

CAPÍTULO V

Para uma Abordagem Alternativa do Conto Humorístico: Recorrência Supra-Scríptica na Narrativa Cômica

0. Introdução

In narrative comedy, individual funny moments are not like plums in a serious pudding. They shed their 'flavour' into the whole text; and the more individual jokes are integrated into the story, so that what is funny arises from and furthers the narrative, the more we take the total performance as a joking representation.

S. Purdie (1993:74)

Na sequência do mote em epígrafe, e em face do quadro teórico anteriormente explanado, a proposta de análise textual que avançamos no presente capítulo concebe a narrativa cômica como um processo de construção de sentidos interdependentes, e não como um produto que equivale à mera soma das partes. Nesta perspectiva, partimos do pressuposto de que a pertença de um texto narrativo ao género humorístico é determinada pela existência de um nível supraestrutural de organização textual, no qual a recorrência de um conjunto de oposições semânticas dá o tom a uma posterior resolução cômica. Contrariamente ao que a corrente analítica mais recente parece sugerir¹, entendemos que a narrativa cômica não equivale a uma mera sequência de estruturas anedóticas autónomas, ou a um plano horizontal onde o humor emerge apenas linearmente. Assumindo a necessidade de uma abordagem alternativa, pretendemos mostrar que o conto humorístico, em particular, é um todo hierarquicamente organizado e altamente unificado e

¹ Veja-se a secção 2 do terceiro capítulo, em especial Attardo (2.6).

interdependente, no qual a estruturação do humor ultrapassa a dimensão dos elementos sequencialmente emergentes.

Na verdade, as diversas histórias, de Waugh a Lodge, a seguir analisadas desenvolvem-se sob a égide de um pequeno número de núcleos supraestruturais - a que aqui propomos chamar *supra-scripts*² - que encerram, de forma condensada e numa base paralelística, os vectores semânticos fundamentais do texto. A níveis inferiores, e em momentos sequencialmente delimitados do eixo textual, surgem oposições scrípticas³ menores que, embora comportando potencial humorístico *per se*, não devem ser entendidas como estruturas anedóticas (*joke-like structures*)⁴ auto-suficientes. Retiradas do co-texto supraestrutural, a sua comicidade - dependente de, e concorrente para, um enquadramento humorístico mais vasto - ver-se-ia truncada.

Por outro lado, a estruturação textual assim delineada aponta para específicos efeitos processuais no plano da leitura. Perante as opções estruturais do emissor manifestadas no texto, o receptor é levado a construir um conjunto de expectativas interpretativas que, a seu tempo, se revelarão inadequadas, provocando o típico efeito humorístico da surpresa. Assim, a construção da significação do texto deve ser concebida numa dimensão discursiva, enquanto acto enunciativo participado pelos dois pólos da situação comunicativa. Como sugerimos no capítulo anterior, este processo, aparentemente transgressor e falacioso, é regido por princípios cooperativos e códigos parcialmente convencionais que determinam a peculiaridade, e garantem o sucesso, do discurso humorístico.

² Estes núcleos - conjuntos maciços de informação semântica que rodeiam a palavra ou são evocados por ela - equivalem, na terminologia raskiniana, aos *scripts* (cf. Raskin 1985:81: a propósito da noção central de *script*, ver Cap.III, secção 1.1.1.1). No entanto, a diferença que aqui propomos é a de que esses *scripts*, ou *supra-scripts*, não ocorrem apenas sequencialmente, activados pelos momentos lexicais que se sucedem ao longo do eixo textual, mas presidem a blocos semânticos mais vastos, sendo ou anunciados por diversos elementos que os antecedem ou retomados por outros que emergem posteriormente.

³ Propomos o presente neologismo anglicista, criado a partir do substantivo *script*, para fazer as vezes de adjectivo, à falta, tanto quanto sabemos, de uma tradução alternativa no português. Quanto ao substantivo, todavia, mantemos, em itálico, a versão inglesa, à semelhança do que fizemos durante todo o terceiro capítulo e noutros momentos deste trabalho.

⁴ É por isso que, como sugere Palmer (1988), as teorias da anedota não são adequadas (ou, dizemos nós, suficientes) para a abordagem de textos narrativos. Veja-se, no terceiro capítulo, a secção 2.4.

A organização e o funcionamento do humor no texto narrativo pautam-se, assim, por um conjunto de requisitos, a seguir apresentados programaticamente, que o individualizam e demarcam face às narrativas não-humorísticas. Este conjunto de requisitos consiste, portanto, num modelo tipológico que determina as características essenciais da narrativa literária humorística, e não - faça-se desde já a ressalva - da narrativa literária em que se registam, esporádica ou periféricamente, elementos humorísticos. Esta distinção⁵ é fundamental para determinarmos, através de uma matriz prototípica, a natureza semântico-pragmática de um género literário específico: a narrativa cômica. A ocorrência do humor noutros géneros literários - como é também o caso, paradoxalmente, da tragédia - constitui-se aí, apenas, como um condimento, ao passo que, na comédia narrativa aqui em foco, ele é o prato principal⁶.

1. Uma Hipótese

A hipótese que a seguir propomos (e a que doravante nos referiremos por maiúscula) é guiada, como dizíamos na introdução geral a este trabalho, por um posicionamento teórico-metodológico assumidamente eclético. Confirmámos no capítulo anterior a necessidade de uma ponte interdisciplinar entre os campos da narratologia e da crítica literária e a área da linguística do texto. Vimos igualmente como a abordagem do discurso literário humorístico apela ao uso de noções relativas à pragmática da situação comunicativa, não podendo alhear-se, por exemplo, da problemática ligada às expectativas interpretativas construídas no processo da leitura.

⁵ Attardo (2001:104) refere-se-lhe como "enredos humorísticos vs. enredos sérios", incluindo ambas as categorias - erroneamente, a nosso ver - na macrocategoria dos textos humorísticos.

⁶ Esta metáfora gastronómica é tomada de empréstimo de Millás e Orejudo (2002), que, no entanto, a usam para refutar a importância e o valor do humor enquanto género e, em contrapartida, para o defender enquanto "condimento", ou "efeito secundário": "Es imposible que exista una gran literatura sin humor. El problema surge cuando hablamos del género, que es un cliché, una esclerotización. El género es una especie de enfermedad. El humor como género no me interesa. Debe ser un efecto secundario, (...), el condimento, no el plato." Servirá o presente capítulo, e a qualidade dos textos analisados, para refutar este tipo de asserção.

Neste sentido, a aplicação do modelo raskiniano (1985,1991) e do princípio da informatividade marcada de Giora - apresentados no terceiro capítulo do nosso trabalho - é aqui complementada por um quadro teórico mais vasto (discutido no quarto capítulo) que a sustenta, confirma e expande. A Hipótese, a seguir apresentada, que guia a análise dos sete contos humorísticos em foco constitui - bem mais do que um alargamento dos princípios de análise de formas de humor mais breve (como as anedotas) - uma *adaptação* de variados pressupostos teóricos a uma realidade discursiva muito mais complexa. Na verdade, a complexidade da estruturação do humor no texto narrativo exige o emprego de ferramentas analíticas tão flexíveis quanto possível, que dialoguem entre si e interajam produtivamente. Neste sentido, tomemos como guia da análise textual que agora iniciamos um conjunto hipotético de princípios estruturadores do humor narrativo.

Um texto narrativo é classificável como humorístico quando observa os seguintes princípios:

- 1? Princípio de Oposição Semântica:** Cada *script* processado no texto evoca pelo menos um *script*-sombra que se lhe opõe (por antonímia, geral ou textualmente determinada).
- 2? Princípio de Hierarquia:** Os *scripts* organizam-se hierarquicamente, segundo níveis semanticamente diferenciados, evidenciando as seguintes características:
 - 2.a)** Os *scripts* mais elevados, ou *supra-scripts*, são traduzíveis por hiperónimos e têm um elevado teor de funcionalidade, presidindo a segmentos extensos (ou à totalidade) do vector textual;
 - 2.b)** Os *scripts* inferiores, ou *infra-scripts*, são traduzíveis por hipónimos e representam informação sequencialmente delimitada.
- 3? Princípio de Recorrência:** A estrutura macroaccional e macrotemática do texto, que corresponde semanticamente a um ou mais *supra-scripts*, traduz-se por um padrão paralelístico, cuja estabilidade leva o receptor a fazer previsões e criar expectativas interpretativas.

- 4? Princípio de Informatividade:** A resolução semântica do texto consiste numa inversão scríptica (*script switch*) inesperada, traduzindo-se pela vitória do(s) supra-*script(s)* mais informativo(s), ou seja, mais improvável(/eis) ou marcado(s), que até então se mantinha(m) subjacente(s) à narrativa.
- 5? Princípio de Cooperação:** O processo interpretativo assim induzido, caracterizado por uma ruptura da previsibilidade e por um efeito de surpresa, é falsamente falacioso, já que dá forma a uma intenção de comicidade por parte do emissor da situação comunicativa.

2. Um Caso-Tipo: *The Lunatic's Tale* (1975), de Woody Allen

Exemplo paradigmático do universo humorístico de Woody Allen, *The Lunatic's Tale*⁷ congrega diversos vectores temáticos recorrentes na obra literária e fílmica do autor: o elemento judaico, o contexto urbano, a questão da crise de identidade do sujeito contemporâneo, assolado por numerosos estímulos e dividido por motivações contraditórias, as relações homem/mulher, vistas à luz do frágil equilíbrio entre o impulso erótico, a carência afectiva e os múltiplos conflitos, pessoais e sociais, do quotidiano, e, como não, o problema da morte e do sentido da existência. Mau grado a seriedade e o peso filosófico de tais temas, as linguagens escrita e audiovisual de Allen transformam-nos numa fonte de inconfundível prazer humorístico. *The Lunatic's Tale*, em particular, mostra bem como, à semelhança do que dizíamos nas primeiras páginas do nosso trabalho, *tudo* pode ser transformado em material cômico - inclusivamente o fracasso, a loucura e até mesmo a tentação suicida, que o hilariante Ossip Parkis consegue, algo involuntariamente, superar.

⁷ Publicado em 1975, na colectânea de contos *Side Effects* (New York: Ballantine Books, 1991, pp.99-110). Ver reprodução em anexo. Outros títulos do autor que coligem *short stories* cômicas são *Getting Even* e *Without Feathers*.

