

SANTOS, H. S. dos. A identificação dos recursos expressivos de humor em Comédias da Vida Privada – Edição Especial para Escolas, de Veríssimo, como estratégia para o ensino de leitura e produção de texto. *Diálogo das Letras*, Pau dos Ferros, v. 01, n. 02, p. 207 - 225, jul./dez. 2012.

A IDENTIFICAÇÃO DOS RECURSOS EXPRESSIVOS DE HUMOR EM COMÉDIAS DA VIDA PRIVADA – EDIÇÃO ESPECIAL PARA ESCOLAS, DE VERÍSSIMO, COMO ESTRATÉGIA PARA O ENSINO DE LEITURA E PRODUÇÃO DE TEXTO.

THE IDENTIFICATION OF EXPRESSIVE HUMOR PROCESS IN COMÉDIAS DA VIDA PRIVADA – EDIÇÃO ESPECIAL PARA ESCOLAS, BY VERÍSSIMO, AS STRATEGY FOR THE TEACHING OF READING AND WRITING.

Helio de Sant'Anna dos Santos¹

Resumo: Neste artigo pretendemos contribuir para a fundamentação do trabalho do professor no ensino de leitura e produção de texto. Apresentamos análise de dados, com a qual se testa a hipótese da oposição semântica como recurso expressivo de humor em Comédias da Vida Privada – Edição Especial para Escolas, de Veríssimo. O objetivo é demonstrar a aplicação de uma ferramenta de análise de textos de humor longos, já que os trabalhos acadêmicos que versam sobre o humor o fazem em relação principalmente às piadas. Partimos da tese de que há um princípio de cooperação próprio dos textos não sérios e, a partir de tal pressuposto e fundamentados principalmente na teoria de Raskin (1985) e nas pesquisas de Ermida (2002), Giora (1991), Koch e Travaglia (1997), Koch e Elias (2006) e Possenti (1998), defendemos a oposição e a sobreposição de scripts como condições necessárias e suficientes para a construção discursiva do humor nas narrativas de Veríssimo.

Palavras-chave: Humor; Recurso expressivo; Oposição semântica.

Abstract: This article aims contribute to the foundation about the role of a teacher in teaching reading process and writing skills necessary in a text production. First of all, we will analyze the text based on the hypothesis of semantic opposition as an expressive humor process in Comédias da Vida Privada – Edição Especial para Escolas, book by Veríssimo. The goal is to demonstrate the application of an analysis tool of humor long texts, since the scholarly works that deal with the mood they do in relation mainly to jokes. We start with the thesis that there is a principle of cooperation of the text itself not serious, and from this assumption and based mainly on the theory of Raskin (1985) and in surveys of Ermida (2002), Giora (1991), Koch and Travaglia (1997), Koch and Elias (2006) and Possenti (1998), defended the opposition and overlapping scripts as necessary and sufficient conditions for the discursive construction of the humor in narratives Veríssimo.

Keywords: Humor; Expressiv resource; Semantic oposition.

1 Introdução

Este trabalho tem como motivações iniciais a intensa necessidade de pesquisar e de aprender e uma certa angústia com as experiências com o ensino de leitura em cerca de vinte e cinco anos de trabalho com a Língua Portuguesa em escolas de ensino fundamental e médio. Como professores, precisamos assumir a responsabilidade de que o trabalho desenvolvido em

¹ Doutorando pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Brasil, e-mail: heliodesantanna@gmail.com

nossa atividade profissional interfere decisivamente na formação integral de nossos alunos. É preciso buscar alternativas para despertar o interesse, quem sabe o prazer em estudar a língua, objetivo quase sempre muito difícil de ser alcançado.

Tal inquietude nos tem impelido ao estudo constante e acabou nos aproximando dos textos de humor, mais especificamente dos textos de Luis Fernando Verissimo. O fato de as experiências terem sido bastante satisfatórias levou-nos à tentativa de reconhecer o seu funcionamento textual e discursivo, a sua estrutura, as razões de seu encantamento.

