

# CAPÍTULO IV

## Princípios Estruturais e Pragmáticos da Construção Narrativa do Humor

### 0. Introdução

A análise do humor no texto narrativo literário reveste-se de uma grande complexidade, a que não é alheio o carácter de confluência disciplinar evidenciado pelos contributos teóricos que revimos no capítulo anterior. Perante os objectivos do presente trabalho, parece-nos fundamental dilucidar alguns dos elementos dessa confluência. Na verdade, ao pretendermos avaliar a organização e o funcionamento da *short story* cômica, de forma a desvendar os elementos estruturais que lhe presidem e as regularidades semântico-pragmáticas que aí estão em jogo, impõe-se-nos questionar os fundamentos dessa abordagem.

Sabemos que uma tal empresa, guiada substantivamente pela linguística do texto<sup>1</sup>, não pode ignorar algumas noções básicas debatidas no seio da teoria literária e, em especial, da narratologia, herdeira de um legado claramente linguístico e hoje absorvida em grande parte pela área da análise do discurso. Considerá-las é uma primeira forma de aceder às diferenças e especificidades (trans)linguísticas do texto humorístico, abrindo caminho a diferentes ângulos de

---

<sup>1</sup> Constituindo uma das mais produtivas orientações da linguística contemporânea, sobretudo no contexto europeu, a linguística do texto, termo inicialmente avançado por Harald Weinrich (1967), concebe a textualidade como um conjunto de características, tais como a coesão e a informatividade, que se revestem de funções comunicativas específicas. Surgindo frequentemente designada por gramática textual e teoria do texto, esta abordagem sobrepõe-se hoje em dia, em larga medida, à área da análise do discurso, sobretudo quando o texto é considerado, não um 'produto' físico, mas um processo dinâmico de expressão e interpretação. De resto, como Simon-Vendenbergen (2001:79) faz notar, a tendência actual é anular as distinções tradicionais entre texto (escrito/descontextualizado) e discurso (oral/contextualizado). Halliday e Hasan (2000:202), que consideram o texto como a instanciação do "sistema", são disso exemplo paradigmático.

análise. Assim, o presente capítulo versa perspectivas variadas, desde as concepções estruturais da narrativa (primeira secção), até às importantes implicações teóricas da sua dimensão pragmática, tratadas na segunda secção.

## 1. Estrutura do Texto Narrativo

O que é que *todos* e *apenas* os textos narrativos têm em comum? Independentemente dos diferentes formatos de superfície, bem como dos múltiplos conteúdos, quais são os elementos invariantes que distinguem a narrativa de outros textos? Os esforços prioritários da narratologia<sup>2</sup>, em particular das abordagens estruturalistas, dirigem-se no sentido de responder a estas questões, tentando descobrir a constância que subjaz à diversidade e a especificidade do modo narrativo enquanto género textual dotado de propriedades peculiares. Desde os contributos clássicos para a análise da narrativa - de Propp a Barthes, Bremond e Todorov - até às abordagens textuais mais recentes, como as de van Dijk e Beaugrande, a discussão sobre os princípios estruturais que conferem unidade e identidade à narrativa é recorrente. Compreender o texto narrativo humorístico é, antes de mais, situá-lo no âmbito teórico e terminológico em que esse debate se instaurou.

### 1.1 Dimensões da Narrativa

---

<sup>2</sup> Termo cunhado por Todorov (e de conotações inicialmente estruturalistas), a narratologia estuda a natureza, a forma e o funcionamento da narrativa, independentemente do seu meio de representação (literatura, cinema, B.D., narrativa de imprensa). Aos diferentes níveis da *história*, do *discurso* e da *narração* (cf. secção 1.1), bem como das suas relações, a narratologia investiga, por um lado, o que têm em comum as narrativas e, por outro, o que as diferencia (cf. Prince 1987:65). Paralelamente, tenta caracterizar o conceito de 'competência narrativa', isto é, a capacidade para produzir e compreender narrativas, abrindo-se deste modo ao campo da chamada pragmática narrativa (ver Reis e Lopes 2000). Por isso, hoje em dia, a investigação narratológica encontra-se em larga medida integrada no campo mais vasto da análise do discurso (cf. Georgakopoulou e Goutsos 1997).

Quando falamos de estrutura do *texto* narrativo debruçamo-nos aparentemente sobre apenas *uma* das dimensões da narrativa<sup>3</sup>, segundo a qual o objecto de análise surge como um produto acabado, escrito ou oral. Ao leitor ingénuo, esse poderia parecer o único nível a considerar: *o que é* contado confunde-se com o *modo* como é contado, ou seja, a história confunde-se com o texto. No entanto, conteúdo e expressão constituem vertentes bem distintas da narrativa que é imperioso diferenciar, ou não fosse o humor o exemplo perfeito de como a maneira como contamos uma história pode destruir o seu potencial cómico.

Esta dicotomia básica, cujo venerável parentesco remonta a Aristóteles (cf. *mythos/logos*), figura, no formalismo russo, como a distinção entre *fabula* e *sjuzhet*. Para Shklovsky e Tomachevsky, o primeiro dos termos designa o material pré-literário cronologicamente ordenado, ou seja, o que efectivamente ocorreu, ao passo que o segundo consiste numa apropriação literária desse material, integrando variados procedimentos de transformação (elipses, ana/prolepses, inversões) e ênfases temáticas. Com os estruturalistas franceses, os dois planos surgem traduzidos pelos nomes de *história* e *discurso*: em Todorov (1966:211,231), particularmente, o conceito de *histoire* evoca "uma certa realidade, composta por acontecimentos que teriam ocorrido e personagens que teriam existido" (história essa que poderia ser relatada por outros meios que não o da escrita, como o filme), enquanto que *discours* significa "a fala (*parole*) real dirigida pelo narrador ao leitor".

O modelo binário assim concebido surge, com Genette (1972), redimensionado para uma vertente tripla: aos acontecimentos temporalmente organizados e pré-verbais (*histoire*) e à forma que assumem no texto (*récit*, a que Genette também chama *discours narratif*), há que acrescentar a dimensão da situação comunicativa na qual as diversas vozes narrativas, como o narrador e o narratário, interagem (*narration*). A importância desta distinção adicional, que

---

<sup>3</sup> Sobre estas distinções terminológicas ver, por exemplo, Martin (1986:107ss) e O'Neill (1994:19ss).

introduz pela primeira vez uma perspectivação dinâmica e processual à abordagem da narrativa, é atestada pela retoma do modelo trinário - *story/text/narration* - por autores posteriores, como é o caso de Rimmon-Kenan (1983) e Toolan (1988).

A necessidade de dar conta da narrativa como um processo (inferido), e não apenas com um produto (diferido), ou artefacto verbal fisicamente existente, abriu ainda caminho a uma outra vertente analítica, que enfatiza o plano extratextual no qual a interacção autor/leitor se efectua. O'Neill (1994:23-26) chama a esta quarta dimensão da narrativa *textualidade*, nela integrando os múltiplos contextos comunicativos nos quais o *como*, o *quê* e o *quem* da narrativa operam, abrindo-se, à maneira de um Barthes pós-estruturalista, à "possibilidade de sentido(s)". O modelo quádruplo daí decorrente abrange, assim, os planos da *story* (abstracto), *text* (concreto), *narration* (processo intratextual) e *textuality* (processo extratextual de produção e recepção).

Não será difícil compreender que a narratologia clássica descura assumidamente qualquer consideração que se situe para lá, ou ao lado, do texto. No âmbito da tradição francesa, a análise estrutural da narrativa concentra-se no plano intratextual, partindo em busca das recorrências e regularidades que transcendem o objecto concreto e remetem para algoritmos universais. No entanto, as tendências narratológicas mais recentes abrem-se preferencialmente à dimensão comunicativa da interacção verbal.

A postura que adoptamos situa-se no ponto de intersecção entre uma abordagem das características atinentes ao *texto* e uma consideração dos factores que permitem, e potenciam, o diálogo emissor/receptor. A compreensão do texto narrativo humorístico exige, como veremos, a consideração de um conjunto de opções estruturais efectivamente observáveis, que reenviam para o plano no qual a intencionalidade do autor e do receptor se constrói. De seguida, passamos a problematizar os modos como diferentes concepções de estrutura permitem aceder às diversas dimensões da narrativa agora esboçadas.

## 1.2 Estrutura, Coesão e Coerência

O conceito de estrutura na narratologia tem exibido uma constante oscilação entre duas posturas teóricas bem demarcadas, nomeadamente, nas palavras de Reis e Lopes (2000:146), "entre uma concepção ontológica e uma concepção meramente operatória". Por um lado, o termo 'estrutura' é olhado de uma perspectiva organicista, designando um todo organizado, um objecto concreto descritível em termos de unidades e relações; por outro lado, estrutura é sinónimo de *modelo*, produto abstracto resultante da confrontação de fenómenos diversos, cujo valor heurístico é o de reconduzir o objecto concreto a um conjunto de categorias e regras combinatórias de vocação universal. A corrente clássica da análise estruturalista da narrativa - com Barthes, Bremond, Larivaille - assume, como já referimos, a segunda destas posturas, partindo, de um modo ambicioso, no encalço de uma "língua universal da narrativa" que descarta assumidamente o texto concreto. A formulação de categorias, regras e sintaxes narrativas daí decorrente visa explicitar a lógica profunda que subjaz à organização sintagmática do texto - um propósito que também o presente trabalho valoriza (cf. quais as invariantes da narrativa humorística?) e que, por isso, justifica uma breve reflexão. Mas detenhamo-nos por agora na concepção, a nosso ver complementar, de estrutura no plano dito ontológico. Que implicações tem o conceito de estrutura em termos da organização específica de cada texto? O que é que se entende por elementos estruturais funcionalmente relevantes e textualmente coerentes?

A resposta a estas perguntas está implícita na ideia de que a narrativa constitui um todo resultante da integração orgânica de múltiplas partes, e não uma sucessão aleatória de unidades heteróclitas. A definição de estrutura narrativa segundo Prince (1987:93) remete para esse quadro conceptual: "[Structure is] the network of relations obtaining between the various constituents of a whole as well as between each constituent and the whole." Na sequência de uma tradição

claramente linguística<sup>4</sup>, a estrutura constitui, neste sentido, um conceito dinâmico que não equivale à ideia de forma *tout court*, já que é na articulação entre esta e o conteúdo que reside a chave da sua significação.

Estabelecer um paralelo entre estrutura sintáctica e estrutura narrativa ajuda a clarificar esta perspetivação organicista. Tomando a frase como um conjunto de constituintes que estabelecem determinadas relações entre si e entre cada um e o todo, é possível estabelecer-se quais as combinações possíveis desses constituintes, bem como a ordem pela qual podem ou não ser colocados no eixo sintáctico<sup>5</sup>. O princípio de estrutura implica, neste caso, o número limitado das configurações possíveis dos constituintes dentro da frase.

Cabe então perguntar: será que o texto, mais especificamente o texto narrativo, obedece a princípios organizacionais semelhantes? Num segmento narrativo mínimo como *I left the room. I saw everybody staring at me*, o sentido da sequência alterar-se-ia radicalmente se a ordem das orações fosse *I saw everybody staring at me. I left the room*<sup>6</sup>. Neste caso, a estrutura que confere unidade ao conjunto obedece a regras de colocação e sequencialidade semelhantes às que operam na frase. Por outras palavras, a organização temporal e causal da narrativa parece obedecer, tal como na frase, a um número restrito de configurações possíveis, sob pena de alteração do sentido ou mesmo de ininteligibilidade. De um modo semelhante, começar uma história com o cliché *E viveram felizes para sempre* é tão anómalo como terminá-la com o sintagma *Era uma vez* - e, no entanto, nada de anómalo se verifica em qualquer um dos sintagmas no que diz respeito à estrutura puramente sintáctica. Trata-se antes de uma anomalia

---

<sup>4</sup> Introduzido pelo Círculo Linguístico de Praga, no âmbito de uma reflexão sobre a concepção saussureana da língua como sistema, o conceito de estrutura assume desde o início contornos dinâmicos. Cf. Reis e Lopes (2000:146).

<sup>5</sup> Em inglês, uma frase como *The cat ate the mouse yesterday* poderia ser reformulada como *Yesterday the cat ate the mouse*, mas não *\*Yesterday ate the cat the mouse*, dado que as regras gramaticais admitem apenas algumas combinações de papéis sintácticos (o sujeito antes do predicado, por exemplo) ou de categorias morfológicas (o artigo antes do substantivo).

<sup>6</sup> Exemplo nosso. No exemplo de Stubbs (1983:31), *I hit John and John hit me*, a posição de cada uma das orações tem efeitos decisivos na interpretação da sequência em termos causais: se invertida, a ordem indicaria que um sujeito diferente teria iniciado a luta.

distribucional, ou seja, de um problema relativo à colocação de um segmento no seio da estrutura narrativa, a qual é regida, até certo ponto, por princípios convencionais. Do exposto se poderia inferir uma característica central do conceito de estrutura, apontada por Stubbs (1983:97), que parece aplicável ao texto narrativo: "the concept of structure both separates the possible from the impossible (that is, it separates well- from ill-formed)."

Mas a analogia entre estrutura da frase e estrutura do texto é limitada. Como Georgakopoulou e Goutsos (1997) mostram, tentar recriar a ordem original das frases de um extracto textual é um exercício mais problemático do que reorganizar os constituintes de uma frase. De facto, nas palavras dos autores, "whereas some reorderings seem more probable than others, we cannot say that there is an impossible combination"<sup>7</sup>. O problema é que, embora alguns elementos linguísticos, como os pronomes ou as conjunções, sugiram uma determinada sequencialidade, muitos constituintes de um texto não exibem aquilo que Halliday e Hasan designam por elos de coesão<sup>8</sup>. Por isso é possível encontrarmos textos narrativos, sobretudo de carácter literário, com estruturas altamente complexas, em termos, por exemplo, da organização temporal dos segmentos textuais (cf. secção 1.3.1). Por outro lado, muitas correntes experimentalistas, dos movimentos de vanguarda em diante, mostraram bem como a escrita (poética ou em prosa, lírica ou dramática) pode ser flexível e criativa, jogando com as convenções de género e com as expectativas habitualmente partilhadas pelos leitores. O texto humorístico, por excelência um desafio às normas interpretativas estabelecidas, é também disso paradigmático.

Estas constatações remetem-nos para duas noções dicotómicas de importância fundamental na abordagem do conceito de estrutura textual ou, mais

---

<sup>7</sup> Cf. 1997:12. Também Beaugrande e Dressler (1981:50) admitem que "Cohesion *within* a phrase, clause, or sentence is more direct and obvious than cohesion *among* two or more such units."

<sup>8</sup> No clássico *Cohesion in English* (1976), Halliday e Hasan procuram descrever as relações semânticas que, através de mecanismos lexicais e gramaticais, conferem unidade às frases que compõem um texto. Estes *cohesive ties* incluem, no que diz respeito à coesão gramatical, a *referência*, a *substituição*, a *elipse*, a *conjunção* e a *colocação*, e elementos de coesão lexical, como *sinonímia* e *antonímia*. Veja-se também *Language, context and text* (1985:72-85).

genericamente, de textualidade: a coesão e a coerência<sup>9</sup>. Segundo Beaugrande e Dressler (1981:3-4), a primeira baseia-se nas dependências gramaticais, entre outras, que regem os componentes da *superfície* do texto, ao passo que a segunda tem a ver com as configurações de conceitos e relações que *subjazem* à superfície textual e que exibem uma continuidade com o conhecimento do mundo que o receptor detém<sup>10</sup>. É o facto de os dois termos da dicotomia se reportarem a dois planos de análise que permite a Stubbs (1983:147) falar de "surface cohesion and underlying coherence". Por outras palavras, a natureza primordialmente semântica dos conceitos de coesão e coerência implica que todo o texto, narrativo ou não, seja produzido a partir de uma *base semântica*, que se manifesta numa dupla vertente: em *microestruturas textuais lineares*, constituídas por entidades léxico-gramaticais, fonológicas, grafémicas, estilísticas e retóricas, ou em *macroestruturas textuais não lineares*, que podem ser de natureza semântico-pragmática ou de carácter técnico-compositivo<sup>11</sup>. Assim, podemos falar de uma coesão textual linear ou sequencial, existente no plano tópico e de curto raio de alcance, e de uma coerência textual global ou de longo raio de acção, projectada no plano transtópico e manifestada em macroestruturas que são ontológica e funcionalmente superordenadas face às microestruturas de coesão linear.

Já vimos, no segundo capítulo deste trabalho, a variedade de estratégias microestruturais que o humor - tanto na anedota como na narrativa literária - apresenta. Por outro lado, no terceiro capítulo avançámos já para um nível macroestrutural, considerando o humor como um conjunto de estratégias que

---

<sup>9</sup> Para uma reflexão detida sobre esta dicotomia, ver Fonseca (1992: cap.I *passim*).

<sup>10</sup> Podemos relacionar estes conceitos com a noção de informatividade (cf. cap. III.3). Por exemplo, uma frase, como é o caso do seguinte verso de Shakespeare, pode ser sintacticamente provável (e daí ter pouca informatividade na sua coesão) mas ser conceptualmente improvável (tendo, por isso, uma informatividade muito alta em termos de coerência): *All our yesterdays have lighted fools the way to dusty death*. Em contrapartida, uma sequência como o verso de Milton, *Him who obeys me disobeys*, é comum em termos de coerência mas altamente invulgar em termos de coesão. Compare-se, respectivamente, com os seguintes enunciados, bem mais convencionais em termos, respectivamente, de coerência e coesão: *All our western agencies have guided tours to dusty Death Valley* e *Whoever disobeys him is disobeying me*. Cf. Beaugrande e Dressler (1981:141).

<sup>11</sup> Cf. secção intit. "Coesão textual, estrutura profunda e estrutura de superfície" in Aguiar e Silva (1986:634 ss).



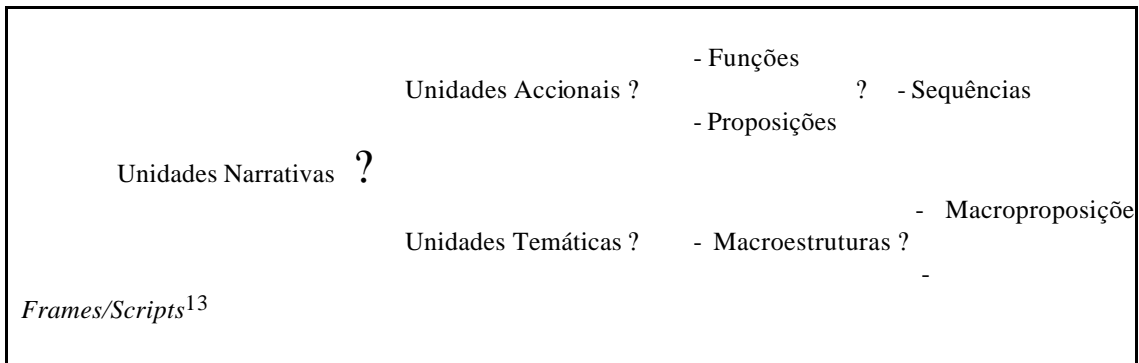
determinam e caracterizam a estrutura global do texto. No entanto, a problemática relativa aos dois planos de análise estrutural agora enunciados abre-se, no caso concreto do texto narrativo, a questões como os critérios de definição das unidades narrativas e os métodos (sequencialistas ou hierarquizantes) de abordagem. A importância metodológica destas noções para o tratamento do *corpus* em análise justifica uma breve reflexão.

### 1.3 Unidades narrativas

Analisar a estrutura da narrativa é, como vimos, partir do pressuposto de que o texto, conjunto orgânico e dinâmico, é constituído por unidades entendidas supra-sintacticamente: falar de gramática narrativa ou de lógica narrativa implica, em ambos os casos, rejeitar a frase como unidade analítica e operatória e partir no encaço das unidades transfrásicas que, ao duplo nível da sequencialização linear (microestrutural) do texto e da sua organização global hierárquica (macroestrutural), representam o conteúdo semântico da narrativa. Neste sentido, perfilam-se duas hipóteses metodológicas: encarar as unidades no plano analítico da *acção*, isto é, da organização textual de carácter sucessivo, ou no plano sintético do *tema*, ou seja, da organização de carácter piramidal<sup>12</sup>. A primeira opção deu origem, na corrente estruturalista, a conceitos como *função* e *proposição*, agrupáveis em *sequências*, ao passo que a segunda, de que é exemplo paradigmático van Dijk, se traduz em princípios teóricos como *macroestrutura*, *frame/script* e *tópico*:

---

<sup>12</sup> Georgakopoulou e Goutsos (1997:55ss) falam de *plot units* por oposição a *theme units*, mas estamos cientes de que esta divisão, tal como a nossa, não é rígida: por exemplo, pode-se falar também de uma pirâmide de acções (cf. secção 1.3.2). Além disso, acção e enredo/intriga (*plot*) não são termos equivalentes: a acção de uma narrativa pode conter mais do que uma intriga, enquanto que, por outro lado, a primeira se projecta no plano da história (*fabula*) e a segunda no do discurso (*syuzhet*). Seja como for, entenda-se aqui por acção "um processo de desenvolvimento de eventos singulares, podendo conduzir ou não a um desenlace" (cf. Reis e Lopes 2000:15).



Desde os formalistas russos, as unidades básicas da narrativa são entendidas do ponto de vista funcional, ou seja, consoante a significação que assumem, não isoladamente, mas em correlação constante com as outras partes do discurso narrativo. Na esteira de Tomachevsky, Propp, em *Morphologie du Conte* (1928:36), define assim a unidade "morfologicamente" constante do conto maravilhoso: "Par *fonction*, nous entendrons l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa portée significative dans le déroulement du récit". Neste sentido, os verbos, ou as acções, são estruturalmente mais significativos do que os substantivos ou os advérbios: como Propp (1928:35) sublinha, "la question importante est de savoir *ce que* font les personnages du conte, et non *qui* le fait ni *comment*". Identificar as acções funcionais e traduzi-las, no esquema estrutural do conto maravilhoso, por substantivos temporalmente ordenados - interrogação, interdição, fuga... - implica sempre, pois, determinar as *relações* específicas que estabelecem com as outras funções e com o evoluir da acção global<sup>14</sup>. É esta preocupação com o contexto relacional entre os elementos, e não como os elementos em si, que Propp legou frutiferamente aos teóricos da narrativa posteriores.

<sup>13</sup> Também aqui devemos salvaguardar que os *scripts* não são exclusivamente unidades temáticas, podendo igualmente ser concebidos como unidades accionais: por exemplo, CASAMENTO, um *script* temático, pode perfeitamente ser entendido como o *script* accional CASAR.

<sup>14</sup> Comprar um revólver só é significativo narrativamente se esse revólver vier a ser usado: de contrário, referir essa acção torna-se absurdo. Usar o revólver é, assim, o termo, ou fecho, de uma correlação. Note-se, como faz Barthes (1966:28) que, para os formalistas russos, "constitui-se em unidade todo o segmento da história que se apresenta como o termo de uma correlação".

Com os estruturalistas franceses, o conceito de função foi elevado a categoria cardinal - ou, como diz Bremond (1966:111), ao estatuto de "átomo narrativo" - e dividido, com Barthes (1966:27-42), em duas grandes classes: a das funções distribucionais e a das integrativas. O primeiro grupo abrange os elementos da narrativa que contribuem para a fazer avançar em termos causais e temporais, constituindo, assim, unidades *dinâmicas* que correspondem, em sentido lato, à concepção originariamente accional e verbal de função sistematizada por Propp. Barthes subdivide ainda as funções distribucionais em *núcleos* e *catálises*. Os primeiros constituem funções cardinais, ou seja, unidades de importância fundamental para o desenvolvimento da acção narrativa, enquanto que as segundas são funções completivas, não fazendo mais do que preencher o espaço narrativo que separa as funções cardinais<sup>15</sup>.

A classe das funções integrativas, por seu turno, é de carácter estático, não contribuindo para o avançar da acção: pelo contrário, estas unidades narrativas vão-se acumulando, de um modo aditivo, ao longo do texto, facultando informação que se vai gradualmente *integrando* num todo. Também aqui, Barthes subdivide a categoria em dois tipos (1966:34-5). Os *índices* distinguem-se pelo teor implícito dos seus significados, implicando uma "actividade de decifração", seja relativamente à personalidade de uma personagem, seja a um sentimento ou a uma atmosfera (por exemplo de suspeita)<sup>16</sup>. Em contrapartida, os *informantes* são "dados puros imediatamente significantes" (como é o caso da idade de uma personagem), que servem para situar a acção no tempo e no espaço. Porque "trazem um conhecimento todo feito", os informantes, como as catálises, têm uma funcionalidade ténue, mas não nula: por muito banal que seja a informação

---

<sup>15</sup> Assim, no exemplo dado pelo autor, o espaço que separa *O telefone tocou* e *James Bond atendeu*, pode ser povoado de mil pequenos incidentes (*Bond fechou a torneira, dirigiu-se à sua mesa, pousou o cigarro, levantou o auscultador...*). A insignificância destas catálises não lhes retira funcionalidade: na verdade, as funções completivas mantêm-se em correlação com o núcleo, podendo mesmo remeter para outras funções, de carácter integrativo (caracterização de Bond como fumador, etc.).