Uma análise linguística e estrutural da narrativa de Allen permite-nos não só identificar os momentos onde, na superfície do texto, os diversos elementos temáticos tomam forma, como também isolar as pistas que nos permitem concluir acerca da organização semântica de tipo hierárquico que preside ao texto e lhe confere aquilo a que propomos chamar *unidade humorística*. Daí este ser um bom exemplo dos princípios que guiam o presente trabalho: ao invés de constituir uma mera sucessão de momentos cômicos, *The Lunatic's Tale* exhibe uma articulação linguística que sugere um todo semântico uno e coeso, cuja significação só pode ser desvelada em face da análise do princípio de recorrência e das relações de hierarquia e interdependência que povoam integralmente o texto. A aplicação - alargada e reformulada - do modelo raskiniano ajuda, como a seguir veremos, a compreender a dinâmica e o funcionamento destes pressupostos.

Por outro lado, o conto de Allen é também um bom exemplo dos mecanismos pragmáticos que subjazem ao processo de leitura do humor. O formato, narratologicamente convencional, do texto - uma situação introdutória seguida de uma narrativa de encaixe - esconde uma estruturação semântica interna que rompe constantemente com as convenções interpretativas e literárias do relato autobiográfico, instaurando o modo humorístico nos momentos em que se antecipa um tipo de factualidade historicista típica do género. As oposições scrípticas que emergem no plano sequencial reenviam para oposições humorísticas mais amplas, contribuindo para um recorrente efeito de incongruência cômica que é complementado por outras rupturas, sobretudo estilísticas e de registo. Mas notemos, de passagem, que o leitor, colocado em cheque interpretativo, não experimenta nunca um tipo de humor agressivo⁸ por parte do autor: pelo contrário, este é (mais) um bom exemplo do *Jewish self-deprecating humor* em que Allen é mestre incontestado.

⁸ O conceito de humor agressivo está intimamente relacionado com as teorias da hostilidade, sobre as quais reflectimos detidamente no primeiro capítulo, cf. secção 5.1. A propósito da ideia de como o defraudar das expectativas interpretativas do leitor pode ter conotações agressivas, veja-se o segundo capítulo, sobretudo a secção 2.6 e a conclusão.

No plano estritamente linguístico, ou seja, aos diferentes níveis - fonético, morfo-sintático e léxico-semântico - de análise, *The Lunatic's Tale* exhibe vários recursos que ilustram exemplarmente, como vimos no segundo capítulo deste trabalho, muitas das manipulações de expressão e de conteúdo que subjazem à construção verbal do humor. Mais uma vez, no entanto, o potencial humorístico dos microelementos que se sucedem no vector textual só é integralmente usufruível à luz de uma visão de conjunto. A articulação supraestrutural da narrativa encerra, como é nosso propósito fundamental mostrar, a sua verdadeira comicidade.

Pela fecundidade ilustrativa que o caracteriza, o conto de Allen figura aqui, pois, como um caso típico não só dos múltiplos recursos da construção verbal do humor mas também, e sobretudo, da estruturação *supra-scríptica* da narrativa cômica. Outros casos encerrarão, como veremos posteriormente, igual procedimento através de outras receitas. Para já, passemos a abordar a questão de como e onde, no eixo narrativo, se prefigura, desenvolve e resolve o modo humorístico - ou aquilo por que entendemos um tipo de comunicação marcado por regras cooperativas específicas⁹.

2.1 Estruturação do ciclo humorístico

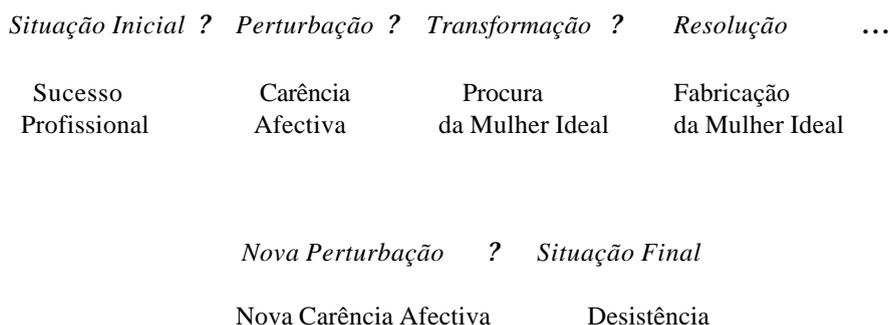
Não obstante a importância da articulação hierárquica dos elementos humorísticos aqui em análise, o texto narrativo de Allen - em virtude justamente dessa narratividade - exhibe uma evolução, ou percorre um ciclo, traduzíveis por um esquema sequencial. No entanto, contrariamente aos modelos de herança estruturalista (em especial, na linha de Todorov e Larivaille) que acima discutimos¹⁰, *The Lunatic's Tale* apresenta uma sequencialidade não-circular,

⁹ Sobre a noção fulcral de cooperação humorística, paralelamente à de cooperação narrativa e literária, ver Cap.IV, secção 2.7.

¹⁰ Veja-se a primeira secção do capítulo anterior, em particular o ponto 1.4.1, acerca das tentativas de determinação, no seio da escola francesa, de uma sintaxe lógica da narrativa, de entre as quais se destaca o modelo quinário todoroviano, depois reformulado por Larivaille.

exibindo um corte no momento em que se anteciparia o repor do estado de equilíbrio inicial.

Se, no plano *discursivo*, a história de Ossip Parkis - assente numa estrutura de encaixe - acaba exactamente no ponto em que começa (ou seja, no momento em que o médico caído em desgraça deambula, no papel de vagabundo, pelas ruas de Nova Iorque), no plano *lógico* o círculo não se fecha: pelo contrário, quebra-se, reenviando potencialmente para uma nova *complicação*¹¹. Na verdade, o estado final da narrativa é de (um novo - e definitivo) desequilíbrio. A ruptura assim manifestada ecoa o tipo de ruptura que acontece caracteristicamente na anedota e a que, como vimos, se dá o nome de *punchline*. Vejamos, diagramaticamente, numa adaptação do modelo de Larivaille (1974), como este ciclo se apresenta:



Como podemos ver, o quinto momento da sequência, que corresponderia à reposição da situação inicial, caracteriza-se por uma quebra, um corte, que instaura uma nova perturbação (ou, deveríamos dizer, uma sequência de novas perturbações) cujo desfecho é a desistência e o fracasso. Esta estrutura sequencial, tipicamente desviante face aos modelos estruturalistas citados, articula-se com uma dinâmica léxico-semântica estabelecida a níveis verticalmente organizados. Ou seja, os planos horizontal e vertical concorrem para, nas respectivas dimensões micro- e macro-estruturais, dar conjuntamente forma textual ao humor. Concentremo-nos, por agora, no primeiro desses planos.

¹¹ Recordemos que, para van Dijk, o esquema lógico da narrativa é triádico, integrando os seguintes termos: Exposição? Complicação? Resolução. Cf., uma vez mais, cap.IV, secção 1.4.1.

2.1.1 Despoletar o Modo Humorístico: Instaurar a Oposição

O primeiro parágrafo de *The Lunatic's Tale* é semanticamente fecundo por diversas razões. Não só introduz, como é frequente nos textos narrativos, a(s) personagem(s), o espaço e o tempo em que a acção decorre, como também avança, desde logo, com algumas das principais oposições scrípticas que darão vida à história e corpo ao humor. Por outro lado, é justamente nas duas primeiras linhas do primeiro parágrafo que é accionado ou, se preferirmos, sinalizado o modo humorístico - o conjunto de estratégias comunicativas de construção textual que visam como efeito perlocutório o prazer cômico:

Madness is a relative state. Who can say which of us is truly insane?

A primeira destas frases, falaciosamente formulada como uma máxima filosófica, ou a citação, algo pomposa, de uma verdade estabelecida, induz o leitor, nos momentos iniciais da interpretação, a antecipar um tipo de discurso coerente com esse padrão. É por isso que o modo como a frase seguinte está construída - *Who can say...* - se apresenta inicialmente como o prolongamento natural da primeira, levando o leitor a concluí-la instintivamente: *...which of us is truly sane?* Mas eis que nos deparamos com um inesperado prefixo de negação adicionado ao adjectivo. Um simples morfema opera, assim, uma ruptura semântica e uma surpresa interpretativa, de sabor iniludivelmente cômico, que colocam de imediato o receptor em estado de alerta: em termos simplistas, apercebemo-nos de que o texto pode bem esconder mais do que o que mostra. Embora constitua ainda um sinal discreto do modo humorístico, este é, em termos linguístico-estruturais, o momento em que esse modo é despoletado.

As escolhas lexicais da frase seguinte ajudam a fixar a impressão de comicidade antes sugerida:

And while I roam through Central Park wearing moth-eaten clothes and a surgical mask, screaming revolutionary slogans and laughing hysterically, I wonder even now if what I did was really so irrational.

O retrato que temos aqui não é o de um sem-abrigo deprimido e deprimente. Embora as roupas estejam comidas pela traça, este vagabundo nova-iorquino é descrito através de um conjunto¹² de verbos (*screaming*, *laughing*), advérbios (*hysterically*) e adjetivos (*revolutionary*) que sugerem acção, energia e até alegria, ainda que todas conotadas com a loucura. Trata-se, na verdade, de uma caracterização histriónica que tradicionalmente sugere o registo cômico e que ajuda, desde os momentos mais precoces da narrativa, a enraizar a sugestão do humor.

2.1.2 Desenvolver o Modo Humorístico: Simetria e Previsibilidade

Dado o tom que há-de presidir à orquestração do texto, o parágrafo inicial de *The Lunatic's Tale* encerra ainda outras pistas fundamentais para o seu desenvolvimento. Apresentada a chave temática da história através do substantivo que inaugura a narrativa - *Madness* - as primeiras frases avançam, de imediato, com uma estruturação semântica de tipo dicotómica, que é dirigida no sentido de pôr em causa a asserção inicial. A oração interrogativa *Who can say which of us is truly insane?* é complementada por uma outra sequência, a saber, *I wonder even now if what I did was really so irrational*. A dicotomia 'loucura versus sanidade mental' é, assim, instaurada, lançando a dúvida que há-de, comicamente, pairar sobre o espírito do protagonista ao longo do relato das suas múltiplas peripécias. Em termos semânticos, como veremos a seguir, esta dicotomia temática traduz-se numa oposição de *scripts* que preside, a par de outras oposições, à totalidade do texto.