Mas o que realmente causa tanto encantamento? Que engrenagens fazem com que os textos de Verissimo sejam tão fascinantes? O que caracteriza a sua construção? Primeiramente, julgamos necessário definir um recorte da obra, já que ela é vastíssima e explora universos diferentes, principalmente o da vida pública, através de seus textos de caráter político, e o da vida privada, em que parece dissecar os homens e as suas relações sociais.

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

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

Com base na hipótese de que a leitura é uma forma de interação, para a qual contribuem decisivamente texto, autor e leitor, e partindo da *Edição Especial*, pretendemos investigar o processamento textual, a partir da teoria sociocognitivo-discursiva, e o modo de comunicação peculiar aos textos de humor. Acreditamos que uma proposta de análise de caráter semântico-estrutural deverá comprovar a oposição semântica como importante recurso expressivo de humor nos textos de Verissimo.

De fato, supomos que tal estudo representa contribuição para o ensino, por salientar a relevância do trabalho com textos nas aulas de Língua Portuguesa e por propor uma ferramenta de análise textual. Do mesmo modo, assume caráter científico por pesquisar as narrativas humorísticas, uma vez que, como se sabe, há poucos trabalhos acadêmicos em torno do humor, principalmente os textos mais longos.

No artigo, de início, faremos levantamento de caráter teórico sobre os aspectos pragmáticos relacionados com a leitura de textos humorísticos. A seguir, apresentaremos a Teoria dos *Scripts* Semânticos do Humor (RASKIN, 1985) e a noção de Informatividade proposta por Giora (1991), as quais, associadas a outros elementos teóricos, fundamentam a nossa hipótese para o processamento de textos de humor.

2 Princípio de Cooperação em textos humorísticos

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

Estar diante de um texto humorístico escrito, publicado em um livro, corresponde a uma situação de comunicação diferente de uma em que o veículo de divulgação fosse um jornal, por exemplo. Conscientemente ou não, o interlocutor, até chegar à leitura propriamente dita, já fez uma série de escolhas, inclusive aquela que se refere ao próprio meio de circulação. São as antecipações e hipóteses que ocorrem na interação entre autor, texto e leitor, como afirmam Koch e Elias (2006, p. 10-11): “o sentido de um texto é construído na interação texto-sujeitos e não algo que preexista a essa interação”.

A comunicação humorística pauta-se por um caráter de reciprocidade entre as intenções do emissor e as expectativas do receptor. Deve-se partir do pressuposto de que as normas e os códigos sejam implicitamente partilhados pelos interlocutores envolvidos no processo.

Van Dijk, Stubbs e Pratt (*apud* ERMIDA, 2002, p. 282-283) concordam com a tese de que qualquer tipo de troca informativa, literária ou não, pressupõe interação, obedecendo a

condições de adequação em parte semelhantes às que regem os contextos comunicativos não-literários. Os mundos possíveis do texto literário são produzidos e recebidos num contexto pragmático e sociocultural com princípios próprios, aceites por ambas as partes, que diferem das regras habituais da comunicação, o que provavelmente justifica alguns dos contrastes nas comédias de Verissimo. A teoria de Raskin (1985), ao considerar as piadas em situações concretas, sujeitas às intenções do emissor e ao reconhecimento delas por parte do receptor, sugere a necessidade da abordagem pragmática dos textos de humor. O processamento difere do que ocorre nos textos ditos sérios, em que se requer um falante empenhado em evitar ambiguidades e falta de clareza, comprometendo-se com a verdade e a relevância da informação que transmite, obedecendo ao que Grice (1975, p. 41-59), define por “princípio de cooperação”.

