos , Ducrot (1987) distingue , tal como Benveniste, duas entidades discursivas no eixo da emissão: o locutor e o enunciador. Por **locutor** , ele entende “um ser que é, no próprio sentido do enunciado , apresentado como seu responsável, ou seja, como alguém a quem se deve imputar a responsabilidade deste enunciado”(p.182). Tal figura , adverte-nos o autor (diferentemente de Benveniste), não deve ser confundida com o autor empírico , com o produtor do discurso (o falante, no caso do discurso oral) , uma vez que se trata de duas entidades discursivas diversas , conquanto, possam , às vezes , coincidir.

Esse locutor , figura discursiva que é, desdobra-se , de acordo com esse lingüista , em duas representações diferentes : como elemento responsável pela enunciação (L) como ser no mundo (I) , ou “pessoa completa”, que apresenta , entre outras propriedades , a de ser origem do enunciado (cf. p. 188) . Assim sendo , “L” pertence ao comentário da enunciação feita globalmente pelo sentido, ao passo que “I” pertence à descrição do mundo feita pelas asserções interiores ao sentido” (p.199).

Considerando que “o sentido do enunciado , representação da enunciação , pode conter aí vozes que não são as de um locutor”, Ducrot (1987) distingue da figura do locutor a do **enunciador** (E). Essa entidade discursiva , presente na enunciação sem que lhe sejam atribuídas palavras precisas , tem expresso o seu ponto de vista , a sua posição , a partir do ponto de vista do próprio locutor , do receptor , de uma voz genérica , ou até mesmo da de um locutor impessoal. Como correlato do par

locutor/enunciador, DUCROT (1987) aponta , ainda , a dupla **alocutário/destinatário** , sem , contudo , nela se deter. O primeiro , corresponde ao “tu” do discurso , e é representado formalmente pelas marcas de segunda pessoa ; já o segundo , elemento a quem a mensagem se dirige (destinatário) , e que pode , ou não , coincidir com o alocutário , corresponde , no nível da recepção , ao enunciador , da esfera da emissão.

Tomando essas categorias estabelecidas por Ducrot (1987) , Orlandi (1988) identifica dois tipos de polifonia : um em que o recorte produzido apresenta mais de um locutor para o enunciado ; outro em que se tem mais de um enunciado num recorte , ou seja , mais de uma perspectiva sob as quais se realizam as enunciações.

Além desses dois aspectos apontados por Orlandi , acrescenta-se aqui a polifonia decorrente da incorporação de vozes correspondentes a outras instâncias enunciativas ou a outros textos/discursos .

No excerto abaixo , retirado do programa *A Comédia da Vida Privada* , temos um caso de “humor polifônico” , por superposição das vozes do locutor e do enunciador:

(2)Episódio: “**Mulheres**”

Situação: Clara , Ana Paula e Júlia conversam à beira de uma piscina , após terem rompido os seus relacionamentos amorosos.

Clara : aí::... agora sim ... nunca mais homem para atrapalhar a nossa vida ...

Júlia: nunca mais ginástica localizada...

Ana Paula: é o fim das dietas...

Clara: o que que a gente não fazia por causa de homem?

Júlia: é ... e ainda tinha que fingir que era pra se sentir melhor enquanto pessoa...

Percebemos , no interior dessas falas , que as locutoras enunciam a partir da perspectiva de um enunciador geral , que impõe à

mulheres verdadeiros rituais embelezadores , com a finalidade de sedução do sexo oposto.

2.6.3-Dimensão conversacional

Examinando o ato conversacional empreendido por falante e ouvinte, em situações comuns de fala , percebemos que este é regido por normas que atuam no sentido de uma maior ou menor eficácia comunicativa de seus participantes . Com base nisso , autores como Grice (1975) e Marcuschi(1991) , dentre outros , procuram levantar os princípios básicos que regem a comunicação , entendendo-a como gênero primordial da interação humana.

Segundo Grice (1975) , o princípio básico que rege a comunicação humana é o Princípio da Cooperação , o que significa que , quando conversamos , cabe-nos cooperar para que a interlocução seja eficaz. Esse princípio de cooperação se subdivide em quatro “máximas” , aqui transcritas e adaptadas de Koch(1992:27) :

a--Máxima da Quantidade: “não diga nem mais , nem menos do que o necessário;”

b- Máxima da Qualidade : “só diga coisas para as quais tem evidência adequada; não diga o que sabe não ser verdadeiro;”

c- Máxima da Relação (relevância) : “diga somente o que é relevante;”

d- Máxima de Modo : “seja claro e conciso; evite a obscuridade; a prolixidade , etc.”

Examinando esses postulados , a autora supracitada faz referências a aspectos que merecem ser destacados aqui . Em primeiro

lugar, uma máxima pode se sobrepor às outras ; em segundo , é perfeitamente possível a violação de uma delas , em favor da outra; por fim , elas poderão ter um grau de importância diferente , dependendo da situação de fala a que se integram.

Nessa mesma linha de pensamento , Marcuschi (1991) alista e comenta as estratégias conversacionais que os interlocutores põem em prática no exercício do ato conversacional. Uma delas é de que não é possível tomar a palavra do outro a qualquer momento , cabendo ao interlocutor aguardar os chamados “espaços de transição” , que se caracterizam por marcas como: silêncio ou pausas , gestos , olhar , etc. ; do detentor do turno. Um diálogo eficiente compreende , pois , uma conjugação de turnos , a que Marcuschi chama de “par adjacente”, que corresponde a uma organização local da conversação. A implicação disso é que , em certas situações , algumas falas serão mais relevantes que outras , podendo a sua não ocorrência , ou a ocorrência de outra fala qualquer , causar , no mínimo estranheza , ou muitas vezes , sanções sociais mais graves.

Outro princípio a ser observado durante uma interação é o da “preservação das faces” , postulado por Goffman (1967). Segundo ele, numa interação , devemos estar sempre preocupados em resguardar a face do outro , realçando-lhe os pontos positivos e minimizando-lhe os pontos negativos.

Operando em vias tortuosas , a produção humorística se mostra sensível a esse território , explorando o desrespeito a várias dessas regras , conforme mostrado por Bittencourt (1990 a, b) , em sua análise da “Escolinha do Professor Raimundo”.

Vejamos um exemplo , transcrito de Bittencourt (1990 a):

(3)-Programa : **“A Escolinha do Professor Raimundo”**

Situação : Prof. Raimundo argúi seu aluno , Rolando Lero .

Professor: Seu Rolando Lero ...

Rolando Lero: amado mestre ... sinto-me tão lisongeadado pela distinção da vossa convocação ... que já se me faz um nó na garganta...

Professor: então desate o nó pra não morrer enforcado e me responda ... benfeitores da humanidade ... quem foram PiErre ... e Marie ... CuRIE ?

Rolando Lero: ((pausa)) meu caríssimo instrutor ... o que diria vossa excelsa sumidade se eu lhe dissesse que esses dois seres de sexos diferentes formavam um casal?

No excerto acima , o aluno Rolando Lero , conforme nos deixa entrever , iconicamente , o seu próprio nome , configura-se como o protótipo do desrespeitador das Máximas da Quantidade , da Relevância e do Modo.

2.6.4 Dimensão léxico - gramatical

Levando às últimas conseqüências o mecanismo da bissociação (tratado em seção anterior) , os autores-humoristas se valem de vários procedimentos na exploração da ambigüidade , jogando com a mesma no plano lexical e nos diferentes níveis de estruturação gramatical .

Focalizada na antiga retórica grega sob o nome de *anfibologia*, segundo Câmara Jr. (1964:35) , ela decorre da “circunstância de uma comunicação lingüística se prestar a mais de uma interpretação.” Em sentido mais lato , prossegue o autor , “ela decorre de processos como a homonímia , a polissemia e a deficiência de padrões sintáticos.”

Recurso de grande vitalidade na produção do humor , segundo Travaglia (1989), a homonímia ocorre quando dois signos (palavras , expressões , frases , etc.) têm seus significantes (fonias) idênticos ou parecidos , podendo ser classificada com base no nível , ou melhor , no(s)

mecanismo(s) lingüístico(s) que a aciona(m). Nas passagens apresentadas a seguir , temos ilustrações de homonímias fonológicas , morfológicas , sintáticas , lexicais , respectivamente.

a)-Fonológica :

(4) Programa : **“A Escolinha do Professor Raimundo”**

Situação : O professor faz uma pergunta ao seu aluno Baltazar.

Professor: o que quer dizer ... apóstolo?

Seu Baltazar: é fácil ... apóstolo é coisa de tenho certeza daquilo que a gente disse tá certo...

Professor : é ? não entendi ?

Seu Baltazar: é ... eu explico-lho... por exemplo ... quando a gente diz que é o que é ... mas alguém duvideia ... que é que a gente diz?

Professor : o que é ? o que é?

Seu Baltazar: eu aposto-lo.

Temos aqui um caso de colisão homonímica entre o sintagma verbal constituído pelo verbo *apostar* , seguido de objeto direto pronominal oblíquo em forma não canônica (*lo* , em vez de *o*) e o substantivo proparoxítono *apóstolo*. A fonia é a mesma , mas a segmentação morfossintática é distinta.

b- Morfossintática:

(5) Programa : **“Zorra Total”**

Situação : uma aula na Escolinha do Professor Raimundo

Prof Raimundo : então... SEU BONECO , como é que andam as coisas pro senhor?

Seu Boneco: ah... cheFINho... eu tou no maior suFOco... vou ter que comprar Mil torNEIras ...

Prof. Raimundo: mil torNEI::ras? Ora ... Seu Boneco ... eu já mexi com muita construção em minha vida e NUNCA precisei de comprar mil torNEIra?
Seu Boneco: é que minha mulher foi no médico e ele falou que ela está com **mioplas**::....

Aplicando a regra de semivocalização da consoante [L] em [w] , comum em final de sílaba na nossa língua , a personagem em questão intepreta , em sentido contrário , o segmento *mio* como sendo um numeral *mil*, que forma com o substantivo *pias* um sintagma nominal.

c) Prosódico - sintática:

(6)Piada de tradição popular (contada por um dos alunos da *Escolinha do Barulho*) :

Numa sala de aula , os alunos foram instruídos pela professora a redigir uma redação com o seguinte final : “Mãe só tem uma”. Mariazinha , Joaquina e outros leram entusiasmados a redação que fizeram em homenagem as mães , usando , adequadamente , o desfecho recomendado.

Por solicitação da professora, Juquinha , frente à turma , também lê a sua composição :

“Meu tio foi nos visitar e minha mãe querendo agradá-lo me pediu:

-Juquinha , traz duas cervejas!

Ao abrir a geladeira , tive uma surpresa desagradável e respondi :

-Mãe , só tem uma!”

Nesse caso , uma frase já estratificada entre nós aparece inserida em novo contexto situacional e novo perfil prosódico , com a reinterpretação do tópico *mãe* como vocativo e do numeral *um* como modificador do termo *cerveja* , que aparece elidido.

d) Lexical:

(7) Programa : “ **Sai de Baixo**”

Situação: Ribamar surge no palco , andando de pernas abertas.

Ribamar: sabe por que eu tô andano assim? por causa do colesterol ... o médico mandou eu me afastar dos ovos ...

Aqui , se vê explorada a ambigüidade da palavra ovos , que tanto serve para designar o que certos animais botam, quanto para se referir , metafórica (e mais cruamente) , à parte da genitália masculina .

2.6.5- Dimensão figurativa

Segundo Reboul (1998) , os recursos retóricos , tradicionalmente apontados pela literatura corrente como “figuras” , além de desempenharem um papel persuasivo e de transfundirem emoção e expressividade , poderão ser utilizados na produção do humor.

Avaliando as relações dessas figuras com o discurso em que se encaixam , o mesmo autor as distribui em :

a- figuras de palavras , quando essas dizem respeito à matéria sonora do discurso ;

b- figuras de sentido , quando se referem à significação das palavras ou grupos de palavras ;

c-figuras de construção , ligadas à estrutura da frase , por vezes do discurso ;

d-figuras de pensamento , que dizem respeito à relação do discurso com seu sujeito (orador) ou com o seu objeto.

a) Figuras de pensamento

i)Contradição

Segundo os dicionários especializados , a contradição ou paradoxo se caracteriza por enunciar uma opinião contrária ao senso comum. Toda contradição encerra , em última análise , uma antítese , já que se trata da reunião de idéias contraditórias num só pensamento.

Como exemplo de paradoxo , aponte-se aqui o seguinte trecho do episódio “Apenas bons amigos” d`A *Comédia da Vida Privada* :

(8) Episódio : “**Apenas bons amigos**”

Situação : Com os nervos à flor da pele, Cardoso assiste ao jogo final da seleção brasileira , na copa de 70:

Cardoso: olha gente ... tenho uma coisa muito importante pra dizer ... a vitória da seleção brasileira só interessa à ditadura militar ... o futebol é o ópio do povo... por isso que eu tomei uma decisão ... política... madura e refletida ... eu não vou torcer para o Brasil...

((após a vitória da seleção))

Cardoso : É A VITÓRIA DO POVO... É A VITÓRIA DAS FORÇAS PROGRESSIVAS ...

Nesse exemplo , a atitude e o enunciado de Cardoso , uma das personagens , contradizem suas intenções , expressas anteriormente com boa dose de argumentação .

ii) Ironia

Segundo Moisés (1997: 294) , etimologicamente , o termo ironia advém do grego *eironéia* , que significa “dissimulação, interrogação dissimulada “. Na ironia , zomba-se de algo ou de alguém , dizendo-se o contrário do que se pensa , mas dando a entender esse contrário. Esse falar de modo irônico é descrito , em termos discursivos , por Ducrot (1987) , da seguinte maneira : um locutor L apresenta uma enunciação , expressando a

posição de um enunciador ; esse mesmo Locutor L , porém, não assume a responsabilidade do que é dito, considerando-o até mesmo absurdo. Para distinguir-se do enunciador , o Locutor L recorre , dentre outras coisas , a uma evidência situacional , a entoações particulares , etc.

Como exemplo de ironia , cite-se aqui o seguinte excerto metalingüístico do episódio “Mulheres” d’ *A Comédia da Vida Privada*:

(9) Episódio: “**Mulheres**”

Situação: Uma garota , Clara, quer saber das amigas como é a namorada atual de seu ex-namorado:

Clara: ela é bonita?

Amigas: ela é BURRA...

Clara: vi que é LIN::da...

Aqui , o ocultamento da realidade , característica da ironia , é efetuado pelas amigas de Clara , no intuito de poupá-la de um sofrimento. Entretanto essa tentativa de engano é logo descoberta pela personagem , que detecta , na fala das amigas uma voz corrente que considera “burras as mulheres muito bonitas.”

b) Figuras de sentido

i) Exagero

Embora comum , esse ingrediente , como outros , por si só não é suficiente para a consubstanciação do cômico, mas se articula com uma operação complementar de desmascaramento do que é exagerado(em geral os defeitos). Tendo em vista a possibilidade de variação de grau e do seu escopo , o exagero é apontado por Propp (1992) como compreendendo os seguintes tipos: **caricatura, hipérbole e grotesco.**

No primeiro , um detalhe, um pormenor é tomado e exagerado de forma a atrair para si uma atenção exclusiva , deixando apagados outros traços característicos do ser ou objeto focado. Exemplo disso é a representação física do jogador Ronaldinho , no programa *Casseta & Planeta*, com seus dentes superiores aumentados em proporções exageradas , juntamente com a imbecilização do seu jeito de falar.

Já a **hipérbole** incide não somente sobre um pormenor , mas sobre o todo. O seu efeito cômico decorre do fato de realçar características negativas. Como exemplo de hipóbole , transcreva-se aqui o seguinte excerto do episódio “A próxima atração”, d’ *A Comédia da Vida Privada*:

(10)Episódio: “ **A próxima atração**”

Situação: Maria , esposa de Beto, critica o fanatismo do mesmo por televisão .

Maria: Beto faz parte da primeira geração brasileira que já nasceu vendo TV... em 65 ... ano em que ele nasceu ... o Brasil já possuía três milhões de aparelhos de televisão... entre os quais o que seu pai deu de presente a sua mãe no natal de 64... Beto cresceu grudado na TV e a trilha sonora de sua vida se confunde com as dos programas de TV nos últimos 30 anos... passava férias no Sítio do Pica -Pau - Amarelo... ia pra escola voando com Marcenal Kid... o seu primeiro grande tesão foi Sônia Braga , em *Gabriela*... durante todo o tempo que vivemos juntos ... Beto só transava comigo... pensando na Gabriela...

Nesse trecho , a personagem Maria busca intensificar o gosto de Beto pela televisão , apresentando suas atitudes como inteiramente dirigidas pela tevê. A hipóbole é, pois , corroborada aqui pelas atitudes de Beto que dentre tantas outras manias , só transava com sua esposa , pensando em *Gabriela* , personagem feminina da telenovela de sua época.

Como grau mais elevado do exagero , temos o **grotesco** , cujas dimensões são de tal porte que aquilo que é aumentado se transforma em monstruoso. Extrapolando completamente os limites da realidade e

penetrando no domínio do fantástico , o grotesco delimita-se com o terrível. Como ilustração , veja-se a seguinte passagem d' *A Comédia da Vida Privada*:

(11)Episódio: “**A próxima atração**”

Situação: Durante um jantar , Beto conta aos amigos como é que um preá entrou numa lavadora de roupas , onde acabou sendo esmigalhado.

Beto : então a preá ... não foi Maria? a preá pegou ... ela ... ela se meteu dentro da máquina de lavar do Gadeira ... acho que era por causa do calor do motor...

Clarice: que loucura... e daí?

Beto: chegou quem? a empregada do Gadeira ... aquelas crentes ... sabe? aquelas crentes linguarudas ... ela ligou a máquina ... rapaz... a preá gritava dentro da máquina e a mulher gritava fora da máquina... e a preá gritava dentro da máquina... e começou a despedaçar a preá ... e a máquina triturou a preá... mas triturou e voou pedaço de preá pra tudo que é lado ... não foi Maria? e sangue de preá ... e olho e dedinho de preá ... tudo caindo ... rapaz...

Nesse exemplo , observamos a presença do humor pela descrição monstruosa que o personagem Beto tece acerca da morte de uma preá , que acaba sendo triturada em uma máquina de lavar.

2.7-Conclusão

Ciente da complexidade do fenômeno humorístico , procurei comentar aqui aspectos relativos à sua concepção, aos seus efeitos , à sua tipologia (de assunto , de crítica social , de gênero textual , etc.) e, principalmente , dos recursos e técnicas verbais utilizadas no seu processamento.

Perpassando por dimensões distintas como a textual , discursiva , conversacional , lexical , gramatical e figurativa , tive a

preocupação de arrolar e comentar alguns dos procedimentos passíveis de provocar humor , ilustrando-os com dados selecionados , em sua maior parte , de programas (atuais ou não) da televisão brasileira .

Atendo-me , de um modo particular , a essa instância de criação humorística , busquei delinear um panorama geral dos tipos de programas exibidos na atualidade , fornecendo informações acerca de seu perfil organizacional.

Com isso , pude apresentar uma breve amostra das tendências vigentes em nossos canais televisivos , que convergem , prevalentemente , para um tipo de humor mais popular - o que nos permite situar melhor o programa aqui em estudo , *A Comédia da Vida Privada* , e nos conscientizar da sua discrepância em relação ao tipo de humor produzido hoje na nossa televisão.