¹² A propósito, recorde-se a questão dos conjuntos e escalas semânticos, discutida, entre outros, por W.Nash (1985), de que damos conta no segundo capítulo, secção 2.3.

A dualidade aqui sugerida é reforçada nas três longas frases que se seguem. Estabelecendo um paralelo entre os tempos presentes e outros mais felizes, o Dr. Ossip Parkis descreve dois tipos de vida, ilustrativos de dois universos sócio-económicos antitéticos, que são por si protagonizados, tanto no passado (em que era *a highly successful doctor*) como no presente (em que não é mais do que *a New York street crazy*). Para melhor nos darmos conta da dicotomia - e da oposição semântica flagrante - que subjaz à descrição, passamos a transcrever, num diagrama comparativo, os diversos sintagmas:

<p>a highly successful doctor</p> <ul style="list-style-type: none"> - bedecked dashingly in a varied array of Ralph Lauren tweeds - living on the upper East Side - gadding about in a brown Mercedes - boasting great with and a formidable backhand - (being) a familiar face at theatre openings, Sardi's, Lincoln Center, and the Hamptons 	<p>a New York street crazy</p> <ul style="list-style-type: none"> - wearing moth-eaten clothes and a surgical mask, a knapsack and a pinwheel hat - roaming through Central Park - roller skating unshaven down Broadway - screaming revolutionary slogans and laughing hysterically - pausing at trash cans to fill shopping bags with bits of string and bottle caps
---	--

Um tal contraste de estilos de vida experimentados por uma mesma personagem é uma vez mais, por si só, cômica, porque radical e extrema (o exagero, já o dissemos, é estratégia habitual de comicidade). Mas é a simetria exacta dos elementos linguístico-estruturais usados no processo descritivo que aqui nos merece atenção. Allen constrói, desde os estádios iniciais do texto, uma estrutura semântica rigorosamente simétrica - mas, sublinhe-se, de tipo antitético - sejam quais forem os elementos textuais em foco: a descrição de uma personagem (veja-se o retrato de Olive Chomsky refractado na figura de Tiffany Schmeerderer), a narração de um acontecimento (por exemplo, a procura desesperada da mulher ideal *versus* a confrontação com a mulher imperfeita), a caracterização de um estado de espírito (cf. as reflexões de Ossip Parkis sobre a imperfeição dos outros tendo como contraponto a alegada perfeição de si mesmo), etc. Todas estas oposições se oferecem, como veremos adiante, a uma análise de tipo scríptico, que deixará mais claro o conjunto de implicações em jogo.

Considere-se mais detidamente, a título de exemplo, a descrição das duas mulheres que estão no âmago da *catastrophic fall from grace* do protagonista. Estamos agora no momento do texto que se segue ao parágrafo introdutório e que inicia a longa analepse no eixo narrativo. Ossip Parkis confessa a sua vida dupla, dividida entre a mulher legítima e a amante, cada qual personificando um conjunto de características antagónicas:

<p>Olive Chomsky [-I was living with a woman I cared for very deeply] - had a winning and delightful personality - was rich in culture and humor, and a joy to spend time with - was a woman with all the attendant perquisites of a charming and witty culture culture - but (and I curse Fate for this) she did not turn me on sexually</p>	<p>Tiffany Schmeederer [- I was sneaking crosstwon nightly to rendez-vous with a photographer's model] - had a blood-curling mentality - was a 'body that wouldn't quit', and oozed an erotic radiation from her every pore - had a skin like satin, a leonine mane of chestnut hair, long willowy legs; a face and body that come along every few million years - to run one's hands over her curvaceous shape was like a ride on the Cyclone</p>
---	--

A oposição clara entre Olive e Tiffany remete, respectivamente, para dois tipos de personagem: de um lado, a mulher inteligente, culta, com sentido de humor e bom gosto mas, em contrapartida, destituída de atractivos físicos e de sensualidade; do outro, a mulher fisicamente perfeita, incontestavelmente apetecível em termos eróticos, mas confrangedoramente medíocre a nível intelectual. Estes atributos reportam-se a campos semânticos distintos que são traduzíveis, numa análise scríptica, por núcleos opostos bem definidos: por exemplo, BELEZA vs. FEALDADE ou INTELIGÊNCIA vs. ESTUPIDEZ. Por detrás destes pares - que percorrem integralmente a estrutura semântica do texto - emerge, de igual modo, uma outra oposição supra-estrutural: CORPO vs. MENTE. O convencionalismo dos estereótipos descritos no texto sugere, paralelamente, uma construção quiástica¹³ dos núcleos positivos e negativos: ou seja, ao *script*

¹³ O quiasmo é uma figura de construção que consiste na disposição de um período em quatro membros que se cruzam, correspondendo o primeiro ao quarto e o segundo ao terceiro. Veja-se o exemplo dos *Lusíadas*, "Um filho seu, de todos estimado, / Que foi segundo Afonso e Rei terceiro." (III, 90, 3-4). Por

BELEZA (+) corresponderá o *script* ESTUPIDEZ (-), ao passo que a INTELIGÊNCIA (+) virá lado a lado com a FEALDADE (-). A estas questões técnicas voltaremos nas próximas secções. Por agora, sublinhemos que a estruturação da narrativa é sustentada por uma base paralelística, que permite, pela constância com que é retomada, fazer previsões quanto ao desenvolvimento da história.

Na verdade, a recorrência deste padrão de simetria, a par de outras recorrências, constitui, como veremos na conclusão a este capítulo, a chave fundamental da construção do humor narrativo. Em Allen, é justamente o facto de que todos os elementos textuais são construídos por oposição a outros, numa simetria antitética evidente, que permite ao leitor antecipar, ou prever, desde o início da história, o evoluir da mesma. Na verdade, é fácil prever-se que cada nova mulher que Ossip Parkis conhece será forçosamente deficitária face aos altos padrões de exigência do potencial noivo: ou seja, perante a lista de qualidades exigidas, a pretendida pecará por pelo menos um defeito. De um modo semelhante, podemos prever que cada tentativa por parte do protagonista, na linha do que lhe é aconselhado pelo rabino, de 'assentar', está votada ao fracasso. Ou, de um modo mais geral, que qualquer evolução dos acontecimentos sofrerá uma força em sentido contrário que a invalidará. O simples facto de a narrativa começar com o tempo presente, que corresponde ao *script* FRACASSO, indicia que o restante corpo do texto se orientará em direcção ao ponto inicial, no qual se completará o ciclo humorístico.

2.1.3 Fechar o Ciclo: Informatividade e Surpresa

Simetria e previsibilidade constituem, assim, duas chaves fundamentais do desenvolvimento semântico de *The Lunatic's Tale*. O percurso de Ossip Parkis

estrutura quiástica, entendemos aqui, por extensão, o cruzamento semântico de, pelo menos, dois pares de oposições scrípticas.

obedece, na verdade, a um modelo comportamental altamente previsível: o desejo gera insatisfação que, por sua vez, gera novo desejo, num ciclo antitético nunca aplacado. Apenas no final da história é que essa tendência auto-geradora se vê resolvida. Em termos narratológicos, e no plano do *discurso*¹⁴, o encerrar do ciclo humorístico coincide com o retomar do tempo presente, o que, graficamente, poderia ser representado por um círculo que se fecha. Mas, semanticamente, e no plano da *história*, esse movimento corresponde antes a um ponto de ruptura. O efeito de surpresa, tipicamente humorístico, conseguido nas linhas finais do conto indica não só que o padrão de previsibilidade é quebrado, mas também que se produz uma opção, no plano sintagmático, que é altamente improvável no âmbito das eventuais escolhas paradigmáticas. Daí decorre o carácter de informatividade estipulado na Hipótese, segundo o qual o desfecho do texto se afasta categorialmente das expectativas entretanto construídas. A isto dá Raskin o nome de *script switch*, um mecanismo que, na anedota, é despoletado pelo operador de mudança scríptica (*script-switch trigger*), e que, como consigna a Hipótese, marca igualmente presença na narrativa cômica.

Encontrada - ou, melhor, *fabricada* - a mulher perfeita, supor-se-ia o fim dos dilemas de Ossip Parkis. Paradoxalmente, no entanto, a concretização do sonho é o motivo que leva ao colapso final, cujo sentido se oculta sob uma trama de complexos cruzamentos semânticos. Tendo sido coroada de êxito a operação cirúrgica surrealista¹⁵ que coloca a mente de Olive no corpo de Tiffany e *vice-versa* (note-se, mais uma vez, a recorrência do quiasmo estrutural), o ideal feminino procurado desde o início da história materializa-se. Ou seja, em termos semânticos, todos os *scripts* de sinal positivo passam a ser personificados pela mesma mulher, sejam eles INTELIGÊNCIA (+), CULTURA (+) e SENTIDO DE

¹⁴ Sobre as noções correlatas de *discurso* e *história*, fundamentais na teoria narratológica, veja-se a secção 1.1 do quarto capítulo.

¹⁵ Note-se, de passagem, que o próprio momento da operação *à la Bela Lugosi* rompe com o padrão mais ou menos realista da narrativa. Marca, por isso, a passagem para uma lógica de mundos possíveis que o receptor, sintonizado para um tipo de comunicação não-*bona-fide*, aceita tacitamente. Sobre a noção de mundos possíveis, ver Cap. II, secção 2.7, e sobre a problemática ligada ao princípio de comunicação não-*bona-fide*, Cap.III, secção 1.1.1.2.

HUMOR (+), como BELEZA (+), JUVENTUDE (+) e SENSUALIDADE (+). Atadas, deste modo, todas as pontas deixadas soltas nas múltiplas buscas anteriores, pergunta-se: onde reside o défice que leva o protagonista, mais uma vez, a sentir-se insatisfeito? Ou, de um modo ainda mais intrigante, o que é que motiva Ossip Pakis a sentir-se atraído por uma mulher que encarna exactamente o oposto (simetria e antítese, uma vez mais) do que sempre desejou? Veja-se a passagem, hilariante, do ponto de viragem fatal:

The only hitch was that after several months of bliss with Olive which was the equal of anything in the *Arabian Nights*, I inexplicably grew dissatisfied with this dream woman and developed instead a crush on Billie Jean Zapruder, an airline stewardess whose boyish, flat figure and Alabama twang caused my heart to do flip-flops.