<sup>16</sup> Se James Bond faz o sinal da cruz antes de se atirar de um sétimo andar agarrado a uma corda, a sua atitude pode 'indiciar' religiosidade, superstição, ou ironia, contribuindo paralelamente para sugerir *suspense* e insegurança quanto ao que se vai passar.

veiculada (por exemplo, a cidade onde se passa a história), cumpre a função de "enraizar a ficção no real", constituindo um operador realista.

As dicotomias bartheanas agora esboçadas revelaram-se muito produtivas e foram amplamente adoptadas, inclusivamente no seio da crítica anglo-americana, como é o caso influente de S. Chatman (*Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, 1978), que operacionaliza o par funções distribucionais / integrativas sob o nome de *kernels / satellites*<sup>17</sup>, ou, bem mais recentemente, o de Nigel Fabb (1997:169-173), que propõe a dicotomia *storyline clauses* ("which describe what happens") / *orientation clauses* ("which describe what is") para distinguir os elementos linguísticos que, na narrativa, contribuem para fazer avançar a acção daqueles que descrevem o lugar onde os eventos ocorrem ou os participantes que neles tomam parte.

No estudo do texto narrativo humorístico, como vimos no capítulo anterior, a terminologia e a conceptualização estruturalistas também estão presentes, ainda que nem sempre assumidamente. Em Holcomb (1992), por exemplo, o conceito de humor 'nodal' é tributário do princípio de função cardinal por oposição a completiva, ao passo que em Attardo (2001) a diferenciação *jab lines / punch lines* poderia ser vista à luz da oposição entre catálises e núcleos (as primeiras não alterando o fluir da acção; as segundas operando um corte). Na verdade, a determinação dos núcleos e catálises reveste-se na narrativa humorística de importância fundamental. Aí, os núcelos semânticos correspondem, regra geral, aos segmentos de carga especificamente humorística, enquanto que as catálises encerram informação meramente narrativa. A compreensão do texto depende da percepção e do processamento das funções humorísticas cardinais. Os elementos catalíticos apenas fazem mover a engrenagem, não alterando o fio semântico básico que transmite as oposições humorísticas em jogo. A isto voltaremos oportunamente.

---

<sup>17</sup> Para uma comparação entre as terminologias de Tomashevsky, Barthes e Chatman, ver Martin (1986, pp.112-115).

É ainda no âmbito da escola francesa que, com Todorov, surge uma concepção alternativa de unidade narrativa mínima. Segundo o autor (1971:128), poder-se-á compreender melhor a narrativa se se conceber a personagem como um substantivo e a acção como um verbo: combinar um nome e um verbo será, neste sentido, o primeiro passo para a construção da narrativa. Esta perspectivação gramatical dá origem a uma construção analítica que formaliza a unidade mínima da sintaxe narrativa, a proposição, constituída por *actores* e *predicados*. Os primeiros, consoante a posição que ocupam relativamente aos segundos, desempenham diferentes papéis (agente e paciente, por exemplo). Os predicados dividem-se em duas grandes categorias: verbais, quando descrevem mudanças de estado, e adjectivais, quando descrevem situações. Esta divisão entre predicados dinâmicos e estáticos ecoa não só Tomachevsky, como também Barthes (cf. funções distribucionais *vs.* funções integrativas) e Greimas (enunciados de fazer *vs.* enunciados de ser). No exemplo analisado por J.-M. Adam (1985:36-38), uma proposição como *A Maria ameaçou o marido com o rolo da massa* contém uma série de predicados qualificativos (ou enunciados de *ser*) relativos aos actores: A1 *é* uma mulher; A1 *está* enfurecida; A2 *é* um homem; A2 *é* o marido de A1; A3 *é* um objecto doméstico para uso culinário. Por outro lado, ela implica também um predicado accional (um *fazer*): A1 *AMEAÇAR* (pretérito perfeito) A2 por meio de A3.

Uma proposição, à imagem do conceito de função, relaciona-se com outras proposições mediante conexões de tipo causal, temporal e espacial. Uma *sequência* será, neste sentido, a combinação de proposições/funções em unidades de nível superior. A problemática relativa às diferentes formas que essa combinação sequencial pode assumir será de seguida brevemente discutida, bem como outros critérios de abordagem macroestrutural da narrativa - como é o caso, fulcral para a abordagem humorística que temos em mãos, do *script* enquanto unidade narrativa fundamental.

## 1.4 Articulação das Unidades Narrativas

Identificar as unidades básicas da narrativa - e, no caso presente, da narrativa humorística - implica uma tarefa metodológica contígua: descobrir quais as relações que elas estabelecem entre si, seja no modo como se encadeiam ao longo do vector narrativo, seja na maneira como se organizam hierarquicamente segundo níveis diferenciados de informação textual. Esta demanda é guiada, como já foi sugerido, por uma perspetivação analítica dupla, alternativa mas não incompatível: no primeiro caso, o texto é abordado horizontalmente, enquanto conjunto de unidades sequencialmente emergentes ou linearmente organizadas; no segundo, é visto segundo uma configuração vertical de unidades que obedecem a critérios de dependência e inclusão.

### 1.4.1 Sequencialidade: Configuração Horizontal

A análise sequencial da narrativa concentra-se na *posição* - primeira-intermédia-final, ou anterior-presente-posterior - que as unidades ocupam no eixo textual, bem como nas implicações de causalidade e temporalidade que esse posicionamento encerra. Na terminologia estruturalista, a articulação das unidades textuais obedece àquilo a que Barthes (1966:36) chama "as regras da sintaxe, ou combinatória, narrativa". Estas regras determinam como o princípio e o fim de uma unidade emergem sequencialmente e de que modo é possível identificá-los. Uma sequência, diz-nos o autor, "é uma série lógica de núcleos, unidos entre si por uma relação de solidariedade": uma nova sequência inicia-se quando um dos seus termos não tem antecedente solidário e fecha-se logo que um dos seus termos não tenha consequentes<sup>18</sup>. Assim, as sequências, blocos semanticamente coerentes, não se organizam aleatoriamente, mas obedecendo a esquemas causais e de mútua

---

<sup>18</sup> Por exemplo, a função Partida inclui vários núcleos (e.g. fechar a porta de casa, abrir a porta do carro, ligar a ignição, afastar-se) constituindo uma sequência fechada.

implicação, por vezes, como em Propp (1928:45-64), temporalmente rígidos: a transgressão tem de suceder à interdição e a partida do herói ao pedido de ajuda.

É, aliás, a rigidez do sequencialismo proppiano que levou os narratólogos franceses a procurar um modelo alternativo, mais flexível, que pudesse dar conta das estruturas sequenciais de um grande número de histórias (e não apenas, como foi preocupação do formalista russo, de um sub-género como o do conto maravilhoso). Na verdade, a busca de um modelo dedutivo de universais narrativos marca a passagem de uma sintaxe narrativa rígida, consubstanciada na ordenação sequencial canónica a que as 31 funções de Propp obedecem, para uma abordagem que pretende desvendar a *lógica* que subjaz a essa sintaxe<sup>19</sup>.

Ora, as questões da perspetivação lógica da narrativa e da consequente procura de uma sequencialidade pré-discursiva estão intimamente relacionadas com a problemática da temporalidade, cujas implicações, particularmente complexas, não compete ao presente trabalho aprofundar. Será suficiente aqui enunciar a assimetria narrativa entre o lógico e o cronológico. Condição necessária<sup>20</sup> da narratividade, independentemente das formas semióticas que possibilitam a sua estruturação, o tempo divide-se conceptualmente entre *tempo de narrar* e *tempo narrado*, uma distinção inicialmente introduzida por Günther Müller<sup>21</sup> e frequentemente retomada pelos estruturalistas. Todorov, por exemplo, em 'As Categorias da Narrativa Literária', (1966:232) fala de uma dissemelhança entre a temporalidade da história e a do discurso: "O tempo do discurso é, em certo

---

<sup>19</sup> Sobre os conceitos correlatos de sintaxe e lógica narrativas, ver Reis e Lopes (2000: 225-7, 388-392).

<sup>20</sup> Necessária mas não suficiente, como Bremond (1966:114) explica: "Onde não há sucessão não há narrativa, mas, por exemplo, descrição, dedução, efusão lírica (...) Onde não há integração na unidade de uma acção, não há narrativa, mas somente *cronologia*, enunciação de uma sucessão de factos não coordenados." Por outro lado, note-se que, à semelhança do texto narrativo, também o texto dramático apresenta sequências de eventos que se desenvolvem num determinado tempo e num determinado espaço. Contudo, como Aguiar e Silva (1986:606) faz notar, não devemos confundir as naturezas respectivamente *mimética* e *diegética* dos textos dramático e narrativo.

<sup>21</sup> Cf. Ricoeur 1984:113ss. Para Müller (cf. *Morphologische Poetik*, 1964-68), o tempo de narrar (ou *Erzählzeit*) reflecte-se espacialmente no número de páginas da narrativa e, cronologicamente, no tempo da escrita/leitura. Em contrapartida, o tempo narrado (*erzählte Zeit*), que sofre no texto saltos, compressões e condensações, mede-se em horas, dias e anos - abrindo-se sobre a noção de *tempo da vida*. Como Ricoeur (1984:117) bem explica, "l'art de raconter consiste à (...) faire éclater ce linéarisme."

sentido, um tempo linear, enquanto o tempo da história é pluridimensional"<sup>22</sup>. Na história, diz Todorov, muitos acontecimentos podem ocorrer simultaneamente, mas o discurso impõe-lhes uma linha sequencial: é como se "uma figura complexa se encontrasse projectada sobre uma linha recta." O uso literário da *deformação temporal* decorre, assim, da necessidade, lógica e estética, de romper com essa sucessão cronológica realista dos acontecimentos: o tempo do texto não pode nunca ser o tempo 'real'; é antes um tempo-outro<sup>23</sup>.

Na superfície textual, esse tempo-outro é apresentado como um mosaico, composto de analepses, prolepses e elipses, resultante de opções específicas de composição textual. Na verdade, o modo como, nas palavras de Bremond (1966:112-3), as "sequências elementares" se combinam para engendrar "sequências complexas" pode obedecer a diversos modelos técnico-compositivos, os "mais típicos" dos quais sendo o encadeamento, o enclave e o emparelhamento (às duas últimas Todorov chama respectivamente encaixe e alternância<sup>24</sup>). Uma representação gráfica ajuda a compreender como se organizam, no eixo textual, os três modos de sequencialização discursiva da narrativa:

- a) S1? ? ? ? ? ? ? ? ? S2? ? ? ? ? ? ? ? ? S3
- b) S1? ? ? ? ? ? ? ? .... [ S3 ]? ? ? ? ? ? ? ? ? S2
- c) [S1? ? ? ? ? ? ? ? S2] + [S3? ? ? ? ? ? ? ? S4]

Descobrir, sob a sintaxe do discurso, a lógica da história implica reconstruir a linha cronológica de base - o antes, o durante e o depois - para, assim, expor o vector semântico da narrativa, sequencialmente estruturado, que evolui de uma *situação inicial* para uma ou muitas *transformações* que desembocam numa

<sup>22</sup> Sobre esta dicotomia, veja-se a secção 1.1. deste capítulo.  
<sup>23</sup> Também Barthes (1966:37) clarifica este aspecto: "do ponto de vista da narrativa, o que chamamos tempo não existe, ou ao menos só existe funcionalmente, como elemento de um sistema semiológico; o 'verdadeiro' tempo é uma ilusão referencial, 'realista' (...)."  
<sup>24</sup> Cf. Todorov 1966:233-5. O encadeamento consiste na sucessão causal dos acontecimentos; o enclave, ou encaixe, na inclusão de uma sequência menor numa sequência superior, e o emparelhamento, ou alternância, na narração paralela de acontecimentos que ocorrem ao mesmo tempo.



*situação final*<sup>25</sup>. Vários modelos narratológicos tentam formalizar esse tipo de evolução. Para Bremond (1966:111), a sequencialidade narrativa obedece a uma tríade, que "corresponde às três fases obrigatórias de *todos* os processos": a) Virtualidade: "uma função que abra a possibilidade do processo"; b) Atualização: "uma função que realize essa virtualidade, sob forma de conduta ou acontecimento" e c) Fechamento: "uma acção que fecha o processo sob forma de resultado esperado". No entanto, contrariamente a Propp, este processo não tem forçosamente de se realizar, podendo oferecer-se apenas *virtualmente*: daí Bremond falar de uma "mapa das possibilidades lógicas da narrativa", que se traduz em dicotomias como "atualização/ausência de atualização" e "fim atingido/fim frustrado". A tríade bremondiana - que viria a ser reformulada por van Dijk (1982) sob os termos *exposição + complicação + resolução* - é substituída, com Todorov (1973:82), por um modelo quinário, que dá conta dos componentes estáticos e dinâmicos da estrutura sequencial: "Il y a deux types d'épisodes dans un récit: ceux qui décrivent un état [equilíbrio+desequilíbrio+novo equilíbrio] et ceux qui décrivent le passage d'un état à l'autre [força perturbadora+força apaziguadora]." Paul Larivaille (1974:387) retoma os cinco tempos desta sequência, explicitando uma ordenação temporal que se aplica tanto macro- como micro-estruturalmente: antes do processo + princípio do processo + processo + fim do processo + depois do processo. Mais recentemente, também N.Stein (1982) propõe um modelo prototípico da estrutura da história que se manifesta a diferentes níveis (inferiores e superiores) do discurso narrativo, mas que, contrariamente à proposta de Larivaille, não exhibe circularidade: a estrutura sequencial é sobretudo *reaccional*, não desembocando numa restauração do estado inicial. Vejamos, em quadro sinóptico, as diversas propostas:

Bremond (1966)	Virtualidade ? Atualização/Não-atualização ? Acabamento/Não-acabamento
----------------	--

<sup>25</sup> A ideia de que uma história consiste na passagem de um estado inicial para um estado final e de que essa passagem tem de exibir algum tipo de *complicação* é intuitiva, como mostra a seguinte anedota infantil: "Era uma vez uma vaca chamada Vitória. Essa vaca morreu e acabou-se a história."

Todorov (1973)	Situação estável de partida ? Força que a vem perturbar ? Estado de desequilíbrio que daí resulta ? Força dirigida em sentido inverso ? Situação de equilíbrio restabelecido
Larivaille (1974)	Equilíbrio inicial ? Transformação (Provocação ? Acção ? Sanção) ? Equilíbrio final
van Dijk (1982)	Exposição ? Complicação ? Resolução
Stein (1982)	<i>Setting ? Initiating event ? Reaction ? Attempt ? Consequence(s) of the attempt ? Reaction to the consequences</i>

O desafio que a narrativa humorística coloca à rigidez de esquemas como o do modelo quinário todoroviano - e sobretudo à ideia de que a situação textual de chegada corresponde a um equilíbrio restabelecido - será, adiante, devidamente explorado (cf. Cap.V, secção 2.1). No entanto, a noção do desequilíbrio que é instaurado na situação estável de partida é validada por muitos teóricos do humor, que o concebem como a introdução de um *puzzle* - um problema cuja resolução atrai a atenção do receptor<sup>26</sup>. Mas o exemplo mais evidente da importância que uma abordagem de tipo sequencialista assumiu entre os teóricos do humor narrativo é, como vimos, o de Attardo (2001). Aí, a perspectivação assumidamente linear da análise da informação humorística do texto remete não só para a segmentação da narrativa<sup>27</sup> em unidades dotadas de funções específicas, como também para a importância da questão da *saliência*: por exemplo, como é que a história acaba?, onde ocorre o *punchline*?

<sup>26</sup> Este é o caso de Harvey Sacks que, em 1978, publica um artigo pioneiro na área da análise conversacional do discurso, segundo o qual a anedota é estruturada como uma narrativa críptica que apresenta um problema a solucionar, obedecendo a critérios sequenciais específicos.

<sup>27</sup> A problemática relativa aos critérios de segmentação da narrativa ultrapassa o âmbito desta reflexão. Bastará enunciar alguns deles: critérios gráficos (divisão em parágrafos), linguísticos (disjunções lógicas como as conjunções *mas, porém...*) ou relativos à composição espaço-temporal do texto (mudanças de época ou de local). Outras hipóteses de abordagem incluem elementos como as disjunções actoriais (entrada ou saída de cena de uma personagem) e, a um nível mais profundo, oposições de atmosfera (euforia/disforia) e a alternância de modos narrativos (descrição, comentário, narração). Ao nível das narrativas orais, há a referir factores prosódicos como a entoação, o timbre, o uso de pausas e a alternância entre a aceleração e a desaceleração do discurso. Cf. Nigel Fabb (1997:193-203).

Esta opção teórica, à semelhança do que vimos discutindo nesta secção, implica uma abordagem *indutiva* do objecto de estudo: ver como a história evolui linearmente é também fazer previsões quanto ao futuro narrativo com base no presente, assim como relacionar essas previsões especificamente localizadas com os acontecimentos globais do texto. Mas a segunda alternativa metodológica que enunciámos acima exprime um procedimento inverso, dedutivamente organizado, que parte de um todo estabelecido (tema ou tópico) para as entidades que, a níveis hierárquicos diversos, o instanciam<sup>28</sup>. A esta abordagem passaremos de seguida.

### 1.4.2 Hierarquização: Configuração Vertical

A atribuição de níveis, escalões ou valores à informação textual é uma questão central para a narratologia e de importância fulcral para o estudo da *short story* humorística, em particular para a abordagem que aqui ensaiamos. Ao invés de ser concebido como um conjunto de sequências, organizadas ao longo de um eixo de carácter sucessivo, o texto é entendido como um corpo formado por camadas organizacionais sobrepostas. Esta abordagem traduz-se num tipo de tratamento textual hierarquizante, muitas vezes representado esquematicamente por um modelo visual (em árvore), que indicia um princípio recorrente na análise narrativa: o de que as diversas partes e componentes da narrativa não são de igual valor, mas de importâncias e estatutos diferentes<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Veja-se as palavras de Georgakopoulou e Goutsos (1997:70): "Viewing a story as a sequence of units involves moving in it inductively, in the form of predictions as to what comes next on the basis of what the current unit is. This may be called a *bottom-up* approach. (...) Moving in a text from an established whole (theme or point) to the parts which instantiate it is a *top-down* approach."

<sup>29</sup> Como Daniel Marcu (2000, cap. I, *passim*) sublinha, estas duas tendências, nomeadamente a atribuição de valores diferentes às diferentes partes da história e a esquematização em árvore, são fundamentais na história da narratologia.

### 1.4.2.1 Da Gramática da Frase à Gramática da História

Se, na escola francesa, já se regista a noção de que a narrativa é constituída por níveis sobrepostos<sup>30</sup>, é com a corrente das *story grammars* que o princípio da hierarquização assume um papel preponderante na análise da estrutura narrativa. Surgidos no final da década de setenta, alguns modelos das "gramáticas da história" - um subgrupo da área da linguística do texto dedicado à análise de *histórias* ditas simples, como a fábula e o conto de fadas - tentaram formalizar a estrutura textual à imagem dos processos que regem a construção da frase. A esta clara filiação sintaxicista se deve grande parte da polémica que desde então se desenvolveu e que diz respeito à legitimidade e propriedade de aplicação dos métodos de análise sintáctica a estruturas textuais tão extensas como a história. Estas questões, pertinentes ainda hoje na análise do texto humorístico, merecem aqui uma breve reflexão.

A corrente das *story grammars* guiadas por um modelo formalista, por vezes de inspiração chomskyana, procurou, na verdade, encontrar no texto equivalências estruturais às identificadas na sequência sintáctica<sup>31</sup>. O princípio de análise em

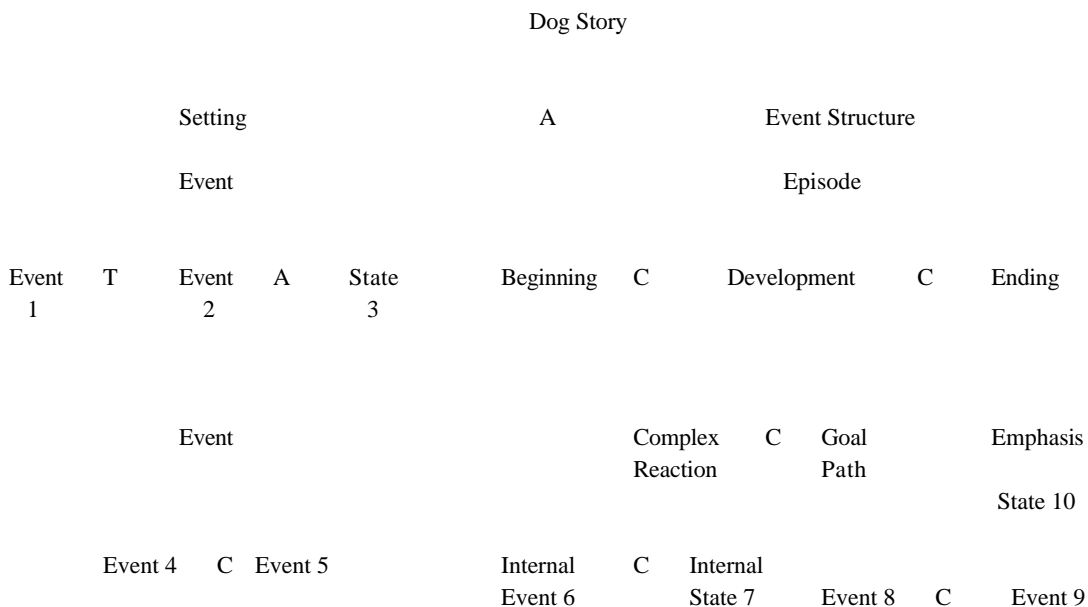
---

<sup>30</sup> Por exemplo, em Barthes (1966:36), a função Encontro inclui vários núcleos (abordar, interpelar, saudar, fazer perguntas, responder a perguntas, despedir, afastar-se), os quais, por sua vez, incluem micro-sequências: a saudação inclui estender a mão, apertá-la, soltá-la. Podemos, por isso, falar de uma "pirâmide de funções" e sequências. Na verdade, as funções sequencializam-se numa base multiplicativa, o que sugere uma certa organização piramidal.

<sup>31</sup> Como Fillmore (1982) faz notar, na revisão crítica que faz desta área narratológica específica, são vários os pontos de contacto entre os dois domínios. Os conceitos de estrutura de superfície e estrutura profunda, bem como o princípio correlato de transformação, são operativos na distinção entre o 'conteúdo', ou o 'universo do texto', e a forma como esses elementos são traduzidos para consumo do leitor. Por outro lado, o processamento de elementos que não estão mencionados explicitamente no texto remete, por exemplo, para mecanismos semelhantes aos das transformações sintácticas por *deletion* (elisão). De igual modo, conceitos como o de colocação encontram eco na forma como a escolha de um determinado elemento num determinado ponto da história (e não noutra) determina e condiciona o seu desenvolvimento posterior, bem como as expectativas interpretativas do leitor. Quando numa parte da história o herói é avisado para nunca abrir uma determinada porta, sentimos-nos ludibriados se no desenvolvimento posterior da história não voltar a haver qualquer referência à porta. (Na narrativa humorística, como veremos a seguir, este princípio é muitas vezes violado.) Segundo Fillmore (1982:451), o paralelismo que é possível estabelecer entre a metodologia de abordagem da frase e da história não implica a semelhança entre os dois objectos de estudo: usar termos e conceitos da análise sintáctica ajuda a compreender as diferenças e a singularidade do texto narrativo.

constituintes imediatos, que subdivide a frase em componentes mais e mais restritos traduzíveis esquematicamente por uma árvore, é disso um bom exemplo. Veja-se o caso paradigmático de Rumelhart (1977), que se propõe identificar e hierarquizar os componentes primários do conteúdo de narrativas simples. Para isso, compara a sua análise hierarquicamente representada de histórias muito simples com a análise dos resumos dos informantes, descobrindo que os resumos incluem sintomaticamente os componentes que figuram no topo da sua hierarquia, mas omitem os que se situam a níveis inferiores. No conto específico que analisa, Rumelhart traduz as unidades accionais de cada episódio por verbos organizados hierarquicamente, segundo a sua sucessão lógica temporal - por exemplo, em diferentes níveis, surgem acções como *CAUSE (HEAR, DESIRE), SELECT (BUY), TRY (GET), RUSH (INTO HOUSE), SPEND* - dando-se o caso de que vários dos nós accionais têm de ser inferidos.

Em contrapartida, no modelo de Mandler e Johnson (1977:120), que passamos a transcrever em forma reduzida<sup>32</sup>, os nós terminais, numerados, apenas surgem se manifestados na estrutura de superfície:




---

<sup>32</sup> Chave: A = *and*; C = *cause*; T = *then*.

Desenvolvendo esta linha de análise, Thorndyke, no mesmo ano (1977:79), avançou com um modelo hierárquico da narrativa que, à semelhança das grelhas sintácticas de constituintes imediatos, exhibe as seguintes regras combinatórias:

(1)	STORY ?	Setting + Theme + Plot + Resolution
(2)	SETTING ?	Characters + Location + Time
(3)	THEME ?	(Event) + Goal
(4)	PLOT ?	Episode
(5)	EPISODE ?	Subgoal + Attempt + Outcome
(6)	ATTEMPT ?	Event + Episode
(7)	OUTCOME ?	Event + State
(8)	RESOLUTION ?	Event + State
(9)	SUBGOAL + GOAL ?	Desired State
(10)	CHARACTERS + LOCATION + TIME ?	State

Este tipo de regra de reescrita, traduzível graficamente pelo seu equivalente arbóreo, exhibe alguns problemas óbvios. Por exemplo, é difícil perceber como é que o símbolo (+) - o qual, segundo Thorndyke (1977:80), é usado para indicar "the combination of events in sequential order" - se aplica a uma regra como *Story ? Setting + Theme + Plot + Resolution*. Se *theme* significa, nas palavras do autor (1977:20), "the general focus to which the subsequent plot adheres" e *plot* "an indefinite number of episodes", como explicar que o segundo venha depois do primeiro? Como Beaugrande (1982:393) bem aponta, a ideia de sequencialidade teria de dar lugar, na melhor das hipóteses, à de um conjunto desordenado, como em *Story = ?Setting, Theme, Plot, Resolution?*.