CAPÍTULO 3
O HUMOR EM
COMÉDIA :
TEATRO E TEVÊ

*Como transformar tudo que há de sério na vida em comédia ?
Para isso seria preciso imaginar a liberdade aparente como um
brinquedo a cordões e que sejamos neste mundo , como diz o poeta
, pobre marionetes cujos cordões estão nas mãos da necessidade.*

(Bergson , 1978)

3.1- Introdução

Desde Aristóteles (384-322 a.C) , as reflexões teóricas acerca da tragédia vêm se desenvolvendo ao longo dos anos , em várias obras de diferentes autores. Ao contrário , conforme observado por Arêas (1990), a **comédia** não tem tido a mesma sorte , de tal modo que não se tem até hoje uma base teórica satisfatória para o seu exame e nem mesmo para uma delimitação precisa de seus subtipos, fronteiras e propósitos .

Tendo em vista o enquadramento tipológico do programa televisivo aqui em estudo nesse gênero , procuro neste capítulo , tecer algumas considerações acerca do seu surgimento , fluxo evolutivo , estruturação configuracional e seu lado humorístico.

Num primeiro passo , rememoro a etimologia do termo e a produção de peças teatrais cômicas na Grécia Antiga. Em seguida , recordo aspectos que me pareceram mais importantes na história do gênero , destacando suas fases e faces mais relevantes , na representação teatral entre os povos . Num último passo , busco mostrar , de um modo sintético , o espaço conferido à comédia no teatro brasileiro e , particularmente , em veículo televisivo . Para concluir , tento cotejar o programa *A Comédia da*

Vida Privada com a Comédia Antiga , Média e Nova , apontando possíveis aproximações entre as mesmas.

3.2- Breve histórico do gênero

De acordo com os dicionários especializados , a palavra **comédia** (latim *comoedia*) é oriunda do grego *komodía*, tendo uma origem controvertida, derivando , provavelmente do substantivo *kômos* , “festim popular” , ou de *Kómas* , “aldeia” , uma vez que , segundo Aristóteles os atores comediantes andavam de aldeia em aldeia , por não serem prezados na cidade (cf. Moisés, 1997).

De gênese também controvertida , conforme nos mostra Arêas (1990) , a comédia , como gênero teatral , teria advindo dos cantos fálicos , erguidos em homenagem a Dioniso (ou Baco), Deus da fertilidade , que tinha o poder especial de , através do vinho , fazer com que os humanos partilhassem do êxtase divino. Ao findar do inverno , organizavam-se , na Grécia , festins em louvor à Primavera (encarnada em Dioniso) , em que o povo em procissões , conduzia enormes falos , entoando cânticos e dançando sob o efeito do álcool . Supõe-se que , com o tempo , os cantos adquiriram um tom jocoso e satírico , e as danças geraram movimentos livres e desordenados. Reunidos possivelmente por algum poeta em uma manifestação única , teriam dado origem à comédia como peça teatral , por volta de 486 a . C .

Feita essa referência sucinta à origem do termo e do gênero, vejamos , agora , os aspectos de que a comédia se vai revestindo , à medida em que evolui no tempo e nas sociedades em que é acolhida e produzida .

Tradicionalmente relegada a uma zona baixa , não séria , subalterna a supostos valores autênticos , em seu início , esse gênero dramaturgico não mereceu grande atenção de críticos e estudiosos. Segundo Bender (1996: 10) “a ausência de uma motivação que leve à pesquisa talvez se deva , primeiramente , à lacuna existente em termos de uma poética fundadora”. Na opinião de Telles et al. (1992:9) , o próprio Aristóteles , em sua **Arte poética** (de que nos restaram alguns trechos esparsos dedicados à comédia) , trata a questão com “um certo mau humor (...)” , ainda não desaparecido de todo entre nós .

Diante da escassez de estudos nessa área , poderia parecer inadequado localizar o seu marco inicial na fase grega antiga , já que é sabido que os dórios reivindicavam , além da criação da tragédia , a do gênero cômico. No entanto , essa comédia siciliana , conforme registra Aristóteles (versão portuguesa de 1964:269) , por seu tom e enquadramento político , é muito diferente da comédia produzida na Antigüidade Clássica , cujas características se mantêm funcionais , embora tenham assumido outro perfil , com o correr do tempo . Assim sendo , considerar-se-á aqui a comédia como um gênero dramático característico do ocidente , oriundo da Grécia Antiga . Nesse caminho de estudos , cumpre-me comentar a antiga divisão da comédia grega em antiga , média e nova , que segue de perto o desenvolvimento da própria sociedade em que nasceu.

A **Antiga** deriva, segundo Aristóteles , dos ritos de fertilidade que consistiam em procissões , em que se conduziam enormes falos , conforme já aludido.

Encenando um espetáculo muito mais animado , variado e extravagante do que as tragédias , essa Comédia Antiga apresentava uma estrutura formal que consistia , basicamente , em duas partes gerais e bem distintas : o **agón** , em que se representava uma luta , um debate , e uma **revista** .

Segundo Brandão (1985) , a primeira compreende a seguinte seqüência : um **prólogo** (solilóquio ou diálogo) , a que se seguiu o **párodos**, ou entrada do coro ; o “**agón**”, ou debate propriamente dito (entre o protagonista e o coro) , a **parábase**, na qual o coro avançava para o público e quebrava a ilusão dramática e a própria seqüência da peça . Pelo que tudo indica , esta última , a parábase era introduzida como uma espécie de conclusão provisória à primeira parte , e servia para separá-la da segunda , a revista , cuja estrutura não possuía tanto rigor. A saída do coro , no desfecho da peça , era coroada pela apresentação de uma farsa.

Nessa Comédia Antiga , exploravam-se , prioritariamente , as personagens correspondentes às figuras públicas da época e se visava, antes de qualquer coisa , ao bem coletivo.

Incluindo aparições divinas , infernos , cidades aéreas , etc. , essa comédia se valia de grande imaginação para a construção dos cenários e a representação das situações . Outros elementos que enriqueciam as encenações eram as máscaras , os trajes e até mesmo alguns tipos de máquinas.

Os temas comumente abordados eram as grandes paixões , os deuses , a pólis e o logos.

Quanto à linguagem , a Comédia Antiga era marcada pelo uso excessivo de expressões retiradas da camada popular , que se primavam muitas vezes pelo grotesco e pelo obsceno.

O representante mais expressivo dessa comédia é, sem dúvida alguma , Aristófanes (século V a . C) , que , em cerca de quarenta anos de vida literária , escreveu , aproximadamente , quarenta comédias de cunho satírico político-social. Segundo Arêas (1990:34) , a comédia aristofanesca funcionava como uma “imprensa de oposição” , voltando sua preocupação para o destino do cidadão e da pólis.

O fim da primeira fase desse gênero teatral é convencionalmente associado ao desfecho da guerra do Peloponeso, quando Atenas (por volta de 404 a . C) foi vencida , extinguindo-se , com isso , as circunstâncias que lhe permitiam o surto e o triunfo . Com essa derrota , desaparece o seu alimento maior, que era o ideal patriótico vigente no século V a . C .

As rãs , de Aristófanes , é a peça tida pelos estudiosos como a última manifestação da Comédia Antiga e a fonte de transição com a nova fase , da **Comédia Média** . Dessa nos restaram poucos textos , o que tem prejudicado o delineamento de um perfil mais preciso a seu respeito. Os escassos materiais que a enfocam deixam perceber o seu papel de intermediária entre a Comédia Antiga e a Nova. Com sua uma estrutura configuracional diversa da primeira , com uma maior concentração nos atores e na intriga e com a redução da importância do coro , ela rompe com o antigo e prenuncia novos rumos. Comprometida , em sua fase inicial , com a mitologia e a literatura , ela foi abrindo mão do artificialismo e cedendo lugar a uma sátira de costumes e de condições sociais , à exploração de tipos característicos como: o soldado fanfarrão , o parasita , o filósofo ridículo , o cozinheiro ,etc.

A obra que marca o seu início é **Ploutos** , de autoria de Aristófanes. Nela os personagens se envolvem em situações amorosas, que só serão plenamente desenvolvidas na **Comédia Nova** , de uma concepção bem diferente da antiga.

No que toca ao plano formal , temos , nessa nova versão , um prólogo onisciente, muitas vezes de responsabilidade de um dos deuses. Destituída de partes como o párodo , o agón e a parábase , ela reduz ainda mais a função do coro e usa o final para pedir aplauso.

O enredo se constrói em torno da simetria dos pares de personagens - velho *versus* jovem , escravos *versus* amos , etc. , - de

peripécias extraordinárias e de um reconhecimento que desembocava no desfecho.

A partir dos próprios textos produzidos , vê-se que algumas das regras dessa comédia não fogem de todo à tradição. Permanecem , por exemplo , a utilização das máscaras (em número de 44) , que perdurou durante todo o teatro grego-latino , e um tipo de cenário constituído de uma pequena praça com algumas casas , cenário esse utilizado , posteriormente , no teatro italiano e no de Molière.

Quanto à linguagem , vê-se que se afasta da expressão repleta de exageros da Comédia Antiga , configurando-se como mais comedida , bem comportada e de carácter mais próximo do cotidiano.

Ao contrário da Comédia Antiga , preponderantemente política , a Comédia Nova enfoca questões da vida privada. O grande tema que a preocupa é o do amor contrariado , seja por conflito de gerações , seja por diferenças de caracteres , ou , então , por obstáculos como a desigualdade social ou a oposição paterna.

Das inúmeras peças produzidas nessa fase , muito pouco chegou até nós . Na Grécia , o maior representante dessa comédia foi Menandro , cuja obra permaneceu em forma de alguns fragmentos que nos foram devolvidos em papiros egípcios , a partir do séc XIX . Somente em 1959 , foi publicada , na íntegra , uma de suas peças , **O misantropo**, comédia conservada em um papiro do séc III d.C.

Em Roma , Plauto e Terêncio foram os grandes representantes dessa Nova Comédia . Plauto foi seu autor maior , tendo sido a sua morte muito lamentada por seus contemporâneos. Com menos prestígio, Terêncio teve , posteriormente , o valor reconhecido pela classe culta. A sua morte , segundo os pesquisadores , marca o fim desse tipo de comédia .

No **período medieval** , encontramos manifestações cômicas , sobretudo de cunho popular , o que desmente a crença de que teria havido

uma longa e completa ruptura entre a produção teatral do período clássico e a do período medieval.

Embora o teatro medieval tenha se desenvolvido a partir de uma liturgia cristã , com seus “mistérios” e “milagres” , essa nova religião não conseguiu abolir de todo o teatro pagão . Segundo Arêas (1990:45), a presença de cenas cômicas nesse tipo de dramaturgia era como uma “espécie de batalha entre a seriedade e o regozijo , entre a metafísica e alegria carnal.” São , pois, essas manifestações cômicas que estabelecem um vínculo da produção medieval com a pretérita e vêm representar um divisor de águas entre o teatro antigo e o moderno.

Segundo os entendidos , a Comédia Nova , produzida na Grécia Antiga se constitui como um dos troncos fundamentais do gênero até nossos dias , facilmente comprovado quando se confrontam as peças de um e de outro período (antigo e moderno).

Em suas investigações acerca da produção das comédias na **modernidade** , Arêas (1990) e Bender (1996) se queixam da pouca atenção que lhes tem sido conferida e da insuficiência dos poucos estudos realizados , que acabam deixando de lado aspectos fundamentais.

De acordo com esses autores , é impossível traçar um quadro que espelhe todo o perfil da comédia nessa época. Segundo Arêas (1990) , nessa fase , o gênero se apresenta , estruturalmente dividido em atos fixados em três (ao invés das cinco partes em que se dividia a comédia clássica). Os atores representam personagens extraídos da sociedade , identificados por um guarda-roupa variado e adequado.

O cenário e o palco sofrem alterações para facilitar a produção das peças , valendo-se de maquinaria cada vez mais rigorosa e dominadora.

A linguagem passa a ser mais natural , rejeitando , assim , as expressões artificiais e a declamação pomposa dos velhos tempos .

Quanto ao tema , advém das mais diversas fontes : comédias antigas , pastorais , romances , contos , peças populares , eruditas ,etc.

Na época **atual** , nossas comédias primam pelo caráter pudico e bem pensante. Nelas , co-existem a seriedade da luta por uma sociedade mais justa e o humor com que são abordados seus costumes e falhas.

Quanto à temática , apresenta-se mais voltada para fatos e situações ligados à vida privada cotidiana (na comédia televisiva aqui em exame , isso é expresso , metateatralmente , no próprio título *A Comédia da Vida Privada*). Nessa linha de criação , as personagens representam membros de uma sociedade a ser desmascarada. Distribuídas em blocos diferentes , as personagens principais aparecem coadjuvadas por figuras secundárias , de suma importância para o desenrolar da trama. Despojados de máscaras , os atores representam de forma natural e criam personagens bem mais próximos do homem comum . Quanto ao cenário , é comum que mostre o interior de residências , onde se desenrola a trama.

Como complemento ao quadro aqui perfilhado , vejamos a situação desse gênero em território brasileiro , que , no presente estudo , nos interessa mais de perto.

3.3- A comédia em palco brasileiro

Segundo Arêas (1990) as primeiras manifestações teatrais em solo brasileiro situam-se na época colonial e se revestem explicitamente de uma função catequizadora , agenciada pelos jesuítas. Tais representações , como não podia deixar de ser , eram encenadas em igrejas e conventos.

Somente em 1771 , temos notícias do estabelecimento de teatros públicos , fundados com o intuito de servirem de escolas destinadas a ensinar ao povo valores morais , políticos e , sobretudo o amor à pátria .

Depois de várias tentativas frustradas , o nosso teatro só se estabiliza , ou seja , passa a ter apresentações regulares , a partir de 1822 . O seu florescimento se deve à atuação de três figuras exponenciais: João Caetano , ator ; Gonçalves de Magalhães , autor de tragédias , e Martins Pena, comediógrafo , que , por isso , nos interessa de modo específico.

Em 1833 , João Caetano funda sua própria companhia , que, em 1838 , encena a primeira comédia de Martins Pena : **“O Juiz de paz da roça.”**

Nessa época (e ainda em tempos atuais) , a comédia não era vista como um gênero dramático sério , conforme nos comprova o próprio Martins Pena , que tentou esquivar-se de sua inclinação para esse gênero , compondo alguns dramas ,qualificados pela crítica como de baixa qualidade . Ao assumir sua veia comediográfica , ele começa produzindo peças de costumes , até hoje de grande vigor em nossa dramaturgia. Justifica-se, pois , a afirmação de Arêas (1990:84) de que “não há dúvida de que Martins Pena fundou em nosso teatro talvez a única tradição possuidora de alguma vitalidade - a tradição cômica popular ”. Conforme nos mostra Prado (1999), seguiram essa mesma trilha autores como Joaquim Manuel de Macedo , José Joaquim da França Júnior, Artur Azevedo e outros mais.

Polivalente , Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) enveredou por diversos gêneros teatrais , produzindo , em verso ou prosa , dramas sacros e realistas , além de peças indígenas e comédias realistas , território onde obteve melhores resultados . Em 1861 , ele publicou *A torre em concurso* , cuja simplicidade de linhas e despretensão de enredo agradaram o público e a crítica. Outra comédia de destaque do autor , publicada postumamente em 1885 , foi *O macaco do vizinho* , uma das primeiras peças a focar a questão do adultério feminino .

Nesse contexto em que a produção teatral ganha maior liberdade no tratamento das questões sociais , merece destaque a obra de França Júnior , sobretudo as suas peças cômicas *Como se fazia um deputado* e *Caiu o ministério*, que exploram , às avessas , os costumes políticos nacionais.

A par desses nomes , saliente-se o de Artur Azevedo , considerado por Prado (1999) e por outros entendidos como a maior figura do teatro brasileiro. Encarnando como ninguém nossos vícios e virtudes , o autor nos brinda com uma obra-prima intitulada *A capital federal* . Segundo Prado , todo o teatro da época pode ser resumido nessa comédia com suas personagens que remontam a Martins Pena (com o seu fazendeirão simplório , e a mocinha tola) e ao drama realista (com a figura da cortesã), com a sua forma que conjuga o vaudeville francês com a farsa brasileira e com o seu cenário (que retrata a vida alegre da capital).

Um balanço da história da nossa dramaturgia , tal como reconstruída por exemplo , por Prado (1988 , 1989) , deixa clara a inclinação brasileira para a produção de comédias , preferentemente à de tragédias. Essa tendência não é prerrogativa da esfera autoral , mas coincide com a da recepção. Afinal , a platéia brasileira costuma rir de perder o fôlego.

Atentos a esse fato , outros meios de comunicação como o cinema , o rádio e , mais tarde , a televisão passaram a concorrer com as casas teatrais , investindo em produções cômicas (que o digam os filmes de chanchadas dos velhos tempos da Herbert Ritchers e programas radiofônicos como o *Balança, Mas não Cai*). Com a invasão em massa dos aparelhos de TV nos domicílios , com a proliferação de emissoras , os produtores , autores e diretores transportaram o cômico para as telas e têm procurado explorá-lo o mais possível , como instrumento de atração do público. Com isso , pudemos ver transpostas para o espaço televisivo várias

comédias escritas para casas teatrais , comédias essas que foram sendo substituídas por programas humorísticos de menor porte e mais de acordo com o perfil de vida do telespectador de hoje.

O programa *A Comédia da Vida Privada* , da Rede Globo , aqui selecionado para exame , por exemplo , teve exibição mensal durante todo o ano de 1996 , com reprises em 1997 e 1998 , quando saiu do ar. Atualmente , conforme nos mostra o quadro apresentado no capítulo anterior , encontram-se no ar nessa mesma emissora , os programas *Casseta & Planeta* , *Zorra Total*, *Sai de Baixo* , *Muvuca* , *A turma do Didi* e , mais recentemente , *Mega Tom* e *Garotas do Programa* (este último em exibição a partir da primeira semana de abril do ano corrente).

Como o *corpus* aqui em exame reúne episódios do programa *A Comédia da Vida Privada* , procuramos examiná-lo de um modo particular.

3.4. Uma produção televisiva : *A Comédia da Vida Privada*

O gênero cômico , conforme se viu , perpassa pela história do teatro, do cinema , do rádio , chegando à televisão , um onde adquire estatuto peculiar.

A Comédia da Vida Privada é um dos gêneros humorísticos produzidos nesse espaço , a partir de uma primeira encenação que conjugou crônicas de autoria de Luiz Fernando Veríssimo. Depois disso , tivemos uma série de apresentações mensais de episódios , que se caracterizam como um tipo de comédia de costumes, cujo intuito principal é ridicularizar os hábitos , costumes , atividades e código ético vigentes na nossa sociedade.

Depois da exibição de doze episódios inéditos (dos quais , cinco , compõem a amostra aqui selecionada para estudo lingüístico) e da reprise

esporádica de alguns deles nos anos de 1997 e de 1998 , o programa foi cancelado , deixando no ar promessas de retorno .

Para melhor condução da análise do material lingüístico aí utilizado com intenção humorística , procuro fornecer aqui uma versão geral de seu perfil temático e estrutural.