Este extracto - que constitui, à excepção da frase final que a seguir transcreveremos, o parágrafo de encerramento de *The Lunatic's Tale* - anuncia uma reviravolta tragi-cômica no percurso do protagonista. Contrariamente a todas as previsões - suas e nossas - Ossip Parkis descobre-se apaixonado por uma insuspeita hospedeira do ar, destituída de atributos feminis (ou outros) que a possam cotizar face à concorrência. Note-se como, na descrição-relâmpago da nova personagem, as escolhas lexicais de Allen evocam, de forma admiravelmente sintética, um bom número de *scripts* marcados negativamente: por exemplo, os adjectivos do sintagma *boyish, flat figure* evocam não só MASCULINIDADE (-) e, por extensão, FEALDADE (-), mas também a negação de campos semânticos relacionados, tais como a graciosidade e a sensualidade, requisitos antes indispensáveis do ponto de vista do protagonista.

Por outro lado, o sintagma *Alabama twang* denuncia um procedimento muito frequente na prática humorística: o de fazer conotar uma determinada zona geográfica, e respectivo sotaque, com o *script* ESTUPIDEZ (-)¹⁶. Por extensão, e

¹⁶ Se, em Portugal, os sotaques alentejano e açoreano marcam presença em anedotas que encenam o estereótipo da estupidez, noutras culturas os alvos desse tipo de humor estabelecem-se internacionalmente. Na verdade, os polacos são *the butt of the joke* para muitas piadas americanas, ao passo que os belgas o são para os franceses ou nós, portugueses, para os brasileiros. Sobre os conceitos de 'estereótipos', 'alvos' e a problemática do humor agressivo, ver os capítulos I, secção 5.1, e II, *passim*, em particular a secção dedicada à TGHV, que atribui ao parâmetro 'alvo' uma análise individualizada.

tendo em conta a simetria ou dualidade semânticas solidamente enraizadas no texto, o *script* estupidez sugere uma nebulosa de outros *scripts*, todos eles igualmente negativos, a saber: FALTA DE CULTURA (-), MAU GOSTO (-), FALTA DE SENTIDO DE HUMOR (-), etc. Por outras palavras, os sintagmas *boyish*, *flat figure and Alabama twang* cristalizam, em seis lexemas, dois blocos de oposições scrípticas que, como veremos adiante, presidem também a vastos segmentos textuais que antecedem a presente sequência.

Cansado da sua própria insatisfação e aturdido com a suspeita de loucura (por não conseguir perceber como pode a mulher perfeita causar-lhe tédio), o protagonista opta pela desistência: não só da perseguição do ideal feminino, mas de todo o estilo de vida que o levou a desejar esse ideal: *It was at this time that I donned my pinwheel hat and knapsack and began skating down Broadway*. Os motivos que subjazem a esta decisão drástica são agora, em face do exposto, mais claros: se, até então, Ossip Parkis optara sistematicamente pelos elementos positivos das antíteses, neste momento da história sente-se tentado a optar pelos negativos. O absurdo desta tentação - que encerra, aos olhos do leitor, a incongruência humorística por excelência do texto - é, aos olhos do implicado, igualmente evidente, pelo que as ruas de Nova Iorque ganham um novo inquilino.

No plano semântico, o desfecho da história indica, por conseguinte, um desvio face aos princípios de significação até então vigentes. De facto, os *scripts*-sombra processados marginalmente impõem-se de forma surpreendente, e, na medida em que representam opções interpretativas improváveis e menos acessíveis, comportam um alto grau de informatividade. Note-se que este carácter de surpresa, típico da narrativa humorística, comprova, segundo Beaugrande (1982:412-3), a inadequação de modelos narratológicos na linha das *story grammars*, cuja ênfase num padrão de causalidade directa determina uma certa inevitabilidade da cadeia accional¹⁷.

¹⁷ Veja-se as palavras do autor (1982:412): "The basic inception of story grammars makes it unlikely that they would deal with surprise. (...) A theory which posits 'well-formedness' as a precondition for all members of a category would naturally view a violation of expectations as an ungrammatical occurrence,

A estruturação simétrica de *The Lunatic's Tale* esconde, pois, como temos vindo a sugerir, uma dinâmica de oposições de *scripts* que condensam em si a informação fundamental da história. Por outro lado, o carácter de previsibilidade que aqui tentámos deixar claro sugere, como avançamos na Hipótese, um princípio de recorrência que, materializado linearmente, remete para um plano hierárquico superior. Na verdade, o conto de Allen reactiva constantemente um pequeno conjunto de oposições scrípticas supraestruturais, através de pistas lexicais que se sucedem no eixo narrativo. Consideremos, de seguida, o caso concreto de uma dessas oposições, que preside à estruturação semântica global do texto e subjaz à sua construção paralelística.

2.2 Exemplificação: uma Oposição Scríptica Supraestrutural

2.2.1 Lexicalidade, Inferência e Funcionalidade: Critérios de Identificação Scríptica

A questão, metodologicamente fulcral no nosso trabalho, da identificação dos *scripts* que ocorrem no texto narrativo está ligada à problemática da existência de provas linguísticas que sustentem uma análise semântica de índole supraestrutural. Já van Dijk (1977:149-153) dá o devido destaque a este problema, enumerando diversos fenómenos relativos à estrutura de superfície do texto que indicam a presença de macroestruturas. De entre estes¹⁸, os elementos lexicais constituem "the most conspicuous and straightforward way macrostructures are

and hence outside the domain of concern." Por outro lado, acrescenta Beaugrande (1982:413), "by emphasizing direct causality, the story grammars make the event chain seem logically inevitable." A propósito da corrente das gramáticas da história, e respectiva problemática, *vide* Cap.IV, secção 1.4.2.1.

¹⁸ Outros critérios de comprovação da existência de macroestruturas referidos por van Dijk (1977:150-1) são, por exemplo, os mecanismos de coordenação e de referência (o uso de *but* ou de pronomes como *it*, reportando-se, não a uma frase anterior, mas antes a toda uma sequência) e as chamadas *topical sentences*, situadas muitas vezes no início ou no fim de uma passagem, que exprimem directamente macroproposições, constituindo uma espécie de resumos que se caracterizam por uma total autonomia gramatical face às frases circundantes (não podendo ligar-se a elas nem sequer por uma conjunção tão geral como *and*). Outros fenómenos são, ainda, os indicadores morfo-fonológicos, como as pausas, a entoação e o uso de *well* ou de *now*, e gráficos, como a divisão em parágrafos.

expressed", já que determinam a gama possível de conceitos que, no quadro de uma estrutura relacional, têm cabimento na totalidade do discurso ou em parte dele. Na terminologia do autor, essa estrutura relacional tem, como já vimos acima, o nome de *frame*, muito à semelhança do que aqui designamos por *script*, constituindo "a global constraint on lexical insertion": por exemplo, um *frame/script* como ASSALTO não poderá em princípio conter uma palavra como "malmequer", do mesmo modo que lexemas como "elefante" ou "Pólo Norte" não terão lugar no *frame/script* AMOR. No entanto, como van Dijk sublinha, pode sempre existir uma ligação indirecta entre um conceito evocado por uma palavra e a macroestrutura/*frame* que o compreende.

É talvez a legitimidade deste carácter *indirecto* manifestado por algumas macroestruturas que Attardo (2001:60) confirma quando contrapõe, no âmbito específico do texto humorístico, os *scripts* de tipo lexical a outros não directamente instanciados na estrutura de superfície. A dicotomia daí resultante deriva do modo como os dois tipos de *scripts* são activados:

- a) Lexical scripts, activated by having their lexematic handle instantiated (occurring) in the text; and
- b) Inferential scripts, which instead can be activated inferentially.

A questão da lexicalidade, o critério mais evidente de apreensão dos *scripts* textuais, surge aqui confrontada com a questão da inferência, conceito fundamental numa abordagem pragmática da narrativa cômica como a que o presente trabalho propõe¹⁹. Esta distinção reveste-se de grande operacionalidade, já que a possibilidade de o *script* ser inferido supre uma falha importante na interpretação do texto humorístico, caracterizado por excelência pelo não-dito. No exemplo de Attardo (2001:15), quando uma sequência de *scripts* surge activada, no eixo textual, por uma ordem como HUSBAND - LOVER - ADULTERY - PRIVATE EYE - WIFE - LAWYER - COURTROOM, é razoável *inferir* a presença do *script* DIVÓRCIO.

¹⁹ Sobre a pragmática da narrativa humorística e, em particular, sobre as questões da inferência e do não-dito, veja-se, no capítulo naterior, a secção 2.5.

No caso presente, como veremos já a seguir, regista-se a ocorrência de ambos os tipos de *scripts* preconizados por Attardo: por exemplo, o *script MISERY* (INFELICIDADE) surge expressamente verbalizado em *I was the most miserable of men*, ao passo que um supra-*script* tão importante como VAGABUNDO só é identificável através de um processo inferencial, a partir de pistas como *trash cans, moth-eaten clothes, roaming through Central Park*, etc. No entanto, é sem dúvida a segunda categoria - a dos *scripts* inferenciais - que marca presença maioritária em *The Lunatic's Tale*, à semelhança, aliás, dos outros textos em análise. Para isso concorre o teor supraestrutural da nossa abordagem: o supra-*script* é, no fim de contas, um produto de peças diversas de informação, ou um quadro semântico recorrente que é evocado por diferentes pistas textuais (sendo óbvio que uma mera repetição *verbatim* empobreceria consideravelmente a narrativa). É justamente este princípio de recorrência que, em Raskin (1985:126), permite a identificação daquilo que surge designado por macro-*script* (à questão da hierarquia voltaremos na secção 2.3, intitulada "Níveis de oposição de *scripts*").

No plano supraestrutural, caberá, na sequência do exposto, apresentar um terceiro critério de identificação scríptica no texto narrativo, a que propomos chamar funcionalidade: um supra-*script* deverá ser funcional, ou seja, deverá facultar diversos usos textuais e cumprir variados propósitos comunicativos, consoante a natureza e o posicionamento, no eixo narrativo, das pistas lexicais que facultam o acesso até ele. Quanto mais numerosas e diversificadas forem as instanciações textuais de um *script*, maior será a sua funcionalidade. A título de ilustração, veja-se o caso do *script* IMPERFEIÇÃO, evocado no contexto das qualidades femininas e a seguir discutido, que surge activado através de vários quadros semânticos bem distintos (por exemplo, estupidez, fealdade, falta de sentido de humor, etc.), pelo que, apresentando-se como fortemente funcional, é um candidato legítimo à classificação de "supra-*script*".