Raskin (1985) afirma que o modo de comunicação na situação humorística é, à primeira vista, o oposto do modo de comunicação em situações sérias, cuja base é “a boa *fé* dos participantes”. Raskin denomina-o *non-bona-fide*, atribuindo-lhe papel fundamental na interpretação da linguagem humorística. De acordo com sua tese, quando emissor e receptor estão empenhados no modo de comunicação humorístico, há um envolvimento em um específico princípio de cooperação, cujas máximas corresponderiam a:

- 1.Quantidade: Dê exatamente tanta informação quanto necessária para a piada.
 - 2.Qualidade: Diga somente o que é compatível com o mundo da piada.
 - 3.Relação: Diga somente o que é relevante para a piada.
 4. Modo ou maneira: Conte a piada eficientemente.
- (RASKIN, 1985, p. 103)

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

estratégias utilizadas para atingir o humor. Como se vê, ocorre em relação aos textos de humor uma espécie de ajuste da cooperação. O princípio da cooperação no humor pressupõe relações específicas, sustentando-se também no modo de comunicação *não sério* como condição essencial para ocorrer a interação bem-sucedida.

Ermida (2002, p. 298) enfatiza que cabe ao emissor, detentor do “segredo” do texto, ocultá-lo, não compartilhando determinados elementos, de modo que o receptor preveja, erre, e reinicie o processo até conseguir decifrar o enigma. De acordo com ela, na interação humorística, aposta-se nas expectativas convencionais postas em prática no processo de interpretação ao lado da impossibilidade de evitar o erro, o que se torna essencial para o humor, garantindo o típico efeito de surpresa. Também deixa claro que a interação resulta de um jogo, ao qual o interlocutor entrega-se, condicionando-se aos seus mecanismos, portanto, cooperando.

Ermida (2002, p. 303) refere-se ao não-dito como elemento inerente ao humor em geral, sendo uma manobra decisiva para o seu sucesso: o caráter aparentemente enganador do discurso humorístico esconde propósitos processuais fundamentais para a interação. É muitas vezes em função do não-dito que se podem estabelecer a sobreposição dos *scripts* e o próprio contraste, como veremos na sequência.

3 A Teoria dos *Scripts* Semânticos do Humor e a Informatividade

Ermida (2002, p. 172) afirma que Raskin desenvolve a única aplicação formal e consistente de uma teoria semântica ao humor, tornando-se internacionalmente reconhecido. Sua abordagem não explora um plano formalista abstrato, pelo contrário, considera fundamental a influência do contexto na interpretação do texto, com isso levando em consideração a dimensão pragmática.

Na tentativa de analisar o fenômeno da piada nas interações verbais, e conseqüentemente compreender as estratégias que textos desse tipo contêm, Raskin (1985) propõe uma Teoria Semântica baseada em *scripts*, estes definidos por ele como estruturas cognitivas internalizadas pelo falante, representando o seu conhecimento de mundo. Para Raskin (1985, p. 81), “um *script* é um gráfico dotado de nós lexicais ligados entre si por relações semânticas”, entendendo que o léxico na teoria assumiria uma natureza semântico-pragmática, como sugere o próprio autor.

Faz-se importante enfatizar que, como propõe a teoria de Raskin, qualquer palavra pode evocar um ou mais *scripts* com os quais está associada, principalmente se levarmos em

conta o contrato de comunicação que rege o humor, pautado pela quebra de expectativa. Muitas vezes, o leitor é levado a explorar a sobreposição de variados sentidos, frequentemente em oposição, até chegar ao sentido, em geral, menos provável, com maior grau de informatividade, no sentido proposto por Giora (1991, p. 469), como veremos adiante, antes de retomarmos a proposta de Raskin.

Em *On the Cognitive aspects of the Joke* (1991), Giora dá um passo importante na sistematização dos princípios cognitivos e dos processos de formação conceitual que regulam o funcionamento da anedota. Na linha clássica da teoria da informação, Giora afirma que uma mensagem é informativa dependendo do número de incertezas que reduz ou elimina em relação a uma questão: quanto mais numerosas as alternativas possíveis, mais alto é o grau de informatividade da que for escolhida. De acordo com tal prisma, no texto humorístico, o objetivo seria instaurar o sentido mais informativo, menos provável.