Mas as críticas que, mais genericamente, este tipo de abordagem colheu - e que nos parecem inteiramente justificadas - dizem respeito à inadequação de esquemas rígidos de inspiração sintáctica para o tratamento de sequências discursivas muito mais ricas e complexas do que a frase e, sobretudo, sujeitas a factores cognitivos de processamento, como a atenção e a memória, que afectam

consideravelmente a construção do sentido da narrativa. Foi nesta direcção que uma outra corrente teórica das gramáticas da história pendeu, distanciando-se gradualmente de uma abordagem formalista estrita no sentido de um modelo psicológico e sócio-motivacional. Paralelamente, esta corrente parte do pressuposto de que existe um conjunto universal de características da história que reflectem a maneira - igualmente universal - como, quotidianamente, compreendemos e memorizamos informação, independentemente do tipo de cultura ou do grau de escolaridade que exibirmos.

Beaugrande (1982), em 'The story of grammars and the grammar of stories', destaca-se nesta tendência, advogando uma gramática textual validada em termos empíricos e integrada no quadro mais vasto da comunicação e da cognição humanas. Neste sentido, o autor questiona a aplicabilidade das regras de tipo gramatical à análise da história<sup>33</sup>, alertando para o facto de os modelos hierárquicos estarem desligados do tempo real de processamento textual. Uma opção alternativa, defendida pelo autor, é uma representação gráfica de tipo contínuo - a que outros chamam 'heterárquico'<sup>34</sup> -, de múltiplas ligações encadeadas entre as seqüências situacionais da história, vistas da perspectiva das personagens. Este *procedural model*<sup>35</sup> sugere que a estrutura gramatical das frases que compõem o discurso narrativo pode ser traduzida por uma rede conceptual que privilegia a

---

<sup>33</sup> Segundo Beaugrande, um sério obstáculo teórico a princípios como, por exemplo, *recursion* e *embedding* tem a ver com as limitações das capacidades de processamento humano de informação - em termos de memória, atenção, controlo motor, etc. Nas palavras do autor (1982:391), "the 'infinite' set of strings which formal grammars could describe becomes the finite set of story structures which people are likely to produce and understand." Na verdade, uma história construída numa base de recursividade extrema dificilmente será processada pelo leitor de um modo bem-sucedido. Por outro lado, diferenças individuais ao nível da atenção, interesse, motivação ou cultura geral põem em causa um modelo uniforme e abstractizante de compreensão textual. O autor também considera problemática a questão da arbitrariedade na definição de categorias textuais: é que, como correctamente sublinha, "we can agree much more easily on entities like 'noun phrase' than on entities like 'theme'" (1982:391).

<sup>34</sup> Cf. Brown e Yule (1983:121).

<sup>35</sup> Por abordagem de tipo *procedural*, Beaugrande e Dressler (1981:cap 2 *passim*) entendem a vertente pragmática da linguística, em que o texto é estudado em situação comunicativa: "Here, the discovery of units and structural patterns, though still a central activity in investigation, is not a goal in itself. Instead, we are concerned with the operations which manipulate units and patterns during the utilization of language systems in application." A propósito, veja-se também o chamado *transition network* de Beaugrande e Colby ('Narrative models of action and interaction', *Cognitive Science*, 3:43-66, 1979, p.60), que aparece desenvolvido em Beaugrande e Dressler (1981:50-4; 98-110).

continuidade interpretativa, mostrando que o processo cognitivo não é - contrariamente aos modelos hierárquicos - unidireccional, mas multidireccional. A longa lista de relações conceptuais que Beaugrande propõe (e.g. *state-of*, *purpose-of*, *reason-of*) mostra também que a representação da estrutura de uma história não pode nunca desligar-se do conteúdo, do mesmo modo que não pode mostrar-se alheia aos factores cognitivos, como a atenção e a memória, que regem o processo de leitura. Por isso, o texto deve ser concebido num plano comunicativo em que existem indivíduos reais e em que contar e perceber uma história é por excelência um processo interactivo - o que, como Beaugrande fundamentalmente defende, implica abordar a narrativa de uma perspectiva pragmática.

Entretanto, uma abordagem distinta do conceito de hierarquia na análise da narrativa subjaz ao modelo macroestrutural vandijkiano, baseado na noção de *frame/script*, a que passamos de seguida.

#### 1.4.2.2 O Conceito de Macroestrutura Narrativa

A constatação de que o exercício de leitura implica, desde logo, tentar descobrir *de que trata o texto* explica a motivação empírica de um tipo de abordagem que se coloca num plano supra-sequencial, fechando os olhos à articulação local das unidades específicas. Compreender a significação da narrativa nesse plano é um exercício de síntese em que é frequente fazer-se uso de categorias macroestruturais como *tema*, *motivo* ou *tópico*. Segundo Prince (1987:97), o termo 'tema' designa o conjunto de informações textuais extraíveis de elementos descontínuos que exprimem as "entidades mais abstractas e gerais" que o texto versa. O conceito é correlato ao de *frame*, mas Prince distingue *idea frames* (=temas) de *action frames* (=enredos).



Uma corrente teórica liderada por van Dijk (1979)<sup>36</sup> procurou sistematizar o conceito de macroestrutura narrativa - igualmente relacionado com a noção de *frame* - para dar conta desse nível supraestrutural de organização semântica do texto. A relevância da proposta no âmbito dos propósitos específicos do nosso trabalho (perspectivado segundo uma abordagem eminentemente scríptica e macroestrutural) é inegável e merece-nos uma breve reflexão crítica. Segundo van Dijk, a representação semântica subjacente ao texto consiste numa macroestrutura, ou *macroproposição*<sup>37</sup>, condicionada interpretativamente por factores cognitivos como a atenção, a memória e o controlo motor, e produzida por regras de transformação da informação textual. Estas regras, ou *macro-regras*, reorganizam a complexa informação proposicional do texto, de modo a permitir reduzir milhares de proposições a umas escassas macroproposições, as quais representam os mesmos factos mas a um nível mais "abstracto e distante". A primeira regra consiste em *apagar* (é a chamada *deletion rule*) todas as proposições consideradas irrelevantes para a interpretação do resto do texto; em segundo lugar, procede-se à *generalização* de sequências proposicionais em função de um termo superordenado (por exemplo, *pet* em vez de *cat, dog, canary, etc.*); depois, procura-se *congregar* informação proposicional que represente os vários aspectos de uma actividade socialmente estabelecida (por exemplo, fazer uma viagem); e, por último, *substitui-se* essas várias proposições por uma macroproposição que representa o episódio como um todo (por exemplo, *O João fez uma viagem ao México*). Esta última regra, também chamada de *construção*, alimenta-se do

---

<sup>36</sup> O artigo intitulado "Cognitive Processing of Literary discourse" constitui um desenvolvimento do quinto capítulo de *Text and Context* (1977), por sua vez intitulado, precisamente, "Macro-structures". Mas a obra de maior fôlego neste domínio é *Macrostructures. An interdisciplinary study of global structures in discourse, interaction, and cognition* (1980).

<sup>37</sup> Como Brown e Yule (1983:106-7) apontam, o conceito de (macro)proposição é muito produtivo no seio dos analistas do discurso, sobretudo de influência psicolinguística, que procuraram representar o conteúdo discurso através da identificação do *tópico do discurso*. Neste sentido, o tópico, muitas vezes concebido como uma sùmula dos "elementos mais importantes" do conteúdo do discurso, é traduzido por uma proposição, uma 'afirmação', ou 'frase simples', que resulta da contracção de muitas proposições menores expressas na sequência de frases que contituem o discurso. Nas palavras de van Dijk (1977:133), "a conceptual structure (a proposition) may become a discourse topic if it hierarquically organizes the conceptual (propositional) structure of the sequence."

conhecimento do mundo do leitor, permitindo, por exemplo, perceber que uma proposição como *O João entregou o bilhete à menina do 'check-in'* está relacionada como a actividade de viajar.

Ora, uma proposição como esta faz parte de um conjunto macroestrutural que também van Dijk designa por *frame*, um princípio organizacional do conhecimento do mundo do receptor. Segundo o autor (1979:148), um *frame* - de um modo semelhante ao que aqui já apresentámos como *script* - é um conjunto de proposições, guardado na memória do indivíduo, acerca de um qualquer "episódio social", seja ele apanhar um avião ou comer num restaurante, que lhe permite identificar, seleccionar, julgar e interpretar tais episódios no contexto discursivo em que ocorrem. Nas palavras do autor, "a text is comprehensible (...) if we understand which facts denoted by the sentences of the text may 'belong together' according to our knowledge of the world" (*idem*). Ler é, portanto, "atribuir estruturas" e organizar a informação naquilo a que chama *chunks* (grandes pedaços irregulares); estes, por sua vez, remetem para outros *chunks* guardados na memória, de modo a preencher os espaços em branco do esquema proposicional e assim construir o sentido global do texto.

Van Dijk (1977:149-153) aborda ainda a questão fulcral da comprovação linguística da existência de macroestruturas. Apesar de as estruturas macroproposicionais não se relacionarem directamente com as frases concretas do texto (ainda que, por vezes, as chamadas *topical sentences* as exprimam directamente), é possível identificar um certo número de fenómenos de superfície que indicam a sua presença. Por exemplo, os conectores textuais - como *mas*, *portanto*, *além disso* - podem estabelecer uma relação de coordenação, não com a frase que os precede no eixo textual, mas com a macroproposição que subjaz a uma sequência mais vasta. Por outro lado, a co-referência pode indicar que um pronome não se reporta a nenhuma palavra ou frase antecedentes ou subsequentes, mas antes ao todo semântico de uma passagem, traduzível por uma macroproposição. O uso de artigos definidos também implica, por vezes, que um campo semântico mais

extenso do que a frase ficou entretanto exposto no eixo discursivo. Mas são as pistas lexicais que mais frequentemente sugerem, na superfície do texto, a existência de uma estrutura relacional que integra conceitos macroestruturais. Na verdade, como veremos oportunamente, são os lexemas que accionam de forma maioritária os *scripts/frames* que presidem macroestruturalmente ao texto narrativo humorístico.

As reticências teóricas a uma abordagem textual na linha macroestrutural de van Dijk, apontadas por Brown e Yule (1983:114-6), remetem-nos para as críticas mais globalmente dirigidas às análises estruturais, como podemos constatar na secção 1.5. Por um lado, o óbice mais evidente a uma abordagem textual na linha macroproposicional é o da subjectividade: produzir o conjunto proposicional de um texto representa alegadamente apenas *uma* interpretação, impossível de ser testada formalmente e equiparável a qualquer outra interpretação proposicional. Por outro lado, desvendar as proposições de um texto implica conhecer as suas circunstâncias de produção, ou seja, implica saber que proposições o produtor do texto *quis* que o mesmo transmitisse. Ora, a representação deste *intended meaning*, por exemplo em termos computacionais, reveste-se de uma dificuldade tão grande como a de formalizar todas as possibilidades contextuais de interpretação de uma sequência discursiva, bem como dar conta de factores como a ambiguidade e a imprecisão. É nesta medida que há quem defenda que, mais importante do que determinar "o" tópico de um texto é determinar *como* é que no texto se constroem "possíveis" tópicos.

Apesar disso, uma abordagem textual de tipo macroestrutural, à semelhança de qualquer abordagem de sequências discursivas supra-sintácticas, não é impossível. Se o suporte linguístico de superfície não permite aceder à significação discursiva<sup>38</sup>, cabe a outros princípios reguladores do discurso, como a coerência, a analogia e a conformidade com o conhecimento do mundo partilhado

---

<sup>38</sup> ... o que constitui a regra, e não a excepção, se tivermos em conta que o texto/discurso tem uma dimensão implícita que é tão fundamental como a explícita. À questão lapidar do implícito/não-dito, dedicamos a secção 2.5 do presente capítulo.

em sociedade, abrir inferencialmente caminho até ela. No caso do texto narrativo cómico, em particular, formalizar o conhecimento do contexto de produção e recepção textuais implica descobrir a especificidade dos códigos e das normas de interacção humorística. A este ponto fundamental voltaremos na segunda secção deste capítulo.

### 1.5 Limitações da Análise da Estrutura Narrativa

As críticas de Brown e Yule à tentativa vandijkiana de uma abordagem narrativa de tipo macroestrutural remetem-nos, afinal, para a questão mais geral das limitações das análises estruturais da narrativa, que aqui convém brevemente enunciar<sup>39</sup>. Estas objecções são substancialmente atinentes à complexidade e diversidade dos textos narrativos, abertos por excelência a uma utiplicidade de interpretações.

As abordagens narratológicas de feição estruturalista têm sido recorrentemente criticadas pela tendência que exibem para reduzir toda e qualquer narrativa a uma estrutura profunda de carácter abstracto e atemporal. Pergunta-se, em face desse modelo divorciado do texto concreto, como é possível dar conta das múltiplas mudanças e tensões que ocorrem à superfície. Por outras palavras, como pode a substituição de acontecimentos concretos numa história por sequências de termos abstractos permitir aceder ao *conteúdo* específico de cada texto? Esta objecção ignora, no entanto, os próprios fundamentos da crítica estruturalista, interessada em estabelecer uma teoria abrangente do discurso literário, e não uma cábula de análise de textos individuais<sup>40</sup>. Correntes analíticas posteriores

---

<sup>39</sup> Sobre as reticências teóricas à análise estrutural da narrativa, ver, por exemplo, Martin (1986:90-106).

<sup>40</sup> Note-se, como faz Culler (1980:106), que o estruturalismo efectuou "an important reversal of perspective, granting precedence to the task of formulating a comprehensive theory of literary discourse and assigning a secondary place to the interpretation of individual texts." Culler sublinha que o objectivo da crítica estruturalista não é ser uma 'ciência dos conteúdos' mas, nas palavras de Barthes (*Critique et*

regressariam ao texto concreto através de esquemas mais funcionais, temporalmente orientados, que encaram a estrutura como um processo em construção, dependente das faculdades cognitivas do interpretante<sup>41</sup>.

Um outro argumento, mais sólido, a opor à análise estruturalista é a ênfase dada à procura de uma estrutura profunda que dê conta de várias superfícies textuais diversas, quando se dá o caso - paradigmático na narrativa literária - de a ambiguidade ser a regra e não a excepção. No texto ambíguo, a organização é justamente a inversa: a uma estrutura de superfície correspondem duas ou mais estruturas profundas. É esta assimetria que impede o consenso interpretativo, dando azo, muitas vezes, a que os modelos analíticos assumam um carácter normativo<sup>42</sup>. Uma solução para este óbice poderia ser delinear uma sub-estrutura suficientemente geral para admitir uma aplicação 'em leque', consoante cada interpretação específica. Ou, em alternativa, desviar mais uma vez o foco de atenção para o interpretante - como faz o *reader-response movement* - e coligir interpretações diversas de uma narrativa, procurando descobrir-lhes os pontos comuns. Contudo, esta tentativa esbarraria, por sua vez, na questão de determinar a competência interpretativa dos (inúmeros) leitores - seriam válidas todas as interpretações?; que critério de selecção seguir?<sup>43</sup>.

Em resposta às limitações encontradas na perspectiva narratológica clássica, a corrente de teor descritivista - ou, como dizíamos acima a respeito das diferentes

---

*Vérité*), "a science of the conditions of content, that is to say of forms. What interests it will be the variations of meaning generated and, as it were, capable of being generated by works; it will not interpret symbols but describe their polyvalency."

<sup>41</sup> Ver, mais uma vez, o modelo de Beaugrande e Colby (1979) ou os *flowchart trees*, modelos mais flexíveis que dão conta de múltiplas linhas de enredo em simultâneo e tentam reproduzir o percurso interpretativo, influenciado por factores como a atenção e a memória.

<sup>42</sup> A rigidez e a falta de flexibilidade no estabelecimento de uma teoria científica são explicadas, com algum sentido de humor, por Martin (1986:93): "The analyst sets out in search of a single form that will explain varied phenomena; having found one that, with a bit of stretching, will account for many examples, he either discards those that don't fit or says that there is some fault in the examples, not in the explanation he has created; and thus instead of theories that explain what exists, we get theories - imposed by critics - in the form of 'norms' from which the evidence deviates."

<sup>43</sup> É justamente a este problema que James Phelan (1994:231) se refere quando fala das limitações do *reader-response movement*: "I may decide to establish a hierarchy among readers' experiences - some are more valid/true/legitimate than others. But this direction soon leads to a reproduction of the problem: How can I establish the hierarchy without injecting my own subjectivity into the decision and in effect claiming that it is superior to others'?"

concepções do termo 'estrutura', organicista - opta por se abrir ao texto concreto. Mas eis que se defronta com o problema da subjectividade. Na verdade, analisar a organização específica de cada texto narrativo - com os seus elementos funcionalmente necessários e textualmente relevantes (p.ex., no plano da história, as acções, as personagens e os espaços, e, no plano do discurso, a descrição, a perspectiva narrativa e a voz) - significa incorrer no risco de projectar o ponto de vista do analista na selecção das unidades e determinação da sua pertinência. Apesar da procura do rigor que guia também esta geração de críticos narratológicos, ainda preocupados com o *texto*, e não com polémicas intenções autorais ou leituras 'criativas', os resultados dos seus esforços não escapam à comparação com os dos críticos literários, acusados frequentemente de atribuir ao texto sentidos pessoais e arbitrários. Alegar, em sua defesa, que apenas classificam e descrevem categorias narrativas não resolve o problema, porque classificar e descrever já é interpretar. Enquanto que a análise sintáctica consegue estabelecer com rigor o estatuto formal de uma palavra na frase, ou seja, a função que desempenha nesse contexto, bem como a sua categoria morfológica, o analista narrativo enfrenta, na verdade, desafios bem maiores ao tentar definir os termos de análise ou determinar esquemas interpretativos. Por exemplo, para definir o estatuto formal de uma categoria como o tema, é necessário, como vimos, chegar a um consenso quanto ao que significa 'tema'. Alguns teóricos (cf.p.ex.Greimas) tentam escapar a este problema de circularidade estabelecendo critérios formais de classificação das relações entre as estruturas profundas e de superfície do texto: é assim que 'tema' se transforma numa equação lógica, de tipo *A/não-A*, como *trair / não trair*, ou *adúltero / não adúltero* ou, alternativamente (cf. van Dijk), numa macroproposição narrativa como *X traiu Y com Z*.

No contexto das objecções colocadas à análise narratológica, tanto de pendor estruturalista como descritivista, compreende-se a abertura teórica, registada posteriormente, à dimensão comunicativa em que o texto narrativo é produzido e recebido. Esta nova perspetivação narratológica, predominante na

actualidade, está bem documentada nas palavras de O'Neill (1994:25), que propõe, como acima referíamos, o conceito de *textualidade* para definir o "processo interactivo da produção de um texto por um autor e sua recepção pelos leitores":

Textuality in the sense defined here (...) will allow us to focus more attention on the essentially interactive nature of the narrative transaction as a whole, neglected to date by classical narratology. Put another way, it will allow us to consider within the general conceptual framework of narratological concerns the nature and significance not only of authorial but also of readerly (including critical) *intentionality*.

Como veremos a seguir, esta vertente analítica dá resposta a algumas dos problemas agora enunciados mas abre portas a novas polémicas. O caso concreto da narrativa humorística, no entanto, só pode ser compreendido enquanto acto específico de comunicação, regido por princípios muito particulares que determinam decisivamente o sucesso interpretativo.

## **2. Pragmática da Narrativa Humorística:**

A análise da estrutura narrativa humorística não pode ser concebida à margem das coordenadas específicas que enformam as situações de produção e de recepção do texto. Sublinhamos que o humor é, antes de tudo, um fenómeno interactivo, criado no subtil equilíbrio entre o que o emissor codifica e o que o receptor decodifica, ou entre o que o primeiro *pretende* e o segundo *entende*. Compreender os mecanismos que regem o conto humorístico é, também, compreender este jogo, tantas vezes caracterizado por falsas partidas e falsas aparências. O que aqui designamos por pragmática<sup>44</sup> da narrativa humorística pretende dar conta de alguns dos múltiplos factores que esta problemática envolve.

---

<sup>44</sup> Entendemos 'pragmática' como o estudo dos princípios que governam o uso comunicativo da língua, ou seja, a análise da linguagem verbal do ponto de vista dos utentes, o que implica considerar as escolhas que fazem, os constrangimentos que encontram e os efeitos que provocam nos outros participantes do acto comunicativo. O humor manifesta-se num contexto em que a comunicação bem-sucedida é crucial, sob pena de o desvio característico que opera face às normas linguísticas e discursivas ser tomado como um erro ou uma mostra de incompetência, ou como um insulto ou uma infracção de tipo não-cooperativo. Neste sentido, permitimo-nos adicionar aqui uma vertente 'aplicada' ao conceito de pragmática. A propósito, ver Crystal 1990:271. Por outro lado, não esqueçamos que a área narratológica da *pragmática narrativa* pretende dar conta justamente desta dimensão, como Reis e Lopes (2000:337) bem apontam:

## 2.1 Narrativa e Modos de Discurso

Compreender a narrativa na sua dimensão pragmática é, antes de mais, perspectivá-la como uma categoria específica no âmbito dos diversos modos discursivos de comunicação. Ora, nas múltiplas actividades do dia-a-dia, os indivíduos produzem um sem-número de enunciados, que correspondem a outros tantos modos de discurso: *descrevem* estados ou coisas; *argumentam* a favor ou contra uma opinião, um ponto de vista, uma teoria; *comentam*, *persuadem*, *questionam* e, sobretudo, *narram* peripécias, histórias, sequências de eventos que testemunharam ou protagonizaram, acontecimentos que leram ou que viram apresentados na televisão. A vertente narrativa da actividade comunicativa do ser humano é, na verdade, omnipresente: toda a experiência vivida - do foro privado ao social e institucional - é marcada pelo princípio da temporalidade e, por extensão, da narratividade<sup>45</sup>. Neste sentido, e porque o tempo marca o desenrolar da própria vida, o homem não pode deixar de, quotidianamente, produzir textos narrativos.

A ubiquidade do modo narrativo no plano multifacetado da acção e experiência humanas - e, mais latamente, a sua constituição como um modo organizacional não só do discurso como também do conhecimento<sup>46</sup> - traduzem-se numa grande variedade de realizações semióticas (que se reflecte, por sua vez,

---

"Dizendo respeito às circunstâncias e objectivos que presidem à emissão e comunicação de textos narrativos, a pragmática narrativa (...) interessa-se pelos resultados da produção do texto narrativo (...), quer dizer, pelos seus efeitos perlocutórios, desde logo previstos pelo facto de a obra literária não ser proposta ao leitor como objecto acabado, mas como estrutura disponível para diferentes concretizações em diferentes leitores."

<sup>45</sup> A constatação é de Paul Ricoeur: "Indeed, I take temporality to be that structure of existence that reaches language in narrativity and narrativity to be the language structure that has temporality as its ultimate referent. Their relationship is therefore reciprocal." (Cf. 'Narrative Time', in *Critical Inquiry*, 7, 1, 1980, p.169 - *apud* Aguiar e Silva 1986:597). Note-se, no entanto, que esta condição necessária da narratividade não é suficiente, pois há textos cronológicos que não são narrativos. Cf. nota nº20, neste capítulo.

<sup>46</sup> Atente-se nas palavras de Aguiar e Silva (1986:597): "(...) Lexemas como 'narrar', 'narrativa', e 'narrador' derivam do vocábulo latino *narro*, verbo que significa "dar a conhecer", "tornar conhecido", o qual provém do adjectivo *gnarus*, que significa 'sabedor', 'que conhece', por sua vez relacionado com o verbo *gnosco*(>*nosco*), lexemas estes derivados da raiz semântica sânscrita *gnâ*, que significa 'conhecer'." Note-se, com Georgakopoulou e Goutsos (1997:38), que o reconhecimento (recente) desta dimensão da narrativa permitiu finalmente legitimá-la face a textos, como o científico, conformes à tradição cartesiana.



numa igual variedade de abordagens na área multidisciplinar da análise do discurso). Na verdade, os textos narrativos verbalmente realizados são apenas uma das categorias possíveis do texto narrativo. No cinema mudo, nos *cartoons* sem legendas, na dança, na mímica e na pintura, o texto narrativo, semioticamente considerado, assume-se numa vertente não-verbal, ao passo que na ópera, no cinema e na banda desenhada ele se constitui na intersecção da linguagem verbal com uma estrutura semiótica mais ampla. Por outro lado, não devemos esquecer que, na classe dos textos narrativos verbais, existe uma diferenciação teórica entre os textos narrativos ditos *naturais*<sup>47</sup>, que são produzidos em situação discursiva espontânea e no contexto interactivo quotidiano, e os textos narrativos *artificiais*, nos quais se insere o texto narrativo literário, produzidos em contextos comunicativos específicos e no âmbito de convenções e códigos interpretativos peculiares.