Em detrimento dos três critérios agora apresentados, a tarefa de identificação dos *scripts* em jogo num texto não deixa de estar ensombrada pela

subjectividade²⁰. Assim o diz expressamente Chlopicki (1987:120), quando aponta a inexistência daquilo a que poderíamos chamar um dicionário dos *scripts* existentes numa língua²¹. De um modo semelhante, van Dijk (1977:162) alerta para a margem de indeterminação que uma opção interpretativa na linha macroestrutural sempre encontrará:

Just as sentences are *ambiguous*, so may discourse, also at the macro-level. In that case we could have several, alternative (highest) macro-propositions for a given discourse. This does not mean that in actual language use and cognition a discourse with one theoretical macro-structure could not be assigned different topics by different language users, depending on a number of factors (knowledge, interests, etc.) (...).

Note-se que, mesmo no caso da presença dos chamados *scripts* lexicais, o risco de ambiguidade não está excluído, dada a possibilidade da sua ocorrência no próprio seio da palavra (por homonímia ou por polissemia).

Em todo o caso, a divergência interpretativa no que à identificação dos *scripts* diz respeito, particularmente sintomática na linguagem multívoca do texto literário, não invalida a proposta de análise que aqui fazemos, uma vez que os princípios enunciados na Hipótese permitem, e até potenciam, diferentes aplicações, dependentes dos universos de referência de cada leitor. A ideia das oposições-sombra pretende, em especial, dar conta de *outros* quadros scrípticos possíveis, existentes virtualmente, mas aptos a ser activados mediante as opções interpretativas dos diferentes co-enunciadores.

2.2.2 Determinação dos Limites e Alcance dos *Scripts*

Analisar as oposições scrípticas em *The Lunatic's Tale* de acordo com uma abordagem de tipo lexical (o primeiro dos critérios apresentados na secção

²⁰ Já acima discutíamos justamente esta questão, quando falámos das "limitações da análise da estrutura narrativa" (cf. Cap.IV, secção 1.5.).

²¹ Nas palavras de Chlopicki (1987:120), "all the script labels used in the present and other studies have to be subjective in the sense of varying from one researcher to another." Isto deve-se, também nas suas palavras, ao facto de que "never has the full list of scripts with all their nodes and links, or a picture of the continuous graph, for any small domain, been prepared. (...) Thus, the analysis cannot be precise, because the scripts in a human mind is neither clear nor systematic".

anterior) poderia sugerir, como acontece na análise de segmentos textuais mais reduzidos, que cada palavra na frase acciona *scripts* específicos que encerram carga semântica relevante²². Não obstante ser esse o caso qualquer que seja o texto em consideração, não esqueçamos que as características de coesão e unidade que presidem à estrutura textual fazem com que um mesmo *script* seja ativado por palavras diferentes. Isto não só se traduz numa economia autorizada no tratamento de textos consideravelmente longos (como o presente), mas também valida o pressuposto que alimenta o nosso trabalho: o de que a informação da narrativa se estrutura, de forma condensada, segundo núcleos semânticos que, guiados por um princípio de recorrência e funcionalidade, tomam formas diversas ao longo do texto.

Por outro lado, coloca-se a questão de se saber onde é que começa e acaba o *script* expresso por uma palavra ou evocado por um conjunto de palavras (quer contíguas quer espalhadas ao longo da sequência textual), ou, ainda, inferido a partir de outras pistas textuais. Sobretudo, cabe perguntar como é possível, sendo ele virtualmente indivisível e dotado de circularidade, representá-lo de uma forma necessariamente segmentada. Ora, apesar de cada *script* remeter teoricamente para uma infinidade de outros *scripts* (que constituem, no seu conjunto, o conhecimento linguístico e não-linguístico que o falante nativo detém), o que cada palavra, em situação textual, evoca é uma parcela muito reduzida daquele conhecimento, ou seja, um domínio limitado do gráfico semântico contínuo da língua. Na verdade, convém sublinhar, de acordo com Raskin (1985:84), que a exequibilidade de uma análise semântico-scíptica do humor repousa na validação de uma estratégia reducionista, ou 'discretizante', do *continuum* lexical²³.

²² Na verdade, Raskin mostra bem como até as preposições, os artigos e outros lexemas gramaticais se prestam a uma dissecação léxico-semântica, quando surgem num texto humorístico, ambíguo, metafórico ou de qualquer outra forma de multivocidade. Cf. Raskin 1985, por exemplo pp.87-88, ou 118-120. No entanto, como Beaugrande e Dressler (1981:142) fazem notar, embora as chamadas *function words* possam pontualmente encerrar um forte potencial informativo (cf. o verso de e.e.cummings, *wish by spirit and if by yes*), a regra é que "content words activate more extensive and diverse cognitive materials, and can elicit more pronounced emotions or mental images than can function words."

²³ Diz Raskin: "For the purposes of the analysis of humor here, the evoked domain can be limited to the word-itself node and to one 'circle' of surrounding nodes connected with the word by a limited number of

2.2.3 Núcleos Léxico-Semânticos

Discutidas estas questões metodológicas preliminares, vejamos, a título de exemplo, a estruturação de uma genuína oposição scríptica supraestrutural, notando à margem que qualquer um dos restantes *scripts* identificáveis na história são passíveis de uma análise similar. Já vimos acima que o parágrafo introdutório de *The Lunatic's Tale* avança com elementos informativos cruciais para o desenvolvimento semântico do texto. A estrutura simétrica que já aí se anuncia coloca face a face, desde o princípio, dois núcleos scrípticos que hão-de presidir à articulação de todas as unidades textuais subsequentes. Correspondem eles ao *antes* e ao *agora* da vida do protagonista, ou seja, no passado, a situação de um médico imensamente bem-sucedido e, no presente, a condição inglória de um vagabundo mentalmente afectado. Os *tipos* de personagem, bastante estandardizados, que daí emergem são descritos, como também já vimos, através de um conjunto variado de sintagmas, em que marcam presença não só os esperados adjectivos e advérbios, mas também os substantivos e os verbos, que transportam informação essencial ao estabelecimento do quadro semântico. A questão da lexicalidade será discutida posteriormente neste capítulo²⁴, bastando por agora explicitar que é com base nestas pistas lexicais que os *scripts*-base são evocados, independentemente do grau de proximidade a que essas pistas se encontram do núcleo.

No diagrama que a seguir apresentamos, os *scripts* VAGABUNDO e HOMEM DE SUCESSO são analisados segundo as ligações que estabelecem com *scripts* contíguos. De acordo com os postulados da Teoria Semântica dos *Scripts* do Humor, essas ligações, aqui tratadas no formato discretizado a que acima nos referíamos, são, nomeadamente, o sujeito, a actividade, o lugar, o tempo e a condição. Muitas outras ligações poderiam ser acrescentadas; no entanto,

such essential links as 'subject', 'object', 'activity', etc." Daí, conclui: "[The] format of script as used in this book [is] greatly simplified, streamlined and discretized." Cf. Raskin 1985:84.

²⁴ Cf. ponto 3 da próxima secção.

interessa-nos aqui apenas aquelas que são dotadas de relevância em termos contextuais. Ou seja, não obstante qualquer um dos núcleos - como, por exemplo, 'profissão' - se oferecer a um desdobramento analítico idêntico ao do nó principal, a informação daí decorrente não representaria avanços na compreensão da informação circundante. Assim, em **negrito** no diagrama, são apresentadas as ligações semânticas do *script* em epígrafe; em *itálico*, estão transcritas as passagens textuais que, mais especificamente (mas não exclusivamente), evocam essas ligações.

VAGABUNDO (LOUCO)	HOMEM DE SUCESSO
Sujeito: [+Humano] [+Adulto] [+Masculino]	Sujeito: [+Humano] [+Adulto] [+Masculino]
Actividade ²⁵ : > Exercer uma profissão > Ganhar Dinheiro = Não exercer profissão = Viver no ócio = Viver da caridade e restos alheios: <i>pausing at trash cans to fill my shopping bags</i> = Ter um comportamento excêntrico: <i>wearing a surgical mask, screaming revolutionary slogans and laughing hysterically</i>	Actividade: > Estudar / Progredir rapidamente na escada laboral = Exercer profissão socialmente conceituada: <i>a highly successful doctor</i> = Ganhar muito dinheiro = Manter uma vida social activa

²⁵ Os símbolos > e = significam, respectivamente, 'passado' e 'presente'.

<p>Lugar: > Locais de trabalho; Casa = Rua: - <i>roaming through Central Park</i> - <i>roler skating down Broadway</i></p>	<p>Lugar: > Universidade / Locais de Trabalho = Escritório/ Consultório / Gabinete, etc. = Locais socialmente selectos: <i>(a familiar face at) theatre openings, Sardi's, Lincoln Center, and the Hamptons</i></p>
<p>Tempo: = Todos os dias</p>	<p>Tempo: > Vários anos = Todos os dias (trabalhar) = Frequentemente (socializar)</p>
<p>Condição: = Exibir pobreza e falta de higiene: - <i>wearing moth-eaten clothes;</i> - <i>roler-skating unshaven</i> = Conformer-se com o estado presente = Viver em solidão / Não manter uma relação afectiva estável</p>	<p>Condição: = Exibir sinais óbvios de riqueza: <i>Living on the upper East Side, gadding about town in a Mercedes, and bedecked dashingly in a varied array of Ralph Lauren tweeds</i> = Frequentar círculos sociais elevados = Exibir à-vontade social: <i>I boasted great wit and a formidable backhand</i> = Ser (re)conhecido = Ter sucesso com as mulheres / Manter uma relação afectiva estável com uma mulher admirada</p>

A oposição supraestrutural agora delineada merece-nos, antes de avançarmos, algumas reflexões. É curioso notar, por exemplo, que o lexema 'vagabundo' não se materializa uma só vez em todo o texto. No entanto, o *script* homónimo percorre-o de ponta a ponta, como uma sombra que paira sobre o relato analéptico do protagonista. Todos os feitos, propósitos e desilusões de Ossip Parkis *qua* "highly successful doctor" são, na verdade, ensombrados pela *catastrophic fall from grace* que é anunciada no princípio da história, bem como pelo tempo presente dos verbos que são usados no parágrafo inicial. Se, mesmo aí, não existe uma menção *verbatim* do *script* VAGABUNDO, existem em contrapartida muitos outros lexemas - transcritos no diagrama acima - que o evocam indiscutivelmente.