3.4.1. Configuração temática

Conforme indiciado metalingüisticamente no próprio título , a temática d'A *Comédia da Vida Privada* explora o nosso agir cotidiano , particularmente os nossos relacionamentos amorosos - o que a aproxima da temática da Comédia Nova. Os conflitos pessoais envolvendo sentimentos, sexo , fidelidade , são os grandes assuntos tratados nesse programa. As situações vividas pela família , tais como desentendimentos , traição , separação , mau desempenho sexual , etc., dão o tom próprio a esse tipo de comédia , que tem como personagens membros da classe média.

Algumas vezes o próprio título dos episódios já anuncia , metalingüisticamente , o supertópico a ser tratado , incitando , antecipadamente , a curiosidade do telespectador. No episódio “Como destruir seu casamento” , por exemplo , o título expressa uma interpelação direta ao público , prenunciando , numa espécie de contra-mão ao senso comum , fórmulas que levam ao extermínio do casamento , e não à sua manutenção , como era de esperar. Em “Mulheres” , o título prenuncia que o tema central é a personagem feminina , com seu perfil psicológico próprio.

Em outros casos , é menos óbvia a relação entre o título e o problema enfocado , o que deixa mais livre a imaginação do público. O episódio “Apenas bons amigos” , com seu conteúdo pressuposicional sinalizado pelo item lexical *apenas* , dá margem a diferentes expectativas quanto ao tópico a ser tratado. Do mesmo modo , os nomes dos episódios

“A próxima atração” e “A idade dos amores” não apresentam uma previsão precisa do que será abordado.

No quadro a seguir , temos uma síntese da configuração temática dos episódios aqui analisados , síntese essa que permite uma contraposição mais clara com a situação vigente na comédia de teatro , de nossos e de outros tempos.

QUADRO 4

PERFIL TEMÁTICO DOS EPISÓDIOS EXAMINADOS

Nome do episódio	Tema nuclear	Temas periféricos
“Apenas bons amigos”	A convivência de quatro amigos , no Brasil a partir dos anos 70	Fanatismo futebolístico Sentimento de amizade Relacionamento sexual
“Mulheres”	Assédio feminino ao sexo masculino	Jogos de sedução Falsidade Fingimento Rivalidade Disputa
“ Como destruir seu casamento”	Separação de casais	Falsas amizades Inveja Frustração no celibato
“A próxima atração”	Traição amorosa	Trocas de parceiros Vulnerabilidade do casamento
“A idade dos amores”	Conflitos pós-matrimoniais	Gravidez antes do casamento Conflitos de gerações.

3.4.2- Configuração estrutural

Observando a estrutura organizacional dos episódios integrantes do *corpus* , constata-se que , tal como nas peças encenadas no teatro , ela

compreende numa seqüência de atos , que , no caso em questão , é determinada pelas condições inerentes ao espaço televisivo brasileiro , em que os programas são intermeados de matéria publicitária. Além disso , tal como na comédia clássica (vejam-se as regras previstas por Aristóteles e ditadas por Horácio) , as partes ou atos perfazem um total de cinco.

Em dois dos episódios aqui analisados , essa divisão vem marcada por títulos que , de certo modo , fazem prenúncios temáticos e situacionais. No primeiro , “Apenas bons amigos” , os atos são assim intitulados:

I-“ Sexo, televisão e rock’ n ‘roll ;”

II-“Até que a vida nos separe;”

III-“Muito prazer;”

IV-“Aos amigos tudo, aos inimigos , a tabela de preços;”

V-“Morrer é a última coisa que eu espero que me aconteça;”

No segundo , “A idade dos amores” , os títulos são os seguintes:

I-“Manhã;”

II-“Tarde;”

III-“Noite;”

IV-“Madrugada;”

V-“Um dia atrás do outro;”

Além dessa distribuição em atos , os episódios são apresentados segundo um mesmo padrão configuracional , a saber : uma parte introdutória de pequena duração (que lembra o prólogo da Comédia Clássica) , que serve para informar , prospectivamente , aos telespectadores , a trama a ser desenvolvida na peça , criando , assim, um

clima de expectativa; a indicação do nome do episódio , do elenco de atores que nele contracenam , dos seus produtores e diretores , etc. , a que se segue o desenvolvimento das ações propriamente ditas.

O enredo é composto de pequenas ações mais ou menos encadeadas , que convergem para uma ação nuclear central.

De um modo geral , os três primeiros atos são usados para a exposição dos defeitos , vícios ou aspectos negativos dos personagens, aspectos esses provocadores de riso. O clímax se dá , em geral , no quarto ato , ao qual sucede uma acomodação final , estabelecida no quinto (e último) ato. Essa acomodação serve de fecho a um trajeto percorrido pelos personagens , aos quais cumpre a correção de defeitos ou uma resignação aos mesmos.

No quadro que se segue , temos uma síntese da organização estrutural dos episódios aqui examinados:

QUADRO 5

CONFIGURAÇÃO ESTRUTURAL DOS EPISÓDIOS EXAMINADOS

Episódio	Presença de prólogo	Número de atos	divisão de atos explicitada por intervalo comercial	Divisão de atos sinalizada por títulos
“ Apenas bons amigos”	+	5	+	+
“Mulheres”	+	5	+	-

“ Como destruir seu casamento”	+	5	+	-
“A próxima atração”	+	5	+	-
“ A idade dos amores”	+	5	+	+

3.4.3 - Tipos de personagens

Outro elemento básico a comentar aqui é o tipo de personagem. Segundo reza a tradição , aqui já referida , a personagem cômica aparece rebaixada , uma vez que é tomada em seus defeitos ou vícios , que acabam acionando o riso.

Os deuses e heróis , que , na **tragédia** antiga , mostravam a sua magnitude , são substituídos , na **comédia** clássica , por simples homens e mortais , deixando à vista a sua fragilidade e o seu lado ridículo . A ordem e valores que os comandam são os do cotidiano doméstico e do ambiente social que integram .

Além disso , o “herói” (ou anti-herói?) cômico dificilmente aparece sozinho . Se , na tragédia , a presença do “outro” tem a função de enfatizar a singularidade do herói , na comédia , o coadjuvante que serve de cúmplice do protagonista constitui-se numa peça importante para o desenrolar da ação.

Produzida em espaço televisivo , *A Comédia da Vida Privada* não foge à regra de jogar com duplas e servir-se de personagens de apoio ,

imprescindíveis para a condução das diferentes ações e situações vivenciadas pelas figuras mais centrais. Com isso , eles reforçam, especularmente , por consenso ou dissenso , as qualidades , vícios e defeitos de seus pares.

Voltados para temas como sexo , traição , divórcio , conforme aludido anteriormente , os episódios d’*A Comédia da Vida Privada* se fixam mais nos vícios das personagens , utilizando-os como armas de riso e de crítica.

Dessa sorte , nos episódios aqui apreciados , encontramos personagens com os mais variados tipos de falhas , que acabam constituindo um conjunto caracterológico multifacetado.

O quadro abaixo nos fornece uma visão sucinta das características das personagens dos episódios que constituíram o *corpus* selecionado para estudo:

QUADRO 6

RELAÇÃO E CARACTERIZAÇÃO DAS PERSONAGENS DOS EPISÓDIOS EXAMINADOS

EPISÓDIO	PERSONAGEM CENTRAL	CARACTERIZAÇÃO	PERSONAGEM COADJUVANTE	CARACTERIZAÇÃO
“Apenas bons amigos”	Manuela (apelidada Ela)	amiga de Ataíde, Cardoso e Bastos amoral afixada em sexo volúvel		
	Ataíde	amigo de Manuela , Cardoso e		

	Cardoso	Bastos financista inescrupuloso corrupto , com aparência de pessoa íntegra e engajada politicamente		
	Bastos	amigo de Manuela , Ataíde e Bastos ator iniciante presunçoso de ação incompatível com o discurso que apresenta		
		amigo de Manuela , Ataíde e Cardoso ingênuo bufão charlatão discursivamente confuso e vazio		
“Mulheres”	Clara	noiva de Ernesto amiga de Júlia e Ana Paula obcecada pela a idéia de casamento dissimulada	Ernesto	noivo de Clara mentiroso resistente àidéia de casamento
	Júlia	esposa de Heitor amiga de Clara e Ana Paula carente amorosamente desiludida dissimulada	Heitor	marido de Júlia indiferente àesposa

	Ana Paula	namorada de Eduardo amiga de Clara e Júlia solteira dissimulada teme envolvimento amoroso mais sério , optando por isso por homens casados	Eduardo	namorado de Ana Paula , aceita o jogo da namorada para conquistar Ana Paula
	Gabriel	espécie de Cupido (ou anjo), que seduzindo três personagens femininas , busca reencaminhá-las aos seus parceiros		
“ Como destruir seu casamento”	Clara	esposa de Bernardo bem casada, de personalidade frágil rejeita seu código de moral e costumes para se mostrar atualizada com o quadro social vigente	Alice	amiga de Clara invejosa desleal mostra-se sempre insatisfeita com o seu celibato
	Bernardo	marido de Clara de personalidade frágil , acaba contribuindo com o plano de	Glauco	amigo de Bernardo desleal invejoso sexomaníaco

		“atualização” social e ético da esposa.		
“A próxima atração”	Clarice	esposa de Dionísio infel traí o marido com o vizinho	Maria	esposa de Beto infel , traí o marido com o vizinho
	Dionísio	marido de Clarice infel traí a esposa com a vizinha	Beto	marido de Maria infel traí a esposa com a vizinha
“A idade dos amores”	Cris-	noiva de Júnior perfeccionista exigente	Dora	mãe de Cris teve sete casamentos apaixonada por Pinheiro despreza os valores pré-estabelecidos da sociedade
	Júnior	noivo de Cris desatento indiferente	Pinheiro	pai de Júnior apaixonado por Dora se mostra retraído frente a parceira

Obviamente , a descrição aqui apresentada não esgota o leque de caracteres que compõem *A Comédia da Vida Privada*. A cada episódio apresentado , ampliam-se ou diversificam-se as falhas humanas (e sociais) trazidas à tona pelos autores , com vistas a nos fazer rir , enquanto vamos nos apercebendo de quem somos.

Esses vícios e defeitos , pode-se dizer são “castigados” na comédia, uma vez que motivam o riso e a crítica . Assim sendo , não se tem como na tragédia , o aniquilamento das personagens que os portam.O que se verifica é uma tentativa de correção ou de reparação saneadora dos mesmos.

Quanto à linguagem dos diálogos é de cunho espontâneo , mas sem o apelo à vulgaridade de termos e expressões chulos e grosseiros. Embora escrita , ela tem toda uma carga de oralidade , que costuma ser reforçada por improvisos dos atores.

3.5-Conclusão

Levando em conta o gênero do programa humorístico aqui apreciado e buscando uma melhor articulação entre o espaço teatral e o televisivo , no presente capítulo , procurei apresentar um quadro sumário da origem e do percurso histórico do gênero comédia , desde a Antigüidade grega até os tempos modernos.

Atenta a elementos como : tipo de espetáculo , estrutura composicional , rol de personagens , formas de encenação , temas explorados, caracterização externa (máscaras e vestimentas) , maquinário de suporte , perfil de linguagem , autores mais representativos , etc., procurei delinear um panorama que , mesmo sintético , nos pudesse fornecer uma visão a respeito do modo como a comédia foi sendo concebida , composta e encenada no correr do séculos

Tendo como pano de fundo esse instrumental próprio do teatro , busquei , numa segunda etapa , mostrar alguns dos ingredientes constitutivos de uma comédia produzida em espaço televisivo , focalizando , para tanto , *A Comédia da Vida Privada* , que procurei relacionar , na medida do possível , à comédia teatral. Esse cotejo foi feito a partir do exame de seu aparato temático , sua configuração estrutural e seus tipos de personagens.

Descontadas as peculiaridades proporcionadas pelo tipo de espaço (televisivo) em que esse programa é produzido e da extensão e

perfil do público que pode alcançar , foi possível detectar e apontar convergências com a comédia de teatro , tomada em suas diferentes fases.

CAPÍTULO 4

O HUMOR N'A COMÉDIA

DA VIDA PRIVADA :

PRODUÇÃO

VERBAL

_ A idéia é a seguinte : rei Lear adaptado para a realidade brasileira. Coronel Lear é um grande latifundiário nordestino e ele tem três filhas : Goneril , Regane e Cordélia (...)

- Oi , amiguinhos ! Hoje nós vamos contar a história aqui do reizinho maluquinho e das três filhinhas dele, tá ? E é uma história importante assim ... pra vocês perceberem como é importante na vida um pouquinho de justicinha , né ? Uma reforminha agrária assim ... ahn?

(Excertos de duas paródias à “Lenda do Rei Lear” , extraídos de um dos episódios d’ A Comédia da Vida Privada.)

4.1- Introdução

Depois de fornecer um panorama geral do percurso evolutivo do gênero “comédia” , tomado a partir de sua origem na Grécia Antiga (no

mundo ocidental) , e de apresentar uma visão temática e estrutural do programa *A Comédia da Vida Privada*, vertente televisiva desse gênero , cumpre-me , no presente capítulo, investigar e mostrar os recursos aí empregados com o fito de provocar humor.

Concentrando-me , particularmente , no material lingüístico , busco desvelar o seu engendramento e efeitos de sentido , enfocando dimensões mais ou menos amplas , que vão desde o texto em seu todo até os níveis lexical e gramatical (fonológico , morfológico e sintático) , além do figurativo.

Ressalte-se , uma vez mais , que nenhum desses recursos é cômico em si mesmo, mas “se faz” cômico em certos contextos , segundo a intenção da instância autoral e das características do público-alvo.

Defendendo , como Travaglia (1988) , que a criação humorística procura atingir algo mais que o puro risismo , procuro observar o seguinte roteiro : num primeiro instante , volto-me para o plano da organização tópica e da progressão temática dos episódios (plano textual) , no sentido de apontar os “desvios” aí acionadores do humor ; a seguir , levo em conta o pólo enunciativo, mostrando a construção do humor no tipo de ação dialógica empreendida pelas personagens e nos papéis discursivos que exercem ; em seguida atendo-me ao exame de um conjunto de estratégias outras presentes nas instâncias lexical , gramatical e figurativa.

Naturalmente , a concentração no material verbal não impede a referência a procedimentos extra e para-verbais , que vão sendo mencionados no correr da análise.

4.2- Humores textuais

Tendo em mente que o ponto fulcral do presente trabalho é o exame dos mecanismos verbais utilizados na produção do humor em

veículo televisivo , começo enfocando-o em sua dimensão textual , na qual nos deparamos , por exemplo , com estratégias ligadas à condução da malha tópica.

Segundo Fulgêncio e Liberato (1996:39) “uma maneira de estabelecer um tópico para um texto é dar-lhe um título”. Esse título , então , tem uma função prenunciva , criando certas expectativas no receptor (no caso específico , no telespectador) , norteando-lhe a interpretação e até mesmo ajudando-o a desfazer ambigüidades por ventura ocorrentes.

Cumprindo essa função de retratar o tópico do texto , temos projetado no próprio título de um dos episódios , “Como destruir seu casamento” , anteriormente referido , o efeito de humor , traduzido numa proposta que vai de encontro à ética vigente em nossa sociedade , que se bate pela manutenção do casamento. Outro aspecto a mencionar é a função de aconselhamento , veiculada no título , similar à das obras de auto - ajuda , verdadeiros receituários de uma vida melhor.

De um modo menos evidente , já se disse , episódios como “Mulheres” e “A idade dos amores” não deixam de criar uma certa previsão do tema abordado.

Além do tópico central , exposto no Quadro 4 , os episódios trazem em seu interior diversos subtópicos , nem sempre apresentados em seqüência coerente . Exemplo disso é o episódio “Apenas bons amigos” , que tem como tema basilar a amizade entre quatro personagens (Ataíde , Cardoso, Bastos e Manuela) , que fazem um trato de sempre assistir juntos a todas as finais do Campeonato Mundial de Futebol (evento esportivo que ocorre de quatro em quatro anos) , mas que é entremeado de outros assuntos completamente diversificados e às vezes disparatados , o que compromete a seqüência temática e confere ao texto um perfil caótico , que leva ao riso. Assim temos , nesse episódio , a apresentação de temas como

futebol , amizade, sexo , gravidez, paternidade, exílio político , corrupção , produção de filmes, morte , etc.

Do mesmo modo , também nos diálogos , em que turnos e interlocutores se alternam , a coerência textual que deveria decorrer da continuidade de fluxo temático costuma sofrer rupturas - o que costuma provocar o humor. Isso se dá , por exemplo , no segmento abaixo , retirado do episódio “Apenas bons amigos”:

(1) Episódio : “**Apenas bons amigos**”

Situação : Três amigos conversam sentados à mesa de um bar.

Ataíde: às vezes eu penso neles...

Bastos: em quem?

Ataíde: nos espermatozóides...

Cardoso: de vez em quando você pensa nos SEUS
ESPERMATOZÓIDES?

Ataíde: não... não nos meus... nos do meu pai...

Bastos: ah...

Cardoso: ficou maluco...

Ataíde: na noite em que eu fui concebido eu era um... entre milhões
de espermatozóides ... só eu entende? só eu fecundei o
óvulo de mamãe ... **ou seria bilhões ?**

Cardoso: não... **eu acho que é óvulo mesmo**... né ? ô Bastos...

Ataíde : espermatozÓl:des ... é milhões ou bilhões?

Nesse excerto , percebe-se que uma das personagens , Ataíde , se mostra preocupado com algo incomum , (e por conseguinte , risível) , que é o processo de sua fecundação. A comicidade por ruptura temática surge com a reação de Cardoso às “elocubrações genéticas” do amigo , que , numa ação metalingüística , muda o foco da pergunta feita pelo primeiro quanto ao “número de espermatozóides usados na fecundação do óvulo de sua mãe” , fornecendo uma explicação para o termo *óvulo*.

Esse tipo de estratégia , de deslocamento de foco , é comum em textos piadísticos , conforme apontado por Possenti(1998) , que , na

página 126 por exemplo , nos fornece uma análise de uma piada que explora esse mesmo recurso.

O próximo exemplo também ilustra um caso de ruptura temática , corroborada , no caso , pelo contexto situacional:

(2) Episódio: “**Apenas bons amigos**”

Situação : Manuela e Ataíde conversam no velório do amigo Bastos, ao mesmo tempo em que assistem ao jogo final entre Brasil e Itália , por ocasião da Copa de 1994.

Ataíde: acabou...

Manuela: não ... não acho que a morte seja o fim não ... viu?... se a pessoa tem fé **a morte não é o fim...**

Ataíde: não... não... **acabou o jogo...**

Manuela: uhn::...

Nesse diálogo , a composição cênica (velório e televisão transmitindo uma partida de futebol) é , por si só , cômica. Essa comicidade aumenta quando o jogo parece chegar ao final e envolver as personagens numa ansiedade incontida , que os faz esquecer o velório do amigo. . Prova disso é que a afirmação: “*Acabou*”, de Ataíde , de referência ambígua , é interpretada equivocadamente por Manuela, que a associa ao cenário mais restrito e triste , que é o do velório , equívoco esse logo corrigido por Ataíde , que estava se referindo ao jogo. Essa confusão é explicitamente percebida pelos telespectadores, que vêem , na tela , Ataíde com o olhar voltado para o televisor , e Manuela , para o caixão do amigo Bastos , o que lhes permite rir da ambigüidade criada.