Koch e Travaglia (1997, p. 70-71) creditam à informatividade papel significativo na construção da coerência de um texto, definindo-a como o “grau de previsibilidade (ou expectabilidade) da informação contida no texto”. Deste modo, quanto mais previsível ou esperada é a informação de um texto, menos informativo ele é. Segundo suas observações, tanto o grau muito baixo como o muito alto de informatividade podem comprometer o propósito comunicativo do produtor do texto.

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

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

Raskin (1985) considera que o efeito de surpresa nas piadas está subordinado à sobreposição e à oposição de *scripts*, condições necessárias e suficientes para o humor. Ele adverte que apenas a sobreposição de *scripts* constitui ambiguidade, duplo sentido, linguagem

figurada e metafórica ou, simplesmente obscura, mas não exatamente o humor. Tal fenômeno pode tomar duas formas, a total e a parcial, sendo a parcial mais frequente. A sobreposição depende da oposição para causar o efeito de humor. O autor propõe três tipos básicos segundo os quais a oposição de *scripts* se manifesta: “a oposição existente/não existente, normal, esperado/anormal, inesperado e possível, plausível/impossível, menos plausível”.

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

A anedota escolhida por Raskin (1985, p. 100) para ilustrar a sua teoria foi *A Piada da Esposa do Doutor* (tradução nossa), análise que reproduziremos de forma sucinta:

- O doutor está em casa? – perguntou o paciente com sua voz rouca.
- Não – sussurrou a jovem e bonita esposa do médico em resposta – entra logo. (tradução nossa)

Seguindo os procedimentos tidos como elementares para a interpretação da piada, conforme a aplicação de Raskin, primeiramente devemos relacionar cada palavra com seus sentidos possíveis, destacando os *scripts* por elas ativados e, portanto, as várias hipóteses de interpretação. O segundo passo corresponde a avaliar os *scripts* acionados e estabelecer as relações semânticas, selecionando sentidos compatíveis.

Neste momento, o léxico, sem desconsiderar a natureza semântico-pragmática, incluindo-se o conhecimento de mundo, o contexto sociocognitivo, terá induzido o leitor ao *script* MÉDICO, tomado como *script*-base. Simultaneamente, por mecanismos de pressuposição e inferência, o leitor terá entendido que a) o paciente é humano; b) o paciente está à porta da residência do doutor; c) o paciente não sabe a resposta para a sua pergunta; d) o paciente sussurra por causa de um problema em seus brônquios ou pulmões; e) o paciente quer que o doutor corrija o seu problema, etc.

O mesmo procedimento deverá ser empregado em relação ao discurso da segunda personagem. O seu tom sussurrante e a demonstração do desejo de que o paciente entre na casa dão a entender que a) o ouvinte é humano; b) o ouvinte é uma mulher; c) a casa do doutor é a mesma casa da esposa; d) a esposa do doutor está em casa sozinha; e) a esposa do doutor não está doente; f) a esposa do doutor sussurra por uma razão diferente da do paciente, etc.

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

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

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

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

Certamente, é de suma importância investigar quais os princípios gerais do texto especificamente humorístico. Reconhecer as características que o identificam como um tipo particular de discurso, regulado por determinados requisitos estruturais e comunicativos.

Neste sentido, acreditamos que a contribuição da teoria dos *scripts* semânticos de Raskin é de valor bastante significativo, já que oferece um conjunto de condições ditas necessárias e suficientes, a serem demonstradas na análise das *Comédias*.

4 Proposta de análise de dados: *Comédias da Vida Privada – Edição Especial para Escolas, de Verissimo*

Analisaremos neste artigo dois textos dos trinta e quatro do livro, com a preocupação de ilustrar a oposição semântica como uma das características de processamento de leitura dos textos de Verissimo, fundamentados principalmente na Teoria dos *Scripts* Semânticos do Humor, de Raskin (1985). Deste modo, levantaremos aspectos microestruturais e macroestruturais, identificando a sobreposição e a oposição de *scripts* no nível das unidades narrativas e no nível da coerência global, demonstrando o processo de (des)construção do discurso.