Por outro lado, note-se que o *script* VAGABUNDO encerra uma vertente adjectival muito importante em termos da macro-estruturação do texto: Ossip Parkis não é apenas um vagabundo; é um vagabundo assumidamente *louco*. Poder-se-ia argumentar que, nesse caso, uma tal condensação informativa apela automaticamente a uma subdivisão do *script*, antes mesmo de ser colocado em confronto com o seu oposto, HOMEM DE SUCESSO. No entanto, entendemos que o núcleo léxico-semântico VAGABUNDO, frequentemente associado a formas de comportamento social e psicologicamente desviantes, assimila naturalmente - ainda que não forçosamente - a variante da excentricidade e da loucura. No diagrama supra-apresentado, apenas uma das entradas (que aparece inserida, à falta de alternativas melhores, sob a ligação 'actividade') se reporta especificamente ao *script* LOUCO: é ela justamente "Ter um comportamento excêntrico".

Contrariamente ao *script* VAGABUNDO, o *script* HOMEM DE SUCESSO é verbalizado de um modo muito mais directo. O sintagma *highly successful doctor* determina sem reservas o núcleo semântico que presidirá, por antítese com o anterior, ao texto. Se optámos, no tratamento técnico do *script*, pela etiqueta 'homem de sucesso' em vez de 'médico de sucesso' é porque os *scripts* relacionados com a medicina não são relevantes para o desenvolvimento semântico da narrativa. Entretanto, um nó semântico particularmente importante aparece acima representado em último lugar: trata-se da questão, socialmente fundamental, do casamento, ou união, de um homem de sucesso. Sabemos que a mulher serve, tanto na sociedade anglo-saxónica como na nossa, de suporte - decorativo, económico, familiar - ao sucesso do homem. Nos círculos sociais elevados que Ossip Parkis diz ter frequentado, uma mulher sem atributos de relevo não teria entrada pelo seu braço, o que explica, em parte, a busca incessante de uma mulher não só dotada a diversos níveis (beleza, dinheiro, inteligência, cultura, etc.), mas, impossível e comicamente, perfeita.

Em termos da macro-estrutura de *The Lunatic's Tale*, são justamente as entradas relativas a esta questão - a da companheira de um homem de sucesso - que

abrem caminho à restante organização semântica do texto. Um esquema virtual em árvore, que exprime o formato hierarquizante das relações textuais, mostra, como veremos na secção 2.3, a centralidade deste aparente pormenor. Na verdade, o percurso biográfico de Ossip Parkis gira em redor da busca incessante da companheira ideal que, a ser encontrada, constituiria a prova culminante do seu sucesso. É por isso que, em termos de uma análise vertical dos núcleos scrípticos, as relações do protagonista com o sexo oposto figuram em situação de subalternidade face à oposição SUCESSO/INSUCESSO que preside integralmente à narrativa.

2.2.4 Pressuposições e Implicaturas

A dicotomia supraestrutural agora esboçada, cujos contornos semânticos surgem, como vimos, em grande parte implícitos, presta-se a uma abordagem no plano pressuposicional e inferencial. Na verdade, a constituição scríptica da oposição VAGABUNDO/HOMEM DE SUCESSO, bem como a sua articulação no eixo narrativo, apelam ao activar de informação que não é directamente verbalizada no texto. O conceito de pressuposição, estratégia fundamental de construção do não-dito que discutimos no capítulo anterior (cf.2.5.1), apresenta-se, neste contexto, como uma dimensão incontornável, em qualquer uma das três acepções que então analisámos.

Desde logo, muitas das ligações (*links*) dos dois núcleos scrípticos, tal como as apresentamos no diagrama acima, são pressupostas, devendo ser recuperadas com base no conhecimento que o falante nativo tem da língua. Neste plano lógico-linguístico, a pressuposição surge ligada à informação semântica que um determinado conceito intrinsecamente comporta: por exemplo, quando é evocado o conceito "vagabundo", o leitor acciona concomitantemente pressuposições como: um vagabundo é a) um indivíduo adulto e do sexo masculino, b) que não trabalha e que c) não tem abrigo. De igual modo, o conceito "homem de

sucesso" comporta conteúdos pressupostos como a) conforto económico e b) estatuto social. É obvio que, de acordo com esta linha interpretativa, estão automaticamente postas de parte leituras como "um vagabundo é uma criança do sexo feminino", etc.

Em segundo lugar, a dimensão pressuposicional de *The Lunatic's Tale* surge articulada na vertente textual, ou seja, no plano atinente ao enunciado. Nesta acepção, o conceito de pressuposição está intimamente ligado, como vimos, ao de progressão temática. Na história de Ossip Parkis, Allen não raro joga com o *pressuposto* (o tema) ao apresentar *postos* (ou remas) que surgem deslocados. Por exemplo, quando um homem de sucesso parte à procura da mulher ideal (tema, ou dado), espera-se que, ao encontrá-la, fique satisfeito. Estas expectativas interpretativas do leitor são, no entanto, contrariadas, ou, por outras palavras, a previsibilidade é rompida²⁶, de acordo com a estratégia de surpresa e informatividade que consignamos na Hipótese. Na verdade, a insatisfação final de Ossip e a sua preferência por uma mulher desprovida de atractivos (o posto, ou novo), contraria o pressuposto antes construído.

Uma terceira vertente do conceito de pressuposição no texto em análise deve ser entendida no plano pragmático da enunciação. A este nível, a acepção estrita de pressuposição pragmática avançada por Lakoff (1971) inclui, como vimos, factores altamente idiossincráticos, como sejam as crenças pessoais do falante. Um exemplo bastante evidente, em termos da articulação supraestrutural da oposição scríptica aqui em foco, tem lugar quando Ossip Parkis, *qua* homem de sucesso, realiza a operação cirúrgica que troca os corpos e as mentes de Olive e Tiffany. O episódio, como já foi referido, rompe com o padrão realista da história, instaurando uma dimensão em que os "mundos possíveis"²⁷ da ficção apelam a uma suspensão do espírito crítico do leitor. Por outro lado, a narração do episódio, por

²⁶ A propósito destas noções - estratégias aparentemente falaciosas, por parte do autor, de construção do humor narrativo - veja-se a secção 2.4.4, do quarto capítulo, intitulada "Troca deficitária, previsibilidade e convenção".

²⁷ Sobre este conceito, *vide* Cap. II, secção 2.7.

parte do próprio Ossip, revela uma verdade *pressuposta*: a de ser possível realizar uma tal operação. Por outras palavras, a proposição que subjaz à sequência, nomeadamente "Eu, Ossip, troco cirurgicamente os corpos e as mentes das duas mulheres", constitui aquilo que, nas palavras de Stalnaker (1973:17), é uma típica pressuposição pragmática, a saber, "a proposition whose truth he [Ossip] takes for granted, or seems to take for granted, in making his statement".

Mas o conceito de pressuposição pragmática também diz respeito, em alternativa, às condições e contextos cultural e socialmente determinados que deverão ser satisfeitos para que a enunciação seja bem-sucedida (cf. Keenan 1972:12). Em *The Lunatic's Tale*, esta dimensão pressuposicional está bem patente no uso copioso da alusão, que analisaremos detidamente mais adiante (cf. 2.3.3). Por agora, fiquemos com um exemplo de como, na eventual ausência da partilha dos saberes enciclopédicos activados na enunciação humorística, as pressuposições que subjazem às referências alusivas se perdem. Quando Ossip refere que, na qualidade de homem de sucesso, se costumava vestir com *a varied array of Ralph Lauren tweeds*, é necessário, para compreendermos a passagem, sabermos que só pode usar tal vestuário quem tem dinheiro e, possivelmente, bom gosto e estatuto social.

Esta acepção de pressuposição, entendida numa dupla vertente pragmática, aproxima-se, pelo esforço inferencial necessário à sua identificação, do conceito de implicatura, igualmente operativo no conto de Allen. Como vimos também no capítulo anterior (cf.2.5.2), a implicatura apresenta-se como um enigma interpretativo que requer uma decifração, ao contrário da pressuposição, que é tomada como um dado adquirido, ou como um conteúdo prévio à enunciação. Recordemos que, segundo Grice (1975), a implicatura conversacional está presente quando, num uso cooperativo da comunicação, o falante infringe uma, ou mais, das máximas conversacionais. O objectivo dessa infracção, ou o teor do que o falante realmente quer dizer, não é, pois, dito, mas *implicado*.

Em *The Lunatic's Tale*, são muitas as ocorrências de implicaturas conversacionais, ou não fosse o humor, por excelência, uma forma de comunicação infractora e subversiva, embora revestida, regra geral, de um carácter cooperativo. Confira-se os usos abundantes da hipérbole (cf. secção 2.4.2 *infra*) e da ironia (cf. 2.4.3) no discurso de Ossip Parkis, exemplos flagrantes que o próprio Grice avança da violação (*flouting*) das máximas de Qualidade ("Do not say what you believe to be false" e "Do not say that for which you lack adequate evidence"). Veja-se igualmente o modo como o emprego da metáfora na seguinte passagem ignora, não só a máxima referida, como a de Maneira ("Avoid obscurity of expression, avoid ambiguity, be brief, etc."):

[Excuses for the woman I loved while my lust was spent elsewhere.] Spent, in fact, on an *empty little yo-yo* whose touch and wiggle caused the top of my head to dislodge like a frisbee and hover in space like a flying saucer. (Itálico nosso)

De um modo semelhante, as máximas de Relação ("Be relevant") e de Quantidade ("Make your contribution as informative as is required") são ostensivamente exploradas, por exemplo, nas passagens em que Ossip/homem-de-sucesso descreve as qualidades das suas presumíveis pretendentes (cf. 2.3.1). A título de ilustração, concentremo-nos numa dessas ocorrências:

[...] Sharon Pflug, whom I lived with for three months, was too hostile. Whitney Weisglass was too accomodating.] Pippa Mondale, a cheerful divorcée, *made the fatal mistake of defending candles shaped like Laurel and Hardy*. (Itálico nosso)

Note-se como, ao fazer referência a um detalhe aparentemente *irrelevante*, o narrador parece não só fugir ao fio descritivo anteriormente estabelecido, dotado de uma regularidade morfo-sintáctica (cf. nome próprio + verbo + advérbio + adjetivo), como dar informação *insuficiente* para a descrição de Pippa Mondale: afinal, perguntará o leitor, que quer ele dizer, ou onde quer ele chegar, com a referência às velas?