4.3- Humores discursivos

Conforme referido anteriormente , numa postura diversa da de Benveniste (1988, 1989) , que pressupõe uma unicidade do sujeito no discurso, Ducrot (1987) , na mesma linha de Bakhtin (1929/1986) , concebe a atividade verbal (oral ou escrita) como essencialmente dialógica, identificando a presença de “vozes” , ou pontos de vista , na interlocução levada a termo pelos actantes do discurso.

A principal distinção feita por esse autor em sua proposta teórica de polifonia é a que se observa entre o papel de Locutor (repartido , segundo ele , em locutor empírico ou ser do mundo , e instância responsável pela alocação) e enunciador (E) , entidade discursiva que expressa seu ponto de vista . Esse ponto de vista , lembre-se , pode ser o do próprio locutor , o do receptor, o de uma voz genérica e até mesmo de um texto alheio.

Numa operação exploratória dessas diferentes esferas , o discurso humorístico do programa aqui em apreço provoca o riso do telespectador , a partir , por exemplo , da incorporação da voz do autor do episódio, de uma voz genérica , de vozes oriundas de outros textos , ou até de de outros episódios do programa , e , até mesmo , da exposição da voz do ator , que , assim transpõe as fronteiras do mundo ficcional para o real. Consideremos , separadamente , cada uma dessas possibilidades .

4.3.1- Interposição da voz autoral

Do mesmo modo que Hitchcock , “rei do suspense” , faz aparições rápidas e inesperadas em seus filmes , os autores do programa *A Comédia da Vida Privada* costumam se deixar entrever no interior do seu texto , seja lingüística , seja imagetivamente , o que pode causar hilaridade ao telespectador atento. Essa “auto-revelação” é um procedimento comum nos episódios aqui em apreço e se manifesta , muitas vezes , de forma

explícita, através de cortes bruscos à ação. Em geral essa ação é suspensa para a realização de uma interlocução direta com o público , interlocução essa em geral agenciada por uma das personagens da peça , a quem cabe tecer , no lugar do autor , considerações quase sempre de ordem explicativa ou elucubrativa , mais ou menos ligadas ao tópico (ou subtópicos) do episódio . Exemplo:

(3) Episódio: **“A próxima atração”**

Situação: Tendo como pano de fundo imagético figuras de Cupido que acertam corações com suas flechas , a personagem Dionísio interrompe sua primeira conversa com sua esposa, Clarice e, dirigindo-se ao telespectador , comenta o seguinte:

Dionísio: não existe uma explicação para o amor... ou melhor... existe uma infinidade delas ... o que é uma outra maneira de dizer que não existe nenhuma... mas se ninguém sabe por que o amor começa ... é possível descrever como o amor começa...

Num jogo polifônico *strictu sensu* (que , na linha de Ducrot 1987 , compreende uma multiplicação vocal de sujeitos discursivos), temos , aqui , na voz da personagem Dionísio , a sobreposição de duas funções : a de locutor responsável pela elocução e a de Enunciador da voz autoral . Com isso , além de empreender , camufladamente , um diálogo com o público , o autor humorista vai cumprindo a sua função maior que é o de provocar-lhe o riso.

Desse mesmo episódio , registre-se o seguinte exemplo da mesma estratégia :

(4) Episódio: **“A próxima atração”**

Situação: Interrompendo a cena de uma discussão sua com o marido Beto , a personagem Maria relembra , juntamente com o público , a cena de seu chá de panela (exibido , em pano de fundo , na tela) , acerca do qual tece alguns comentários gerais.

Maria: em quase todas as culturas humanas o acasalamento é precedido por alguma espécie de ritual promovido pela comunidade... na sociedade brasileira ... um desses estranhos rituais é chamado chá de panela...

Numa operação metalingüística , Maria , tal como Dionísio (exemplo 3) , desloca-se do plano da peça para o plano real (televisivo) , enunciando , como locutora em interação com o telespectador , o pensamento do autor acerca desse costume. Com isso , através de comentários supostamente postos na boca de sua porta-voz , esse último vai tecendo sua crítica em relação a tal “cerimonial” , que qualifica como “estranho ritual”. Através desse recurso , ele obtém do telespectador o riso desejado.

4.3.2- Interposição de vozes do senso comum

No discurso humorístico aqui em apreço, é comum a provocação do riso por meio de outro tipo de jogo vocal , que é o da assunção de vozes (reais ou virtuais) do consenso geral , com as quais o personagem-locutor nem sempre se identifica. Com isso , temos a veiculação de idéias do senso comum e a incorporação de frases e ditos populares .

No exemplo abaixo , isso é feito através da apresentação de cenas do cerimonial de casamento , legendadas com frases alusivas a essa instituição:

(5) Episódio : **“Como destruir seu casamento”**

Situação : Prólogo do episódio : cenas de cerimônias de casamento

legendadas com as seguintes frases:

“Se o casamento fosse bom , não precisava de testemunhas.

“Quem gosta de casamento é padre e fotógrafo”.

“Casar é fácil. Difícil é acabar com o casamento”.

“Quem gosta de coleira é cachorro”.

Observando o jogo enunciativo aí efetuado , percebemos que o autor se comunica diretamente com o público através de frases que representam uma voz coletiva , voz essa que serve para expressar a crença de que o casamento , embora seja uma instituição defendida pela Igreja e pelo Estado não é lá essas coisas , uma vez que acarreta a perda de liberdade e de individualidade dos parceiros.

Na passagem abaixo , temos novamente a divulgação dessa mesma idéia de perda de liberdade decorrente do casamento:

(6) Episódio: “**A idade dos amores**”

Situação: Monólogo de um noivo que se prepara para o casamento .

Júnior : pense BEM :: Júnior... hoje à noite... quando se casar ... você estará trocando o universo inteiro por este banheiro ...esse será seu último refúgio ... o único lugar que você estará em paz para enfrentar as grandes questões que afligem a humanidade... por exemplo ... qual o foi o maior gol que você já viu? oh... essa é mole ... o quarto gol do Brasil contra a Itália ... final da copa de 70 ... que GOL::... o Pelé passou aquela bola e milhões de garotos encheram o pé ... já pensou? vai PeLÉ::... PeLÉ::... Pelé... tô livre aqui Pelé... VAI PeLÉ::... PELÉ ::... vai PeLÉ:: ... AI::...

Atentando-nos para o jogo enunciativo aí instaurado , percebemos que a personagem Júnior empreende um diálogo consigo mesmo , configurando-se , pois , simultaneamente , como locutor e alocutário. Nesse monólogo ele faz uma reflexão de caráter autopersuasivo acerca do casamento conseguindo , com seus argumentos esdrúxulos, levar o telespectador ao riso.

Considerando mais profundamente essa ação discursiva , percebemos que esse locutor-alocutário , na verdade , incorpora uma voz genérica (referida em Orlandi e Guimarães (1988) , que a expressam pela letra U , abreviatura de *universal*), voz essa , que , no caso em pauta , traduz o pensamento popular corrente acerca do casamento.

Para realçar seus pontos negativos , o locutor se vale de antíteses metafóricas como “universo inteiro” *versus* “banheiro” , que traduzem a idéia de que o casamento diminui o espaço físico e de ação dos parceiros , restringindo a sua liberdade individual a um único local : o banheiro. A escolha do banheiro como único refúgio é sintomática e reveladora , já que , na verdade , esse é o único lugar onde “exercemos” (mesmo que apenas fisiologicamente), a nossa individualidade.

Para completar esse material humorístico , temos , num desvio abrupto à ação auto-persuasiva contra o casamento , um tipo de raciocínio que banaliza (e , por conseguinte , aciona o humor) a questão levantada pela personagem quanto à identificação dos grandes problemas que afligem a humanidade. Para Júnior , o futebol como não poderia deixar de ser, configura-se como um deles .

No próximo exemplo , temos o caso de uma personagem que procura corroborar essa voz antimatrimonial vigente nos nossos dias , que se contrapõe à sua situação real de pessoa bem casada:

(7) Episódio: “**Como destruir seu casamento**”

Situação: Feliz no casamento , mas fingindo - se separada , Clarinha tece considerações negativas a respeito dessa instituição.

Clarinha: casamento é uma coisa muito cafona... fora da moda ... eu como não sou isso... sou separada ...Ã? não ... porque parece assim que eu sou uma mulher casadona... que ama o maRI::do... feliz::.....SU::per feliz... mas não se enganem não ... viu? porque eu não sou feliz ... eu sou super angustiA::da... mas eu curto assim uma solidão sabe?... eu acho mais chique...

Falando de uma posição de sujeito que não é a sua , Clarinha, investida do papel discursivo de locutora , faz questão de assumir o ponto de vista coletivo vigente na sociedade atual , segundo o qual , o casamento seria uma instituição falida. O humor advém justamente da oposição (

contradição) entre esse ponto de vista defendido e a realidade de vida da personagem como locutor empírico. A dissimulação pretendida é desmascarada não só pelo que o restante do episódio mostra, como pela configuração entoacional de sua fala, que sinaliza o seu nervosismo e denuncia, assim, a falsidade de suas palavras. Com isso, o telespectador percebe mais claramente a oposição entre sujeito virtual (pretendido) e sujeito real, e ri do discurso forjado.

No excerto abaixo, as personagens chegam a se dirigir aos telespectadores, fornecendo-lhes todo um receituário de como terminar um relacionamento:

(8)Episódio : “**Como destruir seu casamento**”

Situação: Bernardo e Clarinha apresentam alguns “mandamentos” que levam à destruição do casamento.

Bernardo: nunca dance com sua própria mulher nas festas... quando ela não estiver olhando ... pegue uma mulher bem gostosa e mostre o Travolta que existe em você...quando ela chegar perto... peça-a para ir embora...

Clarinha: beba... fique alta e finja um certo descontrole... rá...rá... rá.

Bernardo: peça pra ir embora... vamo embora?

Clarinha: dê bola pros amigos dele...

Bernardo: peça pra ir embora... vamo embora?

Clarinha: sinta calor e tire um pouquinho da sua roupa...

Bernardo: peça pra ir embora... vamo embora?

Clarinha: diga que ele tá liberado... que ele pode ir... mas

antes ... deixe um troco pra ele pegar um ônibus... toma ...

Interpelando diretamente os telespectadores, Bernardo e Clarinha se instituem como locutores, expressando, mais do que suas idéias próprias, um ponto de vista coletivo que

costuma apontar como razão para os conflitos matrimoniais , comportamentos como os de acima.

Abordando um tema polêmico , que é o da primeira relação sexual, no excerto a seguir , a personagem Maria deixa entrever em sua fala os preconceitos e tabus vigentes na nossa sociedade:

(9) Episódio: “**A próxima atração**”

Situação : Maria conta ao seu marido como foi a sua primeira experiência sexual.

Maria: hum ... hum... a primeira vez que eu transei foi vestida de odalisca ... eu tinha 17 anos e não agüentava mais esperar pra saber como era... tudo que eu sofria na adolescência ... e Deus sabe como se sofre na adolescência ... eu achava que ia ser resolvido depois que eu transasse ... um dia vi um documentário sobre um casamento árabe na televisão ... os noivos se conheciam no dia do casamento ... iam pro quarto durante a festa e depois da lua de mel os parentes da noiva mostravam aos convidados o lençol sujo de sangue pra provar que ela era virgem ... as minhas amigas ficaram escandalizadas... mas eu achei que era mais fácil transar assim ... com alguém desconhecido:... no carnaval eu me vesti de odalisca e escolhi o Marcondes só porque ele estava com uma fantasia que combinava com a minha fantasia... transamos...

Essa lembrança da personagem enfoca o tema da virgindade , que se constitui num ponto conflitante na vida dos adolescentes , sobretudo do sexo feminino. Com seu testemunho pessoal , Maria fala do lugar dos adolescentes , tão inseguros e curiosos em relação ao sexo. Apesar da seriedade do tema , o discurso da personagem -locutora é repleto de ironia e de banalização da experiência sexual , o que tem o efeito de provocar o riso.

No exemplo abaixo , o quiproquó , criado por viés virtual , serve de crítica à hipocrisia de uma ética que preconiza a lealdade no casamento:

(10) Episódio : “**Mulheres**”

Situação: Diálogo entre Ana Paula e seu amante Eduardo , no final de um de seus encontros amorosos.

Ana Paula: tá na hora de você ir embora e a tua mulher tá te esperando...

Eduardo: deixa ela esperar...

Ana Paula: pensa que ela é trouxa ?

Eduardo: não ... só mais um pouquinho vai ?

Ana Paula: e se ela descobre tudo...

Eduardo: ela vai me abandonar e a gente não vai precisar mais ficar se escondendo ... vamos poder dormir JUNto... acordar JUNto ... passar natal JUNto... fazer supermercado JUNto ... cê já pensou?

Ana Paula: cê pensa que eu sou otária ? eu em casa cozinhando...lavando e passando e você se encontrando com ela por aí as escondidas?

Eduardo: com ela quem?

Ana Paula: com a sua mulher...

Eduardo: Ô ... Ana Paula ... a minha mulher vai ser você ...

Ana Paula : por QUÊ?... eu não sirvo mais pra ser sua amante ... é isso?

Numa primeira instância , Ana Paula fala de sua posição de amante e , ao tentar manter escondido esse papel , acaba mostrando a falsa moral vigente na nossa sociedade . Diferentemente , seu amante , Eduardo , se mostra decidido a assumir o romance com ela e acabar de vez com a farsa.

Numa segunda instância , imaginando as conseqüências da troca de papéis proposta pelo companheiro (de simples amante a esposa) , Ana Paula reforça a falsa moral vigente em nossa sociedade.

No exemplo abaixo , o seguinte diálogo entre duas amigas reflete e reforça a voz popular:

(11) Episódio: “**Mulheres**”

Situação: Júlia e Clara conversam a respeito dos homens

Clara: escolher muito atrapalha... quem te garante que o próximo namorado não vai ser pior que o anterior?

Júlia : ah... se eu posso estacionar na porta ... por que que eu vou parar na esquina?

Clara: pra garanti a vaga... eu vou casar com o Ernesto mesmo... que eu já tou acostumada...

No caso em tela , a personagem Clara tenta convencer Júlia de que não deve ser exigente demais ao buscar um companheiro , corroborando , assim , uma voz geral resumida no seguinte dito popular “Quem muito escolhe, acaba sendo escolhido”. A mesma personagem , temerosa de não arranjar um “partido” melhor , resigna-se em casar com o velho namorado , para não ficar solteira . Temos aqui o reforço do preconceito contra as “solteironas”.

4.3.3- Interposição de vozes dos atores

Rompendo a barreira que separa o espetáculo ficcional e o mundo real , a comédia televisiva aqui em estudo joga com a intervenção vocal dos atores que encenam seus episódios. Tal estratégia pode ser explicada , com a devida adaptação , pela distinção feita por Ducrot (1987), que , em sua teoria polifônica da enunciação , depreende um locutor atuando como tal (por abreviação “L”) e um locutor como pessoa do mundo (“λ”). No caso em pauta , L seria o personagem -locutor do universo ficcional e λ , o ator , pessoa do mundo real , que atua , ficcional e dramaticamente como aquele.

Dentre os inúmeros casos de “desvestimento” do personagem teatral em favor do ser empírico , ator , transcreva-se aqui o seguinte:

(12) Episódio: “**A próxima atração**”

Situação : Desincorporando-se do personagem (Beto) que interpreta no episódio, o ator Pedro Cardoso faz alusão à sua experiência como cidadão que vive numa cidade, onde impera a violência.

Pedro Cardoso (Beto) : eu nunca fui assaltado ... eu acho que eu fui a única pessoa que nunca foi assaltada

... inclusive o pessoal da televisão ...
quando eles querem entrevistar uma
pessoa que nunca foi assaltada ... eles
me ligam...

Pelo que se pode ver, abandonando a situação discursiva ficcional em que se achava envolvido , na interpretação de uma das personagens , o ator inaugura outro tipo de interação (no caso , com o telespectador) , mostrando-se como locutor-pessoa do mundo real , ou seja , como Pedro Cardoso , figura mais ou menos fixa no elenco do programa em questão. Temos , assim , uma atitude auto-irônica expressa por essa ruptura da personagem , que passa a interpelar o público telespectador . O ator deixa o universo em que atuava e, valendo-se do espaço televisivo , passa a interagir , no mesmo nível de mundo real , com a instância receptora , ironizando a situação de violência no Rio de Janeiro , ironia essa reforçada pela alusão ao fato de ele ser sempre convidado pelas emissoras televisivas como “exemplar” de pessoa não assaltada.

Em outro episódio , esse mesmo ator vivência uma situação discursiva similar , dessa vez de caráter metateatral (ou metalingüístico):

(13) Episódio: “A idade dos amores”

Situação: Depois de representar com a atriz Fernanda Torres (que faz o papel de esposa) uma discussão ferrenha em pleno aeroporto , Pedro Cardoso (no papel de esposo daquela) diante da reação dos circundantes , comenta o seguinte:

Pedro Cardoso (Júnior): acho que a gente tem talento... viu? o pessoal tá adorando...

Nesse excerto , o ator larga a personagem e, transpondo-se para o mundo real (em espaço televisivo) , age como ser empírico , avaliando , metateatralmente , o seu desempenho e o de sua parceira , Fernanda Torres . Dessa sorte , temos aqui mais um tipo de jogo polifônico ,

no qual a voz do ator (mundo real) faz calar a voz da personagem (mundo cênico), provocando, com isso , o riso do público.

4.3.4- Interposição de vozes intra e intertextuais

Além da rede polifônica tecida a partir da multiplicidade de papéis discursivos exercidos pelas personagens participantes da trama composta teatralmente , *A Comédia da Vida Privada* é perpassada por vozes resultantes de cruzamentos entre os episódios (intratextualidade) ou importadas de outros discursos/textos (intertextualidade).

Vejamos , primeiramente , casos de cruzamento inter-episódico , que nada mais são do que um procedimento de repetição , importante recurso apontado na Lingüística Textual , como um dos articuladores de relações de um discurso com outro (cf. Koch , 1992). Essa polifonia intratextual (pois que do mesmo programa) , no interior da prática discursiva aqui em apreço , pode ter efeito risível.

O exemplo a seguir ilustra esse artifício:

(14) a- Episódio: “**A próxima atração**”

Situação : Clarice e Dionísio se apresentam um ao outro

Clarice: não ... não penso não... mas só pra adiantar ... resposta número um ... a gente não se conhece de nenhum lugar ... número dois ... eu não acredito em destino...

b- Episódio: “**Mulheres**”

Situação : Ana Paula e Gabriel se apresentam um ao outro.

Ana Paula: pra você não se dar ao trabalho de fazer todas aquelas perguntas que eu sei que você vai acabar fazendo... vou logo te dando as respostas todas de uma vez ... não.. a gente não se conhece de nenhum lugar... não ... não ... também não...

Na cena do episódio “A próxima atração” , transcrita em a , vemos a personagem Clarice se esquivar do assédio de Dionísio. Essa mesma situação (e diálogo) se repete no episódio “Mulheres” , servindo como um ponto de ligação entre os mesmos . Essa semelhança confirma - nos uma articulação existente entre esses episódios , cuja construção se processa por intersecção de uns com os outros.