Partimos, no nível da superestrutura, da identificação dos textos como pertencentes a um gênero específico, inseridos no que chamaremos de Domínio Discursivo Humorístico, grande esfera de atividade em que se incluem outros gêneros, como a charge, o cartum e a piada, por exemplo. Entendemos que determinadas palavras acionam certos *scripts* possíveis e paralelos, até que se instale o menos provável dos sentidos, causando, por meio do contraste, o efeito de humor. Estarão grifadas as palavras e expressões que sugerem as pistas das oposições semânticas na superfície textual.

Texto 1: Sala de Espera (VERISSIMO, 1999, p. 7-10)

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

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

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

Ele: te arranco a roupa e te beijo toda. Começando pelo pé. Que cena. A enfermeira abre a porta e nos encontra nus sobre o carpete, eu beijando um pé. O que é isso?! Não é o

que a senhora está pensando. É que entrou um cisco no olho desta moça e eu estou tentando tirar. Mas o olho é na outra ponta! Eu ia chegar lá. Eu ia chegar lá!

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

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

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

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

Não sou uma adolescente. Finjo que examino a revista mais de perto, depois digo “Sabe que só agora me dei conta de que estava lendo uma revista de cabeça para baixo? Pensei que fosse em russo.” Aí ela ri e eu digo “E essa sua *Cruzeiro*? Tão antiga que deve estar impressa em pergaminho, é ou não é? Deve ter desenhos infantis do Millôr.” Aí riremos os dois, civilizadamente. Falaremos nas eleições e na vida em geral. Afinal, somos duas pessoas normais. Reunidas por circunstância numa sala de espera. Conversaremos cordialmente. Aí eu dou um pulo e arranco toda roupa dela.

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

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

Ela: ele desistiu de falar. Gosto de homens tímidos. Maduros e tímidos. Ele está se abanando com a revista. Vai falar do tempo. Calor, né? Aí eu digo “é verão”. E ele: “é exatamente isso! Como você é perspicaz. Estou com vontade de sair daqui e tomar um chope” “você não gosta de chope?” “não, é que qualquer coisa gelada me dói a obturaçãõ”. “Ah, então você está aqui para consultar o dentista, como eu. Que coincidência espantosa!

Os dois estamos com calor e concordamos que a causa é o verão. Os dois temos o mesmo dentista. É o destino. Você é a mulher que eu esperava todos estes anos. Posso pedir sua mão em noivado?”

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

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

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

– O senhor podia...

– Não! Quero dizer, sim?

– Me alcançar outra revista?

– Ahn... Cigarra ou Revista da semana?

– Cigarra.

– Aqui está.

– Obrigado.

Aí a enfermeira abre a porta e diz:

– O próximo.

E eles nunca mais se vêem.

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

De um lado, vemos o homem alimentando expectativas de cunho sensual em relação à mulher; de outro, percebemos a mulher com suas expectativas bastante românticas em relação ao homem. Assim, em determinado momento, o homem pensa: “que mulherão”. Ela:

“Distinto”. Em outro: “Ele: te arranco a roupa e te beijo toda.” em oposição a “Esse é diferente. Distinto. Respeitador.”, como parte dos pensamentos dela.

Não chega a haver até então qualquer conversa entre eles. Homem e mulher olham-se e o narrador apresenta o que cada um imagina sobre o outro ou sobre a sua possível fala e mesmo certas ações desejáveis naquela situação, sugerindo as oposições semânticas **HOMEM / MULHER**, **IMAGINAÇÃO / REALIDADE**, **SENSUALIDADE / ROMANCE**, **SEXO / AMOR**, além de algo como **CONQUISTA**, **SEDUÇÃO / NÃO CONQUISTA**, **NÃO SEDUÇÃO**. Em várias passagens, vamos percebendo a evolução das oposições, enquanto um e outro esperam que se fale realmente alguma coisa, instalando-se mais concretamente a situação de sedução.

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

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

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

surpreendente. A nova informação não só desconstrói o discurso esperado como também obriga a uma releitura da narrativa como condição para o entendimento do texto.