Este tipo de enigma, tipicamente humorístico, apela ao uso de um cálculo de decifração (trata-se, recordemos, do chamado *calculability requirement*), ou seja,

à formulação de um raciocínio inferencial. Segundo Grice (1989:31), este raciocínio toma a forma de um processo faseado segundo distintos momentos interpretativos que, adaptados ao caso presente, têm a seguinte configuração:

- 1) Ossip violou ostensivamente as máximas de Quantidade e de Relação;
- 2) O Leitor não tem razões para supor que Ossip não esteja a respeitar o Princípio de Cooperação;
- 3) O Leitor pensa que o único motivo que poderia ter levado Ossip a ser aparentemente irrelevante e lacónico é o facto de Ossip julgar que Pippa Mondale tem mau gosto;
- 4) O Leitor sabe que Ossip sabe que o Leitor é potencialmente capaz de inferir o passo 3, nada tendo feito para o impedir;
- 5) Portanto, Ossip implica que Pippa Mondale tem mau gosto.

O *script* MAU GOSTO é, portanto, o conteúdo implicado no enunciado de Ossip, o qual se revela, assim, conforme ao princípio cooperativo que rege a comunicação (segundo o qual tudo o que dizemos, bem como o modo como o dizemos, cumpre propósitos comunicativos). Para que esse conteúdo implicado nos seja acessível, é necessário, no entanto, estar na posse de conhecimentos que ultrapassam a esfera convencional do plano estritamente lexical e que incluem, nas palavras de Grice (*idem*), "the context, linguistic or otherwise, of the utterance" e "other items of background knowledge". É assim que, de igual modo, a implicatura subjacente à metáfora que caracteriza Tiffany, *an empty little yo-yo*, pode ser decifrada.

Para Sperber e Wilson (1986:196-7), lembre-se também, o processo inferencial (como o acima descrito) a que a forma discursiva da implicatura apela, só se justifica - ou seja, só é "maximamente relevante" - quando os efeitos contextuais que daí advêm superam os esforços processuais adicionais exigidos ao receptor. No caso presente, esses efeitos contextuais são obviamente humorísticos - sendo difícil, se não impossível, obtê-los numa formulação directa ou explícita do enunciado (que seria algo como *Pippa Mondale has bad taste* ou, no outro exemplo, *Tiffany is a silly and volatile girl*).

Em suma, a implicatura, à semelhança da pressuposição, remete para a dimensão do não-dito, revestindo-se, por conseguinte, de uma aparência erroneamente não-cooperativa: ao leitor parece caber, sem auxílios autorais, todo

o esforço interpretativo. No entanto, como *The Lunatic's Tale* - e os outros textos em análise - bem demonstram, o uso de conteúdos pressuposicionais e implicados reveste-se de grande potencial humorístico, cumprindo específicos propósitos comunicativos e justificando plenamente o maior investimento processual solicitado ao coenunciador.

2.3 Níveis de Oposição de *Scripts*

A ideia da existência de uma hierarquia na organização scríptica da narrativa, fundadora do quadro teórico por nós aqui proposto, encontra-se claramente defendida em van Dijk (1977:137), cuja concepção de macroestrutura discursiva, acima discutida, compreende diferentes níveis²⁸. Também Attardo (2001:60) admite (embora não explore) "the hierarquichal organization of scripts", patente, por exemplo, numa cadeia lexical descendente como *war - army - battalion - commander in chief*. O próprio Raskin (1985:126) introduz, como já acima referimos, o conceito de "macroscript", por vezes também denominado "complex script", para designar um quadro semântico hierarquicamente superior, que engloba um conjunto de *scripts* mais restritos: neste sentido, o método textual que o autor aconselha para a sua identificação é "adopting the most frequently occurring script as the macroscript". Este tipo de abordagem presta-se exemplarmente à proposta teórica por nós aqui apresentada, em que o princípio de recorrência funciona em correlação estreita com o princípio de hierarquia.

Um corte longitudinal de *The Lunatic's Tale* revela, como já sugerimos, camadas diferenciadas de informação textual, bem como formas de inter-relação específicas entre os diferentes patamares semânticos. Se a oposição

²⁸ Veja-se as palavras do autor (*idem, ib.*): "We should speak of several levels of macro-structure in a discourse. (...) The macro-structural propositions may be subject to integration into a larger frame, *ie* entail, jointly, a more general macro-structure. (...) Now, when we speak of THE macro-structure of a sequence we refer to the most general macro-structure, entailed by the other macro-structures, 'dominating' the whole sequence." A propósito do conceito de hierarquia como método de abordagem da estrutura narrativa, *vide* Cap.IV, secção 1.4.2.

VAGABUNDO/HOMEM DE SUCESSO percorre integralmente o texto de Allen, desde o parágrafo introdutório até ao fecho do ciclo humorístico, outras oposições marcam também presença ao longo de segmentos extensos do tecido textual. Já vimos igualmente que a procura da mulher ideal é o móbil da desgraça de Ossip Parkis, e que sob essa procura frustrada se esconde uma dinâmica de várias outras oposições scrípticas. Vejamos quais são elas e como se estruturam numa abordagem vertical.

2.3.1 Supra- e Infra- Scripts

Detenhamo-nos por agora no elemento feminino, mais concretamente nas diversas tentativas levadas a cabo pelo protagonista no intuito de ver satisfeitos os seus altos padrões de exigência. Trata-se, nas suas palavras reveladoras, do relato de um *endless string of relationships wherein my partner invariably left something to be desired*. O ciclo de 'procura/frustração' que daí emerge ajuda-nos a desvelar mais facilmente a estruturação scríptica antitética do texto. Previamente ao duelo Olive/Tiffany, a lista de candidatas ao coração de Ossip Parkis é generosa: há uma primeira *wife* e uma segunda *wife*, uma Sharon Pflug, uma Whitney Weisglass, uma Pippa Mondale e uma infinidade de outros espécimes, sem direito a nome próprio - *blind dates*, anúncios no jornal, amores de ocasião. Às relações com todas elas, subjaz um propósito comum, comicamente romântico: o de estabelecer uma união completa e verdadeira. Ossip Parkis resume assim a triste desdita de um homem que tudo tem excepto o amor: *On the surface, apparently blessed with all the necessities for the good life. Underneath, desperately in search of a fulfilling love*.

No enalço do amor, o nosso herói coloca-se também, portanto, no enalço de um ideal de perfeição. Este *script*, que é expressamente evocado no texto, engloba uma multiplicidade de *infra-scripts* que, ao longo da narrativa, lhe vão dando corpo. A PERFEIÇÃO equivale, na verdade, a um conjunto de várias

características - físicas e intelectuais (cf. a macro-oposição CORPO/MENTE a que já fizemos referência) - que o protagonista espera obstinadamente ver cristalizadas numa única mulher. No diagrama que a seguir apresentamos, essas características são traduzidas pelos *scripts* correspondentes, sendo enumeradas lado a lado com os seus opostos. Do lado direito, mais uma vez, são transcritas as passagens do texto em que esses *scripts* são evocados.

SUPRA- -OPOSIÇÃO	PERFEIÇÃO VS. IMPERFEIÇÃO
-----------------------------	---------------------------

INFRA- -OPOSIÇÕES	BELEZA VS. FEALDADE	- <i>She reminded me of Aunt Rifka, who had the appearance of a character in Yiddish folklore called the Golem.</i> - <i>the "coed who enjoys Bach and Beowulf" looked like Grendel</i>
	INTELI- GÊNCIA VS. ESTUPIDEZ	- <i>An actress I met (...) During one brief dinner her single response to everything I said was "That's zalid."</i> - <i>Tiffany (...) said to me with a voice resembling that of a mouse in the animated cartoons, "What sign are you?"</i>
	SENTIDO DE HUMOR VS. FALTA DE SENTIDO DE HUMOR	- <i>Of the Marx Brothers, she was convinced the amusing one was Zeppo.</i>
	BOM-GOSTO VS. MAU- GOSTO	- <i>Pippa Mondale, a cheerful divorcée, made the fatal mistake of defending candles shaped like Laurel and Hardy.</i>
	FOGOSI- DADE VS. FRIGIDEZ	- <i>While we were making love, a curious optical illusion occurred and for a split second it almost looked as if she was moving.</i>

	JUVENTUDE VS. MATURIDADE	- <i>The "thirtyish poetess" was sixtyish.</i>
--	--------------------------	--

Note-se que, em toda esta listagem de características, nenhuma das mulheres é classificada positivamente nas diversas alíneas de análise: aliás, é justamente o facto de todas elas corresponderem a *scripts* semanticamente negativos que vota as buscas de Ossip ao fracasso e torna a enumeração hilariante. Na verdade, os *scripts* positivos nunca se materializam no texto: pelo contrário, eles apenas emergem na sombra dos seus opostos. À imagem das *shadow oppositions* de que fala Raskin (1985:108-9), estes funcionam como *shadow scripts* que, não sendo verbalizados em termos reais, são evocados por oposição, conferindo o sabor especificamente incongruente e humorístico à história: o narrador *deseja* a perfeição mas só *encontra* a imperfeição. Perante o rol de criaturas imperfeitas que não pára de encontrar, Ossip tem o seguinte desabafo, uma pérola de oposições humorísticas:

Nights of loneliness led me to ponder the aesthetics of perfection. Is anything in nature actually "perfect" with the exception of my Uncle Hyman's stupidity? Who am I to demand perfection? I, with my myriad faults. I made a list of my faults, but could not get past: 1) Sometimes forgets his hat.