O humor é um bom exemplo da peculiaridade - transgressora - das convenções e códigos que regem a interacção comunicativa, como já vimos no capítulo anterior. Mas se a anedota é um género textual específico e um modo discursivo/interactivo pautado por uma organização e funcionamento próprios, no caso concreto do texto narrativo literário humorístico, acresce à complexidade deste quadro a vertente ficcional que o enforma e as implicações decorrentes da sua literariedade. A conjugação destes factos apela, como vimos a defender desde o início deste trabalho, a uma abordagem interdisciplinar, a qual, por seu turno, exige a clarificação de algumas noções fulcrais, como as de *texto* e *contexto*.

## 2.2 Texto e Contexto Humorísticos

---

<sup>47</sup> Prince (1987:66) define assim o conceito de 'narrativa natural': " A narrative occurring spontaneously in 'normal', everyday conversation. The term is supposed to distinguish narratives produced without deliberation ('naturally') from narratives that have a 'constructed' character and appear in specific story-telling contexts."

A centralidade das noções de texto e contexto no estudo da narrativa escrita humorística remete para as fundações conceptuais de qualquer que seja o edifício teórico construído para a analisar. Na verdade, a questão da textualidade diz respeito não só à identidade semiótica da mensagem e à natureza do canal escolhido para a sua transmissão, mas também a outros factores fundamentais, como sejam os parâmetros de organização e funcionamento estruturais e os códigos e convenções que regem as circunstâncias da enunciação.

Enquanto entidade linguisticamente realizada, e contrariamente, portanto, a textos fílmicos ou pictóricos, a *short story* cômica encontra na linguagem verbal o seu meio único de expressão. Esta vertente linguística da sua textualidade deve ser entendida no plano duplamente *émico*, enquanto "conjunto finito e ordenado de textemas semanticamente integrados"<sup>48</sup>, e *ético*, em que se constitui como unidade semântica - concreta e empiricamente realizada - dotada de uma intencionalidade pragmática. Paralelamente, o conto humorístico situa-se na intersecção de outros três planos de constituição textual: o escrito, o narrativo e o literário. Temos vindo a reflectir sobre as marcas que o modo narrativo exhibe no texto, bem como sobre as implicações que o tratamento dessas marcas encerra, mas a natureza duplamente escrita e literária das narrativas humorísticas em análise neste trabalho merece-nos, como mostraremos nas secções seguintes, igualmente atenção. Também aí, discutir as normas que presidem à comunicação escrita e literária abre caminho à consideração de elementos que ultrapassam a constituição sígnica e semântico-estrutural do objecto em foco, remetendo para uma dimensão transtextual em que elementos culturais, históricos e sociais estão em jogo.

É, por isso, fundamental sublinhar que o texto humorístico, considerado, enquanto texto escrito, nos planos linguístico, narrativo e literário, se insere num contexto, apelando a uma reflexão sobre os universos de referência e a conjuntura sociocultural que o enformam e alimentam. Além disso, a vertente *contextual* - que

---

<sup>48</sup> Cf. Aguiar e Silva (1986:565).

não apenas *co-textual*<sup>49</sup> - da noção de contexto não pode ser alheia à abordagem do texto humorístico pelo facto de o humor funcionar por excelência numa base de interactividade. Como vimos na última secção do 1º capítulo deste trabalho, a comunicação humorística pauta-se por um carácter de reciprocidade entre as intenções do emissor e as predisposições e expectativas do receptor. À falta, por exemplo, de receptividade por parte do interlocutor, o potencial ilocutório da mensagem não surte efeitos perlocutórios<sup>50</sup>. Por outro lado, os propósitos humorísticos da mensagem são construídos e identificados com base num conjunto de códigos e normas implicitamente partilhados pelos dois pólos da situação comunicativa. Mesmo as abordagens assumidamente semânticas da linguagem cômica<sup>51</sup> não ignoram o facto de os *sentidos* serem em última instância construídos em parceria pelo emissor e pelo receptor, inscrevendo-se, paralelamente, numa específica matriz cultural e civilizacional que dá vida ao léxico e corpo à matéria humorística.

A problemática do contexto levanta, assim, questões diversas no que diz respeito à análise da narrativa cômica. O problema da distinção teórica entre humor situacional e não-situacional e o carácter duplamente escrito e literário do conto

---

<sup>49</sup> A problemática do contexto, termo inicialmente cunhado por Malinovski (1930) no sintagma *contexto de situação* e posteriormente difundido por Firth (1937,1957), é pedra lapidar nos estudos linguísticos. A concepção funcional do contexto na semântica firthiana remete-o para o plano social e culturalmente determinado em que os enunciados linguísticos são produzidos e recebidos no seio de específicos padrões de vida e de comportamento. Neste sentido, "meaning is a property of the mutually relevant people, things, events in the situation" (cf. Firth, *The Tongues of Men*, Watts & Co: London, 1937, p.307). A distinção entre esta vertente situacional e a vertente estritamente verbal do contexto veio a ser traduzida, por János Petöfi (1972), através da dicotomia con-texto vs. co-texto. Paralelamente, as noções de *relevância* e de *coerência* passaram a estar frequentemente ligadas a, respectivamente, cada uma das dimensões do conceito: apenas os elementos situacionalmente relevantes terão lugar numa teoria do contexto situacional, do mesmo modo que apenas as interpretações que forem coerentes com os restantes elementos do co-texto deverão ser tidas em conta (cf., p.ex., Fodor e Katz, *The Structure of a Semantic Theory*, New Jersey: Prentice Hall, 1964, p.497). Para mais referências relativas à problemática do contexto, particularmente nas implicações que aporta à questão da desambiguização, ver Ermida (1998:74-80).

<sup>50</sup> A propósito, cf. secção 2.4.1 neste capítulo.

<sup>51</sup> Veja-se o caso paradigmático de Raskin (1985:67), segundo o qual o sentido da anedota resulta do papel determinante do contexto, elemento tradicionalmente relegado para o campo da pragmática: "The goal of the semantic theory proposed here is to account for the meaning of every sentence in every context it occurs. (...) Obviously, only a context-oriented theory of this kind could possibly handle verbal humor". De um modo semelhante, a TGHV assume-se nessa vertente trans-semântica. Como Attardo viria a reiterar (2001:66), "the SSTH/GTVH are not semantic theories, somehow detached from pragmatics, but are semantico-pragmatic theories, which encompass all effects of meaning."

humorístico, de que aqui em particular nos ocupamos, apelam a uma reflexão. De que modo poderão as *short stories* cômicas, dada a sua natureza escrita, ser concebidas como um acto de comunicação e analisadas à luz de um contexto interactivo? As implicações desta problemática para o uso de ferramentas teóricas da área da análise do discurso serão de seguida discutidas.

### **2.2.1 Humor Situacional e Humor 'Enlatado'**

Nos estudos do humor, a problemática do contexto está sobretudo associada à questão da dicotomia entre 'humor situacional' e aquilo a que se convencionou chamar 'humor enlatado'. O atractivo desta distinção, instintivamente válida, não a torna, como já veremos, isenta de problemas.

As piadas ditas situacionais têm origem, segundo Fry (1963:43), "in the ongoing interpersonal process", sendo improvisadas durante a conversação e por isso dependendo, de forma decisiva, das 'deixas' contextuais que forem surgindo. Na medida em que é formado a partir de uma situação específica, o humor situacional dificilmente é reutilizável, devido igualmente ao teor espontâneo que o caracteriza. Em contrapartida, a piada 'enlatada' consiste em material humorístico pré-fabricado - repetido, repetível, mas também reciclável. Por exibir "little obvious relationship to the ongoing interpersonal process" (idem), a anedota enlatada oferece-se a múltiplas reutilizações, quer *verbatim*, quer num formato inspirado no original. É, assim, por excelência, intersubstituível no que diz respeito ao contexto.

Os senãos desta distinção, como Attardo aponta (1994:296), são vários. Antes de mais, não existe nenhuma diferença estrutural entre as piadas situacionais e as enlatadas. Na verdade, podem ambas ser analisadas exactamente do mesmo modo, seja em termos da teoria da bissociação de Koestler (cf.cap.II), seja através do princípio de *script oppositions* de Raskin. Por outro lado, pergunta-se: se uma piada situacional for contada fora do contexto em que surgiu originalmente, passa a

ser enlatada? Sabe-se que o humor situacional é dificilmente transferível em termos contextuais, a não ser que se informe o receptor das circunstâncias específicas em que foi criado. Este processo de exportação contextual, que exige uma reconstituição algo minuciosa da situação original, é, à partida, uma empresa pouco promissora em termos motivacionais. Em contrapartida, uma anedota enlatada exhibe também traços contextuais, quanto mais não seja porque no momento em que é enunciada passa a existir numa determinada conjuntura espaço-temporal. Neste sentido, será legítimo considerar questões como, por exemplo, por que escolheu o emissor contar uma específica anedota nessa específica situação e não (n)outra(s).

A introdução da ideia de *reciclagem* ajuda a perceber que a piada enlatada pode sofrer um processo de adaptação contextual<sup>52</sup>, consoante a situação em que ocorre e os interlocutores para os quais é contada. Em virtude dessa flexibilidade, torna-se por vezes difícil determinar até que ponto uma anedota é realmente conversacional ou, pelo contrário, uma hábil versão reciclada de uma anedota enlatada. É por isso que, por vezes, se defende que as piadas enlatadas constituem, afinal, piadas conversacionais que sofreram um processo de descontextualização.

A narrativa literária humorística, enquanto produto finalizado e expresso em caracteres escritos, parece distanciar-se da problemática do humor situacional e sugerir, outrossim, uma forma concluída, cristalizada e, em última instância, a contextual. O facto de o próprio Attardo (1994:301;2000:67) equacionar as expressões 'humor enlatado' e 'humor narrativo' é disso um bom exemplo. No entanto, há que clarificar este aspecto teórico, fundamental para uma análise do discurso literário como a que temos em mãos.

### **2.2.2 Narrativa Escrita *versus* Conversação**

---

<sup>52</sup> Cf. A.Zajdman (1991), 'Contextualization of Canned Jokes in Discourse', in *HUMOR* 4:1, 23-40.

As diferenças entre a linguagem escrita e a linguagem oral encerram implicações de relevo para a análise do texto narrativo humorístico. Sabemos que o teor caracteristicamente incompleto e informal da linguagem falada, marcada pela predominância da voz activa e de estruturas coordenadas e declarativas, se distancia do carácter cuidado e lexicalmente rico da linguagem escrita, construída tendencialmente numa complexa base subordinativa em que pontuam as construções relativas e passivas<sup>53</sup>.

Mas são sobretudo as diferenças entre os modos de produção e recepção dos dois tipos de linguagem que aqui nos podem interessar. Como Brown e Yule (1983:4-5) explicam, o falante (por oposição ao escritor) procede constantemente a uma complexa monitorização, não só da coerência do que acaba de dizer relativamente ao que pretende dizer a seguir (feita, em geral, na ausência de qualquer tipo de registo ou mnemónica), mas também das reacções que, minuto-a-minuto, o ouvinte evidencia, e perante as quais tem de dar resposta imediata. Por seu turno, ao escritor é permitido rever, reformular e corrigir o que já escreveu, fazer uma pausa para reflectir, sem receio de ser interrompido pelo interlocutor, ou, ainda, levar o tempo que precisar para escolher uma palavra ou para retomar o discurso, embora lhe esteja vedado qualquer tipo de acesso à reacção do leitor. Do ponto de vista do receptor, entretanto, a escrita oferece-se como um produto de resposta mediata, permitindo a releitura e o uso de auxiliares interpretativos, mas, sobretudo tratando-se do texto literário, caracterizado por uma muito maior complexidade estrutural e léxico-semântica. A conversação, em contrapartida, é mais exigente em termos temporais mas, em geral, é-o menos em termos interpretativos, podendo o receptor recorrer ao pedido de desambiguação .

Mas implicará esta clivagem entre a escrita e a oralidade o relegar do texto escrito humorístico para o estatuto de produto finalizado, estático e indiferente ao

---

<sup>53</sup> Este princípio admite, obviamente, excepções, como é o caso dos discursos "improvisados" dos políticos (por vezes autênticas pérolas de oratória), ou de notas escrevinhadas apressadamente (passe o pleonasma). Estas e outras excepções explicam-se pelo facto de a dicotomia oral/escrito não recobrir com exactidão a dimensão do planeado/não-planeado.

contexto de interacção comunicativa? À partida, o contexto de produção e recepção da narrativa cômica enquanto texto escrito parece afastar-se daquele que enforma o humor narrativo enquanto fenómeno conversacional, o que, por extensão, parece ditar a inadequação de uma abordagem discursiva - i.e. interactiva. Por um lado, nada do que é analisável pelo receptor no texto cômico impresso parece resultar, em princípio, da espontaneidade do emissor. Na verdade, a escrita é, em princípio, um processo lento, deliberado e constantemente reformulado. Por outro lado, no entanto, um livro não constitui uma entidade desligada do tempo e do espaço, nem um produto 'enlatado', indiferente ao(s) contexto(s) em que é produzido e lido.

Stubbs, em *Discourse Analysis* (1983), explica bem quão erróneo é o pressuposto de que a linguagem escrita não é interactiva. Esta falácia concebe o texto escrito como uma sequência de proposições analisável através de um cálculo meramente predicativo: conteúdo semântico + relações lógicas. No entanto, os mecanismos de composição léxico-semântica e gramatical do texto são operados tendo em mente o receptor: nas palavras do autor, "any devices for presenting the semantic content are interactive, since they design discourse for its hearers or readers" (p.212). Do ponto de vista do escritor, o texto é uma prova às capacidades interpretativas do leitor, funcionando como uma espécie de jogo, de cujas soluções apenas ele tem a chave, mas para as quais ele constantemente dá indícios. Do ponto de vista do leitor, em contrapartida, sobretudo se ele está a contactar com o texto pela primeira vez, o processo de compreensão é, diz Stubbs, um "psycholinguistic guessing game" (idem) em muito semelhante ao que é posto em acção na interpretação da linguagem falada<sup>54</sup>. Daí que seja fundamental incluir o discurso escrito, particularmente o literário, numa teoria do discurso, já que, nas palavras de Stubbs (1983:213), "any general theory of discourse will have to take into account as wide a variety of discourse as possible".

---

<sup>54</sup> Sobre o processo de 'adivinhação', que é posto em marcha na conversação, tal como na leitura, ver a discussão do conceito correlato da previsibilidade, na secção 2.4.4 deste capítulo.

Em suma, conceber a narrativa escrita como um objecto indiferente à problemática do contexto e incompatível com uma abordagem pragmática e interactiva é uma falácia grave que convém ver esclarecida desde já. A narrativa escrita humorística é uma forma de discurso, decorrente de um acto de enunciação que envolve os dois pólos de produção e recepção da mensagem comunicativa. Daí a centralidade da questão do(s) contexto(s) na problemática do humor narrativo literário, e daí também a importância de afirmar e questionar os múltiplos factores que nele estão em jogo. De entre esses, consideremos agora as implicações que os diversos planos da enunciação narrativa comportam para a problemática da produção e recepção do humor.

### **2.2.3 Heterogeneidade Enunciativa**

Ao invés do intercâmbio discursivo de tipo conversacional, a narrativa escrita humorística envolve mais do que as instâncias do locutor e do(s) alocutário(s). Na verdade, a problemática da enunciação reveste-se aí de uma maior complexidade, não estando as vozes discursivas limitadas a um eixo bi-polar, mas sim estruturadas segundo dimensões distintas: por um lado, é uma mensagem textual produzida por um emissor (o autor) e interpretada por um receptor (o leitor); por outro, é uma construção ficcional em que se articula, a nível interno, um plano paralelo de interacção, estabelecida entre outros emissores e receptores (narrador/narratário; personagem A/personagem B). Estes níveis sobrepostos de interacção comunicativa apelam não só a uma análise estratificada das diversas 'vozes' que povoam o texto, como também à consideração do carácter ficcional que o enforma. Na verdade, os processos de produção e de interpretação do texto literário narrativo têm atrás de si outros processos-sombra que os mimam a nível ficcional. Requerem, portanto, uma análise "por camadas", em momentos sucessivos da construção do sentido do texto, e a níveis que admitem uma análise autónoma.

Em *The Language of Humour*, Nash (1985:19) mostra bem como a



interpretação da história humorística, à imagem de qualquer outro texto narrativo, funciona com base numa "monitorização", por parte do leitor, das permutas interpretativas que têm lugar *dentro* do texto. Deste processo fazem parte diversos agentes em constante interação: o *executante* (o autor), o *executante-dentro-do-texto* (a 'persona' que fala), o *respondente-dentro-do-texto* (a 'persona' que interage com a anterior) e o *respondente* (o leitor, enquanto "observador e censor"). Ora, é importante notar que estes diferentes níveis enunciativos remetem para as diferentes dimensões da narrativa a que nos referíamos na primeira secção deste capítulo. Como J.M.Adam (1985:179) aponta, "on ne peut séparer l'étude de la *narration*, de l'*histoire* et du *récit* de la problématique de l'énonciation". Na verdade, se o conceito de 'história' dá primazia ao papel das *personagens* que existem numa realidade hipotética, a noção de 'discurso' introduz os papéis bipolares do *narrador* e do *narratário* da *parole* textual, ao passo que o plano da 'narração' se projecta para a situação comunicativa concreta em que *autor/emissor* e *leitor/receptor* interagem. (Como vimos acima - cf.1.1 -, alguns autores, como O'Neill 1994, subdividem este esquema triádico em quatro instâncias enunciativas.)

A problemática relativa às diversas instâncias narrativas que 'dialogam' dentro do texto tem merecido uma vasta bibliografia, tanto do campo da teoria literária como da linguística, a qual, embora não nos cumpra aqui rever, convém brevemente situar. Lintvelt, em *Essai de typologie narrative: le point de vue* (1981), avança com quatro níveis distintos do discurso narrativo romanesco. No primeiro, os conceitos de Autor e Leitor Concretos reportam-se às entidades física e historicamente existentes que produzem e recebem o texto: trata-se, portanto, dos sujeitos reais ou personalidades biográficas que se confrontam no eixo comunicativo. No segundo nível, o Autor Abstracto constitui a projecção (algo esquizóide) da imagem do 'outro eu' do autor concreto, uma espécie de identidade profunda que este não manifesta na vida quotidiana, mas que traduz a 'ideologia da obra'. Em contraponto directo, o Leitor Abstracto constitui o leitor ideal, também ele uma imagem projectada do 'receptor pressuposto', ainda que potencialmente

bem diferente do leitor que de facto acede ao texto. O terceiro nível opõe as noções de Narrador e Narratário, construídas segundo as funções que exercem na tessitura textual. O primeiro será aquele que cumpre obrigatoriamente a dupla função de apresentação e de controlo (distribuindo as falas dos actores, especificando dados deícticos) e, facultativamente - quando não se trata de uma narrativa histórica objectiva - cumprindo também uma função interpretativa, assinalada por intervenções explícitas em forma de comentário<sup>55</sup>. O narratário é o receptáculo, não-passivo, da informação veiculada e triada pelo narrador, sobre a qual exerce as funções interpretativa e crítica, estabelecendo relações de equivalência e causalidade<sup>56</sup>. O quarto nível de Lintvelt é o dos Actores (as personagens, ou *dramatis personae*) que exercem não só a função de acção, mas também a de interpretação, assinalada através das palavras, gestos e reacções que demonstram.

Estes quatro níveis de enunciação, retomados por O'Neill (1994:109) naquilo a que chama o "efeito de ventriloquismo" da mensagem narrativa, surgem, como Martin (1986:154) explica, refractados em nuances terminológicas adicionais, consoante o autor que sobre eles teoriza: assim, por exemplo, o conceito de Leitor Abstracto, ou *implied reader* (Iser), subdivide-se em *model reader* (Eco)/ *virtual reader* (Prince) e *mock reader* (Gibson)/ *extrafictional reader* (Lanser). No entanto, para os propósitos específicos do presente trabalho, interessa sobretudo sublinhar que os diferentes níveis de enunciação remetem para papéis discursivos bem demarcados no que diz respeito ao problema, pragmaticamente fulcral, da cooperação. Como Pratt (1977:174) salienta, a dualidade que preside ao texto literário e que coloca em contraponto o *author's display text* e o *fictional speaker's discourse* encerra graus distintos de liberdade na infracção das máximas conversacionais. Ao nível dos enunciados das personagens

---

<sup>55</sup> Attardo (2001:86) postula ainda um outro nível de narrador, típico da narrativa humorística: "Research in humor shows that the postulation of a second level narrator [an implied, and implicit, one] who is 'making fun' of the first level narrator is necessary."

<sup>56</sup> A propósito da noção de narratário, ver Prince (1973).

ficcionalis, "all kinds of nonfulfilment are possible", ao passo que o plano do enunciado autoral está circunscrito a um tipo de infracção, intrinsecamente cooperativo, a que Grice chama *flouting* ou *exploitation*. A estas noções fundamentais dedicaremos as secções seguintes, depois de discutidas as implicações da natureza especificamente literária dos textos em análise.

### 2.2.4 A Especificidade Literária do Conto Humorístico

Comparativamente às narrativas de carácter factualista e documental, como é o caso do relato jornalístico ou da biografia, a *short story* cômica distancia-se pelo carácter ficcional que a caracteriza e por uma conjuntura de factores e características atinentes à sua natureza *literária*<sup>57</sup>. No entanto, tal como elas, a narrativa literária estrutura-se no plano mais vasto da comunicação humana, sendo processada informativamente de um modo em muito semelhante ao que caracteriza outros tipos de discurso.

Como defende van Dijk (1979:151), "literary discourse and literary communication generally will follow the principles holding for any kind of discourse and communication." Isto explica-se, segundo o autor, porque em qualquer tipo de troca informativa, literária ou não, o receptor tentará atribuir um sentido à mensagem e relacioná-la com o conhecimento do mundo que detém. Também Stubbs (1983:194), como já vimos, corrobora esta posição:

---

<sup>57</sup> A relação entre literariedade e ficcionalidade não é linear. Em princípio, contrariamente a outras narrativas, a narrativa literária assume-se enquanto *ficção* e distancia-se do real *qua* mundo comprovável. No entanto, existem também narrativas literárias não-ficcionais, como o romance histórico ou a chamada biografia romanceada. A propósito, veja-se o livro de Patsy Sims, *Literary Nonfiction. Learning by Example* (2002, Oxford-N.Y.: O.U.P.), em que a autora se concentra em géneros tão diversos como "memoir, profile, literary journalism, medical reporting and travel writing". Em contrapartida, como Beaugrande e Dressler (1981:206) fazem notar, "there are fictional texts which are not literary, e.g. simple lies; fictionality is not a condition for literariness." Seja como for, na opinião dos autores a condição da literariedade consiste em "the intentional awareness of organizational principles that evolves from the various degrees of non-agreement between the text-world and the 'real world'." Mesmo no caso de textos marcados por correntes literárias como o realismo ou o naturalismo, os autores fazem notar que o mundo textual "is still not 'real', but at most *exemplary* for an alternative outlook on 'reality'" (cf. 1981:185).

It is not adequate to separate analyses of spoken, written and literary discourse, and (...) there are interpretive procedures, particularly concerned with the interpretation of ambiguous and indirect speech acts, which are common to both spoken and written literary language.

Na obra fundamental intitulada *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (1977), Mary Louise Pratt sublinha o mesmo princípio: a literatura, à imagem de qualquer outra interacção verbal, é uma situação discursiva em que emissor e receptor estão tacitamente (ainda que não fisicamente) presentes, exibindo compromissos mútuos e obedecendo a condições de adequação em parte semelhantes às que presidem a contextos comunicativos não-literários. As palavras da autora (1977:115) são a este respeito taxativas:

Far from being autonomous, self-contained, self-motivating, context-free objects which exist independently from the "pragmatic" concerns of "everyday" discourse, literary works take place in a context, and like any other utterances they cannot be described apart from that context. (...) More importantly, like so many of the characteristics believed to constitute literariness, the basic speaker/Audience situation which prevails in a literary work is not fundamentally or uniquely literary. At least some of the expectations with which readers approach literary works cannot be attributed directly to the fact that the utterances are literary works or works of fiction but rather to more general appropriateness conditions governing speaker/Audience relations (...)

No entanto, o discurso literário está longe de se extinguir nas semelhanças que partilha com outras formas de discurso. Na verdade, a comunicação literária reveste-se de características peculiares e exige capacidades que não se resumem às habitualmente activadas noutras situações comunicativas. Os mundos possíveis do texto literário são produzidos e recebidos num contexto pragmático e sócio-cultural regido por princípios muito próprios, tacitamente aceites por ambas as partes, que diferem das regras que habitualmente presidem à comunicação. Ao passo que o relato jornalístico, por exemplo, obedece às condições de felicidade que governam os actos de fala, desempenhando desse modo actos (reais) como *afirmar*, *argumentar* ou *avisar*, a narrativa literária processa-se pragmaticamente com base numa função *ritual*<sup>58</sup>, segundo a qual o leitor é chamado a adaptar uma

---

<sup>58</sup> É a algo de semelhante que Pratt (1977:173) se refere, quando faz notar que as obras literárias podem ser concebidas como "imitation speech acts".

conjuntura de expectativas e convenções interpretativas a um tipo específico de texto:

[Literary discourse] may have only or primarily a *ritual* function. In that respect the poem, just like the novel, but also the joke or various kinds of word-play, stories, etc., in non-literary communication, functions in a context in which the speaker-writer primarily intended to change the *evaluation* set of the reader with respect to the text (or its various properties) itself. (...) (Cf. van Dijk 1979:151)

O conceito de competência literária, introduzido por Jonathan Culler em *Structuralist Poetics* (1975:205)<sup>59</sup>, é um contributo valioso para a compreensão da problemática da recepção e interpretação do texto literário. O leitor competente de uma história é capaz de identificar o enredo, distingui-lo de informação secundária, produzir um resumo da história, decidir até que ponto dois resumos são ou não idênticos e onde residem essas semelhanças, etc. Se a noção de competência comunicativa (Hymes) ajuda a conceber o receptor ideal, Culler dá um passo em frente no sentido de definir e legitimizar a literatura como um específico fenómeno interpretativo e, por extensão, comunicativo - como um fenómeno regido por normas e princípios codificados por uma *praxis* estabelecida.