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

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

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

– *Você não tinha um cachorro?*

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

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

– *Seu Adolfo, certo?*

– Lupércio.

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

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

– *Qual é a mais antiga?*

– A Moderna.

– *Então é essa.*

– *Fica na rua Voluntários da Pátria.*

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

– *Titia?*

– Puluca!

– *Bem, meu nome é...*

– *Todos chamavam você de Puluca. Entre.*

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

– *Riachinho, Puluca?*

– *É, por quê?*

– *Você vai para Riachinho?*

Ele não entendeu.

– *Eu estou em Riachinho.*

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

– *Então eu descii na estação errada!*

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

– *Como é mesmo seu nome?*

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

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

A construção do texto vai levando o personagem e o leitor a uma atmosfera de tranquilidade e segurança, como se de fato a cidade fosse automaticamente reconhecida, o que se reforça através de passagens como “O homem não precisa perguntar como se chega ao centro da cidade.”, “ele entra na confeitaria. Tudo igual.” ou “sua casa está lá, intacta.” O personagem, conforme o narrador apresenta, guia-se por suas lembranças, reconhece prédios e pessoas. Tal atmosfera é intensificada pela seleção lexical do autor, que insiste em palavras e expressões, como “a velha cidadezinha”, “a mesma de seu tempo”, “Até o cheiro é o

mesmo!”, “Ainda é o mesmo”, “não mudou nada”, “continua como era”, “parece o mesmo”, “ainda existe”, “tudo igual”, “a velha Voluntários”, “não havia dúvida” até “vagamente familiar”, no décimo quarto parágrafo.

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

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

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

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

5 Considerações finais

Por ora, esperamos que tenhamos proposto uma alternativa para o trabalho do professor de Língua Portuguesa. Reconhecer o processo de construção do texto de humor poderá fundamentar de forma consistente o seu trabalho em sala de aula. Espera-se que a análise de dados tenha contribuído para que se tenha uma clara demonstração de mecanismos linguístico-pragmáticos decisivos para o processo narrativo de textos longos de humor, como os que se inserem nas *Comédias da Vida Privada – Edição Especial para Escolas*. E que o

estudo possa servir de referência para o estudo de outros textos de humor ou mesmo outros gêneros.

Nas narrativas que compõem o corpo do trabalho, demonstramos que, para entender os textos, é preciso que o leitor tenha o conhecimento do todo que o constitui, processo que passa pela percepção das condições do desfecho, cuja característica mais relevante é a surpresa.

É a partir desse momento que se direciona o receptor a uma releitura em que se evidenciam *scripts* sobrepostos e em oposição. A constatação da interpretação do texto humorístico como uma espécie de jogo do qual a pista falsa é um importante componente contribui para que o leitor reconheça a estruturação do humor a partir da oposição em sentido global. Nesse estágio, é possível reler a narrativa e verificar as oposições semânticas nas suas unidades, no âmbito da microestrutura, tomando consciência das relações entre o plano micro e o macroestrutural, estando aquele condicionado a este.

É importante ressaltar que o esquema que formulamos obedece a uma sequência inversa, partindo da abordagem microestrutural para a macroestrutural, por razões didáticas, já que, no contexto de ensino, a leitura será processada com a principal finalidade de se promover o entendimento mais apurado dos textos. A intenção é tomar consciência do processo de construção do texto.

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

Como se vê, as comédias culminam com a quebra de expectativa peculiar ao contrato de comunicação estabelecido, materializando o surpreendente, o efeito surpresa, o que contribui fortemente para reforçar o caráter informativo do desfecho de textos de humor. Em outras palavras, considerando a interação entre autor e leitor diante de um texto humorístico, com base no pressuposto de que o leitor está sempre buscando atribuir sentido ao que lê, devemos enfatizar que as condições de textualidade em tais circunstâncias são diferentes do modo de comunicação chamado sério. O leitor constrói sentido consciente de que, nessa situação específica, é legítimo o autor fazer uso de ambiguidade, falta de clareza, pistas falsas,

desfecho inesperado, dentre outras estratégias inerentes à produção do humor. Espera-se a que o humor cumpra o seu papel de surpreender, confirmando-se a informatividade, com o sentido atribuído por Giora (1991), em que se encerra o texto com o mais informativo dos desfechos, o menos provável possível.