Obviamente , em casos como esses , o efeito humorístico pretendido depende da atenção e memória do telespectador que tenha visto os dois.

Além dessa importação vocal “doméstica” , encontramos , no *corpus* aqui utilizado , vários casos de incorporação de textos alheios , o que serve para confirmar a questão da heterogeneidade discursiva , estudada por Authier Revuz (1982) , Maingueneau (1989) , Orlandi (1983, 1988) e tantos outros analistas do discurso. No caso específico do discurso humorístico , os textos , temas e situações trasladados costumam ser recompostos em tom exagerado para mais ou para menos , servindo , muitas vezes de **paródia** ao material importado .

Vejamos um primeiro exemplo disso :

(15) Episódio: “**Apenas bons amigos**”

Situação: Bastos expõe a seus amigos o projeto do filme que os mesmos lhe aconselharam produzir.

Bastos: a idéia é a seguinte... rei Lear adaptado para a realidade brasileira... corONEl LEar é um GRANDe latifundiário nordestino ... e ele tem TRÊS filhas... GonerIL, ReGAn e CorDÉlia...

Cardoso: é isso aí...

Bastos: então coronel Lear resolveu dividir suas terras ... mas uma das filhas ... QUEM?... Cordélia não aceita sua parte ... por quê?

Cardoso: NÃO...

Bastos: não aceita porque ela é a favor da reforma agrária...

Cardoso: é isso aí:: bicho...

Bastos: Lear enlouquece e expulsa a sua filha da cidade ... ela parte ...mas em sinal de protesto e simbolizando o desapego que

tem pelas coisas materiais... ela resolve sair completamente nua...

Atáide: uhn::...

Bastos: Lear...enlouquecido...sai pela cidade num jegue também completamente nu...

Cardoso: num jegue nu ... IH::... não sei não ... hein?

Bastos: no lugar do bobo você tem a figura do contador nordestino que narra a história... ((cantando e tocando violão)) “o mar vai virar sertão ... o sertão vai virar mar”... na cabeça atrapalhada do seu coronel Lear...

Como se pode perceber , parodia-se aqui a conhecida lenda medieval do “Rei Lear” , constante do **Livro das linhagens** , do Conde D. Pedro , datado do século XIII ou XIV e retomada , posteriormente , em forma de tragédia , por Shakespeare . Essa paródia configura-se , pois , como uma superposição vocal , apresentando , num primeiro plano , a lenda e o texto shakespereano , e , num segundo , a proposta , feita em tom de zombaria , de retomá-la e adaptá-la ao cenário brasileiro , palco de desencontros em torno da reforma agrária.

Os nomes das filhas do rei Lear , Goneril , Regane e Cordélia , são os mesmos da peça de Shakespeare , o que serve para conferir ao filme proposto um tom de fidelidade ao texto fundador. Contudo essa fidelidade é rompida com a confusão entre a figura de Cordélia e a de Lady Godiva, esposa do Conde inglês Leofric de Chester. Conforme reza a lenda , esta solicitou ao marido a redução dos impostos de seus súditos , o que foi prometido com a condição de que ela atravessasse nua as ruas de sua cidade, sem ser molestada por ninguém - o que acabou acontecendo. Isso sem falar na inserção de um trecho de uma das composições de Sá e Guarabira , intitulada “Sobradinho”, sinalizando a confusão mental do rei (agora coronel) Lear e de todos que o rodeavam.

Dando seqüência ao projeto do mesmo filme , temos , de novo, o recurso à paródia , que , dessa vez , se relaciona com o seu próprio *script* , tal como elaborado por seu mentor , Bastos:

(16) Episódio: “**Apenas bons amigos**”

Situação: Ataíde propõe a Bastos algumas reformulações no texto do filme por ele planejado , a fim de que o mesmo seja liberado pela Censura do governo militar , então em vigor no Brasil.

Ataíde: eu não sei não... viu? isso aí eu acho que a gente vai ter que fazer um ensaio pra censura... pode ser que não passe...

Cardoso: mas cê acha que não passa por causa da nudez do jegue ou da garota?

Ataíde: NÃO... a reFORma aGRÁria...

Cardoso: mas aí a gente pode conversar com os caras ... fazer uma adaptação ...

Bastos: PEra AÍ ... que história é essa ? adaptar como?

((Na tela , aparece a personagem Manuela , que apresenta para a Censura do regime ditatorial brasileiro a versão proposta por Ataíde.))

Manuela: oi amiguinhos... hoje nós vamos contar a estória aqui do reizinho ... maluquinho... e das três filhinhas deles ... tá? e é uma história importante assim ... pra vocês perceberem como é importante na vida um pouquinho de justicinha ... né? uma reforminha ... agrária ... assim ... ahn?

((gestos dos dedos indicando tamanho mínimo)).

Confirmando as observações de Orlandi (1983 , 1988) “de que não existe um discurso único , mas que todo discurso é um *continuum* , temos aqui uma paródia da paródia feita anteriormente à “Lenda do Rei Lear”.O excerto em questão nada mais é do que uma forma metalingüística de adaptação da obra da personagem Bastos pela personagem Ataíde , com o intuito de minimizar o impacto político que essa poderia causar à censura. Adiantando a adaptação , Manuela , amiga dos dois apresenta a nova versão numa fala imbecilizada por diminutivos e eufemismos , que

traduzem o modo como se tem tratado entre nós o problema da reforma agrária. Repleta de ironia , ambas as paródias (inter e intratextual) denunciam a incapacidade de nossos governantes de resolver uma questão de tamanho impacto social.

4.4.Humores conversacionais

Como vimos no capítulo teórico , a conversação se organiza a partir do Princípio da Cooperação (cf . Grice , 1975). Assim , ao participar de uma conversação , um falante deverá compartilhar de uma atividade em que se levam em conta a perspectivas e o conhecimento de mundo do interlocutor. Isso equivale a dizer , dentre outras coisas , que um dos participantes até poderá propor o tema da conversação , mas essa só se efetuará caso o outro esteja de acordo . Nesse caso , um falante que não concorde com o tema proposto poderá usar o subterfúgio de infringir algumas máximas da conversação , falando mais do que o necessário , acrescentando comentários irrelevantes e não garantindo nem mesmo a veracidade do dito.

As infrações que causam desencontros em um discurso que se pretenda sério devem ser evitadas , mas constituem um rico filão para os textos humorísticos , servindo como instrumento de provocação do riso.

No segmento abaixo , temos uma situação paradoxal , em que a norma da Qualidade é ferida como forma de prestação de socorro (Princípio de Cooperação) a uma pessoa:

(17) Episódio: “**Mulheres**”

Situação: Ao tomar conhecimento de que o seu noivo a está traindo com outra , Clara procura obter das amigas informações a respeito da rival , ao mesmo tempo em que ameaça um suicídio, tentando atirar-se do alto de uma janela.

Clara: quantos anos ela tem?

Ana Paula: é uma VEIha...
Clara: QUAN::tos anos?
Ana Paula: quarenta e três...
Clara: menTI::ra!
Júlia: não pula...
Ana Paula: dezessete...
Clara : eu vou pular...
Júlia: mas ela parece ter MUI::to mais...
Clara: quantos?
Ana Paula: uns dezoito ... dezenove...

Lembrando com Grice (1975) que o princípio básico que rege a comunicação humana é o da Cooperação , espera-se que , em seus diálogos, as pessoas procurem interagir de forma que tudo transcorra normalmente. No texto acima , percebemos uma infração à máxima de Qualidade , mas com uma intenção cooperativa. Isso quer dizer que as personagens fornecem informações falsas , a fim de poupar sofrimento a uma amiga. Interrogadas por Clara a respeito da aparência e idade de sua suposta rival , Ana Paula e Júlia mentem , aumentando, exageradamente , a idade da outra, no intuito de evitar uma reação impensada da amiga , que ameaça se matar. Neste caso , o desrespeito à máxima se deu intencionalmente , já que o intuito das amigas era esconder a verdade de Clara. O jogo estabelecido entre a verdade e a mentira e a posterior diminuição da mentira divertem o telespectador e o levam ao riso.

O excerto reproduzido abaixo também ilustra um caso de desobediência à norma da Qualidade , desobediência essa metadiscursivamente desmascarada e cobrada pelas protagonistas:

(18) Episódio: “**Mulheres**”

Situação: Duas amigas interessadas em conquistar um mesmo rapaz , se encontram num mesmo bar, embora , um pouco antes , tenham dito uma à outra que iam dormir.

Clara: cê não ia dormir?
Ana Paula: acabei de acordar...
Clara: maquiada desse jeito?

Ana Paula: maquiada? EU? cê deve tá sonhando né? já que você tá lá em cima dormindo...

Segundo Goffman (1967) , “cada indivíduo tem uma face externa (positiva) -modo como deseja ser visto pelos outros - e uma face interna (negativa) que não gostaria de ver invadida”. Atos de fala que venham desvelar essa face negativa comprometem a imagem do interlocutor. No caso em tela , as personagens se desentendem diante de uma ameaça de terem expostas suas faces negativas. Na primeira célula do diálogo , a personagem Ana Paula infringe a máxima da Qualidade , procurando , intencionalmente , esconder de sua amiga o fato de estar acordada há mais tempo , para um passeio. Percebendo a dissimulação da amiga , Clara procura desmascará-la, o que leva Ana Paula a revidar, apontando-lhe também o mesmo delito da mentira.

Esse jogo de dissimulações e acusações recíprocas entre as personagens cria uma situação hilária , que faz rir o telespectador.

Vejamos , agora , um outro exemplo de infração conversacional, por alheamento de uma das personagens:

(19) Episódio: “**Mulheres**”

Situação : Celebração de cerimônia de casamento de Heitor e Júlia .

Júlia: Heitor?

Heitor: uhn...

Júlia: ele tá falando com você...

Heitor: ele QUEM?

Júlia: o PA::dre ... HeiTOR ... você não vai responder?

Heitor: uhn... uhn...

Júlia: uhn... uhn... quer dizer que SIM ou NÃO?

Heitor: sim ou não o QUÊ?

Temos aqui um diálogo forçado , que não se concretiza pela falta de cooperação de uma das personagens , que teima em não participar da ação discursiva. Essa recusa fere uma das características básicas da conversação , que tem como condição necessária , a interação entre os

actantes. Tal interação não se dá nesse excerto , já que o interlocutor não responde à interpelação da locutora. É justamente essa infração , inserida numa situação em que a participação do noivo é crucial para a efetivação do matrimônio , que leva ao riso.

No próximo exemplo , temos uma falha na conversação pelo desrespeito ao Princípio da Cooperação:

(20) Episódio: “**Mulheres**”

Situação: Ao ouvir no rádio a música tocada por ocasião do seu noivado com Heitor , Júlia testa a memória (e o sentimento atual) do marido .

Júlia : Heitor ... viu a música que tá tocando ... Heitor?

Heitor: que que é?

Júlia: a música ... tá tocando a nossa música ... lembra?

Heitor: de quem?

Júlia: tá tocando a NOS::sa MÚ::sica...

Heitor: o quê?

Júlia : a MÚsica ... HEITOR... do nosso noiVA::DO HeiTOR...
LEM::bra?

Heitor: não estou ouvindo nada com essa porcaria dessa música...

Júlia: esQUEce...

Nesta cena , a personagem Júlia quer que o marido se recorde , do mesmo modo que ela , da canção-símbolo do seu relacionamento amoroso. Contudo Heitor infringe o Princípio da Cooperação , mostrando-se desinteressado em manter o diálogo com a esposa.

Diante do desinteresse do parceiro , Júlia tenta se valer do som de seu aparelho , aumentando significativamente o seu volume e , aos gritos , busca obter a resposta desejada de seu marido . O desinteresse do interlocutor atinge tal ponto que “aquilo” (a canção) que a mulher lhe tenta lembrar acaba sendo justamente o empecilho a que ele a ouça.

No exemplo abaixo , temos outro caso de desobediência às normas conversacionais:

(21) Episódio: “**A idade dos amores**”

Situação: Cris , noiva de Júnior , tenta conversar com ele a respeito do casamento.

Cris: oh... eu sei que pra você casamento é uma mera formalidade de classe média ... aGOra ... já que nós dois concordamos em levar isso adiante juntos... eu tou precisando esclarecê com você o que é um casamento pra mim ... eu tenho a impressão...

((nesse instante Júnior volta a sua atenção para um anúncio de jornal que lê , e se esquece de prestar atenção na fala da noiva , até que ela reivindica sua participação na conversa))

Júnior ((lendo o anúncio silenciosamente)) : “Morgana... fogaosa e insaciável... com um toque picante vai deixar você louco de prazer ... TOfalmente liberada...”

Cris: e aí::... pra você tudo bem?

Júnior: uhn?TUdo... tudo bem...

Cris: AH! Eu NÃO acreDI::to...

Júnior : tudo bem o QUÊ ... meu Deus?

Pelo que se pode perceber , a interação desejada e agenciada por Cris não vai para frente , uma vez que o parceiro interpelado insiste em permanecer de fora , envolvido que está com outras questões (não é à toa que o episódio se chama “A idade dos amores”). A recusa do convite feito pela noiva para compor um par conversacional (cf. Marcuschi, 1991:35) significa recusa de cooperação. A desatenção do interlocutor é de tal monta , que ele acaba infringindo a máxima da Relevância , com suas respostas em total desacordo com o que lhe é perguntado ou proposto.

Acompanhando tais desmandos , o público se diverte com tamanho disparate conversacional.

Por último , mencione-se aqui , a interessante sequência de diálogos envolvendo três casais diferentes : Ernesto e Clara , Heitor e Júlia e Ana Paula e Eduardo:

(22) Episódio : “**Mulheres**”

Situação : Ernesto , Heitor e Eduardo procuram descobrir se suas

parceiras os traem.

Ernesto: existe outra pessoa?
Clara: existe...
Heitor: eu conheço?
Júlia : uhn...uhn...
Eduardo: quem é?
Ana Paula: eu mesma...
Ernesto: o quê?
Clara: eu tou apaixonada por mim mesma...
Heitor: como é que é?
Júlia: foi um negócio inesperado... dessas coisas fulminantes... você entende Heitor?

Através de recursos cinéticos e imagéticos , temos uma apresentação consecutiva de excertos de diálogos que embora envolvam parceiros distintos , compõem uma seqüência configuracional e tematicamente harmoniosa. Essa progressão temática é garantida pela seqüência da fala de cada par , que vai completando a idéia desenvolvida pela dupla anterior.

Consideradas algumas das possibilidades de produção humorística no programa aqui focalizado , nas dimensões textual , discursiva e conversacional , investiguemos os recursos de ordem gramatical e figurada.

4.5- Humores outros

4.5.1- Estratégias léxico - gramaticais

Conforme visto em capítulo teórico , o humor pode ter como uma de suas principais fontes , as **formas** lingüísticas . Em seu trabalho Possenti (1998) toma-as como parâmetro para classificar as piadas , objeto de suas investigações no campo do humor , distribuindo-as segundo o nível

lingüístico do recurso usado para acionar o riso a saber: fonológico , morfológico , sintático , lexical , etc.

Embora o programa humorístico aqui analisado não explore com a mesma intensidade algumas dessas dimensões , encontramos casos de humor decorrentes de equívocos” fonológicos , morfológicos , sintáticos e lexicais , conforme se comprovará a seguir.

a) Nível fonológico

(23) Episódio: “**Como destruir seu casamento**”

Situação : Glauco tenta despertar a atenção de Alice.

Glauco: brum::...

Alice: quê?

Glauco: sempre funciona ... eu não falei nada ... só falei brum::... aí ... sua curiosidade dobrou todas as suas resistências ... se eu tivesse falado alguma gracinha... você não ia nem notar... deve ouvir muita gracinha ... né ... do jeito que cê é boNlta?

Temos , nesse exemplo , uma brincadeira lingüística realizada pela personagem Glauco , que , valendo-se de material sonoro indecifrável , procura assediar Alice (e despertar a atenção e riso dos telespectadores). A situação se torna mais engraçada , quando a própria personagem procura explicar metalingüisticamente , o efeito do recurso de expressão que usou , segundo ela mais eficaz do que os gracejos comumente usados nesse tipo de situação.

Outro ocorrência de humor fonológico é o seguinte:

(24) Episódio: “**Apenas bons amigos**”

Situação : Manuela se apresenta a alguns rapazes de uma banda chamada “Os Malditos”.

Manuela: ih ... “Os Malditos” ... eu sou Manuela ... mas me chamam de Ela ... só pegam o final...

Bastos: é uma rima boa ... jaNEla... caraVEla...

Nesse caso , temos a ilustração de um tipo de criação lexical que consiste em criar apelidos através de redução do nome próprio : *Manuela* > *Ela* . Brincando com esse apelido incomum (e , portanto , hilário) , Bastos aumenta-lhe a força humorística , alistando palavras como *janela* e *caravela* , para rimar com o mesmo.

b) Nível morfológico

Na dimensão morfológica , além do próprio exemplo (21) , supracitado , merece especial atenção a seguinte tentativa de criação lexical por abreviação :

(25) Episódio: “**Como destruir seu casamento**”

Situação: Clarinha procura tratar carinhosamente o marido, com quem acabara de brigar , por apelido afetuoso.

Clarinha: **Bé** ... cê vai dormir aonde?

Bernardo: não me chama de Bé ... Clarinha ... a gente tá se separando ... não fica bem...

Numa ação metalingüística , o esposo , Bernardo , demonstra reconhecer o efeito da redução morfológica do seu nome e o rejeita por incompatibilidade com a situação de desentendimento vivida , então , pelo casal.

Na passagem abaixo , temos , de novo , uma ilustração de criação vocabular:

(26) Episódio: “**Apenas bons amigos**”

Situação: Ataíde expõe a Manuela o seu projeto publicitário sobre a higiene.(Grifos meus.)

Atáide : o negócio pra mim ... cultura é publicidade ... eu tenho um amigo que trabalha numa agência ... e ele me encomendou uma campanha sobre a área de limpeza ... essas coisas ... higiene... o personagem é assim... um sujeito que não toma banho nunca... um cara sujo ... entendeu? aí ... eu pensei que o nome dele podia ser **Imundino**...

Manuela: ahn... ahn...

Atáide: ou ... então ... **Sujonaldo**...

Manuela: que BOM...

Atáide : **Sujonildo**... **Imunderno**...

Manuela: ah! **Sugismundo** é bom ... não é?

Atáide : Sugismundo é Ó::timo...

O humor aqui resulta de um jogo de possibilidades de criação vocabular de um antropônimo que expresse , iconicamente , a idéia de sujeira. Daí a lista de sugestões : *Imundino* , *Sujonaldo* , *Sujonildo* e *Imunderno*, termos criados por derivação sufixal dos adjetivos *sujo* e *imundo*. Mais complexo , *Sugismundo* decorre de uma composição vocabular por aglutinação dos dois adjetivos num só vocábulo.

No excerto abaixo , o humor advém do exagero escalar resultante de uma alteração de classes de palavras , a saber , de advérbios para substantivos:

(27) Episódio: “**Mulheres**”

Situação : Três amigas descobrem que foram seduzidas por um mesmo rapaz e resolvem dar-lhe uma lição.

Ana Paula: não ... a gente vai fingir que não sabe de nada... e ele vai ter que dar conta das três...

Júlia: e dar conta ali ... oh ... boniTiInho...