A questão do lugar que a linguística ocupa na interpretação e teorização do objecto literário é, na sequência do exposto, incontornável. Que contributo pode a linguística fornecer para uma melhor compreensão dos mecanismos que subjazem à competência literária? Em *Linguistics and Literature* (1997), Nigel Fabb apresenta uma reflexão panorâmica sobre a aplicabilidade da teoria linguística a literaturas orais e escritas de diversas partes do mundo. Ora, um problema que o autor levanta neste quadro teórico interdisciplinar é precisamente o de se saber até que ponto a linguística é dotada de capacidade para abordar o objecto literário. Do ponto de

---

<sup>59</sup> Ver também o texto intitulado, precisamente, 'Literary Competence', in Jane P. Tompkins, ed. (1980), onde Culler diz: "To read a text as literature is not to make on'es mind a *tabula rasa* and approach it without preconceptions; one must bring to it an implicit understanding of the operations of literary discourse which tells one what to look for" (p.102). Por exemplo, ao lermos poesia, o conhecimento das convenções que regem o género permite-nos "look at language in new ways, make relevant properties of the language which were previously unexploited, subject the text to a new series of interpretive operations" (p.103). É neste sentido que, nas palavras do autor (p.102), "it is, alas, only too clear that knowledge of a language and a certain experience of the world do not suffice to make someone a perceptive and competent reader." (p.109).

vista dos teóricos pós-estruturalistas, as reservas que se colocam à formalização linguística seja de que objecto for radicam no pressuposto de que a *forma*, qualquer que seja ela, escapa ao alcance do analista, não podendo nunca ser conclusivamente determinada<sup>60</sup>. Uma outra tendência crítica - romântica e pós-romântica - defende que o texto literário possui qualidades que transcendem uma análise formalista, já que a experiência subjectiva e pessoal que o objecto literário alegadamente encerra escapa aos limites formais.

Depois de um longo período de separação entre as duas áreas disciplinares, marcado pela vigência do paradigma formalista na linguística, a década de setenta inaugurou, como Simon-Vandenberg (2001:83) faz notar, uma clara reaproximação entre a linguística e os estudos literários, hoje novamente bem notória<sup>61</sup>. No entanto, de novo se perfila uma cisão, desta feita no seio da própria análise linguística da literatura, designadamente no que toca a visões divergentes dos conceitos de forma e função - e da relação entre forma e função. Os linguistas formalistas que admitem o objecto literário, entre os quais o próprio Fabb se coloca (cf.1997:9-10), concentram-se sobretudo nas múltiplas maneiras como a forma linguística é explorada pela forma literária, ao nível comparativista de línguas e tradições literárias (mais do que de textos individuais). Em contrapartida, os linguistas funcionalistas, de Halliday em diante, admitem o uso da linguística na análise de textos particulares, *inclusive* os literários, de modo a revelar as funções (entre as quais se inclui a comunicação de determinados sentidos) que esses textos desempenham. A tradição funcionalista da linguística literária, a que a estilística, por exemplo, dá voz, privilegia, pois, a relação entre a forma linguística/literária e

---

<sup>60</sup> Fabb (1997:8) cita Derrida ('Some Questions and Responses' in Fabb et al., *The Linguistics of Writing*, Manchester: Manchester University Press, 1987): "Formalisation is a fruitful, useful activity. (...) But there is nothing fortuitous in the fact that these codifications, this formalisation of the codes, can never be completed. (...) The opening of closures, the contact situations, are a continual challenge [to science and linguistics] which is not a contradiction of the search for invariants, but on the contrary a way of provoking it and enriching it."

<sup>61</sup> Veja-se as palavras da autora (2001:83): "There is [nowadays] a very clear rapprochement between linguistics and literary studies, after a period of complete separation caused by the formalist nature of mainstream linguistics in this century until de 1970's. Text and discourse analysis have much to offer and much to receive, and the need to build bridges between linguistics, the social sciences and literature is now recognised by many again."

a função comunicativa dessa forma. É nesta tendência que o presente trabalho se inscreve.

Retomando a questão fundamental que nos ocupa nesta sub-seção, é de notar que, mesmo na facção mais formalista dos linguistas que admitem o objecto literário, o contexto surge como uma questão incontornável: Fabb, por exemplo, embora defendendo a primazia a conceder à forma do texto, isto é, "the linguistic material itself", alerta sintomaticamente para a importância que o contexto desempenha na análise literária (1997:15-16):

However, texts always exist in a context, generally a context in which they are presented by the author or performer to an audience. (...) When verbal behaviour is performed, the performer thereby explicitly takes responsibility for *adequate adherence to the rules of that type of verbal behaviour*, and will be judged by the audience in terms of her success in doing so. (Itálico nosso.)

O princípio da correcta adesão às regras específicas de um determinado comportamento verbal aplica-se por excelência à literatura humorística. Aí, o sucesso da troca comunicativa radica inteiramente no conhecimento mútuo, por parte do emissor e do receptor, não só das normas que presidem à comunicação literária, mas também dos mecanismos pelos quais o humor as transgride e através dos quais instaura um código de decifração que lhe é exclusivo. Se o sistema de verdade do género humorístico é, como vimos no terceiro capítulo (cf.1.1.1.2), outro, também os pressupostos comunicativos e as expectativas interpretativas se inscrevem, como veremos, em princípios peculiares. A *short story* cômica resulta, assim, de uma complexa intersecção entre convenções literárias e convenções humorísticas. Ignorar as múltiplas coordenadas contextuais que lhe subjazem seria o mesmo que *miss the joke*.

### **2.3 O Princípio da Transgressão Humorística**

As regras do jogo do humor têm de ser procuradas na fronteira que separa a comportamento humorístico de outras formas de comportamento social. Já vimos,

no primeiro capítulo, que uma influente corrente teórica de inspiração freudiana encontra no humor um quadro psico-motivacional de libertação perante as limitações que a comunidade impõe ao indivíduo. De um modo semelhante, a ideia bakhtiniana do carnaval como uma dimensão de ruptura face às leis e proibições sociais parece abrir caminho à concepção do fenómeno humorístico como um código transgressor<sup>62</sup>. Na verdade, do mesmo modo que o carnaval nos oferece um mundo virado ao contrário, onde os criados governam e os reis servem, onde os filhos castigam os pais, as raposas caçam e os peixes voam, o humor também exhibe uma inversão do mundo, através da desobediência às regras linguísticas e pragmáticas que habitualmente presidem à comunicação. Em ambos os casos, a violação da norma requer o seu (re)conhecimento: sem uma lei reconhecidamente válida e respeitável para quebrar, o gozo da transgressão perder-se-ia.

No entanto, no caso do fenómeno carnavalesco, a circunscrição espaço-temporal põe em causa o seu carácter supostamente transgressor, pois sugere um quadro institucional que, paradoxalmente, o legitima. Como Eco defende, em "The frames of comic freedom" (1984:6), "carnival can exist only as an *authorized* transgression (...) If there is a possibility of transgression, it lies in humor"<sup>63</sup>. Contudo, se pensarmos que o código humorístico é, também ele, cultural e civilizacionalmente determinado, o princípio de transgressão surge aí igualmente coarctado. Segundo Palmer (1994:12), recordemo-lo, a questão da *permissibilidade* é crucial na análise do funcionamento subversivo do humor, variando não só de cultura para cultura, mas também em função da ocasião e da classe social e profissional dos participantes. Se, por exemplo, o corpo médico de

---

<sup>62</sup> Muitos críticos vêem conotações libertadoras na concepção de carnaval em Bakhtin, equacionando essa libertação com o prazer do riso. K.Clark e M.Holquist (1984:301), por exemplo, citando o próprio Bakhtin (*Rabelais and his World*), dizem: "The festive laughter engendered by carnival keeps alive a sense of variety and change. (...) Through carnival, the folk are 'freed from the oppression of such gloomy expressions as eternal, immovable, absolute, and instead are exposed to the gay and free laughing aspect of the world, with its unfinished and open character.'"

<sup>63</sup> Veja-se as palavras de Eco (1984:6-8): "If the ancient, religious carnival was limited in time, the modern mass-carnival is limited in space: it is reserved for certain places, certain streets, or framed by the television screen.(...) They represent paramount examples of law reinforcement." Em contrapartida, o fenómeno humorístico exhibe uma maior liberdade: "Humor is always, if not metalinguistic, metasemiotic: through verbal language or some other sign system it casts in doubt other cultural codes."



um hospital se reserva o direito ao humor, às enfermeiras esse estatuto está largamente vedado. Em certas tribos, por outro lado, avanços sexuais explícitos dirigidos, no decurso de um funeral, às mulheres enlutadas são formas de humor permitidas: nas palavras de Palmer (1994:14), "the level of transgression acceptable in tribal societies' joking relationships is clearly far beyond what is acceptable in the industrial world."

Apesar dos limites (éticos, culturais, interpessoais) impostos à prática transgressora, o humor constitui-se, por excelência, na fronteira que separa a norma da transgressão, exibindo, sob um equilíbrio subtil, e à semelhança de outros fenómenos subversivos não relacionados com o cómico, contornos políticos. Na literatura e nas artes, diz-nos A.White (1982:52), "transgression is an inversion or subversion of some existing socially valued norm, rule, structure, or contract. It mixes those things which are conventionally separated and divides up traditional entities." A expressão literária do excesso e da transgressão surge, assim, eivada de conotações revolucionárias: "Transgression as conceived in recent literary theory is usually thought of as destabilizing existing social forms and is thought therefore to be *intrinsically* radical" (idem). Sendo fácil identificar no humor uma predominância de estratégias semelhantes - misturas, rupturas, inversões - o discurso humorístico reveste-se igualmente de um estatuto politicamente progressista.

Quais as marcas desta postura transgressora na comunicação literária do humor? Se, no plano da anedota, formas de humor político e de humor-tabu (obsceno, escatológico ou racista) deixam entrever um tipo de transgressão ideológica ou pulsional, o discurso literário humorístico também pode transgredir através da temática. No entanto, interessa-nos aqui, em particular, as estratégias de constituição discursiva desse princípio de transgressão, pelo que são duas as vertentes a considerar: a estritamente linguística e a pragmática<sup>64</sup>. O humor linguístico (ou *language-dependent humor*) constrói-se, como vimos no segundo

---

<sup>64</sup> Cf., por exemplo, M.Dolitsky (1992:37).

capítulo, com base num desvio, seja ele atinente às propriedades fonológicas, morfológicas ou sintáticas do enunciado, seja de carácter semântico, manifestando-se em ambiguidades lexicais ou irregularidades colocacionais. Neste caso, o humorista transgredir o contrato conversacional dirigindo o receptor para a interpretação incorrecta. Em contrapartida, o humor pragmaticamente construído joga com as relações que o texto estabelece com o contexto, juntando elementos contraditórios num mesmo universo discursivo, infringindo as cláusulas do conhecimento do mundo partilhado entre emissor e receptor, sonogando informação essencial, dando informação falaciosa, suscitando inferências erróneas, etc.

Quer a nível linguístico quer pragmático, o humor literário reside, portanto, na fissura existente entre as expectativas do receptor que obedece às regras e as manobras do emissor que as infringe. No entanto, é fundamental salvaguardar (como confirmaremos na secção final deste capítulo) que esta infracção não é gratuita, mas controlada e dirigida a propósitos específicos, que, em última instância, encerram contornos cooperativos. As manifestações, diversas e complexas, do princípio de transgressão na organização e no funcionamento do discurso literário humorístico enquanto acto comunicativo serão de seguida discutidas.

## 2.4 Ruptura do Contrato Comunicativo:

Entender a comunicação humorística como um género discursivo passível de uma abordagem accional parece, em princípio, contradizer expressamente um dos pressupostos austinianos, segundo o qual as condições de felicidade que regem os enunciados performativos só são aplicáveis a usos linguísticos ditos "sérios", uma categoria que exclui automaticamente não só a comunicação literária como também a humorística<sup>65</sup>. Mas, no humor, o que interessa é justamente a *violação* dessas

---

<sup>65</sup> Veja-se as palavras de Austin (1962:22) "Language in such circumstances [if said by an actor on the stage, or if introduced in a poem, or spoken in soliloquy] is in special ways used not seriously. (...) All this we are excluding from consideration." E, mais adiante (1962:104): "Let us be quite clear that the expression 'use of language' can cover other matters (...) obviously quite diverse from any with which we are here

condições, e não o assegurar de uma comunicação cujo propósito seja essencialmente informativo. Por isso, a construção comunicativa do humor não só pode, como deve, ser entendida como uma infracção dos princípios, partilhados culturalmente por emissor e receptor, que regem os actos de fala. Sobre os objectivos dessa infracção, que é apenas parcial (pois, em última instância, subjaz ao humor uma base cooperativa), falaremos depois.

### 2.4.1 Ambiguidade Ilocutória

As leis que habitualmente presidem à interacção verbal/comunicação humana são, pois, *intencionalmente* exploradas e subvertidas no discurso do humor, pelo que a enunciação humorística surge revestida de um forte potencial de transgressão transaccional: o emissor tende a proceder a uma camuflagem da força ilocutória do enunciado de modo a guiar o inadvertido receptor para um quadro pressupositional e interpretativo inadequado. Outras vezes, é o receptor que, independentemente da intenção do emissor, exhibe um comportamento perlocutório deslocado<sup>66</sup>. Em ambos os casos, o desvio deve-se ao carácter ambíguo do valor ilocutório da mensagem - uma dimensão accional do contexto enunciativo com que muitas formas de humor jogam. As adivinhas, por exemplo, ou outras formas de interacção verbal efectiva, fazem do receptor a vítima do humorista, como é evidente no caso seguinte:

---

concerned. For example, we may speak of the 'use of language' *for* something, e.g. for joking; and we may use 'in' in a way different from the illocutionary 'in', as when we say "in saying 'p' I was joking" or "acting a part" or "writing poetry"(...) These references to the use of language have nothing to do with the illocutionary act." *Vide* igualmente Searle 1969:56.

<sup>66</sup> Na terminologia austiniana, deve entender-se por acto ilocutório, em contraposição com o acto locutório básico, "the performance of an act *in* saying something [such as informing, ordering, warning, undertaking, &c., i.e., utterances which have a certain conventional force], as opposed to an act *of* saying something". Por efeito perlocutório, entenda-se "what we bring about or achieve by saying something, such as convincing, persuading, deterring, and even, say, surprising or misleading" (cf. Austin 1962:99,109). Note-se a importância, para o âmbito do presente trabalho, dos dois últimos actos perlocutórios desta lista.

- Would you care for a Mars chocolate bar?
- Oh yes, please!
- Well, so would I!<sup>67</sup>

Aqui, a formulação de uma pergunta com as roupagens convencionais de uma oferta desperta erroneamente no alocutário expectativas conformes a essa situação comunicativa. Este princípio - o defraudar da expectativa ilocutória do receptor - pode manifestar-se no interior do texto humorístico, sem que o receptor seja posto em causa (cf. Dolitsky 1983:42). Veja-se, como exemplo, um dos textos do *corpus*, de Peter de Vries: em *Laughter in the Basement*, como veremos, o protagonista faz perguntas às convidadas, não para obter informação, mas para as guiar falaciosamente no sentido de uma resposta que lhe permita fazer uso das suas piadas enlatadas. Nestes casos o humor baseia-se geralmente na incorrecta interpretação, por parte de uma das personagens, da força ilocutória presente no enunciado do emissor, como também acontece no seguinte diálogo, retirado de uma sequência de *Charlie Brown*:

- Linus*: Do you want to play with me, Violet?
- Violet*: You're younger than me! (Shuts the door.)
- Linus*: (puzzled) She didn't answer my question. (Coulthard 1977:65)

O ingénua Linus manifesta aqui uma incompetência comunicativa de tipo performativo/accional: ao não compreender que o enunciado de Violet não é apenas uma informação mas também uma resposta de recusa, Linus mostra ignorar um tipo de *shared assumptions* (cf. as crianças não gostam de brincar com outras mais novas) que nós e o emissor da piada, unidos no mesmo prazer humorístico, detemos. Van Dijk (1977:214) diria que o enunciado de Violet consiste na condição que abriria caminho à expressão de um segundo acto de fala - a formulação explícita de recusa, a qual é obliterada porque dedutível da informação

---

<sup>67</sup> Exemplo retirado do filme de Spielberg intitulado 'Empire of the Sun'. Note-se que este exemplo, extraído de um contexto ficcional, pode perfeitamente transpor-se para um contexto comunicativo real: suponhamos que um colega nos pergunta em pleno corredor: "Que dizias a um cafezindo?", ao que responderíamos "Sim, por acaso vinha mesmo a calhar, obrigado!", para depois ouvirmos algo como "Olha, também a mim, mas paciência, adeus!"

anterior<sup>68</sup>. No entanto, podemos entendê-lo mais simplesmente, no âmbito da terminologia searleana, como um acto de fala de tipo indirecto<sup>69</sup>.

Na verdade, são os actos de fala indirectos, intrinsecamente ambíguos em termos ilocutórios, que mais prodigamente se oferecem à exploração humorística. Se, no exemplo do chocolate, o que parece uma amável oferta não passa de uma pergunta, nos exemplos seguintes, a situação inverte-se: a pergunta já não é uma pergunta, mas algo mais. No primeiro caso, um pedido efectivo é tomado incorrectamente como um mero *information request*. De um modo semelhante, o empregado de mesa do segundo exemplo interpreta a pergunta como um pedido de informação e não como uma repreensão. Em ambas as situações, e contrariamente ao exemplo anterior, é o locutor que sai a perder. Mas, tanto nestes como nos casos acima, a intenção ilocutória do emissor é (intencionalmente ou não) interpretada de um modo incorrecto pelo receptor, o qual dá mostras de um comportamento perlocutório inadequado:

- Can you pass the salt?
- Yes, I can! (Hancher 1980:21)

*Diner:* 'Waiter, what's this fly doing in my soup?'

*Waiter:* 'Looks like the breast-stroke, sir.' (Nash 1985:115)

#### **2.4.2 '(In)Felicidades' Humorísticas**

O humor dos actos de fala pode também estabelecer-se com base na infracção das condições de felicidade propostas por Austin<sup>70</sup>. Como Michael

---

<sup>68</sup> Van Dijk (1977:214) mostra bem como a construção sequencial de actos de fala repousa no princípio segundo o qual "the first speech act provides a CONDITION for the next speech act, much in the same way as a proposition may be a condition of interpretation or presupposition of a following proposition in a sequence." Veja-se as sequências, de carácter directivo (ou, na terminologia de Austin, *exercitives*), citadas pelo autor: a) *I am cold. Please shut the window.* b) *I'm busy. Shut up!* c) *I have no watch. What's the time?*

<sup>69</sup> Searle (1975:31) entende por actos de fala indirectos "cases in which one illocutionary act is performed indirectly by way of performing another." A comunicação bem-sucedida da intenção ilocutória depende de factores como o conhecimento mutuamente partilhado do mundo, as capacidades racionais e inferenciais do ouvinte, os princípios griceanos da conversação cooperativa e a convenção.

<sup>70</sup> Cf. Austin 1962, cap II *passim*, esp. pp.14-15.

Hancher (1980) detidamente expõe, no artigo intitulado "How to play games with words: speech-act jokes", que nesta secção acompanharemos, cada uma das condições austinianas presta-se a uma transgressão de carácter humorístico.

Por exemplo, a primeira regra, que exige "an accepted conventional procedure having a certain conventional effect", é violada na anedota em que uma mulher, inclinada com uma pá sobre um pequeno buraco, durante o que parece ser uma cerimónia de inauguração, diz: *I now declare this hole open*. De um modo semelhante, a condição que estipula a adequação das pessoas e circunstâncias para a invocação de um determinado procedimento é posta em causa no episódio em que a Rainha Vermelha, em *Through the Looking Glass*, de Lewis Carroll, dirige um convite à Rainha Branca para comparecer na festa que Alice dará nessa tarde, perante o que a própria correctamente se indigna: *I didn't know I was to have a party at all, but if there is to be one, I think I ought to invite the guests*.

A estas infelicidades performativas, a que Austin chama *misapplications*, há que acrescentar os chamados *flaws*, que resultam da violação do princípio segundo o qual o procedimento ilocutório deve ser "executado por todos os participantes correctamente". A piada em que os jurados anunciam a sentença usando uma fórmula não-convencional ilustra comicamente este caso: *We find the defendant very, very guilty*. A segunda parte da mesma regra, que estipula o carácter não só correcto mas também "completo" do procedimento ilocutório, surge caricaturada, sob a forma do chamado *hitch*, num *cartoon* de Schulz, em que Charlie Brown se encontra a redigir uma carta, na qual se lê *Dear Teammates, I have been thinking of resigning my job as your manager, and I...*, sendo subitamente interrompido por Lucy, que grita alegremente, *We accept!*

Mas são as regras respeitantes à insinceridade que mais proficuamente se oferecem à exploração cômica, ou não fosse a ironia um dos recursos mais férteis do jogo humorístico. A violação da regra que, nas palavras de Austin, dita que "a person participating in and invoking the procedure must in fact have those thoughts and feelings" é exemplarmente ilustrada em várias passagens dos contos do nosso

*corpus*, como é o caso de *The Lunatic's Tale*, em que Ossip Parkis narra um dos encontros com Tiffany, o seu contraditório objecto de desejo, nestes termos:

I felt compelled to oblige her with a brief discussion of astrology, a subject rivaling my intellectual interest with such heavy issues as est, alpha waves, and the ability of leprechauns to locate gold.

A violação da condição de sinceridade, que em Searle surge como uma regra fundamental dos actos ilocutórios<sup>71</sup>, pode reportar-se ao comportamento futuro do locutor, nos casos em que tem lugar um enunciado performativo de tipo 'comissivo'. Segundo Austin, a não observância do princípio segundo o qual "the participants must so conduct themselves subsequently" produz os chamados *breaches*, uma categoria de infelicidade performativa exemplificada também por Schulz, na tira em que Lucy oferece um biscoito a Snoopy, que abre a boca de bom grado, para logo depois dizer: *No, I've changed my mind, I think I'll eat this myself*. O último quadradinho da sequência mostra o cão sentado sozinho, ainda de boca aberta, à espera do biscoito.

Na narrativa cômica, estes princípios de transgressão accional do discurso manifestam-se igualmente a dois níveis: o do receptor real do humor e o do receptor *interior* ao texto. Já vimos que a heterogeneidade enunciativa do texto literário supõe vários níveis de interacção comunicativa: entre as personagens e entre o autor e o leitor. No exemplo de Woody Allen atrás citado, o narrador é também personagem da história, por sinal protagonista, pelo que a infracção cometida remete para um nível extratextual, em que o narratário/leitor está directamente implicado. No entanto, como veremos adiante, essa infracção cumpre propósitos determinados na economia estrutural da narrativa, não se apresentando gratuitamente: Ossip Parkis *diz* uma coisa para que possamos inferir o que fica *por dizer*. Este código de inversão reenvia a um conjunto de estratégias de construção humorística que cumpre ao receptor identificar e *decodificar*<sup>72</sup>. Quando, noutros

---

<sup>71</sup> Para além da regra de sinceridade, Searle (1969:63ss.) estipula três outras: a) regra de conteúdo porposicional; b) regras preparatórias e c) regra essencial.

<sup>72</sup> ... e que, em última instância, aponta para a existência de um conjunto alternativo de condições de felicidade, no caso concreto do acto de fala humorístico. É Raskin (1985:55) quem sugere, na esteira de

casos, as infelicidades performativas ocorrem no âmbito da troca comunicativa entre personagens, o leitor já não é posto à prova, limitando-se a deixar-se guiar pela mão cúmplice do autor. Ambas as situações se repetem no que diz respeito à infracção humorística de um outro conjunto de regras, que presidem igualmente aos actos de fala, desta feita constantes do modelo griceano.

### 2.4.3 Infracção das Máximas Conversacionais

O conjunto de máximas e de submáximas que consubstanciam o célebre Princípio de Cooperação de Grice<sup>73</sup> prestam-se a diferentes tipos de infracção, consoante as motivações do locutor e as circunstâncias da enunciação. O próprio Grice considera diferentes situações que fazem perigar uma troca verbal bem-sucedida: os falantes podem, involuntariamente, cometer erros, ficar confusos, 'perder o fio à meada', subestimar ou sobrestimar os conhecimentos do receptor, etc., infringindo, destes e doutros modos, as máximas de quantidade, qualidade, relação e maneira. Estes deslizos, acidentais, não põem em causa o princípio cooperativo que subjaz à comunicação, sendo aproveitados por algumas formas de humor<sup>74</sup>. Em contrapartida, infracções deliberadas das normas tácitas que presidem à interacção verbal podem pôr em risco esse princípio. Grice (1989:30) enuncia quatro dessas situações, que passamos a citar:

1. A participant in a talk exchange may quietly and unostentatiously *violate* a maxim; if so, in some cases he will be liable to mislead.