Reconhecemos a leitura do texto como resultado da interação autor / texto / leitor, em que se consideram diversos fatores, tais como o gênero textual, a intencionalidade e o contexto sociocognitivo. Assim, cremos que, para a interpretação dos textos de *Comédias da Vida Privada – Edição Especial para Escolas*, é importante partir do reconhecimento de um contrato de comunicação específico, estabelecido com base na exploração de um princípio de cooperação diferente daquele comum aos textos não-humorísticos, inseridos no modo de comunicação sério.

Ler um texto humorístico de forma bem-sucedida dependeria, portanto, da apreensão, consciente ou não, das características específicas do gênero e das estratégias empregadas pelo seu autor. Em outras palavras, atribuir-se-ia significado adequado ao texto com base na identificação das sinalizações textuais e das inferências sugeridas, sem o que não se chegaria ao riso, uma de nossas preocupações. Não há dúvida de que o desenvolvimento de tal habilidade colabore para a expansão dos limites da competência leitora do aluno, ao mesmo tempo em que se reconhece a necessidade de maior investigação sobre os aspectos envolvidos no humor.

Conforme afirma Ziraldo Alves Pinto (1969, p. 3), “O Humor é uma forma criativa de analisar criticamente, descobrir e revelar o homem e a vida. [...] O Humor é um caminho.” E, por isso, a experiência com os textos do Verissimo, um dos maiores humoristas – senão o maior – da atualidade, é tão válida quanto apaixonante, pois suas comédias acabam abordando todos esses aspectos inerentes ao riso, à condição humana, à questão social, ao papel do cidadão, do educador, portanto.

Por outro lado, em termos mais estritamente acadêmicos, este artigo também deverá representar uma contribuição, porque, dentre outras razões, talvez em função do preconceito de caráter científico de que o humor ainda é vítima, não há tantos trabalhos na área cujo *corpus* corresponda a textos longos. Na maioria das vezes, as pesquisas existentes tratam das piadas – é válido lembrar que a principal teoria que fundamenta a nossa hipótese tem como referência a piada, gênero não muito frequente no plano de aula do professor.

Não é demais ressaltar que, conforme os preceitos defendidos por Ermida (2002), na análise de textos humorísticos longos, não se faz aplicação adaptada de modelo de análise de piadas, não se faz um simples “alargamento dos princípios de análise de formas de humor

mais breve (como as anedotas)” (p. 337). A estruturação complexa do humor na narrativa impõe uma abordagem específica, como é a proposta deste trabalho.

Acreditamos que o trabalho planejado e teoricamente fundamentado possa garantir qualidade no ensino da nossa língua, de modo que se possa ler, entender e escrever com maior desenvoltura. Para encerrarmos, pretendemos que a ferramenta de análise desenvolvida neste trabalho seja uma contribuição para que alunos de ensino fundamental e médio tenham maior condição de desenvolver a competência discursiva.

Referências

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

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

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

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

_____. *On the cognitive aspects of the joke* (1991). Disponível em http://www.tau.ac.il/~giorar/files/Giora1991_cognitive_aspects_joke.pdf Acesso em abril de 2007.

GRICE, Paul. Logic and Conversation. In: Cole, P.; Morgan, J. L. (orgs.). **Syntax and Semantics**. n. 3, Speech Acts. New York: Academic Press, 1975.

KOCH, Ingedore Villaça e TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **A coerência textual**. 6 ed. São Paulo: Contexto, 1997.

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

NASH, W. **The language of humour**. London and New York: 1985.

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

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

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

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

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

Data de recebimento: 14 de setembro de 2012.

Data de aceite: 11 de novembro de 2012.