Clara: com direito a todos os antes ... todos os durante... e todos os depois...

Já no exemplo abaixo , o humor inscrito discursiva e tematicamente ganha relevo com o jogo temporal executado pela personagem.(Grifos meus.) :

(28) Episódio : “**Como destruir seu casamento**”

Situação : Clara interpela as telespectadoras e as aconselha sobre como agir com os maridos.

Clara: Se ele queixar que você anda irritada diga: “Você sabe como é que eu **fico** quando eu **vou ficar** menstruada?” Se ele queixar que você anda mal humorada diga: “Você sabe como é que eu **fico** quando eu **estou** menstruada?” Se ele se queixar que você anda insuportável diga: “Você sabe como é que eu **fico depois** da menstruação?”

Valendo-se de formas verbais e adverbiais de presente e de futuro , a personagem descreve o “humor” , ou , melhor dizendo , o “mau humor” feminino , antes , durante e depois da menstruação.

c) Nível lexical

(29) Episódio: “**Apenas bons amigos**”

Situação: Terminado o segundo ato do episódio , o terceiro ato é anunciado com o seguinte título :“Muito prazer.”

Nesse contexto , a expressão “Muito prazer” é ambígua, podendo ativar pelo menos dois *scripts*: o de ritual de apresentação das pessoas , ou uma situação de gozo sexual. O humor deriva , então, da ativação da segunda interpretação (mecanismo de bissociação) , em detrimento da primeira. O telespectador , inicialmente, é induzido a optar pela primeira leitura , por coerência com o ato anterior . Contudo , a segunda leitura , feita a título de suposição , vai sendo comprovada pelo teor erótico das cenas que integram o ato. Pelo que se pode ver, confirma-se aqui a afirmação de Fiorin (1989:83) de que “a dupla leitura apóia-se (...) num elemento polissêmico inscrito no texto”.

Outro exemplo de ambigüidade lexical a registrar aqui é o seguinte:

(30)Episódio: “**Como destruir seu casamento**”

Situação: Dois rapazes assistem , num motel ,a um filme pornográfico.(Grifo meu)

Glauco: AH:: não reclama tá? tem até tevê a cabo ... esse aí eu já vi... é muito bom ... é um clássico ... é a história de uma menina rica que **dá** para os menores carentes... é um drama social... Olha... raPAZ::... como ela **trabalha** BEM::...

Aqui , além da ambigüidade semântica do verbo *dar* , temos uma aproximação semântica (de caráter metalingüístico) do verbo *trabalhar* com a acepção sexual contida no primeiro.

d) Nível sintático

Na dimensão sintática , menos explorada no *corpus* , temos possibilidades como a seguinte:

(31)Episódio: “**Mulheres**”

Situação: Gabriel tenta conversar com Clara , que insiste em não ouvi-lo.

Clara: 65.754

Gabriel: o quê?

Clara: eu descobri 65.754 maneiras de matar você...

Gabriel: será que eu posso pelo menos ... escolher a melhor?

Clara: tiro?

Gabriel: eu escolhi você...

Clara: facada...

Gabriel: pra ir embora comigo...

Clara: estrangulamento...

Gabriel: vai arrumar tuas coisas ...

Clara: água fervendo no ouvido...

Gabriel: que tá quase na hora...

Clara: no direito ... ou no esquerdo...

Gabriel: me encontra às dez horas ... no cais...

É evidente o desencontro dialógico desse segmento , no qual uma personagem diz uma coisa e a outra , fingindo não ouvi-la, prossegue em sua fala , infringindo , pois , o princípio de Cooperação . Superposto a esse recurso , detectamos um jogo sintático , que lida com as possibilidades de preenchimento do objeto direto . Assim é que a personagem Clara enuncia, dentre muitas possibilidades , algumas das que lhe servirão para matar Gabriel , a saber : *tiro , facada , estrangulamento , água fervendo no ouvido*.

Outro exemplo de jogo sintático é o de abaixo:

(32) Episódio: “**Como destruir seu casamento**”

Situação: Bernardo tenta se esquivar do assédio de Alice.

Bernardo: ah... Alice ... você não tem escrúpulos ... não?

Alice: tenho ... em casa ... eu tenho escrúpulos ... óleos de perfumar ... pomada ... metiolate....

Nessa cena , o humor é obtido pela coordenação de itens semântica ou pragmaticamente incompatíveis com o elemento interrogado por um dos personagens . Em outras palavras , em resposta à indagação de seu parceiro de cena , Alice mistura “alhos” com “bugalhos”, conjugando substantivo abstrato referente a traço de caráter com substantivos concretos , referentes a objetos comuns numa casa . A combinação disparatada , além de fazer rir , tem o efeito de banalizar a ética cobrada a Alice por Bernardo.

No excerto transcrito a seguir , o humor é provocado por um jogo alternativo entre os sujeitos : *eu x você* e os predicados : *fazer x gostar* , comum em pessoas apaixonadas :

(33) Episódio: “**Mulheres**”

Situação : Júlia e Gabriel trocam palavras de amor. (Grifos meus.)

Júlia: eu não sei ... se **você faz** tudo que **eu gosto** ... ou se sou **eu** ...que **gosto** de tudo que **você faz**...

Gabriel: do jeito que eu tou apaixonado... **eu faria** qualquer coisa ... pra **você gostar**...

Júlia: do jeito que eu tou apaixonada ... **eu gostaria** de qualquer coisa que **você fizesse**...

4.5.2- Estratégias metalingüísticas

Superposta a muitos dos procedimentos de acionamento do riso aqui arrolados , a metalinguagem , ou seja , o uso do código para explicar ou definir elementos do próprio código , já se pôde ver , é um dos recursos mais comuns n' *A Comédia da Vida Privada* .

Levando em conta o gênero de discurso aqui em estudo , o dramaturgíco , esse termo engloba a referência à língua propriamente dita , juntamente a personagens , encenação , veículo televisivo , etc. Além dos exemplos aqui já expostos , vejamos alguns outros mais :

(34) Episódio: “**A próxima atração**”

Situação : Cena de abertura do episódio : um dos protagonistas (Dionísio) se dirige aos telespectadores , descrevendo - lhes o cenário onde se passará a ação , e indicando- lhes o início da trama.

Dionísio: Vamos começar do começo... nossa estória se passa no Brasil... quase inteiramente no Rio de Janeiro ... uma belíssima cidade à beira mar ... cercada de florestas tropicais e montanhas de curiosa formação ... o habitante do Rio é chamado de carioca... que ... em tupi guarani quer dizer ... casa de branco ... como saberemos em breve ... foi no Rio que eu e Clarice casamos e estabelecemos um domicílio comum...

Neste excerto-prólogo , uma das personagens do episódio põe-se, inicialmente , à margem do papel que lhe cabe na peça e , revestindo-se da voz autoral , fornece , metalingüisticamente , uma orientação geral para o desenvolvimento da mesma . Incomum em espaço televisivo , que conta com outros códigos e recursos tecnológicos próprios para o desenrolar da

trama , composição de cenários , apresentação das personagens , etc. , esse procedimento traz consigo uma carga de humor.

No mesmo episódio , encontramos outra passagem metalingüística (ou metateatral) em que a protagonista , parceira de Dionísio , interrompe o fluxo da ação e , voltando -se para o telespectador, antecipa a sua seqüência:

(35) Episódio: “**A próxima atração**”

Situação: Clarice, esposa de Dionísio, interrompe a cena em que vinha atuando , para tecer comentários a respeito da condução subsequente do episódio , de que é personagem.

Clarice: faz exatamente trinta minutos que essa história começou... faltam portanto... pouco menos de vinte minutos para o final... está na hora de acontecer uma grande surpresa ... uma virada na história ... algo que mude o rumo dos acontecimentos ... marcando o final do terceiro ato...

Do mesmo modo que no segmento anterior , aqui uma personagem , Clarice , interage com o telespectador e , assumindo a voz do autor , faz prenúncios que criam um suspense quanto ao clímax da ação. Interrompendo o episódio , ela sinaliza uma mudança nos rumos da história , mudança essa que afeta a evolução da malha tópica. Em território televisivo , repita-se , esse recurso surpreende o telespectador , acostumado com formas cinéticas para a marcação do fluxo textual. Com essa estratégia inusitada , o comediógrafo alcança seu intuito maior que é o de provocar o riso do público.

Ainda nesse episódio , outra personagem , Maria , fala sobre os estágios do amor :

Episódio: “**A próxima atração**”

(36) Situação: A personagem , Maria , conta os estágios que atingiu em seu relacionamento amoroso com Beto.

Maria: como os caminhos do amor levam ao sexo ... eu e Beto fomos aos estágios dez ... onze ... e doze que ... como já foi dito ... não podem ser mostrados na televisão... pelo menos não nesse horário...

Temos , aqui um exemplo de auto-censura , no qual o veículo televisivo é apresentado ao telespectador com todas as suas possibilidades e limitações. A limitação , no caso , é imposta pela censura , que controla o que pode ser apresentado ou não publicamente. A menção , metatelevisiva , a esse controle não só serve para ridicularizá-la como para incitar a imaginação do telespectador.

Em outro episódio , uma das personagens pede a “tradução” da resposta fornecida pelo parceiro:

Episódio: “**Mulheres**”

(37) Situação: Heitor pressiona Júlia para uma reconciliação

Heitor: perguntei se você quer voltar pra mim?

Júlia: uhn...

Heitor: cê não vai responder?

Júlia: uhn ...

Heitor: cê não vai responder?

Júlia: uhn...

Heitor: uhn ... quer dizer ... sim ... ou não ...

Nesse excerto , vemos a tentativa insistente de Bernardo no sentido de obter uma resposta clara de sua ex-esposa quanto a uma possível reconciliação por ele proposta. Diante de um *resmungo* que não entende , esse , por sua vez solicita , metalingüisticamente os possíveis esclarecimentos às respostas interjetivas de sua interlocutora.

4.5.3-Estratégias figurativas

O discurso humorístico , como não podia deixar de ser, se vale em grau elevado de figuras retóricas , como meio de evocar o riso e o

prazer. Nesta sub-seção , enfoco as mais recorrentes no *corpus* aqui em estudo.

a) De contradição

Arrolados nos manuais de retórica como “figuras de pensamento” (juntamente com o clímax , a preterição , a antífrase , o eufemismo , a alusão , etc.) , a **antítese** e o **paradoxo** consubstanciam situações de conflito entre enunciado e enunciação , no dizer de Fiorin (1989), que as examina do ponto de vista discursivo. Segundo Rocha Lima (1998:516) , a primeira constitui-se na “contraposição de uma palavra ou frase a outra de significação oposta” , e a segunda , na “reunião de idéias contraditórias num só pensamento”. No último caso , a contradição pode se manifestar mais ou menos explicitamente , por material lingüístico, ou por intermédio de ações e pensamentos .

O primeiro exemplo alistado é de contradição expressa lexicalmente:

(38) Episódio : “**Como destruir seu casamento**”

Situação: Alice examina o estado físico de Bernardo , marido de sua amiga Clarinha.

Alice: essas marcas no seu rosto ... essa testa enrugada ... essas olheiras ... BERNARDO ... você PÉSSimo fica Ó::timo!
(...) BerNAR::do... a angústia é muito SExy...

O paradoxo aqui resulta da avaliação positiva , traduzida pela personagem Alice através do superlativo *ótimo* , ao estado físico (real) deplorável de Bernardo , que a mesma descreve e sintetiza no adjetivo

péssimo , também superlativo. Com esse procedimento eufemístico , patenteia-se a intenção de Alice , que é de sedução do companheiro . Esse comportamento serve para corroborar a crença popular de que “Quem ama o feio, bonito lhe parece.” Fiorin (1989:54) alerta-nos para essa operação de dupla constituição figurativa (no caso em pauta , de paradoxo e eufemismo) , que costuma dificultar a sistematização das figuras de pensamento.

No segmento abaixo , temos uma ilustração de paradoxo argumentativo, evidenciado de maneira mais contundente na ação interpretativa da personagem interlocutora:

(39) Episódio: “**A próxima atração**”

Situação: Beto conversa com a sua esposa , Maria.

Beto: eu acho que pr'um casal continuar junto é importante manter a individualidade ... sabe?... cada um continuar saindo com seu grupo de amigos... sacar quando o outro quer ficar sozinho...

Maria: AH... já entendi:... pra você ... a melhor maneira da gente não se separar é não ficar junto...

Na primeira fala , a personagem “Beto”, em ação metalingüística , argumenta em defesa de seu ponto de vista acerca dos procedimentos que levam à preservação do casamento. A união , segundo ele, depende da desunião. Repetindo-lhe o raciocínio , a personagem interpretante (esposa) sintetiza-o , corroborando , sinonimicamente , a contradição de que “para não se separar é preciso não ficar junto , ou seja , é preciso ficar separado “.

Esse raciocínio paradoxal , esmiuçado pela esposa , provoca o riso do telespectador.

No trecho abaixo, a contradição se delinea na proposta de ações projetadas pelas personagens:

(40) Episódio: “**A idade dos amores**”

Situação: As personagens Cris e Júnior combinam como desfazer o compromisso de noivado que assumiram, sem que os pais tomem conhecimento disso.

Cris: olha... eu não quero que eles pensem que a gente desistiu de casar... hein?

Júnior: mas a gente desistiu...

Cris: eu desisti ... mas antes... a gente vai TER que casar...

O humor aqui tem a ver com o inusitado da proposta feita para a solução do problema e com o jogo temporal aí projetado. Num primeiro momento , entende-se que o noivado será desfeito antes que o casamento se realize ; num segundo , que isso pode ficar para depois do casamento , instituição cada vez mais desmoralizada entre nós (que o diga o Padre Carmelo , personagem de um antigo programa de Jô Soares, que , ante o ar estupefato do seu sacristão , Batista , em situações como essa , determinava-lhe : “Cala a boca , Batista! Agora , é um casa , separa , casa , separa...).

No próximo exemplo , temos um caso de contradição por pseudo oposição ao senso feminino comum:

(41) Episódio: “**Mulheres**”

Situação: Uma jovem , Júlia, conversa com a amiga Clara.

Júlia: AH:: vocês só pensam em casar ... eu NÃO::: ... eu quero estuDAR... eu quero viaJAR... eu quero conhecer a VIda...

Clara: pra quê?

Júlia: pra escolher melhor o homem que vai se casar comigo...

Na primeira intervenção , Júlia procura falar a partir de uma perspectiva própria (subjetividade), diferente da assumida pelas mulheres comuns. Só que o desfecho do projeto de vida que ela apresenta à amiga contradiz o seu enunciado inicial , situando-a no universo feminino comum , criticado e rejeitado por ela inicialmente . Com isso , frustra-se a

expectativa inicial do telespectador , a quem resta rir do engodo revelado no final.

Vejamos , agora , um caso de contradição envolvendo três personagens femininas:

(42)Episódio: “**Mulheres**”

Situação: Júlia , Clara e Ana Paula , monologam frente ao espelho, em cenas apresentadas subseqüentes umas às outras.

Júlia: Melhor sem batom... fica mais natuRAL...

Clara: natural de mulher é passar batom ... CLA::ro...

Ana Paula: SUpernatuRAL... nem parece que passei batom...

Em interlocução apenas “montada” imageticamente , num mesmo tipo de cenário (quarto de dormir) , as personagens tecem considerações desencontradas acerca do uso do batom (assunto , que , por si só , serve de crítica ao tipo de preocupação dominante no universo feminino). A contradição vai se tecendo a partir do que cada uma das mulheres expressa acerca desse hábito de vaidade e arma de sedução.

Outro exemplo de contradição mostra uma discrepância entre o fato relatado (plano lingüístico) e a situação real (mostrada imageticamente):

(43)Episódio: “**A idade dos amores**”

Situação: Pinheiro conta à sua nora , Cris , a sua versão do primeiro encontro com Dora (mãe de Cris) .

Pinheiro: ela me convidou para sair... tinha uma festa na praia... eu não queria ir... mas ela insistiu muito... sabe como é que é... né?

((cena simultânea de rememoração))

Dora: não ... hoje não vai dar... porque eu tenho uma festa na praia...
bacaNÉR::rima...

Pinheiro: e você se incomodaria que eu a acompanhasse?

A contradição aqui diz respeito à veracidade *versus* falsidade do evento narrado: o enunciado é um e a enunciação (rememorada) é outra. O confronto das duas passagens exibidas é que fornece a pista interpretativa para o telespectador, fazendo-o rir da mentira (desejo) do sogro de Cris. Nessa mentira, temos ainda o recurso à troca de posição de sujeitos: na verdade, o assédio ao parceiro parte de Pinheiro e não de Dora, como ele dá a entender.

Nos dados abaixo, temos casos de contradição por disjunção da personagem com a singularidade de sua situação, e conjunção com o estabelecido (pelo menos, modernamente):

(44)Episódio: “**Como destruir seu casamento**”

a-Situação1: Clarinha conversa com o seu marido, Bernardo.

Clarinha: alguma coisa deve tá errada com a gente ... todos os nossos amigos já se separaram ... vê ? no mínimo já tiveram alguma discussão séria ... mas a gente...

Bernardo: não entendi...

Clarinha: ué::... a gente não briga ... a gente não discute... a gente se entende... a gente se dá bem... a gente se ama ... a gente é feliz deMAIS::...

Bernardo: qual o problema?

Clarinha: tem que ter alguma coisa errada ... a gente já é casado há Olto anos...

b-Situação 2: a mesma personagem Clarinha comenta com a amiga Alice a intenção de se separar.

Clarinha: eu preciso me separar do Bernardo... mas se ele tivesse uma amante... eu teria um motivo... eu preciso arrumar uma amante pro Bernardo...

Alice: AH:: escuta Clarinha ... eu conheço umas garotas que fazem isso por um preço de um sanduíche ... por um pouquinho mais... você consegue até duas pra fazer um sanduíche...

Clarinha: mas eu não quero que seja qualquer uma ... tem que ser você que é minha amiga e que eu SEI que não vai me traIR...

No primeiro segmento , a contradição se traduz lingüisticamente por frases afirmativas *versus* negativas , que traduzem o estranho comportamento de Clarinha , que , deveria sentir-se feliz com a harmonia de seu casamento , mas que , ao contrário , se mostra insatisfeita com situação inusitada nos nossos dias. Essa contradição põe em xeque a postura tradicional de idealização do casamento , em favor da idéia moderna divorcista segundo a qual nenhum casamento dá certo.

No mesmo episódio , em cena subsequente , a personagem Clarinha dá um passo adiante em seu raciocínio anterior , maquinando uma situação que lhe fornece a desculpa para o pedido de divórcio. Para isso, contrariando o pensamento comum , segundo o qual o “amante” se configura como um traidor , Clarinha escolhe a sua melhor amiga para exercer esse papel , só que fingidamente.

Outro tipo de contradição é o que se verifica entre o propósito enunciado com o aparato argumentativo e o comportamento real de um torcedor de futebol :

(45)Episódio: “**Apenas bons amigos**”

Situação: Cardoso assiste , pela televisão ,com alguns amigos a um jogo da seleção brasileira , que não está se saindo bem.

Cardoso: olha GEN::te ... tenho uma coisa muito importante pra dizer... a vitória da seleção brasileira só interessa à ditadura militar ... o futebol é o ópio do povo ... por isso que eu tomei uma decisão ... política ... madura ... e refletida ... eu NÃO vou torcer para o Brasil...