---

Searle (1969:66-7), quatro condições do acto ilocutoriamente humorístico: "Proposition Content: A proposition *p* or set of propositions *P*; Preparatory Condition: 1) *S* considers *p* or *P* appropriate to the situation; 2) *S* is not committed to the literal truth of *p* or *P*; Sincerity Condition: *S* considers *p* or *P* funny; Essential Condition: Counts as an attempt to make *H* laugh".

<sup>73</sup> Veja-se as palavras de Grice (1989:26) "Make your contribution such that is required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged. One might label this the cooperative Principle. On the assumption that some such general principle as this is acceptable, one may perhaps distinguish four categories (...) Echoing Kant, I call these categories Quantity, Quality, Relation, and Manner." Note-se que *Logic and Conversation*, a obra de 1975 habitualmente citada, foi reeditada em 1989 em *Studies in the Way of Words*, espécie bibliográfica a que aqui nos reportamos.

<sup>74</sup> Os  *Spoonerisms*, por exemplo, ou os erros de construção verbal das crianças, prestam-se a explorações humorísticas deste tipo, como vimos no segundo capítulo deste trabalho.



2. He may *opt out* from the operation both of the maxim and of the Cooperative Principle. (...) He may say, for example, *I cannot say more; my lips are sealed*.

3. He may be faced by a *clash*: He may be unable, for example, to fulfil the first maxim of Quantity (Be as informative as is required) without violating the second maxim of Quality (Have adequate evidence for what you say).

4. He may *flout* a maxim; that is, he may blatantly fail to fulfil it. (...) When a conversational implicature is generated in this way, I shall say that a maxim is being *exploited*.

Apenas os três primeiros destes casos - violação, *opting out* e *clashes* - consistem numa deliberada infracção do Princípio de Cooperação. Pelo contrário, o último, *flouting*, embora infrinja igualmente as máximas conversacionais, fá-lo com um propósito comunicativo específico, não colocando em risco esse princípio. Daí constituir a situação, de entre as quatro enunciadas, que melhor se presta a uma exploração no âmbito do humor<sup>75</sup>. Vejamos alguns exemplos, cujo sabor humorístico é evidente, de como as máximas conversacionais podem ser infringidas (ou *flouted*) com um objectivo cooperativo subjacente - o de, através de uma implicatura conversacional, transmitir subrepticamente um duplo sentido:

a) A professor is writing a testimonial about a pupil who is a candidate for a philosophy job, and his letter reads as follows: "Dear Sir, Mr. X's command of English is excellent, and his attendance at tutorials has been regular. Yours, etc." (Grice 1989:33)

b) A: Did John go to the party last night?

B: He sure did, honey, and don't let anybody tell you any different! (Pratt 1977:161)

As duas máximas de Quantidade são aqui ostensivamente infringidas. No primeiro caso, amplamente citado pelos teóricos do humor, o parecer do professor não se coaduna com a regra "Make your contribution as informative as is required (for the current purposes of the exchange)", pelo que o processo interpretativo do receptor será *grosso modo* o seguinte: Se o professor aceita escrever um parecer (não estando, portanto, a fazer *opting out*) acerca de um aluno que conhece (e de quem

---

<sup>75</sup> Faça-se a ressalva de que as violações não-cooperativas das máximas conversacionais também são material humorístico, mas apenas, como já referimos, nos casos em que a troca verbal não implica o receptor/leitor, dando-se apenas entre as personagens. A primeira das situações enunciadas por Grice, em que o locutor "quietly and unostentatiously violates a maxim" é bem visível no engano e na mentira gratuita, que podem prestar-se a usos cómicos. Nas palavras de Hancher (1980:26), "the gull is one of the oldest comic characters, as is the braggart (...) It is a help if their victim is unusually gullible, like Charlie Brown."

tem forçosamente uma ideia formada), sabendo que um parecer precisa de conter informação minimamente completa, por que razão oculta ele dados essenciais? Supõe o receptor que o professor o faz por estar relutante em revelar algo, suposição essa que só faz sentido se o aluno for mau a filosofia. Esta é, portanto, a implicatura conversacional subjacente ao enunciado do professor. No segundo caso, em contrapartida, o emissor diz demais, infringindo a segunda máxima de qualidade ("Do not give more information than is required"). A implicatura subjacente é que existe alguma discordância quanto à presença de John na festa, uma informação que o falante B transmite implicitamente.

As máximas de Qualidade - "Do not say what you believe to be false" e "Do not say that for which you lack adequate evidence" - prestam-se a abundantes usos humorísticos, patentes no uso cómico, e logo cooperativo, da ironia, da metáfora, da hipérbole e do chamado *understatement* (a que Grice dá o nome de *meiosis*). Da ironia, recurso pródigo do humor literário, já falámos acima, a respeito da condição austiniana de sinceridade, e a ela voltaremos na análise de outras passagens, para além da já citada, do nosso *corpus* (cf. cap.V). Em Grice, de um modo semelhante, a ironia consiste numa infracção à regra que estipula "Try to make your contribution one that is true", à semelhança do que acontece com a metáfora, um caso de "categorical falsity". Quando, por exemplo, um homem apaixonado diz à sua amada, *You are the cream in my coffee*, explica Grice que a alocutária não o interpretará como uma descrição objectiva da sua pessoa, mas como a expressão figurada de sentimentos nobres. É fácil imaginar aplicações incongruentes - logo humorísticas - do princípio metafórico, tal como acontece com o *understatement*: no exemplo de Grice, diz-se de um homem que destruiu a mobília inteira, *He was a little intoxicated*. Também a hipérbole, que encontra tradução não-verbal nas pantominas dos palhaços, constitui um recurso estilístico de admitido potencial cómico, como é amplamente ilustrado em *The Lunatic's Tale* (cf.V,2.4.2): *What joyful months spent with her till my sex drive (listed, I believe, in the Guinness Book of World Records) waned*.

A infracção à máxima de Relação ("Be relevant") surge habitualmente ilustrada no âmbito do humor em casos de violação não-cooperativa das máximas conversacionais, como acontece frequentemente entre as personagens das tiras de Schulz<sup>76</sup>. Mas o exemplo de Grice, ao qual subjaz uma implicatura conversacional, daí encerrando uma intenção cooperativa, também exhibe sabor humorístico:

At a genteel party, A says, "Mrs X is an old bag". There is a moment of appalled silence, and then B says, "The weather has been quite delightful this summer, hasn't it?"

A recusa ostensiva, por parte de B, de tornar a sua resposta relevante face ao enunciado de A implica que B considera esse enunciado inadequado (ou uma 'gaffe' social) ao ponto de se abster de o discutir. A questão da relevância encerra, assim, potencialidades curiosas no discurso do humor, quer nos casos em que a irrelevância (sobretudo nas falas das personagens) implica uma incongruência de tipo cómico, quer naqueles em que o emissor/autor joga com o encobrimento de informação cuja relevância é fundamental para o processamento do sentido do texto. Contudo, em ambos os casos, como veremos, é possível restaurar a intenção cooperativa do autor.

A máxima de Maneira ("Be perspicuous") e suas sub-máximas ("Avoid obscurity of expression; avoid ambiguity; be brief; be orderly") reportam-se já não ao *que* é dito, mas ao modo *como* é dito. Ora, a ambiguidade constitui, como discutimos detidamente no segundo capítulo do presente trabalho, um dos mais pródigos recursos linguísticos do humor. Em muitas formas humorísticas, é à ambiguidade, por vezes de um único vocábulo, que se deve o despoletar do *script-switch* que encerra a comicidade do texto. Mas se a opção deliberada por um discurso ambíguo conduz à revelação da intenção cómica, também o recurso a um registo prolixo se reveste de potencial humorístico. Veja-se o exemplo de Grice, em que a infracção voluntária do princípio "Be brief or succinct" é evidente:

---

<sup>76</sup> Veja-se o caso em que Charlie Brown se aventura numa discussão filosófica com Lucy: "I wish I could be happy... If I were happy, I could help others to be happy. Does that make sense to you?". Responde Lucy: "We've had spaghetti at our house three times this month!" E Charlie: "Good grief!"

- a) Miss X sang "Home Sweet Home".
- b) Miss X produced a series of sounds that corresponded closely with the score of "Home Sweet Home".

Em todos estes casos, é bem notório o leque de possibilidades que se oferece a quem optar por não observar as regras conversacionais, ou por expor situações em que essas regras são violadas (in/voluntariamente). No caso da narrativa cômica, sublinhamo-lo, trata-se sobretudo de um tipo de infracção que comporta uma postura cooperativa, constituindo, por isso, aquilo a que Grice chama *flouting* ou "exploração" (e não violação pura e simples) das máximas conversacionais. De seguida, passamos a discutir o modo como a ruptura do contrato comunicativo no humor é regida por princípios de sinalização de género que ajudam o receptor a superar os obstáculos interpretativos.

#### **2.4.4 Troca Deficitária, Previsibilidade e Convenção**

A problemática do acesso à informação textual - e sua conquista - no registo humorístico está intimamente relacionada com a questão, fundamental para a análise do discurso, da previsibilidade. Paralelamente, o humor, jogo de obstrução e cedência por parte do emissor, e de avanços e recuos por parte do receptor, parece por excelência construir-se numa base de assimetria de poder. Na verdade, como temos vindo a ver, a negociação da significação humorística não se processa de um modo paritário: ao emissor, detentor do *segredo* do texto, cabe ocultá-lo, não partilhando os elementos essenciais à sua decifração; ao receptor cabe 'prever', 'errar' e 'reiniciar' o processo até conseguir solucionar o enigma.

Este carácter deficitário da troca humorística aposta, em larga medida, nas expectativas convencionais que se sabe serem postas em marcha no processo interpretativo. Como Stubbs (1983:87-97) explica, do mesmo modo que os receptores têm intuições quanto ao tipo de sequência discursiva que é, ou não, apropriada (por exemplo, responder *Está um belo dia!* à pergunta *Que horas são?* é uma óbvia anomalia sequencial), também fazem uso de previsões relativamente ao

conteúdo proposicional dos enunciados que se seguem no sintagma discursivo. Desde logo, a formulação de previsões incorrectas reveste-se de um grande potencial humorístico, como é notório no exemplo apresentado pelo autor:

When I was in Australia recently, I was taken to a national park by the ocean north of Brisbane. A woman in the party explained to me that there were four beaches in separate little bays along the coast. The convention was that on the first beach, nearest to the car-park, bathers had to wear swimming costumes. On the second beach they could go topless. On the third beach nude bathing was allowed. And we were going to the fourth beach... Hearers were left trying desperately to use the first three propositions as a discourse frame to predict the fourth, although our predictions turned out to be wrong. (The fourth beach was less crowded.)

De um modo semelhante, sempre que dois enunciados surjam em situação de sequencialidade, o alocutário tende a tomar o primeiro como um quadro discursivo (ou *discourse frame*) para o segundo. No segundo exemplo de Stubbs, o humor da introdução a um programa de uma estação de rádio escocesa é também evidente: *Today we have a discussion of vasectomy, and the announcement of the winner of the do-it-yourself competition.* Daqui se infere uma característica importante da interacção discursiva: a existência de normas de previsibilidade, ou expectativas convencionais, que regem a interpretação enunciativa, bem como de um quadro de idealização à luz do qual cada nova ocorrência comunicativa será avaliada.

Na narrativa humorística, o receptor parte em busca da coerência textual sob a égide desse quadro pré-existente, realizando intuitivamente aquilo a que Stubbs (1983:94) chamaria uma análise estrutural do discurso em que participa. Perante cada um dos enunciados que se lhe vão oferecendo, vai estabelecendo previsões e realizando classificações provisórias dos enunciados subsequentes. É assim que, por exemplo, o leitor de *A Shocking Accident* intuitivamente prevê que, à imagem de situações discursivas anteriores, Sally se rirá das circunstâncias cómicas da morte do pai de Jerome. De um modo semelhante, será levado a prever que Ossip Parkis, em *The Lunatic's Tale*, se sentirá realizado quando finalmente tiver ao seu lado a mulher perfeita. A violação destas expectativas (que constitui, muitas vezes, o único meio pelo qual o receptor toma consciência delas) é *intencionalmente*

provocada pelo emissor da mensagem literária, que procede à construção de uma armadilha à qual o receptor não pode - e, em última instância, nem quer - escapar. Nas palavras de Purdie (1993:37), "the work a joking mechanism performs is to 'trap' the Audience into a situation where their proper activity of 'making sense' inevitably entails producing error[s]."

A inevitabilidade do erro constitui, assim, a essência do processo interpretativo do humor. A natureza desse erro equaciona-se, em larga medida, com a ruptura da previsibilidade, a tal ponto que, paradoxalmente, quase poderíamos dizer que existe uma *previsibilidade da ruptura*. No conto de Graham Greene, Sally fica circunspectamente séria perante a hilariante revelação, ao passo que, na história de Woody Allen, Ossip prefere trocar a mulher perfeita pela ostensivamente imperfeita. É a constatação, surpreendente, destes erros interpretativos que produz o prazer humorístico. Mas, por outro lado, a ruptura da previsibilidade, embora contrária aos nossos esforços e propósitos interpretativos, não deixa de corresponder a um outro conjunto de expectativas que também pomos em marcha ao ler uma história que sabemos cómica, i.e., as expectativas atinentes ao género especificamente humorístico.

Quando lemos Woody Allen ou David Lodge sabemos, à partida, que as regras da interacção comunicativa vão ser diferentes das que presidem à leitura de Tolstoi ou Henry James. Na verdade, à semelhança do funcionamento discursivo das anedotas conversacionais, as comédias literárias também exibem, habitualmente, marcas externas (título, nome do autor, colecção editorial em que figuram) que informam a audiência acerca do tipo de texto em questão e respectivas convenções comunicativas, ao mesmo tempo que sinalizam a existência de uma *promessa* de divertimento. São estes indícios, culturalmente codificados, que predis põem antecipadamente o leitor a entregar-se ao jogo humorístico. Quando é apanhado desprevenido - por exemplo, quando desconhece o autor, ou este faz uma incursão inabitual pela comédia - depressa o receptor, no decurso da leitura, identifica a anomalia e acciona as convenções interpretativas apropriadas ao género.

Assim, podemos dizer que a vitimização a que o receptor do discurso humorístico é sujeito se reveste de um carácter deliberado e, até certo ponto, convencional. Afinal de contas, o discurso é uma construção mútua de pelo menos dois interlocutores, não podendo completar-se sem a cooperação de ambos. Se, por exemplo, o leitor se demitisse do processo interpretativo em face da descoberta do erro, as intenções comunicativas do autor seriam automaticamente bloqueadas. Na verdade, a questão da intencionalidade humorística deve colocar-se numa base bidireccional: pretende A transmitir a B o que B percebe?; pretende B participar no jogo (de A) que sabe, ou descobre, viciado? É justamente porque o receptor identifica as intenções humorísticas do emissor e, deliberadamente, as aceita que o círculo discursivo se fecha. É também por isso que lhe é possível divertir-se *com* o emissor, e não sentir-se uma mera vítima sua e dos seus dados viciados. Logo, a questão do poder ultrapassa igualmente a unilateralidade: se, à primeira vista, o poder do emissor parece superior, cabe ao receptor reconhecê-lo e creditá-lo<sup>77</sup>. Na ausência desta confirmação, o discurso autoral torna-se monológico e vazio, e o humor, incompreendido, não se realiza.

O défice informativo do discurso humorístico é, em face do exposto, intencional, convencional (daí previsível) e *funcional*, pois desempenha um papel preponderante no cômputo dos propósitos da troca comunicativa (instaurar uma oposição semântica numa base de recorrência e fazer triunfar o quadro scríptico mais informativo, i.e., surpreendente<sup>78</sup>). Vejamos agora, mais detidamente, de que modo e por que meios a estratégia do recurso ao não-dito, tipicamente humorística, dá resposta à necessidade de uma construção deficitária da narrativa cómica.

---

<sup>77</sup> Voltando a Purdie (1993:96), veja-se a seguinte passagem: "Power in discourse belongs most obviously to the speaker, but that is at the cost of seeking confirmation from the listener(s) - it is the capacity to command such recognition that constitutes the speaker's discursive power. (...) The identity/authority of the donor is constituted by the attention or respect it extorts from the receiver".

<sup>78</sup> A estes princípios específicos da construção narrativa do humor voltaremos, exclusivamente, no próximo e último capítulo do presente trabalho.

## 2.5 O Não-Dito no Humor Narrativo

Se, na comunicação não-humorística, o princípio de economia que preside ao acto verbal visa minimizar perdas de tempo e esforços processuais desnecessários, no discurso do humor esse princípio é usado subversivamente. Na verdade, ao passo que a interacção quotidiana é guiada, paralelamente, por um propósito de relevância, segundo o qual apenas dizemos o que é necessário e pertinente, o humor tende a construir-se, como acima dizíamos, numa base intencional e falaciosamente deficitária: nas palavras de M.Dolitsky (1992:35)<sup>79</sup>, o 'problema' do humor é que "some not only worthy but also necessary information is often left out of the story."

Os motivos pelos quais o humor *não diz*, ao invés de *dizer*, não são, no entanto, gratuitos: o carácter aparentemente enganador do discurso humorístico esconde propósitos processuais fundamentais para o sucesso da interacção comunicativa. Apesar de, por vezes, podermos ver no recurso ao implícito uma estratégia de fuga à responsabilidade (como acontece, por exemplo, em anedotas alusivas de carácter erótico ou político)<sup>80</sup>, o humor em geral serve-se do não-dito como manobra essencial ao despoletar da incongruência cômica, ou seja, como uma estratégia indispensável para a sua própria sobrevivência *enquanto* humor.

De facto, o humor só funciona se não disser tudo. Na anedota, o carácter de brevidade tem sido apontando por muitos teóricos como a pedra de toque do seu êxito. Oring (1989), por exemplo, explica bem até que ponto o processamento do *punchline* (a *raison d'être* da piada) depende do carácter breve e controlado da informação fornecida previamente a ele. Se a anedota for demasiado desenvolvida e pormenorizada, corre o risco de induzir o receptor a dispersar a atenção processual por demasiados detalhes marginais, negligenciando aquele que é essencial para a

<sup>79</sup> Cf. 'Aspects of the unsaid in humor'. Ver também, da mesma autora, o artigo publicado no *Journal of Pragmatics* 7 (1983), 'Humor and the unsaid'.

<sup>80</sup> Sobre o potencial 'desresponsabilizante' do recurso ao implícito, ver, por exemplo, Ducrot (*Dire et ne pas Dire* 1972:12). Sobre a exploração desse potencial no humor, ver Cap.I, secção 5.1, em que discutimos a teoria da hostilidade do ponto de vista dos oprimidos.



compreensão do *punchline*<sup>81</sup>. Ou, em alternativa, a anedota pode *dizer demais* no sentido de 'exibir' a solução para a incongruência ao invés de apenas a sugerir. O carácter em regra compacto do *punch line* é uma estratégia técnica que visa provocar, nas palavras de Oring (1989:358), uma súbita "mudança na apreensão"; ora, se este princípio for violado, essa mudança pode não ser suficientemente súbita, perdendo-se o elemento de surpresa<sup>82</sup>.

Na narrativa cômica, por seu turno, o jogo do não-dito percorre-o integralmente, tanto ao nível tópico da estrutura linguística (que recorre ao implícito para, por exemplo, fazer funcionar os trocadilhos), como da macroestrutura discursiva. Nesta dimensão, a organização scríptica do conteúdo semântico do texto faz com que cada *script* nele accionado evoque um conjunto de informação estereotipada relativa a uma determinada acção ou estado, fornecendo, apenas em potência, as ligações semânticas e as implicações que lhe subjazem. Cabe ao leitor, que guarda na memória essas séries semânticas em forma episódica, completar e reconstituir o que fica implícito e, em função disso, predizer o que se passará a seguir. Ora, é nesse espaço em branco que o emissor baralha as cartas, quer a) misturando *scripts* cujas ligações ficam implícitas até ao momento em que um elemento revelador opera a conjunção, quer b) activando *scripts* que se vêm a revelar inadequados para a situação em foco.

Em *The Lunatic's Tale*, de Woody Allen, por exemplo, os motivos (cômicos por excelência) que subjazem à passagem do *script* HOMEM DE SUCESSO para o *script* VAGABUNDO são deixados em suspenso até ao final da história. Já em A

---

<sup>81</sup> É deste modo, como mostra Oring (1989), que muitos emissores incompetentes *matam a piada*. O género da *shaggy dog story* brinca justamente com este princípio, pois consiste num desenvolvimento exagerado de uma história multiepisódica que termina geralmente num trocadilho pobre. Nestes casos, que constituem uma espécie de paródia da anedota narrativa, os receptores são, de certo modo, as vítimas da piada, na medida em que são defraudados da recompensa final à atenção interpretativa que lhes foi exigida (desnecessariamente, descobrem depois).

<sup>82</sup> Se, por exemplo, adicionássemos ao *punch line* da anedota-caso de Raskin (cf. cap.III.1, *doctor's wife joke*), a palavra *handsome*, a eficácia da anedota ficaria seriamente em perigo. Na verdade, ao dizer *Come right in, handsome*, a jovem e bela mulher do médico estaria a revelar demais, fazendo com que a anedota explicitamente resolvesse a incongruência que se erguera anteriormente (cf. Por que o convida ela a entrar se o marido não está em casa?) e impedindo o receptor não só de a descobrir por si só, como também de gozar o prazer da superação do obstáculo.

*Shocking Accident*, de Graham Greene, o activar do *script* LUTO *pressupõe* a manifestação de algum tipo de sofrimento ou contrição por parte dos familiares enlutados; contudo, Jerome, o filho órfão, não verte uma única lágrima ante as notícias da morte do pai, preocupando-se antes com o que terá acontecido ao porco que lhe causou a morte. De um modo semelhante, em *You Were Perfectly Fine*, de Dorothy Parker, o *script* DECLARAÇÃO DE AMOR *pressupõe* um estado de espírito de lucidez, o qual é diametralmente oposto ao estado de embriaguez em que Peter comprovadamente se encontrava no fatídico momento da confissão amorosa.

Em qualquer um destes casos, como em muitos outros a analisar, a incongruência (chave da construção humorística) entre o comportamento das personagens e os *scripts* que o leitor é levado a activar reside, em larga medida, no que fica *por dizer*. Vejamos, pois, dois dos atalhos interpretativos que nos permitem aceder a essa dimensão fundamental: a pressuposição e a implicatura. Elementos decorrentes da esfera enunciativa do emissor e activados no processo interpretativo/inferencial do receptor, estes termos, lamentavelmente polissémicos, apelam a uma dilucidação.

### 2.4.1 Pressuposições

O conceito de pressuposição, fulcral numa abordagem pragmática do fenómeno humorístico, é um dos fundamentos teóricos da chamada semântica contextual e representa um dos pilares da análise do discurso. De entre as várias acepções que o termo conquistou<sup>83</sup>, interessa-nos focar três: a pressuposição no

---

<sup>83</sup> Eco (1979:secção 1.5) chama à pressuposição um *umbrella-term*, estatuto auferido pelo interesse amplamente interdisciplinar que o conceito granjeou em áreas tão diversas como a lógica, a filosofia da linguagem, a semiótica e a semântica generativa. Na verdade, as diferenças entre pressuposição referencial, semântica e pragmática não são sempre claras, uma dificuldade que é agravada pela proximidade conceptual, e conseqüente indiscriminação, do termo 'implicatura'.

plano lógico-linguístico, a pressuposição dita textual (ou respeitante ao enunciado) e a pressuposição pragmática (ou relativa à enunciação).

Inicialmente avançado no campo da lógica formal por Frege (1892) e Strawson (1950), o conceito de pressuposição surge intimamente relacionado com o carácter de verdade do conteúdo proposicional que subjaz ao enunciado, independentemente de esse enunciado ser verdadeiro ou falso. A pressuposição é, portanto, uma proposição não declarada cujo valor de verdade é tomado como garantido pelo falante. Um teste diagnóstico frequentemente usado para a pressuposição lógica é a negação: se a uma frase (i) e à sua negação (ii) estiver subjacente o mesmo conteúdo proposicional (iii), esse conteúdo partilhado constitui a sua pressuposição<sup>84</sup>:

(i) Eu quis acertar com a pedra no vidro.

(ii) Eu não quis acertar com a pedra no vidro.

(iii) Eu acertei com a pedra no vidro.

Paul e Carol Kiparsky (1971) especificaram a noção de pressuposição lógica recorrendo à distinção entre verbos factivos (como *regret, comprehend, ignore, resent, etc.*) e não-factivos (*assert, suppose, maintain, claim, etc.*): os primeiros pressupõem o seu complemento, enquanto que os não-factivos não o fazem. Compare-se *I regretted being late* e *I claimed being late*: ao passo que o primeiro enunciado pressupõe *I was late*, o segundo não o faz. Edward Keenan (1972:9-11) inclui os predicados factivos dos Kiparskys numa longa lista de formatos morfo-sintácticos que encerram conteúdos pressuposicionais: alguns desses formatos são a) as orações subordinadas temporais, b) as construções aspectuais, c) os iterativos e d) os quantificadores<sup>85</sup>.

As pressuposições assim entendidas encontram-se inscritas na estrutura do enunciado, apelando a uma competência de tipo lógico-linguístico por parte do

<sup>84</sup> É frequente designar-se este teste por *constancy under negation*.

<sup>85</sup> Veja-se, respectivamente, alguns exemplos destes formatos e, entre parênteses, as suas pressuposições: a) *John left/didn't leave after Mary called (Mary called)*, b) *Fred continued/didn't continue speaking (Fred was speaking)*, c) *John ate/ didn't eat another turnip (John ate at least one turnip)*, d) *Everyone/Not everyone but Mary left (Mary didn't leave)*.

coenunciador. No entanto, se tomarmos o enunciado à escala supra-sintáctica do texto, veremos que o conceito de pressuposição está intimamente ligado à construção da coerência textual e à questão da progressão temática<sup>86</sup>. Para progredir, um texto fornece - *põe*, ou coloca - informação que logo depois é tomada como *pressuposta*. Por outras palavras, a forma como se desenvolve um texto traduz-se, no que toca à sua organização temática, por uma correlação constante entre o *pressuposto* (o *dado*, ou tema) e o *posto* (o *novo*, ou rema), apresentando-se o primeiro como uma existência óbvia, mas oferecendo-se o segundo a uma eventual contestação<sup>87</sup>.

Neste sentido, é fácil depreender-se que a construção pressuposicional de um texto se presta a diversas utilizações, muitas das quais revestidas de potencial humorístico. Quando, por exemplo, em *You Were Perfectly Fine*, a rapariga diz a Peter que vão ser imensamente felizes, aparentemente pressupõe que a declaração de amor que ele lhe fez na noite anterior é verdadeira. No entanto, sabemos que ela sabe que Peter estava bêbado no momento da dita declaração, pelo que a estratégia discursiva da rapariga é particularmente hábil: ao focalizar a atenção sobre o posto (serem felizes juntos), ela tenta fazer passar discretamente o pressuposto (de Peter lhe ter feito uma declaração de amor consciente e sincera), embora sabendo que, em termos rigorosos, o conteúdo pressuposicional correcto é justamente o oposto scríptico NÃO AMAR.

O estatuto da pressuposição textual decorre, nesta perspectiva, da estrutura sequencial do enunciado, remetendo para informação prévia que, num plano de fundo, sustenta a nova informação que vai surgindo. Contudo, a pressuposição

---

<sup>86</sup> Enquanto elementos atinentes ao enunciado, que não à enunciação, estes dois níveis do conceito de pressuposição são enunciados por Maingueneau (1990:103) nos seguintes termos: "Os pressupostos distribuem-se em dois níveis: o da *frase*, fora de contexto (encontramos aqui o teste da negação) e o do *enunciado* em contexto, que se baseia na tematização."

<sup>87</sup> É neste sentido que o conceito de pressuposição se oferece a uma interpretação polifónica (cf. Ducrot 1972, 1984). Situando-se num plano recuado em relação à linha enunciativa, pergunta-se se o pressuposto se deve atribuir à mesma instância de enunciação que o posto. No discurso político, por exemplo, é sintomático que, com muita frequência, o posto seja assumido pelo locutor ao passo que o pressuposto, e sua responsabilidade, surjam atribuídos a uma instância ausente. A propósito, veja-se o excelente trabalho de Aldina Marques (2000).

textual pode também reportar-se a proposições pré-existentes face ao enunciado que são tacitamente partilhadas pelos coenunciadores. Neste sentido, e como é sintomático na narrativa humorística, o funcionamento pressuposicional do texto ultrapassa o plano das leis da organização discursiva (sequencialidade, causalidade, redundância) e projecta-se para a dimensão pragmática em que operam os saberes enciclopédicos (culturais, sociais, ou, se quisermos, scrípticos) do emissor e do receptor. Nesta óptica, não é já no enunciado, mas nas circunstâncias e factores da *enunciação* que a pressuposição se estabelece.

Lakoff (1971) é apontado como o primeiro a conceber uma abordagem pragmática do conceito de pressuposição. Para que uma frase seja 'apropriada', ou 'apta', ou 'verdadeira', terá de satisfazer diversas condições, que incluem factores individuais como as ideias subjectivas e as crenças pessoais. Se o falante *acreditar* nas condições que subjazem a uma determinada frase, essa frase é apropriada e verdadeira, no contexto de uma específica troca comunicativa. Como Robert Stalnaker (1973:17) explica, "presuppositions, on this account, are something like the background beliefs of the speaker - propositions whose truth he takes for granted, or seems to take for granted, in making his statement": Veja-se o seguinte exemplo, no qual os enunciados em a) só fazem sentido em face das pressuposições em b):

- a) (i) A minha mulher...
- (ii) O meu cão...
- (iii) O meu taco de golfe...
- ... aconselhou-me a ir ao psiquiatra.
- b) (i) Mulheres...
- (ii) Cães...
- (iii) Tacos de golfe...
- ... são capazes de aconselhar, i.e., pensar.

Esta concepção de pressuposição pragmática em sentido estrito, altamente idiossincrática e individualizante, foi reformulada por Keenan (1972:12) em termos do princípio, mais vasto, segundo o qual "certain culturally defined conditions or contexts be satisfied in order for an utterance to be understood (in its literal, intended meaning)". A idade, o sexo e o estatuto social dos participantes no acto

comunicativo, bem como a presença ou ausência de certos objectos no contexto físico da enunciação, constituem exemplos de elementos pressuposicionais que determinam uma interpretação literal do enunciado. Não satisfeitas estas condições, o enunciado será ou ininteligível, ou interpretado de um modo não-literal, enquanto uso metafórico, insultuoso ou, como o autor expressamente refere, humorístico da linguagem. Nesta acepção, o humor surge como a subversão de um quadro pressuposicional.

Contudo, também na comunicação humorística as condições da enunciação, designadamente no que diz respeito aos conhecimentos partilhados pelos coenunciadores, se revestem de um carácter decisivo para o sucesso da troca verbal. Como Raskin (1985:70-1) bem aponta, o conceito de pressuposição deve forçosamente incluir uma vertente pragmática, ou extralexical<sup>88</sup>, em que um conjunto de condições deve ser respeitado para que o enunciado faça sentido. Nas suas palavras (1985:54):

(...) Presupposition is thought of in terms of *enablement*, i.e., as one of those statements which should be true (or one of those conditions which should obtain, or one of those statements which should have taken place before) in order for the sentence in question to be meaningful, comprehensible, appropriate, etc.

Assim, Raskin demonstra que o funcionamento do humor se baseia em larga medida nas pressuposições partilhadas por emissor e receptor. A célebre anedota de Freud, *This girl reminds me of Dreyfus, the army does not believe in her innocence*, só será, assim, compreensível se aquele que a ouvir partilhar, com o emissor, o conhecimento de que Dreyfus era um oficial francês acusado de traição pelo exército, apesar de muitas outras individualidades acreditarem na sua inocência, que acabou por ser julgado e condenado. Raskin faz notar que, neste caso concreto, o facto de Dreyfus ter sido posteriormente reabilitado não era conhecido à data da circulação da anedota, pelo que as pressuposições que lhe são inerentes se limitam em larga medida ao acima expresso. Se se tivesse sabido dos posteriores

---

<sup>88</sup> Veja-se, no capítulo III deste trabalho, secção 1.1.3.1, a exemplificação detalhada que Raskin (1985:90) faz da anedota da mulher do médico.

desenvolvimentos do caso, a anedota teria perdido muita da sua força, já que, à imagem de Dreyfus, a inocência (i.e. virgindade) da rapariga estaria salvaguardada, o que implicaria conotações relativas a bodes expiatórios, injustiça e preconceitos que são completamente contrárias ao teor frívolo da anedota original e apenas serviriam para a 'matar'.

A pressuposição assim entendida, decorrente de conhecimentos partilhados entre os coenunciadores e de acordos tácitos existentes entre eles, reporta-se, como Maingueneau (1990:91-93) explica, às condições de êxito dos actos de fala. Do mesmo modo que, quando fazemos uma pergunta, pressupomos pragmaticamente que o coenunciador conhece a resposta, que no-la pode exprimir, etc., a alusão freudiana do exemplo analisado só é bem-sucedida quando o receptor está na posse dos dados pressuposicionais necessários à sua compreensão e o emissor, por seu turno, pressupõe que assim seja (razão pela qual uma anedota deste tipo nunca seria apropriada para uma criança). Todavia, Maingueneau (1990:104) explica também que "é possível extrair efeitos cómicos quase automáticos da violação deste tipo de pressupostos." Neste sentido, o humor - e, particularmente, como temos vindo a ver, a narrativa literária cómica - explora abundantemente os quadros pressuposicionais que o leitor constrói no processo de leitura do enunciado, ou que, em contrapartida, transporta, do plano do seu conhecimento do mundo, para a situação da enunciação literária. Os contos humorísticos do *corpus* em análise são, com veremos no próximo capítulo<sup>89</sup>, exemplos flagrantes de ambos os casos.

### **2.5.2 Implicaturas e Inferências**

Em estreita relação com o conceito de pressuposição, e com as normas que governam tacitamente os intercâmbios discursivos, surge a noção de implicatura. Se a primeira se reporta a um plano enunciativo prévio, operando uma espécie de

---

<sup>89</sup> Veja-se, em particular, a análise das pressuposições em *The Lunatic's Tale* (cf. secção 2.2.3).

recuamento do conteúdo, esta assume-se numa linha de concomitância enunciativa, oferecendo-se ao coenunciador como um enigma a solucionar, como um problema que exige um cálculo de decifração. Neste sentido estrito, poderíamos dizer que o receptor *identifica* a pressuposição mas *infere* a implicatura<sup>90</sup>. Perante um cálculo inferencial bem-sucedido, o emissor da implicatura pode, no entanto, recusá-la e refugiar-se no sentido literal do enunciado, facto que indicia o carácter incerto da implicatura em contraponto com a natureza estável da pressuposição. Por outro lado, ao passo que esta pode constituir-se em exclusivo na tessitura lógico-linguística, a implicatura aparece forçosamente associada a um contexto particular, remetendo para o plano da enunciação e suas múltiplas variáveis. Enquanto manifestação do implícito, às vezes designada por *subentendido*<sup>91</sup>, a implicatura é particularmente fecunda no discurso do humor, como deixa entrever a reflexão que acabámos de efectuar acerca dos princípios interaccionais da comunicação humorística.

Introduzido por Grice (1975), o conceito de implicatura - que, note-se, traduz um processo (*implicature=implying*), por oposição a produto (*implicatum=what is implied*) - popularizou-se sobretudo numa de duas acepções consignadas pelo autor: a conversacional (por oposição a convencional). A implicatura de tipo convencional está presente quando a intenção comunicativa do emissor reside unicamente na estrutura linguística do enunciado: no exemplo *He is an Englishman; he is, therefore, brave*, o locutor *implica* que a coragem é um atributo que decorre da nacionalidade da personagem referida, na medida em que *therefore* é uma conjunção conclusiva.

Em contrapartida, a implicatura conversacional exige um naipe de elementos contextuais muito mais complexo, ultrapassando o domínio da teoria linguística em que se situa a implicatura convencional, e apontando para o plano de uma teoria da

---

<sup>90</sup> No entanto, na sequência da abrangência terminológica da pressuposição, atrás discutida, é frequente falar-se também de processos inferenciais na sua identificação.

<sup>91</sup> Cf., por exemplo, Maingueneau (1990: cap.IV *passim*).



comunicação<sup>92</sup>. Suponhamos, segundo um outro exemplo de Grice, que um sujeito A pergunta a outro, B, como se tem dado um amigo comum a trabalhar no banco, ao que B responde: *Oh quite well, I think; he likes his colleagues and he hasn't been to prison yet*. A identificação do que B implica exige o conhecimento não só do código linguístico, mas dos elementos circunstanciais da enunciação, tais como a identidade dos falantes, a personalidade de C (susceptível de cometer o típico crime do empregado bancário), o facto de os colegas do banco serem pessoas traiçoeiras e de C parecer ignorá-lo, etc.

Da parte do receptor, a implicatura conversacional exige a formulação de um raciocínio, ou seja, a aplicação de um cálculo interpretativo: nas palavras de Grice (1989:31), a presença de uma implicatura conversacional "must be capable of being worked out (...) and even if it can be intuitively grasped, [it must] be replaceable by an argument". Este critério distintivo da implicatura conversacional face à convencional - habitualmente designado por 'requisito de calculabilidade' (ou *calculability requirement*) - toma a forma de um processo inferencial. No exemplo acima, o raciocínio de A poderia ter tomado os seguintes passos: 1) B violou aparentemente a máxima de relevância; 2) A não tem razões para supor que B não esteja a respeitar o princípio de cooperação; 3) A pensa que B considera C potencialmente desonesto; 4) A sabe que B sabe que A é capaz de inferir o passo 3; 5) Portanto, B implica que C é desonesto. Nestes moldes, a implicatura conversacional é a garantia de que o Princípio de Cooperação continua vigente, apesar de, à primeira vista, o enunciado do emissor se apresentar deficitário ou irregular. No entanto, para chegar até ela, é necessário estar na posse de diversos tipos de conhecimento. Por outras palavras, para que o ouvinte consiga inferir correctamente a presença e a natureza de uma implicatura conversacional, terá de lançar mão de variados elementos, que Grice (1989:31) enumera:

---

<sup>92</sup> Poderíamos aqui aventar um paralelo entre implicatura convencional e pressuposição e, por outro lado, implicatura conversacional e pressuposição pragmática.

To work out that a particular conversational implicature is present, the hearer will rely on the following data: 1) The conventional meaning of the words used, together with the identity of any references that may be involved; 2) the Cooperative Principle and its maxims; 3) the context, linguistic or otherwise, of the utterance; 4) other items of background knowledge; and 5) the fact that all relevant items falling under the previous headings are available to both participants and both participants know or assume this to be the case.

Sperber e Wilson (1986, 1986a) partem destes pressupostos para atribuir ao conceito de implicatura, e ao processo inferencial de acesso a ela, um papel determinante na sua Teoria da Relevância. Depois de revermos, muito sucintamente, esta proposta, tentaremos aplicá-la ao caso humorístico. Nas palavras dos autores (1986a:250),

"(...) the implicatures of an utterance are those contextual assumptions and implications which the hearer has to recover in order to satisfy himself that the speaker has observed the principle of relevance."

Ora, o princípio da relevância deve ser entendido no âmbito de um modelo de comunicação a que os autores chamam *ostensivo-inferencial*, segundo o qual o comunicador visa, através de um estímulo ostensivo<sup>93</sup>, tornar manifesto um conjunto de suposições, a que o receptor terá de aceder por intermédio de um conjunto de inferências (cf.1986:63,155). Trata-se, portanto, de um modelo de comunicação em que o papel do emissor não se restringe, como no chamado *code model*, a transmitir um mero conteúdo proposicional através da combinação de representações fonéticas e semânticas. Para além disso, o emissor veicula sentidos implícitos cuja acessibilidade exige um processo inferencial. No entanto, o esforço processual superior que este processo inferencial representa só se justifica se as implicações contextuais que daí resultam não forem passíveis de ser transmitidas por uma formulação directa, isto é, mais simples e económica.

Neste sentido, o princípio de relevância - a saber, "Every act of ostensive communication communicates the presumption of its own optimal relevance"

---

<sup>93</sup> Nas palavras dos autores (1986:155): "To succeed, an act of ostensive communication must attract the audience's attention. In that sense, an act of ostention is a request for attention". No paradigma griceano, o conceito do 'ostensivo' também está presente: "A speaker (...) may *quietly* and *unostentatiously* violate a maxim" ou, em contrapartida, "he may flout a maxim; that is, he may *blatantly* fail to fulfil it" (Cf. Grice 1989:30 [Itálico nosso]).

(cf.1986:158) - é observado exemplarmente no funcionamento da implicatura. Vejamos um dos exemplos dos autores: *Peter: Would you drive a Mercedes? Mary: I wouldn't drive ANY expensive car* (cf.1986:194ss). O enunciado de Mary não responde directamente à pergunta de Peter, mas este, supondo a sua relevância, dispõe-se a fazer um esforço processual adicional. De imediato, a resposta de Mary dá-lhe acesso à sua informação enciclopédica sobre carros caros, da qual deriva a implicatura *A Mercedes is an expensive car*, que Sperber e Wilson designam por "premissa implicada" - um elemento processual que é fornecido pelo ouvinte de acordo com os quadros de memória de que dispõe. Mas este estágio não justifica ainda a resposta de Mary, pelo que Peter formula uma "conclusão implicada"<sup>94</sup>: *Mary wouldn't drive a Mercedes*. O valor de verdade destas implicaturas, de um tipo a que os autores chamam "completamente determinado", é da inteira responsabilidade de Mary, tanto como se elas as tivesse afirmado directamente.

No entanto, se a intenção comunicativa de Mary se limitasse a isto, ela deveria ter preferido dar a Peter uma resposta explícita (*I wouldn't drive a Mercedes*) que exigisse menor esforço processual. Se optou por dar uma resposta indirecta é porque esperava atingir outros efeitos contextuais adicionais, nomeadamente uma segunda premissa implicada (*People who refuse to drive expensive cars disapprove of displays of wealth*) e a conclusão implicada (*Mary disapproves of displays of wealth*). Obviamente, o valor de verdade destas implicaturas, a que Sperber e Wilson se referem como "weak" (1986:200-2), não é já inteiramente imputável ao emissor<sup>95</sup>. No entanto, decorre do princípio de

---

<sup>94</sup> Note-se que, como os autores (1986a:261) sublinham "implicated conclusions are recovered by deduction". A questão do carácter parcialmente dedutivo do processo inferencial, indiciado em Grice, é abertamente defendido por Sperber e Wilson: "because relevance is itself defined in partly deductive terms, the description of pragmatic hypothesis formation and confirmation makes essential reference to deductive processing" (idem). Isto não implica, contudo, que as conclusões retiradas deste processo sejam comprováveis: na verdade, os autores admitem que "the process of inferential comprehension is non-demonstrative: even under the best of circumstances, communication may fail" (1986:65).

<sup>95</sup> Esta questão - da intencionalidade do autor e da liberdade interpretativa - é fundamental na análise não só do humor, como dos textos literários, pelo que o caso presente é duplamente ilustrativo. Vejamos as palavras dos autores (1986:200): "Clearly, the weaker the implicatures, the less confidence the hearer can have that the particular premises or conclusions he supplies will reflect the speaker's thoughts, and this is where the indeterminacy lies. However, people may entertain different thoughts and come to have different

relevância que, se Mary optou por uma resposta implícita, o fez porque esperava tornar estas implicaturas minimamente manifestas, de modo a estimular o processo inferencial que revelaria o seu maior valor informativo (dizer mais por menos) e abriria caminho a efeitos contextuais mais subtis.

O humor, fenómeno interpretativo caracteristicamente mediato, presta-se a uma abordagem semelhante. Por exemplo, suponhamos que um marido pergunta à mulher *Why don't you accept you are married to a genius?* ao que ela responde, com outra pergunta, *Why, am I a bigamist?*<sup>96</sup>. A resposta, 'ostensivamente' indirecta, apela, desde logo, a um processo de interpretação inferencial. Num primeiro momento, o marido acciona o seu conhecimento enciclopédico e formula uma premissa implicada: *Bigamists have two spouses*; depois, em face do contexto, produziria uma segunda premissa, *My wife only has one husband: me*; e, num terceiro momento, uma conclusão, *My wife is not a bigamist*. No entanto, esta conclusão não resolve o problema do desfasamento entre pergunta e resposta, pelo que o marido, certo da relevância do enunciado da mulher, avança no processo inferencial dedutivo: *If my wife were a bigamist, she might be married to a genius* (premissa implicada) e *As my wife is not a bigamist, she is not married to a genius* (conclusão implicada). Esta conclusão, equivalente a *I am not a genius*, desvela finalmente a verdadeira intenção comunicativa da mulher, que se poderia traduzir, em termos mais radicais (como aliás o contexto da história sugere), por *You are stupid*.

Pergunta-se: porquê optar por uma resposta tão indirecta, quando o efeito contextual equivale ao da resposta explícita (que teria sido algo como *Because you are not one*, ou, mais dramaticamente, por *Because you are the opposite of a genius*)? Porque o recurso à implicatura permite instaurar dois planos de significação, o literal e o implícito, na intersecção dos quais se gera uma oposição e conseqüente incongruência cómica. Em termos de uma análise scríptica, essa

---

beliefs on the basis of the same cognitive environment. The aim of communication in general is to increase the mutuality of cognitive environments rather than guarantee an impossible duplication of thoughts."

<sup>96</sup> Exemplo (adaptado) extraído do filme *Small-Time Crooks*, de Woody Allen (2001).

oposição seria algo como BIGAMIA/INTELIGÊNCIA vs. MONOGAMIA/ESTUPIDEZ. Por outro lado, sabemos que a apresentação de um enigma é uma das técnicas humorísticas clássicas: encontrar a solução do problema é descobrir a chave da disjunção semântica, e, segundo teorias psicológicas, a resolução (ou "falling into place"<sup>97</sup>) é fonte de prazer cômico. Se a mulher tivesse dado uma resposta imediata, nenhum destes efeitos contextuais teria sobrevivido, pelo que podemos dizer que o seu enunciado é, na terminologia de Sperber e Wilson, "optimally relevant".

Este e outros exemplos, analisados quer na secção anterior quer no próximo capítulo (veja-se, em especial, a secção 2.2.4), demonstram que a implicatura encerra, em larga medida, a chave da decifração do humor, tanto na anedota como na narrativa literária. Quando os autores das *short stories* em análise parecem pisar a linha divisória que separa a comunicação cooperativa da não-cooperativa, há que procurar nas entrelinhas, sob a forma etimologicamente entrelaçada do implícito e do implicado, as pistas para a solução do problema. Na interpretação de textos de teor literário, essas pistas são maioritariamente lexicais, mas os outros tipos de conhecimento de que Grice fala (o *background knowledge* do receptor, a acessibilidade, por parte de ambos os coenunciadores, das convenções que regem a troca comunicativa, neste caso humorística, etc.) são também fundamentais para a recuperação da intenção autoral.

## 2.6 Intertextualidade Humorística: Alusão e Paródia

Muito do que fica por dizer no texto humorístico deve ser procurado, não nas imediações co-textuais, mas noutros textos, onde as sequências cômicas se completam e as referências crípticas passam a fazer sentido. Expressão paradigmática da vertente interaccional do humor, a intertextualidade implica um conhecimento partilhado pelo emissor e pelo receptor a respeito de um determinado discurso, ou sequência discursiva, pré-existente. Em contextos não-

---

<sup>97</sup> Cf. Cap.I, secção 5.

humorísticos, a citação e a paráfrase constituem algumas das formas típicas da relação intertextual. Mas os muitos e importantes usos cômicos da intertextualidade - muito particularmente na *short story* humorística - remetem para outros conceitos de grande operatividade, como a alusão e a paródia.

Em Genette, o conceito de intertextualidade é originariamente dotado de um valor restrito, devendo ser entendido em correlação com a noção vizinha de hipertextualidade<sup>98</sup>. A relação intertextual indica, assim, a presença, por citação ou alusão, de um texto num outro. Em contrapartida, o hipertexto, em vez de aludido ou citado, sofre um processo mais profundo de transformação, como é o caso da paródia, ou mesmo de imitação, como acontece com o pastiche, resultando no chamado hipotexto. Reconhecendo a controvérsia relativa aos limites da aplicação do conceito de intertextualidade, Attardo (2001:77) viria a oferecer uma definição mais genérica: "A text (Ti) may be said to have an intertextual relation to another text (Tj) when the processing of Ti would be incomplete without a reference to Tj". A natureza desta 'incompletude', acrescenta o autor, pode residir num dos vários elementos que constituem um texto: sentido, organização formal (escolhas lexicais), estrutura sintáctica, circunstâncias de produção, etc.

Multifacetada e polivalente, a intertextualidade - em particular a alusão - é consensualmente tida como um recurso pródigo da prática humorística, tanto ao nível da anedota como do texto narrativo mais extenso. Ao aludir, o emissor coloca um desafio à audiência para identificar um texto-fonte, muitas vezes camuflado sorrateiramente, que é indicativo de cultura geral ou mesmo de posicionamento social, o que torna este tipo de humor tendencialmente agressivo. Nash (1985:74,76) refere-se a esta característica das piadas alusivas ao considerá-las

---

<sup>98</sup> Cf. Gérard Genette (1982), *Palimpsestes*, Paris: Seuil. Note-se que, entretanto, ambas as categorias pertencem a uma macrocategoria: a transtextualidade. Assim, vejamos todos os elementos que esta macrocategoria admite na terminologia genettiana: intertextualidade e hipertextualidade, como acima referimos, mas também *paratextualidade* (relações do texto com a sua periferia: o título, o prefácio, as ilustrações), *metatextualidade* (relação de comentário de um texto relativamente a outro) e *arquitextualidade* (relação de um texto face às classes de que faz parte: por exemplo, um soneto de Pessanha tem uma relação de arquitextualidade com a classe dos sonetos, a dos poemas simbolistas/decadentistas, a das obras líricas, etc.).

como "a kind of test, proving the credentials of the initiated and baffling the outsider", e conclui: "To make an allusion is often to make a bid for situational power"<sup>99</sup>. Nash acrescenta que o tipo de informação intertextual presente nas anedotas alusivas abrange um espectro alargado, que vai, por exemplo, desde a máxima filosófica (*Coito ergo sum*) e a citação literária (*Is this Mick Jagger that I see before me?*<sup>100</sup>), ambas elitistas, ao provérbio popular (*Sky red at night, sailor's ship's on fire*) e às fórmulas epistolares (*Dear Mary, / Weather's here. Wish you were beautiful./ Love, Al*), entre muitas outras possibilidades, como o *slogan* publicitário ou político e a linguagem jornalística, jurídica ou administrativa. A fonte intertextual pode, inclusivamente, ser uma outra anedota, como é o caso do chamado *formulaic humor*, dando origem aos *joke cycles*, em que uma anedota matriz serve de hipertexto, conhecendo múltiplas variações cujo sucesso interpretativo depende da identificação intertextual bem-sucedida<sup>101</sup>.