((minutos depois))

Cardoso: vai Brasil::... vai GERson ... solta essa BO::la meu filho ... olha o Jair solto na direita... GERson ... vai pra cima dele JaIR... IS::so ... olha aí ... Ô::...

((após a virada do Brasil))

Cardoso: é a vitória do PO::vo ... é a vitória da forças progresSIS::tas...

Numa atitude própria de torcedores fanáticos frente ao mau desempenho de sua equipe , a personagem decide desligar-se do futebol, apoiando-se , para tanto , em argumentação assentada em idéias marxistas (intertextualidade). Contudo a mudança de placar em favor do Brasil emudece o “filósofo” e faz ressurgir o torcedor fiel , que não contém seus gritos histéricos diante do novo placar. Com isso , a argumentação de cunho socialista , usada para auto - convencimento , se esvazia , revelando o “sujeito real” da ação enunciativa e fazendo o público rir.

Do mesmo episódio , mencione-se , para terminar , a seguinte contradição de opinião de uma mesma personagem , expressa em forma de jogo de palavras:

(46) Episódio: “**Apenas bons amigos**”

Situação: Comentário de Cardoso a respeito do mesmo jogo da seleção brasileira.

Cardoso: mas o Pelé viu? o Pelé ... esse PELÉ ... vou te contar ... é um tremendo foMInha... se eu fosse o ZaGalo eu tirava o PeLÉ ... o ClodoALdo e o TosTÃO... O Tostão tá cego... o Zagalo é outro cego que não vê que o Tostão tá cego...

((após a vitória da seleção))

Cardoso: esse ClodoALdo é um gênio ... CA::ra ... o Zagalo enTÃO:: é um MÊS::tre ... o PelÉ enTÃO... o Pelé é o GÊNio da RAça ...maior que Machado de Assis...

Tal como no exemplo anterior , a contradição aqui está associada à reação em face do desempenho do time brasileiro . Em tom e vocabulário hiperbólicos , o torcedor Cardoso ora abomina alguns jogadores e o técnico, ora os elogia , chegando ao extremo (exagero) de comparar Pelé com Machado de Assis.

b) De ironia

Procedimento discursivo de constituição do sentido , segundo Ducrot (1987) , temos ironia quando um locutor “L” emite um enunciado , apresentando-o de forma a expressar a posição de um enunciador . Esse Locutor “L” , no entanto , procura deixar explícito que não compartilha dessa posição e , por conseguinte , não assume a responsabilidade do dito. Para distinguir-se do Enunciador e levar o destinatário a perceber que sua enunciação não é séria ou direta , “L” recorre , por exemplo , a uma evidência situacional , a entoações particulares e , até mesmo , a certos torneios típicos da ironia.

No exemplo que se segue , é a entoação que colabora para denunciar a oposição entre o “dito” e o “não dito” :

(47) Episódio: “**A idade dos amores**”

Situação : Pronta para se casar , uma noiva quer saber o que o noivo acha de seu vestido.

Noiva : então?

Noivo: LeGAL...

Noiva : uÉ ? leGAL? só IS::so?

Noivo: uhn ... boNI::to ... é branco ... né ?

Noiva : ah... NOSsa... que BOM que você reparou nesse detalhe ...
cê sabe que tinha um T^Odo V^Erde na loja?... mas não sei
por que ... não sei o que me deu... preferi o branco ...achei
que era mais adequado pra ocasião...

Interpelando , de forma indireta o noivo , com uma única palavra “*então*” , a noiva realiza um ato lingüístico de pedido de aprovação , que pode ser assim parafraseado: “o que você achou do meu vestido de noiva? Acha que eu estou bonita?” Lacônico, o parceiro usa um qualificativo insosso, que não satisfaz às expectativas da noiva.

Percebendo-lhe a decepção , o noivo tenta corrigir-se , estendendo o seu comentário , mas vai se atrapalhando cada vez mais em qualificações óbvias como *bonito* e *branco*, para definir um vestido de noiva. Em contrapartida , a noiva ironiza metalingüisticamente , a obviedade da adjetivação (reveladora da indiferença sentimental do companheiro) , fazendo um jogo hilariante de termos e de cores.

Subseqüente a essa cena , prosseguem os comentários irônicos da mesma personagem:

(48)Episódio: “**A idade dos amores**”

Situação: Noiva e noivo continuam a conversar sobre o vestido de noiva.

Noivo: ah... vestido de noiva pra mim é tudo igual...

Noiva: NOS::as... meu amor ... que BOM:: que você gostOU::...

A ironia desse excerto é produzida em forma de eco que a noiva faz à fala do noivo, em tom de sarcasmo , expresso prosodicamente através da intensificação e do alongamento de algumas sílabas. Com isso , desvela-se o verdadeiro “sentido” das palavras da noiva , que é de insatisfação e irritabilidade.

Na cena abaixo transcrita , a ironia é expressa por co-atuação de fatores prosódicos e do contexto situacional :

(49)Episódio: “**Apenas bons amigos**”

Situação: Cardoso , ator iniciante , recebe um convite para atuar como figurante numa novela das seis.

Cardoso: aLÔ::... sou eu sim::... sim CLA::ro ... não ... no momento nada... por quê? novela? das oito? ah... das seis... não ... seis é um horário legal... o pessoal tá chegando em casa ... né? é legal sim ... e cê pode me dizer alguma coisa sobre o personagem? é ... todo personagem tem um nome ...né? tem uma história ... AH ::... policial dois... AH::... bom::... e o roteiro deve ter assim o policial um ... e

quem vai fazer o policial um? ah ... não conheço não ... não ... não... e o que o dois faz? COmo? Não fala? AH ... ele é mudo ? AH::... não tem nenhuma fala dele... AH ::... entendi... AH:: ... não... claro que eu aceito... CLA::ro... po::xa a gente pode aí desenvolvê todo trabalho em cima de expressões faciais... né? eu só queria falar com o diretor pra poder dar umas id/hein? oito... oito horas gravando ... chega às cinco ... tá eu vou chegá... Olha ... desligou...

Nessa conversa pelo telefone , em que vemos e ouvimos um dos interlocutores e pressupomos a fala do outro , o processo irônico se desenvolve gradualmente , servindo de estratégia de auto- convencimento da personagem , que procura se recompor da decepção de não atuar em novela de horário nobre e nem de exercer o papel principal. A entoação cada vez mais arrastada e monótona traduz o sentimento de frustração , que Cardoso vai buscando “racionalizar”. Essa situação também consubstancia uma espécie de metateatro , uma vez que o personagem , sujeito de uma ação dramática , exerce , coincidentemente , o papel de ator.

Em outro trecho , que lembra a cena do batom transcrita no exemplo 42 , a ironia é construída no interior de uma ação autopersuasiva:

(50) Episódio: “**Mulheres**”

Situação: Atuando em cenas distintas e subseqüentes , as personagens , Clara , Ana Paula e Júlia procuram escolher, no seu guarda-roupa , o que vestir para seduzir um rapaz que acabaram de conhecer.

Júlia : sutiã preto é a maior bandeira...

Clara: por que não? sutiã preto é uma peça do vestuário como outra qualquer...

Ana Paula: nem todo mundo coloca sutiã preto pra ficar sensual ... às vezes é promessa...

Com base nos recursos visuais e cinéticos possibilitados pela televisão , monta-se todo um diálogo a partir do monólogo de três moças , em princípio , rivais entre si , já que interessadas em conquistar um mesmo rapaz, sem que uma saiba da outra. Opondo-se à voz corrente , que aponta a *lingerie* preta como extremamente *sexy* , as três , numa escala crescente de argumentos , vão optando por essa cor e negando o seu efeito , e , por conseguinte , o seu próprio plano de sedução. O *crescendo* argumentativo vai nos conduzindo a raciocínios (desculpas) cada vez mais absurdos, como , por exemplo , a afirmação de que só se usa sutiã preto por uma questão de promessa.

Similarmente ao anterior , o exemplo a seguir contém observações irônicas auto-argumentativas , que chegam ao absurdo:

(51) Episódio: “**Como destruir seu casamento**”

Situação: Solteira , Alice procura convencer uma amiga casada de que é muito mais feliz com um cachorro do que com um homem.

Alice: é ... tem mulher que gosta de ter um homem em casa... né? se sente mais protegida ... EU... prefiro cachorro... os cães são mais obedientes ... não jogam toalha no CHÃO ... não ligam se você tá cheia de creme no ROSTO ... não se apoderam do controle reMOto... O::lha ... eu vou dizer uma coisa pra você... no dia em que eu conhecer um cachorro que saiba programar meu vídeo casSE::te... eu CAso com ele...

Lembrando a matreirice das manifestações de inveja reveladas por autores como Ventura (1998)² , o ocultamento da realidade, próprio à ironia , é efetuado por Alice como forma de auto-engano. Vítima do preconceito contra as “solteironas” (a designação , em si mesma , traduz isso), a personagem se vale do subterfúgio de atacar o elemento masculino , rebaixando-os em favor dos cães. Num *crescendo*, cada vez mais

exagerado e hilário , a argumentação da personagem chega ao extremo da insensatez , quando a mesma aventa a possibilidade de um acasalamento com o cão , com a condição ridícula de que o mesmo saiba programar um vídeo cassete , (habilidade que a mulher não domina , segundo nos deixa entrever o texto) , o que serve para banalizar a figura masculina e fazer rir o telespectador.

c) De exagero

Arrolado por Rocha Lima (1967:562) como “figura de sentimento”, a hipérbole (ou exagero) , afirma-nos Fiorin (1989:60) , se insere no domínio das oposições graduais , indicando uma intensificação no enunciado e uma atenuação na enunciação.

Numa distribuição escalar , costuma-se qualificar como hiperbólica a ação de realce do todo negativo do personagem e de grotesco , o que beira o terrível , o monstruoso.

Na cena abaixo , temos uma descrição exagerada de um beijo , feita por uma das personagens:

(52)Episódio: “**Como destruir seu casamento**”

Situação: Flagrada em ato amoroso com o marido de Clara , Alice procura justificar-se.

Alice: Clarinha ... o seu marido me agarROU:::...

Bernardo: menTI::ra... menTI::ra...

Alice: eu só dei o primeiro beijinho ... mas ele me deu um chuPÃO que quase arrancou minhas amídalas ... pensei que tava sendo beijada por um tamanduÁ:::...

Nesse trecho , a personagem Alice busca intensificar a ação de Bernardo e atenuar a sua responsabilidade. Contrapondo a sua ação de

² VENTURA , Zuenir. **Inveja** ; mal secreto. Rio de Janeiro : Objetiva , 1998.

“dar um beijinho” à ação de Bernardo de “dar um chupão”, ela intensifica o próprio ato de traição deste. O exagero beira o grotesco com a “confissão” de Alice de que o beijo “quase lhe arrancou as amídalas”. Esse grotesco é corroborado pela comparação que a personagem faz entre Bernardo e um tamanduá (lembre-se , a propósito , o estudo que Propp ,1992 , faz acerca do riso , no qual mostra essa relação passível de comicidade entre o homem e o animal e vice-versa).

No segmento abaixo , o exagero causador do humor é de caráter quantitativo:

(53) Episódio: “**A próxima atração**”

Situação: Investido de papel de narrador (autor) , a personagem Beto tece comentários acerca do alto índice de separações conjugais no Brasil.

Beto: no Brasil ... de cada dez casais ... dois se separam até o quinto ano de casamento ...três até o décimo ano ... e quatro se separam depois de quinze anos ... o único casal que sobrou foram uns tios meus... que moram perto de Teófilo Otoni... em Minas Gerais...

Denunciando a desvalorização da instituição matrimonial entre nós , a personagem-narradora aumenta-lhe as proporções , chegando ao inverossímil , ao fornecer uma informação de ordem pessoal , segundo a qual, o único casal restante no Brasil são os seus tios de Minas . Naturalmente , a alusão a Minas é de suma importância nesse contexto , uma vez que esse estado tem a fama de ser conservador.

Do mesmo episódio , temos o seguinte caso de exagero quantitativo:

(54) Episódio: “**A próxima atração**”

Situação: A pretexto de estar a sós com o vizinho , Clarice convida-o para um jantar , que ela mesma preparara.

Clarice : O::lha ... tem lasanha... feijoada ... carne assada ... arroz ...filé àparmegiana e peixe...
Beto: AH :: que BOM! ... eu tou morrendo de fome...
((cena subsequente ao jantar : o botão da calça de Beto estoura))

O exagero aqui é revelado não só pelo índice numérico quanto pela diversidade dos pratos programados (e executados) pela personagem Clarice , com o fito de seduzir Beto. Além disso , a diversidade , por si só , é aberrante , já que tais iguarias , de nacionalidades diferentes , não costumam ser reunidas em uma mesma refeição . Não é à toa , pois, que Beto teve arrancado o botão da calça nos dois sentidos : literal e sexual.

Na próxima cena , o exagero chega ao humor negro:

(55) Episódio : “**A próxima atração**”

Situação:Durante um jantar , Beto conta aos amigos como é que um preá entrou numa lavadora de roupas , onde acabou sendo esmigalhado.

Beto: enTÃO:: a preá ... não foi Maria? a preá pegou ...ela ... ela se meteu dentro da máquina de lavar do Gadeira... acho que era por causa do calor do motor...

Clarice: que louCU::ra ... e daí?

Beto: chegou QUEM? a empregada do Gadeira... aquelas crentes ...SAbe? aquelas crentes linguarudas... ela ligou a máquina ... raPAZ... a preá gritava dentro da máquina e a mulher gritava fora da máquina... e a preá gritava dentro da máquina... e começou a despedaçar a preá ... e a máquina triturou a preá ...mas triturou e voou pedaço de preá pra tudo que é lado ...não foi ... Maria? e sangue de preá ... e olho e dedinho de preá ...tudo caindo... raPAZ...

Nesse exemplo , o humor decorre do modo minucioso (e sádico) como a personagem vai narrando a morte de um preá numa máquina de lavar em funcionamento , fato por si só inusitado . Com tal

performance narrativa (de linguagem e de gestos) , a personagem acaba contagiando os telespectadores , levando-os a rir da dor do outro.

São esses os recursos figurativos mais recorrentes no *corpus* aqui em análise . Obviamente , muitos outros são usados de modo esporádico , com o objetivo de provocar o riso do telespectador.

4.6-Conclusão

Concentrando-me nos episódios que compuseram , por amostragem , o *corpus* do programa humorístico televisivo escolhido como objeto de estudo do presente trabalho , procurei desvendar e mostrar o modo como é construído , lingüisticamente , o humor aí veiculado.

Considerando , separadamente , as dimensões textual , discursiva, conversacional , léxico - gramatical e figurativa , pude detectar o emprego de estratégias de diferentes tipos , que , quase sempre em co-atuação umas com as outras , suscitam o riso do telespectador.

Na esfera da organização textual, por exemplo , deparamo-nos com casos de descontinuidade tópica , incidindo ora sobre a estrutura organizacional de todo o episódio (em especial , o intitulado “Apenas bons amigos”) , ora sobre o fluxo da atividade interlocutória.

No pólo da enunciação , desvelou-se a produção humorística por intermédio de uma trama polifônica multifacetada, relativa ao jogo interacional dos actantes - locutor e alocutário - , à multiplicidade de papéis assumidos pelas personagens , ao desmascaramento das vozes de autores e atores e à interveniência de vozes oriundas da mesma prática discursiva (de outros episódios) ou de outros discursos.

No âmbito conversacional , não foram poucas as ocorrências de desvios e de desrespeito a princípios conversacionais , dentre os quais o da Cooperação , fortemente explorado.

Em outros domínios examinados além desses , detectaram-se variados tipos de humor provocados gramatical , lexical, metalingüística e figurativamente , ou seja , por ambiguidades fonológicas e/ou morfológicas , por construções sintáticas esdrúxulas , por jogos polissêmicos e tiradas metalingüísticas , além , é claro , de recursos retóricos compreendendo consensos , dissensos , exageros , etc.

Embora parcial , o quadro que aqui se conseguiu delinear nos mostra o tipo de humor articulado n' *A Comédia da Vida Privada*, que , mais elaborado , mais requintado (e por, conseguinte , mais elitista) e mais denso , estava mesmo com os dias contados . Afinal , estamos numa época em que, no dizer do articulista Andrade (1999:79) , “às voltas com outra crise , a crise da audiência , a Globo tem trocado a postura da verticalidade imperial pelo nivelamento horizontal” , o que confirma a conclusão mais geral de outro jornalista , Sousa (1999:28) de que “a televisão brasileira está caminhando para rumos do vale -tudo.”

CAPÍTULO 5

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira coisa a ser feita é rir , pois isto estabelece a direção para o dia inteiro.

(Shree Rajneesh , 1989 apud Claret , 1998)

Num mundo em que campeiam o ódio , a hostilidade , o sofrimento e a tristeza , o riso , é , sem dúvida , uma das formas mais inteligentes e eficazes de superação , ou , pelo menos , de atenuação de conflitos e mazelas. Contido ou espalhafatoso , ele é um dos ingredientes constitutivos do ato de comunicação , propiciando “encontros” entre classes sociais , profissões , crenças e etnias diferentes.

Não é gratuita , pois , a seguinte síntese feita por Bakhtin (1996:59) , em tradução a versos de Ronsard : “o riso, dom de Deus , unicamente ao homem concedido , é aproximado do poder do homem sobre a terra , da razão e do espírito que apenas ele possui.”

Objeto de reflexão de estudiosos de áreas variadas , segundo nos mostra Alberti (1999) , ele é tomado seja como algo positivo , regenerador , criativo (idéia abraçada , por exemplo , por Hipócrates, o mais célebre médico da Antigüidade, que o considera uma virtude curativa) , seja como desvio , oposição , rebeldia , ou , mesmo , cartase . Esse estudo , revela-nos a autora supracitada (p.7) , vem assumindo , em tempos atuais , “um lugar privilegiado na compreensão do mundo e mais especificamente na filosofia” , corrigindo-se, assim (quem sabe?) , um antigo sentimento de

preconceito contra questões ligadas ao riso e contra gêneros canônicos como a comédia , a sátira , a fábula , etc., tidos como inferiores .

Considerando como o mesmo Bakhtin (1996:81) , que o riso é “uma *forma interior* essencial a qual não pode ser substituída pelo sério , sob pena de destruir e desnaturalizar o próprio conteúdo da verdade” por ele revelada , propus-me , no trabalho aqui empreendido , examinar o modo como ele é lingüisticamente produzido em um ambiente de comunicação de massa como a televisão .

Levando em conta as constatações de estudiosos especialistas na área de que a mídia do mundo inteiro vem diminuindo o seu nível de qualidade, optei por estudar um programa humorístico de maior fôlego , já que enquadrado no gênero comédia , que vem , hoje em dia , perdendo terreno para produções estruturadas em quadros breves , em que se repetem , temas, situações , tipos humanos e chavões lingüísticos , bem mais próximos do gosto popular.

A escolha de comédia centrada em fatos , situações , personagens , relacionamentos , etc. , da “vida privada” (adjetivo que , afinal , no caso em pauta , não se sustenta com a invasão da privacidade, efetuada em forma de drama) , na verdade , representava um risco , que teimei em assumir , já que a TV Globo suspendera a sua exibição por tempo indeterminado.