Mas os conceitos de alusão e paródia, intimamente relacionados, merecem algum esforço de delimitação, tanto mais que é frequente conceber erroneamente a segunda como uma forma alargada da primeira<sup>102</sup>. Neal Norrick, no artigo intitulado

---

<sup>99</sup> Dumarsais (1730:151-6), que inclui a alusão na sua célebre listagem de tropos, define-a assim: "Les allusions (alludere R. ad, et ludere [jouer]) et les jeux de mots présentent un sens et en font entendre un autre. (...) On fait allusion à l'histoire, à la fable, aux coutumes." Enquanto figura de estilo, a alusão deve, no entanto, ser facilmente captável. Por isso, Dumarsais critica duramente os poetas que camuflam a referência alusiva, o que, adverte, pode ter efeitos, não agressivos (como é a opinião hoje dos teóricos do humor), mas burlescos: "Les allusions doivent être facilement aperçues. Celles que nos poètes font à la fable, sont défectueuses, quand le sujet auquel elles ont rapport n'est pas connu. (...) Malgré le respect dû au sujet, et la bonne intention du auteur, il est difficile qu'en lisant cet ouvrage, on ne soit point affecté comme on l'est à la lecture d'un ouvrage burlesque."

<sup>100</sup> Alusão literária a *Macbeth*, I, vii, 33, feita por um espectador aquando da aparição, nos dias de hoje rara, do cantor na televisão. Cf. Nash (1985).

<sup>101</sup> Cabe aqui notar que o humor formulaico obedece rigidamente a matrizes pré-estabelecidas (como é o caso da construção consecutiva *He's so...that...: eg. He is so tall that he has to climb a ladder to shave himself.*). É com base neste princípio que os ciclos de anedotas funcionam. Attardo (2001:77-8) mostra bem como a relação intertextual entre as várias anedotas de um ciclo implica a identificação do *joke frame* inicial. Por exemplo, o ciclo das *lightbulb jokes* tem de obedecer à fórmula *Q. How many...does it take to...? A. ...to..., and...to...,* do mesmo modo que a fórmula *X does it Z* se repete num ciclo que se revelou imensamente profícuo, como se pode ver nos seguintes exemplos, que não resistimos a citar: *Windsurfers do it standing up, Accountants do it calculatingly, Linguists do it with their tongues, Parents used to do it, Oscar did it wildly, Einstein did it relatively*, etc. A propósito da questão dos ciclos de anedotas, ver também Chiaro (1992:71-61).

<sup>102</sup> É este o caso de Nash (1985:78,80), que considera a alusão "an important, indeed cardinal, device in the structure of comic texts", concebendo assim a sua relação com a paródia: "allusion (...) may echo or mimic, rather than make a literal citation, and thus become a kind of minimal parody", ou, mais adiante:

"Intertextuality in Humor" (1989:117), procede justamente a essa diferenciação nos seguintes termos: ao passo que a alusão humorística consiste numa "brief intertextual reference", a paródia deve conceber-se como uma caricatura alargada de um texto-fonte. Neste sentido, explica Norrick (1989:131-3), a paródia não deve ser considerada uma mera expansão da anedota alusiva: contrariamente a esta, o humor não está concentrado numa referência breve, mas ao longo de todo o texto assumidamente imitativo, nem o receptor é colocado agressivamente em cheque. Na verdade, o texto paródico não usa fugazmente a alusão intertextual apenas para criar um contexto semântico ou para activar uma inversão interpretativa, disfarçando o original de modo a tornar a detecção mais difícil. Pelo contrário, a paródia toma de empréstimo toda uma matriz estilístico-formal e/ou semântica, exibindo a referência ao original (muitas vezes no próprio título), numa tentativa explícita, partilhada pelo receptor, de ridicularizar o autor do texto parodiado. Note-se, com Evrard (1996:70), que a deformação cômica do hipertexto registada na paródia é frequentemente obtida mediante a hipérbole que, funcionando como uma figura da caricatura, exagera as propriedades do texto parodiado.

Muitas paródias assumem a forma narrativa - veja-se o caso paradigmático de Corey Ford, um dos textos em análise neste trabalho -, mas é mais frequente encontrar no texto narrativo cômico a referência alusiva como forma de humor intertextual. Em Woody Allen, como veremos (cf.V.2.3.3), são muitas as ocorrências de alusão, que concorrem para alargar os quadros semânticos de *The Lunatic's Tale* para *scripts* extratextuais. O leque de referências alusivas, caracteristicamente vasto na obra do autor, passa, também aqui, por áreas tão variadas como a cultura erudita (Olive Chmosky vai a concertos da Bach e lê T.S.Eliot), popular (Tiffany prefere os *life shows* da televisão e é fã de Johnny Cash), a cultura cinematográfica (veja-se a referência a *Blue Angel*), a ciência (Ossip fala de Darwin a Annah Arendt), questões histórico-políticas (os ghettos

---

"wherever allusions occur, some excursion into parody is possible; the parodic line often begins with the allusive point."



judaicos e a potente Mrs.Blitzstein) e étnico-religiosas (críticas implícitas ao Velho Testamento) e elementos da cultura infanto-juvenil (ratos dos desenhos animados, *frisbees* e ficção científica). A comicidade evidente que ressalta destes elementos - magistralmente formulados, como a citação contextualizada adiante mostrará - faz deles auxiliares importantes da sinalização humorística do texto. Contudo, na ignorância eventual do seu significado, estas e outras alusões permanecem cripticamente na dimensão não só do *não-dito*, mas do *não-lido*. Também aqui, a importância da questão do conhecimento partilhado entre o emissor e o receptor da mensagem humorística é fundamental.

## **2.7 Cooperação Narrativa, Cooperação Literária e Cooperação Humorística**

Situada na confluência de três campos analíticos, e de três realidades discursivas peculiares, a narrativa literária cômica exhibe, respectivamente, implicações específicas no que diz respeito ao princípio de cooperação. Como se depreende do que acima ficou exposto, os postulados griceanos encontram uma expressão complexa, por vezes aparentemente contraditória, no discurso humorístico. No caso pendente do humor literário, em que a transgressão das normas da interação verbal também é preponderante, os exemplos que fomos apontando do *corpus* em análise mostram bem a pertinência da questão da cooperação.

Enquanto textos especificamente narrativos, as *short stories* cômicas que temos em mãos deveriam, em princípio, enquadrar-se nos parâmetros de cooperação narrativa enunciados por J.-M.Adam (1985:154-169). No entanto, sabemos bem que o itinerário discursivo do humor se caracteriza fundamentalmente pelo desvio sistemático face às regras de género ou modo textuais. Apesar disso, esse desvio é apenas parcial, pelo que se justifica uma breve reflexão, a título comparativo, sobre a questão da cooperação narrativa.

Segundo J.-M.Adam, o problema da cooperação narrativa deve colocar-se em correlação directa com o princípio da *lisibilidade*, a garantia de que, à semelhança do humor, as 'intenções' autorais surtam 'efeitos' interpretativos. Neste sentido, mas contrariamente ao que acontece com o fenómeno cómico, o texto narrativo deve ser entendido, na esteira de Grice, como um "contrato enunciativo implícito que visa evitar toda e qualquer ruptura da homogeneidade discursiva" (1985:155). Como qualquer troca conversacional, este contrato obedece a cláusulas que, no caso da narrativa, se resumem a duas: compatibilidade e informatividade<sup>103</sup>. Neste sentido, o texto narrativo deverá, por um lado, ser *compatível* com o quadro pragmático de pressuposições e com o quadro semântico da sua macroestrutura temática e, por outro, deverá ser *informativo*, ou seja, cumprir o papel que lhe cumpre no âmbito interactivo da transmissão de conhecimentos. É assim que, por exemplo, deverá apenas dar detalhes que se revistam de pertinência no cômputo geral da história, não se devendo alongar por divagações paralelas, ou por elementos 'quantitativamente' injustificados. Deverá igualmente fornecer dados que, no contexto do quadro de verdade da história - que é, qualquer que seja ele, forçosamente distinto da realidade empírica -, façam sentido, isto é, que sejam 'qualitativamente' apropriados. Deverá ainda ligar os elementos sintácticos e os elementos temáticos de 'maneira' a garantir a coesão microestrutural e a coerência macroestrutural do texto. Como Adam faz notar, estas três máximas são consubstanciadas numa outra, mais geral, que Grice designa por Relação, e a que Sperber e Wilson (1986), como vimos, dão o nome mais genérico de Relevância, à qual se deve atribuir um papel determinante na pragmática narrativa. Na verdade, a relevância é o preço a pagar pela atenção e pela cumplicidade do receptor, tanto mais necessárias quanto o texto narrativo surge como "une longue prise de parole" (p.156), na qual o leitor não pode sancionar ou corrigir, mas sim, à revelia do autor, abandonar o espaço

---

<sup>103</sup> Note-se que, para J.-M.Adam, o conceito de informatividade não é equivalente ao que, no capítulo anterior, expúnhamos a propósito de Giora (e cuja concepção - cf. disparidade categorial, surpresa - seguimos na análise textual do próximo capítulo), ou à acepção que Beaugrande e Dressler lhe atribuem, sendo antes usado na acepção griceana neutra de 'transmissão de informação'. É também neste segundo sentido que Zhao (1988) usa o termo, como vimos, em nota, no terceiro capítulo.

comunicativo<sup>104</sup>. Apesar do carácter aparentemente monológico da narrativa, é, pois, fundamental afirmar o dialogismo - implícito e virtual - que lhe subjaz e em cujas premissas se inscreve aquilo a que Adam (1985:168) chama a dupla intencionalidade de qualquer narrador: "raconter une histoire en l'analysant, en l'interprétant, par en guider le décodage et en garantir la force illocutoire." Neste aspecto concreto, e contrariamente aos anteriormente expostos, o modo narrativo e o modo humorístico reaproximam-se, ainda que apenas tangencialmente: o humor também guia, sob a forma de implicaturas, a decodificação da mensagem - embora esta surja cifrada de um modo erróneo - e também garante, se não a sua força ilocutória (que pode ser falaciosa), pelo menos os efeitos perlocutórios que dela advêm (algo que poderíamos designar por causar divertimento ou prazer humorístico).

A cooperação literária evidencia, desde logo, traços distintivos face ao quadro genericamente narrativo: por um lado, a plurivocidade, que produz mais do que uma configuração semântica<sup>105</sup>; por outro, a ficcionalidade e respectivas implicações no plano da máxima de qualidade. Como Henry (1996:107-9) explica, o discurso literário funciona simultaneamente em mais do que um quadro semântico (*frame*), oferecendo-se constantemente a mais do que uma interpretação. Esses quadros, que se distanciam da realidade empírica tal como a conhecemos<sup>106</sup>, devem ser reconhecidos pelo receptor enquanto ficção, de modo a projectarem um sistema de verdade que é intrínseco à realidade literária e em face do qual cada enunciado será avaliado:

---

<sup>104</sup> Veja-se como, nos casos em que o autor escolhe deliberadamente, por motivos estéticos, filosóficos ou outros, romper este acordo tácito - por exemplo, divagando inteminarmente por questões subsidiárias, dando informação contraditória, abstando-se de cumprir os preceitos lógico-gramaticais ou técnico-compositivos da narrativa -, o receptor pode dispersar-se de tal modo que desiste e quebra o elo comunicativo. É num contexto semelhante que se pode compreender a proverbial 'dificuldade', ou alegada 'ininteligibilidade', de autores como Proust ou Joyce.

<sup>105</sup> Note-se desde logo a diferença relativamente à narrativa não-literária, que visa um sentido unívoco. Diz Adam (1985:168): "Les récits, à la différence des romans, visent à véhiculer un sens univoque."

<sup>106</sup> Como já vimos, na secção 2.2.4, mesmo a literatura realista exhibe este distanciamento ontológico: nas palavras de Bakhtin (*Esthétique et Théorie du Roman*, Paris: Gallimard, 1978:396), "Si véridique, si réaliste que soit le monde *représenté*, il ne peut jamais être identique, du point de vue spacio-temporel, au monde réel, représentant, celui où se trouve l'auteur qui a créé cette image." (*Apud* Adam 1985:173.)

Each frame establishes a general context against which each communicative act will be measured. The pretendings that constitute fictional discourse will mean *seriously* within that fiction frame. (...) Writers must (sufficiently) signal the purpose of their texts or the frames they intend to invoke in their writings. (Cf. Henry 1996:107)

Os constrangimentos causados por paradoxos como 'fingimento da seriedade' e 'seriedade do fingimento' apelam a uma reformulação não só da máxima de qualidade, como, mais genericamente, do princípio de cooperação no discurso literário. Nesta perspectiva, um contributo teórico particularmente relevante é o da já referida Marie-Louise Pratt (1977:163), para quem o funcionamento discursivo do texto literário assenta forçosamente numa base cooperativa, ainda que as máximas conversacionais sejam aparentemente violadas: "Intentional failure to fulfill a maxim in literature always counts as flouting and is thus always intended to be resolved by implicature". Este tipo específico de violação - a que devemos antes chamar *flouting*, ou exploração - encerra, pois, propósitos comunicativos específicos sob a forma de implicaturas, a que o leitor pode aceder, não através das propriedades intrínsecas do enunciado, mas através do conhecimento tácito da situação discursiva literária. Ora, nas palavras da autora (1977:171), "the literary speech situation is such that it is virtually impossible for an author to be guilty of any of the other kinds of intentional nonfulfillment Grice mentions."

Na verdade, as circunstâncias em que uma obra literária é composta, editada, revista e publicada visam eliminar falhas que possam resultar de descuido, incompetência ou, hipoteticamente, de uma intenção criminosa por parte do autor. No caso da mentira, ou difamação, por exemplo (a que Grice chamaria *quiet and unostentatious violation*), os editores eliminá-la-iam automaticamente, em observância às leis de imprensa. Por outro lado, a natureza específica da expressão literária permite ao autor um leque de desvios intencionais muito mais vasto do que em qualquer outro contexto discursivo. Se Eça, por exemplo, escreve sobre o incesto, mostra que, intencionalmente, optou por explorar um tabu, ignorando o óbvio choque (*clash*) entre a sua intenção literária e o estigma social, ético e

religioso que impende sobre o tema. De um modo semelhante, a eventualidade de um autor literário cometer aquilo a que Grice chama *opting out* está fora de questão: escrever uma obra literária é um acto voluntário (mesmo se motivado por prementes necessidades financeiras), significando forçosamente *opting in*. É claro que um autor pode escolher "ficar de fora de" um género literário, isto é, infringindo os princípios reguladores de um determinado modo discursivo, mas, nesse caso, está automaticamente a 'explorar' essas potencialidades, ou seja, mais uma vez, a fazer um uso literário e cooperativo dessa pseudo-violação.

Se, em face do exposto, as três primeiras das quatro situações de infracção intencional às máximas conversacionais enunciadas por Grice<sup>107</sup> estão vedadas ao autor literário enquanto entidade concreta/real, não o estão às outras vozes do discurso, como é o caso do narrador ou das personagens (a quem podem igualmente ser atribuídas infracções não-deliberadas). No entanto, também aí a postura cooperativa do autor deve ser procurada. Se, no exemplo de Pratt (1977:166), o enunciado introdutório do narrador de *Pride and Prejudice* ("It is a truth universally acknowledged that a single man in possession of a fortune must be in want of a wife") parece violar a máxima de qualidade, o leitor facilmente interpreta a implicatura que lhe subjaz como sendo uma intenção irónica por parte de Jane Austen. De um modo semelhante, várias passagens de *Life and Opinions of Tristram Shandy*, de Lawrence Sterne, mostram bem como Shandy exhibe profusamente casos de *violations*, *opting-outs* e *clashes*. No entanto, o leitor facilmente depreende que essas infracções não se devem a ignorância, descuido ou incooperância por parte de Sterne, mas antes a uma intenção de comicidade, como Pratt (1977:165) faz notar: "The violations themselves are amusing, and since amusement is an accepted purpose of display texts, Sterne implicates that his intent is to amuse us". Em suma, é na possibilidade de recuperação do sentido autorial,

---

<sup>107</sup> Recorde-se que, como explicámos na secção 2.4.3, são as seguintes as situações de eventual infracção deliberada das máximas conversacionais segundo Grice (1989:30): a) *quiet and unostentatious violation* b) *opting out*, c) *clashes* e d) *flouting* ou *exploitation*.

camuflado cooperativamente na implicatura, que reside a *interpretabilidade* do texto literário.

A compreensão do discurso humorístico, como o exemplo de Sterne sugere, apela a uma perspetivação semelhante do princípio de cooperação. Se, numa primeira abordagem, o fenómeno do humor parece faltar aos princípios de verdade que regem a comunicação *bona-fide*, infringindo normas, subvertendo valores e ignorando convenções, já ficou demonstrado que não o faz gratuitamente, e sim no âmbito de objectivos comunicativos específicos. Na verdade, produzir ambiguidade, confundir o receptor e provocar o erro são estratégias intencionais que visam fazer emergir o choque semântico que provoca prazer humorístico.

É neste sentido, recorde-se, que Raskin (1985:103) propõe um conjunto de princípios cooperativos peculiares ao humor que substituem as máximas griceanas<sup>108</sup>. De acordo com essas regras alternativas, a comunicação humorística deve ser entendida como um tipo específico de interacção discursiva que exige a conviência e a co-participação dos intervenientes, a tal ponto que pode mesmo ser tomada, num sentido restrito, como uma forma-outra de comunicação *bona-fide* - como um jogo que os participantes sabem viciado, mas a que se entregam de 'boa fé'.

Yamagushi (1988), por seu turno, aborda o princípio de cooperação humorística no caso concreto da anedota de tipo *garden path*<sup>109</sup> e sob um ângulo duplo: o papel do narrador e o papel das personagens. Ao passo que a estas é dada total liberdade de infracção das máximas conversacionais, àquele essa liberdade está alegadamente vedada. Diz Yamagushi que esta assimetria se deve a uma estratégia de desresponsabilização por parte do autor: apesar de as personagens violarem livremente o princípio cooperativo, o autor, que vulneravelmente se

---

<sup>108</sup> Cf. Cap.III, secção 1.1.1.2, em que expomos o contributo crucial de Raskin para a compreensão da questão da verdade no humor e dos mecanismos cooperativos que lhe subjazem. Recorde-se: "Cooperative Principle for the Non-Bona-Fide Communication Mode of Joke Telling: (i) Quantity: Give exactly as much information as is necessary for the joke; (ii) Quality: Say only what is compatible with the world of the joke; (iii) Relation Say only what is relevant to the joke; (iv) Manner: Tell the joke efficiently."

<sup>109</sup> Nas palavras de Yamagushi (1988:325), as *garden-path jokes* caracterizam-se por terem "potentially a first and a second reading, the former being replaced by the latter at the end of a joke."

projecta no papel do narrador, tenta esquivar-se a uma impugnação semelhante<sup>110</sup>. Para isso, faz uso de uma de três estratégias: *viewpoint projection* (em que o narrador assume o ponto de vista da personagem), *evasion* (em que o narrador, "evasivamente", se abstém de fornecer dados relevantes, por exemplo usando a voz passiva para omitir o agente da acção) e *backgrounding* (uma categoria algo vaga segundo a qual a expressão que contaria como uma violação da parte do narrador é camuflada na retaguarda da cena narrada). Estas manobras narrativas, que confirmam aquilo a que Yamagushi designa por "Character-Did-It Hypothesis", permitem ao autor, portanto, escudar-se face a uma eventual acusação de incooperância.

Contudo, como já vimos nas secções anteriores, estas restrições não são necessárias nem se aplicam ao funcionamento cooperativo do humor como aqui o entendemos. Na narrativa humorística como no humor em geral, o que podemos designar por ruptura do contrato comunicativo, ou a não-observância dos princípios que habitualmente regem a interacção verbal, pode ser, e é-o frequentemente, perpetrada pelo emissor na qualidade de narrador, o que não invalida a sua postura intrinsecamente cooperativa. Na verdade, como vimos, trata-se de uma não-observância que se constitui no compromisso subtil entre a necessidade de, por um lado, enganar o receptor e de, por outro, lhe fornecer, sob a forma de implicaturas, a chave da correcção do erro.

Este aspecto, fundamental, permite-nos não só confirmar uma hipótese alternativa do tipo "Narrator-Did-It", mas, mais drasticamente, e passando para o plano da enunciação real, "Speaker-Did-It". Para que o humor funcione (e, implicitamente, para que o receptor possa daí tirar proveito), o emissor não pode 'abrir o jogo', nem obedecer aos constrangimentos informativos, factualistas ou 'verdadeiros' que governam outras trocas discursivas. Pelo contrário, o emissor tem

---

<sup>110</sup> Veja-se as palavras de Yamagushi (1988:336): "When some uncooperative expression should be presented in the text in order to produce a surprising effect, the (third) person narrator of a joke, whose behaviour is directly backed up by the writer, avoids the uncooperative *use* of language as much as possible, and tries to *mention* the uncooperative expression, which is attributable to the characters."

a necessidade, e outorga-se o direito, de, na terminologia de Grice, *explorar* - que não *violar* - as máximas conversacionais.

Assim, a informação que opera a incongruência cognitiva deve ser cuidadosamente manobrada e ocultada na estrutura local e global do texto, ou seja, tanto ao nível especificamente linguístico, microestrutural (cap.II), como no plano da macroestrutura, duplamente compositiva / textual e pragmática / extratextual (caps.III e IV). Se o esforço processual daí decorrente é maior, maiores e mais subtis são também os efeitos contextuais - ou seja, segundo Sperber e Wilson, mais relevante é o enunciado. Na *short story* cômica, a complexidade deste procedimento é potenciada pela plurivocidade inerente à sua natureza literária, pelos vários níveis scípticos em acção e pelos diferentes planos enunciativos em que a voz humorística se estrutura. Disto daremos conta na análise descritiva que no próximo capítulo apresentamos.

### **3. Conclusão**

Reflectimos, neste capítulo, sobre dois planos distintos mas interdependentes nos quais o humor narrativo se constrói: o estrutural e o pragmático. No primeiro focámos o texto e no segundo o contexto ou, se preferirmos, no primeiro o enunciado e no segundo a enunciação. Entre ambos estabelecem-se laços de articulação que determinam a aliança íntima existente, na narrativa cômica, entre o modo *como* as coisas são ditas e as circunstâncias, os motivos e objectivos *em que, por que e para que*, o são.

Neste sentido, vimos que os planos micro- e macro-estruturais do texto narrativo são regidos por princípios de coesão e coerência que o humor pontualmente subverte, para daí extrair específicos efeitos processuais (corte da previsibilidade, erro interpretativo) e contextuais (choque entre as expectativas do leitor e o mundo que o texto apresenta). Vimos também que a organização das unidades textuais se presta a uma abordagem duplamente sequencialista e



hierárquica, sendo fundamental, na análise da narrativa humorística, ultrapassar a primeira para focar a segunda. No entanto, mais uma vez defendemos que este processo hermenêutico só colherá fruto se perspectivado de um ponto de vista contextual e comunicativo: as opções estruturais manifestadas no texto remetem para o quadro ilocutório e perlocutório em que o intercâmbio verbal se estabelece, o que, no caso do humor, implica rever as normas e convenções que habitualmente presidem à *praxis* discursiva. Por isso, procurámos dar conta, através de variados exemplos do *corpus*, dos diversos factores que caracterizam e condicionam a comunicação humorística, bem como questionar o grau de desvio que o humor literário exhibe. Perante esta reflexão, e em resumo, podemos avançar para duas conclusões que guiarão a análise textual a seguir empreendida:

1. Apesar de a diversidade e a riqueza dos textos em análise não serem redutíveis a uma álgebra rígida à maneira estruturalista, é possível, e necessário, partir em busca dos universais humorísticos, os quais se escondem sob a desmontagem da estrutura do texto. Se Raskin o faz em relação à anedota, igualmente múltipla e díspar no que a formas e conteúdos diz respeito, impõe-se uma abordagem similar do texto narrativo literário, ainda que este caracteristicamente se abra a uma configuração semântico-estilística muito mais ampla.

2. Por outro lado, a nossa abordagem afasta-se do paradigma estruturalista pela importância que atribuímos ao contexto de interacção discursiva autor-leitor. A nossa filiação no paradigma de análise scríptica automaticamente nos encaminha para a dimensão pragmática em que as opções de construção e os processos de interpretação funcionam dialogicamente. Na verdade, é fundamental considerar, numa tentativa de abordagem do humor narrativo escrito, os princípios comunicativos subjacentes ao discurso literário, em detrimento da descontinuidade espaço-temporal que permeia entre os planos da produção e da recepção. É somente numa base cooperativa, regida por princípios peculiares, que as específicas condições de felicidade que regem o acto comunicativo humorístico

poderão ser satisfeitas. Por isso, é também nessa perspectiva que devemos encarar as regularidades estruturais exibidas pelas narrativas humorísticas em análise, de modo a podermos concebê-las como modelos tácitos de criar e ler o humor.