Tendo em vista pesquisas como as de Travaglia (1988, 1989 e 1990) , que apontavam , a partir de dados estatísticos , o vigor numérico de programas populares , segundo os termos da taxonomia por ele apresentada , tratei de envolver-me com um programa de elite , temerosa de sua extinção , que acabou ocorrendo.

Com vistas a um exame mais adequado dos cinco episódios escolhidos para compor o *corpus* , achei pertinente tecer algumas considerações preliminares em torno do humor e do riso , para , depois ,

comentar alguns aspectos relacionados ao surgimento da comédia no mundo ocidental , ao seu percurso histórico e à sua variação configuracional (temática , cênica , etc.) , no correr dos séculos. Para a realização da primeira tarefa busquei apoiar-me em trabalhos como os de Aristóteles , Freud (1905/1947) , Johnson (1976) , Bergson (1978) , Raskin (1985, 1987) , Travaglia (1988), Propp (1976/1992) , Alberti (1999) , etc.; para a da segunda , contei , especialmente , com estudos como os de Duarte (1951) , Prado (1988, 1999) , Vasconcellos (1987) , Arêas (1990), Bender (1996), etc.

Interligando espaço teatral propriamente dito e espaço televisivo , com seus aparatos tecnológicos peculiares , procurei indicar o perfil temático e o esquema operacional (estrutura organizacional e tipos de personagens) do programa humorístico aqui investigado , tendo a preocupação de articulá-lo com outras criações cômicas vigentes na televisão brasileira de hoje.

Dado esse primeiro passo no sentido de focar *A Comédia da Vida Privada*, objeto de estudo da dissertação , voltei-me para o exame do material lingüístico aí utilizado com intenções humorísticas .

Lembrando sempre das observações de Raskin (1985, 1987), Travaglia (1988 , 1989 , 1990) , Possenti (1998) , dentre outros , acerca da importância de teorias voltadas para o texto , o discurso e a conversação para o estudo da produção do humor , procurei valer-me de alguns de seus pressupostos , associando-os à abordagem da estrutura lingüística (enunciado) dos episódios. Subsidiaram -me , nessa empresa , estudos como os de Ducrot (1987) com a sua teoria acerca da polifonia , Orlandi (1983 , 1988) , Fiorin (1989) , Maingueneau (1989) , Koch (1989 , 1992) , Marcuschi (1991) e outros , que me forneceram subsídios para a análise das esferas discursiva , textual e conversacional.

Comédia mista , de costumes e comportamentos , que , fundamentalmente , ridicularizava a instituição matrimonial , desnudando a ética vigente na nossa sociedade e preconizada na mídia brasileira , esse programa , embora exibido em espaço televisivo , não deixa de apresentar alguma relação com a comédia encenada em palco teatral , resguardando , até mesmo , alguns traços de suas formas anteriores. Prova disso é a sua divisão estrutural em atos , a sua temática , o seu rol de personagens mais ou menos fixos (na maioria das vezes , jovens casais) , representados por um elenco também mais ou menos constante de atores (Pedro Cardoso , Marcos Nanini, Luís Fernando Guimarães , Débora Bloch , Fernanda Torres , Malu Máder , etc.) , o tipo de crítica social , política , consuetudinária, ética, que empreende , etc.

Contando com todo um instrumental tecnológico , que a Rede Globo , como nenhuma outra , tem condições (e *know-how*) de explorar, *A Comédia da Vida Privada* tem um estatuto configuracional e temático próprio e um modo mais sutil (e requintado) de produzir o humor , que a distinguem de outros programas televisivos do mesmo gênero , como , por exemplo , *Sai de Baixo* , produzido na mesma emissora.

Atendo-nos ao engendramento lingüístico do humor aí pretendido, ponto fulcral da pesquisa aqui realizada , foi possível detectar certas constantes responsáveis pela definição da identidade do programa e , muito provavelmente , por seu teor elitista. Assim é que , no plano da organização **textual** , detectamos , na seqüência dos atos e cenas , um quadro muitas vezes caótico de entrecruzamento de tópicos e subtópicos , comprometedor da própria delimitação do supertópico , nem sempre previsto no título do episódio. Exemplo prototípico disso é o episódio intitulado “Apenas bons amigos”, que , iconicamente , tem a sua ação central (uma combinação entre quatro amigos de assistir juntos aos jogos da seleção brasileira durante o Campeonato Mundial de Futebol)

interceptada por encontros amorosos , gravidez , exílio político , projeto de produção de filme , velório , etc. , que , por seu lado , sofrem outras tantas rupturas subtemáticas. Isso sem falar nos desvios promovidos pelas próprias personagens , no correr de sua ação interlocutória.

Na dimensão **discursiva** , constatou-se que o humor emerge de vários procedimentos ligados principalmente ao jogo vocal , tecido , no caso , dramaticamente . Nesse jogo , salientem-se os desencontros entre locutor e alocutário , no desenvolvimento de sua atividade interlocutória; a assunção , por parte das personagens ficcionais, de papéis próprios a autores e atores ; a enunciação pelo mesmos de pontos de vista alheios , como , por exemplo , os do senso comum , além da importação de excertos de outros episódios da mesma série ou de outras práticas discursivas , em que se chegou a assistir a investidas no passado medieval e no universo shakespereano.

Na esfera da **conversação** , pôde-se depreender uma situação paradoxal de células dialogais “montadas” com sintonia máxima (muito bem ilustradas no episódio “Mulheres”) e células dialogais com total desencontro entre os interlocutores . Ao lado disso, mencionem -se os inúmeros casos de infração a normas conversacionais , que promovem o desrespeito ao Princípio da Cooperação.

Outros tipos de estratégia lingüística indutoras de riso exploradas no *corpus* são as observações **metalingüísticas** , a **ambigüidade** (lexical , fonológica , sintática) e as **figuras** de linguagem. As primeiras , tal como a passagem da peça de Molière transcrita na introdução , nos põe frente a frente com a criação autoral , que , em vários momentos , manipula vocalmente seus personagens para uma orientação introdutória da peça , ou para o estabelecimento de coesão entre atos e cenas . A segunda , mais comum no plano lexical , joga com a polissemia dos vocábulos , provocando uma operação mental do telespectador , que

deverá não apenas verificar os sentidos possíveis, mas descobrir que “o mais óbvio deles deve de alguma forma ser posto de lado em favor do outro, que se torna relevante” (cf. Possenti, 1998:39). Da linguagem figurada, chama-se a atenção para o emprego mais vital da contradição (presente não só na materialidade verbal, mas no jogo de imagem x ação efetiva / comportamento das personagens, etc.), da hipérbole e, sobretudo, da ironia, que, afinal, reina em todos os episódios.

Articulando-se com ingredientes paralingüísticos e extralingüísticos, além de recursos dos códigos imagético e cinético, o discurso humorístico aqui examinado exerce um papel que ultrapassa o fazer rir servindo de crítica e de denúncia das normas éticas (e sexuais) impingidas por nossa sociedade. Enfocando questões que vão desde o próprio cerimonial do casamento até à infidelidade conjugal (completamente banalizada no programa em pauta), *A Comédia da Vida Privada*, em concordância com a sua própria designação, faz da nossa vida privada uma comédia, sem conseguir, entretanto, desvencilhar-se de todo de preconceitos como os de que “toda mulher bonita é burra”, “todas as mulheres são volúveis”, “mulher não entende de futebol”, “a mulher é menos inteligente do que o homem”, “casamento não presta”, etc.

Parte da comédia da vida, esse posicionamento ideológico (no sentido mais lato do termo) não chega a obscurecer a riqueza do discurso humorístico aí veiculado, cujo funcionamento se tentou aqui desvelar.

Que o trabalho aqui desenvolvido contribua para despertar o interesse de novos investigadores e sensibilize os profissionais no sentido de reconhecer o valor do material humorístico, explorando-o em suas atividades pedagógicas.

REFERÊNCIAS
BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar / Fundação Getúlio Vargas , 1999.

ANDRADE , Valério. Rir para não chorar. **Manchete**. Rio de Janeiro , 17 abr.1999. Televisão , p.79.

ARÊAS, Vilma. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

ARISTÓTELES . **Arte retórica e arte poética**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro , 1964.

AUTHIER-REVUZ , Jacqueline . Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche dans le discours. **DRLAV** , Paris , n.26 , p.91-151 , 1982.

BAKHTIN , Mikhail (Volochinov, 1929). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira . São Paulo : Hucitec , 1986.

_____.**A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais** . Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo /Brasília : Edunb/Hucitec , 1996.

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. São Paulo : Nacional, 1963.

BENDER, Ivo C. **Comédia e riso: uma poética do teatro cômico**. Porto Alegre: Ed. da Universidade / UFRS/EDPUCRS , 1996.

BENVENISTE, Emile. **Problemas de lingüística geral I** . Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Campinas : Pontes , 1988.

_____.**Problemas de lingüística geral II** . Trad . Eduardo Guimarães et al. Campinas : Pontes , 1989.

BERGSON, Henri. **O riso ; ensaio sobre a significação do cômico**. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar , 1978.

BITTENCOURT, Vanda de Oliveira. Uma aula em *Chico City*: aspectos da retórica interpessoal . **Estudos Lingüísticos**; XIX Anais de Seminários do GEL . Bauru , p.261 -268 , 1990 a .

_____. Revisitando a “Escolinha” do *Chico City* : a farsa na sátira. **Estudos Lingüísticos** - XIX Anais de Seminário do GEL . Bauru , p.253-260 , 1990 b .

BRANDÃO, Junito. **Teatro grego** ; Tragédia e Comédia . Petrópolis: Vozes, 1985.

BRITO, Mário de Sá. Introdução . In: **Maravilhas do conto humorístico**. São Paulo : Cultrix , 1959 . p 9-15.

CÂMARA JR. J. Mattoso. **Dicionário de filologia e Gramática**. 2 ed. Rio de Janeiro/São Paulo : J. Ozon , 1964.

CASTILHO, Ataliba Teixeira de. Português falado e ensino da gramática . **Letras de Hoje** . Porto Alegre , v.25 , n.1, p.103-136, março 1990.

_____. e PRETI, Dino. (Org.) **A linguagem falada culta na cidade de São Paulo**. São Paulo: T.^a Queiroz /FAPESP , 1987. v.II.

CASTRO , Ruy . Quá-quá-quá. **Manchete** , Rio de Janeiro , 17 abr. 1999. Crônica , p.27.

CHIARO , Delia . **The Language of jokes ; analysing verbal play**. London: Routledge , 1992.

CLARET , Martin . **A essência do riso**. São Paulo : Martin Claret Ltda ,1998.

DUARTE , Bandeira . **História geral do teatro**. Rio de Janeiro: Minerva ,
1951, v.II , III e IV .

DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Campinas : Pontes , 1987.

FIORIN, José Luiz . **Elementos de análise do discurso**. São Paulo :
Contexto , 1989.

FREUD , Sigmund (1905).**Os chistes e sua relação com o inconsciente**.
Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago , 1947.

FULGÊNCIO , Lúcia e LIBERATO, Yara. **Como facilitar a leitura**. São
Paulo : Contexto , 1996.

GOFFMAN , E. Interaction ritual : essaies on face -to - face behavior. New
York. Garden City , 1967 apud KOCH , Ingedore G. Villaça . **A inter-
ação pela linguagem** . São Paulo : Contexto ,1992.

GRICE, A . Logic and conversation . In: COLE , P. & MORGAN , J.(Ed.).
Speech acts . New York : Academic Presss , 1975 , p.41 -48 . (Syntax
and Semantics , v.8).

JOHNSON, Ragnar. Two realms and a joke: bisociation theories of joking.
Semiotca , v. 16 , n. 3, p.195-221 ,1976.

KOCH, Ingedore G. Villaça . **Argumentação e linguagem** . São Paulo :
Cortez, 1989.

_____. **A inter-ação pela linguagem** . São Paulo : Contexto, 1992.

KOCH , Ingedore G. Villaça e TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **Texto e coerência**. São Paulo : Cortez, 1989.

_____ e TRAVAGLIA , Luiz Carlos .**A coerência textual**. São Paulo: Contexto , 1995.

LIMA, Rocha. **Gramática normativa da língua portuguesa**. 12 ed. Rio de Janeiro : F.Briguiet & Cia , 1967.

_____. **Gramática normativa da língua portuguesa**. 35 ed. refundida e enriquecida . Rio de Janeiro : José Olympio , 1998.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. Trad. Freda Indursky.Campinas : Pontes /Ed. da UNICAMP , 1989.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Análise da conversação**. São Paulo: Ática, 1991.

MARTINS, Lenice Amélia de Sá. **O discurso da Renovação Carismática Católica: a constituição da polifonia no “Encontro Semanal de Orações”**. Belo Horizonte : PUC -Minas , 1999. (Dissertação , Mestrado em Língua Portuguesa).

MENEZES, Eduardo Diatay B. de. O riso , o cômico e o lúdico. **Revista de Cultura Vozes** , Petrópolis , n.1 , p.5-16 , 1974.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo : Cultrix, 1988.

MOLIÈRE . **O avaro** , **O Senhor de Pourceaugnac** .Trad. Antônio Manuel Couto Viana. Lisboa : Verbo , 1971.

NEVES, Luiz Felipe Baêta. A ideologia da seriedade e o paradoxo do coringa. **Revista de Cultura Vozes**, Petrópolis , n.1 , p.35-40 , 1974.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **A linguagem e seu funcionamento**; as formas do discurso . São Paulo : Brasiliense , 1983.

_____. **Discurso e leitura**. São Paulo/Campinas : Cortez/Editora da UNICAMP, 1988.

ORLANDI , Eni Pulcinelli e GUIMARÃES , Eduardo. Unidade e dispersão: uma questão do texto e do sujeito. In: ORLANDI , Eni Pulcinelli. **Discurso e leitura**. São Paulo/Campinas : Cortez (Ed. da UNICAMP) , 1988 . p.53-73.

PEREIRA , Lúcia Maria de Sá Silva. Humor , um enfoque psicológico. **Revista de Cultura Vozes** . Petrópolis , n.3 , p.57-62 , abr. 1970.

PERELMAN , Chaim . **O império retórico**: retórica e argumentação. Porto: ASA , 1993.

PINTO , Ziraldo Alves. Ninguém entende de humor. **Revista de Cultura Vozes** . Petrópolis , n.3 , p.21-37 , 1970.

_____.Risada escancarada. **Veja**. São Paulo, n.30, 27 de março 1988. p. 72 -79.

POSSENTI , Sírio . Pelo humor na lingüística . **D.E.L.T.A** , São Paulo , v. 7, n.2 , p.491-519, 1991.

_____. **Os humores da língua**. Campinas: Mercado das Letras, 1998.

PRADO , Décio de Almeida . **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo : Perspectiva, 1988.

_____. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo : EDUSP , 1999.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade . São Paulo : Ática , 1992.

RAMOS, José Maria Ortiz. **Notas sobre a comicidade e a modernização audiovisual**. São Paulo : PUC , 1990. (Tese de Doutorado).

RASKIN, Victor. **Semantic mechanisms of humor**. Dordrecht : D. Reidel, 1985.

_____. Linguistic heuristics of humour: script - based semantic approach. **Internacional Journal of Sociology of Language** , n. 65 , p.11-25, 1987.

REBOUL , Olivier . **Introdução à retórica** . Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo : Martins Fontes , 1998.

SHOPENHAUER , A . **Die Welt als Wille und Vorstellung** ; Sämtliche Werke, V.II Leipzig , 1908 apud PROPP , Vladimir . **Comicidade e**

riso. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade.
São Paulo : Ática , 1992.

SOUSA , Afonso de . Mexicanização da TV . **Estado de Minas** , Belo Horizonte , 28 ago.1999. Caderno Minas /Leitor p.28.

TCHERNICHÉVSKI , N. G. **Poelnoe sobranie sotchineni**. Moskva : Xudodzestvennaja literatura , 1929 -53 apud PROPP , Vladimir . **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo : Ática , 1992.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **O que faz quem rir: o humor brasileiro na televisão**. Campinas : UNICAMP , 1988 . (Mimeogr.)

_____. Recursos lingüísticos e discursivos do humor: humor e classe social na televisão brasileira. **Estudos Lingüísticos** ; XVIII Anais de Seminário do GEL . Lorena , p.7-19 , 1989.

_____. Uma introdução ao estudo do humor na lingüística . **D.E.L.T.A**, São Paulo , v.6 , n.1 , p.55-82 , 1990.

TELLES , Carlos Queiroz et al. **Sete faces do humor** . Projeto e orientação literária de Márcia Kupstas .São Paulo : Moderna , 1992.

VASCONCELIOS , Luiz Paulo . **Dicionário de teatro** . Porto Alegre : L&PM , 1987.

VERÍSSIMO, Luiz Fernano. **Comédias da vida privada**. Porto Alegre: L&PM, 1996.

Outras Obras de Apoio Não Referidas no Corpo do Trabalho

BARROS, Diana Luz Pessoa de e FIORIN, José Luiz. **Dialogismo , polifonia , intertextualidade**. São Paulo : EDUSP , 1994.

BORGES, Ida Lúcia Machado. **Essai sur l'ironie comme moyen de communication** . Toulouse : Université de Toulouse II , 1988 (Tese, Nouveau Doctorat)

BRANDÃO, Helena Nagamini . **Introdução à análise do discurso**. São Paulo: Editora da UNICAMP , 1995.

CAFEZEIRO , Edwaldo e GADELHA , Carmem. **História do teatro brasileiro**; de Anchieta a Nelson Rodrigues . Rio de Janeiro : Ed. da UFRJ/ FUNARTE , 1996.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática , 1991.

DIAS-MIGOYO, Gonzalo et al. **Humor , ironia , paródia**. Madrid: Esfiral , 1980.

GUINSBURG, J. **Ironia e o irônico**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva , 1995.

GUZIK , Alberto e PEREIRA , Maria Lúcia (Org.) **Dionysos** ; teatro brasileiro de comédia . Brasília : Ministério de Educação e Cultura/ Serviço Nacional de Teatro , n.25 , set. 1980.

PRADO , Décio de Almeida . **Teatro em progresso** . São Paulo . Martins, 1964.

_____. **João Caetano** . São Paulo : Perspectiva , 1988.

REVERBEL , Olga . **Teatro**; uma síntese em atos e cenas . Porto Alegre : L&PM , 1987.

SANDMAN, Antônio. **A linguagem da propaganda** . São Paulo : Contexto , 1993.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia , paráfrase & cia.** São Paulo:
Perspectiva , 1995.

SAID ALI, M. **Gramática secundária da língua portuguesa.** São Paulo:
Nacional, 1963.

SILVERMAN, Malcolm. **Moderna sátira brasileira.** Trad. Richard Goodwin.
Rio de Janeiro: Nova Fronteira , 1987.

ABSTRACT

Concerned to the *modus operandi* of the humorous speech produced by and on Brazilian television , the present work seeks to focus on one of its less explored type , the comedy . Centered , specifically , on the programme *A Comédia da Vida Privada (The Comedy of Private Life)*, produced by Rede Globo de Televisão , from 1996 until mid 1998 , the developed research concerns to examine the linguistics resources used in it as a mechanism to evoke humour , focusing it in different levels , that goes from the textual to the grammatical level.