O *script* PERFEIÇÃO é aqui expressamente evocado, enquanto que o humor do parágrafo é despoletado pela inclusão de um elemento não-relacionado - logo incongruente - na categoria de coisas perfeitas: em termos rigorosos, a estupidez do Tio Hyman não pode ser considerada perfeita, mas imperfeita, de contrário incorre-se numa contradição de termos. Brincar com o uso do adjectivo *perfeita*, em vez de, por exemplo, *completa* abre caminho à segunda incongruência cômica da passagem: a incapacidade (já de si um defeito) de encontrar um único defeito de monta na sua pessoa ajuda a perceber o raciocínio falacioso em que o protagonista incorre ao longo de toda a história, nomeadamente *Eu sou perfeito; logo, tenho direito a uma mulher perfeita*.

Olive Chomsky é a única que chega perto desse ideal. A passagem em que Ossip Parkis descreve as múltiplas virtudes da eleita é um apanhado delicioso de todos os *infra-scripts* da PERFEIÇÃO que, até então, não tinham tido expressão visível e, sobretudo, simultânea, numa única mulher. Não fosse a maldição do raio de luz tudo poderia ter ficado por aqui:

Olive Chomsky, literate and wry, who quoted Eliot and played tennis and also Bach's "Two Part Inventions" on the piano. And who never said "Oh, wow," or wore anything marked Pucci or Gucci or listened to country and western music or dialogue radio. And incidentally, who was always willing at the drop of a hat to do the unspeakable and even initiate it. [...] Concerts, movies, dinners, weekends, endless wonderful discussions of everything from Pogo to Rig-Veda. And never a gaffe from her lips. Insights only. Wit too! And of course the appropriate hostility towards all deserving targets: politicians, television, facelifts, the architecture of housing projects, men in leisure suits, film courses, and people who begin sentences with "basically".

Oh, curse the day that a wanton ray of light coaxed forth those ineffable facial lines bringing to mind Aunt Rifka's stolid visage.

Mas, paralelamente à PERFEIÇÃO, outros *supra-scripts* emergem no conto de Allen, do mesmo modo que, a um nível inferior, outros *infra-scripts* tomam forma. Na verdade, em termos semânticos, a estrutura scríptica da história traduz-se num esquema hierarquizante bastante estratificado, o qual, sendo teoricamente desdobrável até ao infinito, é passível de uma representação diagramática em árvore.

2.3.2 Hierarquia Scríptica e Hiponímia

Façamos um ensaio de como um esquema hierárquico daria conta dos diversos níveis em que a informação semântica de *The Lunatic's Tale* se estrutura. Tomemos como 'cabeça' o *script* HOMEM DE SUCESSO que, de acordo com o que ficou dito na secção anterior, preside, em oposição com o *script* VAGABUNDO, à

totalidade do texto. Dele emergem dois ramos, aqui tratados, à falta de melhores alternativas, sob os nomes "qualidades extrínsecas e intrínsecas". Dos *scripts* intermédios que daí emergem, vários deles se subdividem ainda noutros *infra-scripts*, numa estrutura em escada que desce virtualmente até níveis mínimos de pormenorização semântica.

Ora, esta estrutura é analisável segundo o princípio da hiponímia, que se revela imensamente operativo na abordagem da narrativa cômica. Do mesmo modo que, no léxico, os elementos se organizam segundo relações de subordinação *versus* superordenação (veja-se *cravo*, *rosa* ou *tulipa* relativamente a *flor*), também no texto a informação semântica se estrutura de acordo com as relações estabelecidas entre elementos mais específicos, ou subordinados, e elementos mais gerais, ou superordenados. Os termos hiponímia e hiperonímia²⁹, respectivamente, dão conta destas relações paradigmáticas de sentido que, no texto humorístico, adquirem uma importância fundamental. Note-se paralelamente que o diagrama seguinte é apenas uma de entre muitas possibilidades - todas elas forçosamente limitadas, como acima explicámos - de representação scríptica da história.

HOMEM DE SUCESSO

²⁹ Sobre estes conceitos, ver Cap. II, secção 2.3. Lyons (1977:291-295) explica que os conceitos correlatos de hiponímia e hiperonímia são discutidos na lógica em termos da inclusão de classes: por exemplo, se X é uma classe de flores e Y é uma classe de tulipas, então é um facto que X inclui Y (X ? Y). Neste sentido, a hiponímia pode ser encarada como uma relação transitiva (*vaca* é um hipónimo de *mamífero*; *mamífero* é um hipónimo de *animal*; logo, *vaca* é um hipónimo de *animal*). Se considerarmos a *extensão* dos lexemas, é fácil perceber que o lexema superordenado ou hiperonímico é mais inclusivo. Mas este raciocínio é problemático se considerarmos a *intensão* dos lexemas: aí o hipónimo é mais inclusivo (as tulipas têm todas as características das flores *mais* as propriedades adicionais que as distinguem das rosas, dos cravos, etc.). A hiponímia pode também entender-se em termos de *implicação unilateral*. Se *Ela comprou um par de sandálias* implica *Ela comprou calçado*, mas não o contrário, o lexema *sandálias* é um hipónimo de *calçado*. Em termos de análise léxico-morfológica, pode dizer-se, defende Lyons, que a soma de um substantivo superordenado e de um modificador adjectival produz um hipónimo: *despotic ruler* ou *cruel ruler* constituem extensões hiponímicas de *ruler* do mesmo modo que acontece com *tyrant*. O mesmo se aplica à modificação adverbial de verbos e adjectivos, pelo que Lyons conclui (1977:294): "Hyponymy is a paradigmatic relation of sense which rests upon the encapsulation in the hyponym of some syntagmatic modification of the sense of the superordinate lexeme."

[Qualidades Extrínsecas]					[Qualidades Intrínsecas]					
DINHEI- RO	ESTATU- TO SO- CIAL	PODER	PERFEI- ÇÃO DO PAR			SANIDADE		FELICIDADE		
BELEZA	INTELI- GÊN- CIA	SENTI- DO DE HUMOR	BOM GOS- TO	FOGO- SIDADE	JUVEN- TUDE	AUTO- -CON- TROL	EQUILÍ- BRIO	SENSA- TEZ	SATIS- FAÇÃO	TRAN- QUI- LIDADE

Este esquema, no entanto, está minado - porque possui uma rede subterrânea de *scripts* que se lhe opõem. Na verdade, a oposição scríptica *HOMEM DE SUCESSO VS. VAGABUNDO* ou, se preferirmos, *SUCESSO VS. FRACASSO* alarga os seus tentáculos aos restantes núcleos semânticos. Assim, os elementos que se seguem, na escala hierárquica (por exemplo, *DINHEIRO* e *SANIDADE*), constroem-se por antítese com, respectivamente, *POBREZA* e *LOUCURA*. Ou, ao mesmo nível, os nós *ESTATUTO SOCIAL* e *PODER* são ensombrados por algo como *DESPREZO SOCIAL* e *FRAQUEZA*. Por outro lado, no nível seguinte, os *scripts* *AUTO-CONTROLO* e *EQUILÍBRIO* vêm-se refractados em algo como *DESCONTRLO* e *DESEQUILÍBRIO*, e por aí adiante.

Do exposto se infere a íntima relação que, na desmontagem scríptica de um conto humorístico, liga os princípios da hiponímia e da antonímia. Se, por um lado, a informação semântica se organiza segundo patamares diferenciados de inclusão/subordinação, por outro os elementos que aí se prefiguram não só evocam os respectivos opostos, como mostramos no parágrafo anterior, mas também estabelecem relações de contraste com os membros que ocupam o mesmo patamar. Por exemplo, *TRANQUILIDADE* opõe-se, por antonímia enraizada no texto, a *INQUIETUDE*, ao mesmo tempo que contrasta com o co-hipónimo *SATISFAÇÃO*. Estar-se *satisfeito* e estar-se *tranquilo* são duas maneiras de se

estar *feliz*, ou seja, são dois estados que implicam o estado de felicidade (o qual, por sua vez, não implica forçosamente nenhum deles), mas são maneiras *diferentes* de estar feliz. Expressam, por isso, um contraste entre duas modificações sintagmáticas do lexema superordenado FELICIDADE, o qual, a nível paradigmático, admite ainda várias outras vertentes (aqui não enunciadas porque irrelevantes para o prosseguimento da narrativa).

De entre todos os *scripts* aqui esboçados, o da PERFEIÇÃO DO PAR adquire, já o dissemos, uma grande centralidade no desenrolar da história. Mas um outro reveste-se também de força motriz em termos do desenvolvimento da acção: é ele justamente a FELICIDADE. Acabamos de ver que, em termos genéricos e a título de síntese, o estado de felicidade corresponderia a algo como a conjugação de um sentimento de satisfação com outro de tranquilidade. Sabemos isto justamente porque o seu oposto antonímico, a INFELICIDADE, se manifesta em Ossip Parkis por um estado de evidente insatisfação e inquietude. Note-se que a oposição scríptica FELICIDADE/INFELICIDADE é expressa *verbatim*, por duas vezes, através dos adjetivos usados nas seguintes frases (não-humorísticas): *And so it was that I was the most miserable of men* e *Nobody's relationship could actually be called happy. Soon I began to have nightmares*. É a alternância entre um estado de fugaz felicidade e outro em que se sente manifestamente descoroçoado - ou, em termos semânticos, entre os dois pólos da oposição scríptica - que impulsiona o protagonista a (re)agir, ainda que a sucessão de tentativas falhadas se traduza num avolumar, tipicamente cômico, da confusão.

Na verdade, o processo de procura da mulher de sonho e, com ela, da felicidade cedo se transforma, ele próprio, num pesadelo folhetinesco. Depois de vaguear, infeliz, por mil e uma noites de insatisfação, Ossip Parkis encontra finalmente Olive, que *quase* consegue personificar o ideal tão almejado. Mas eis que surge Tiffany e, com ela, a tentação e a traição. Dividido entre Olive e este novo *erotic archetype*, Ossip progride de um estado de carnalidade frenética para a culpa, o cansaço e a depressão. O clímax humorístico ocorre quando o anti-herói

se decide pelo suicídio (o cúmulo da infelicidade, mas também um hipónimo de *depressão*), numa tentativa em que, mais uma vez, fracassa:

I held a pistol to my head, but at the last moment lost my nerve and fired in the air. The bullet passed through my ceiling, causing Mrs. Fitelson in the apartment overhead to leap straight upward onto her bookshelf and remain perched there throughout the high holidays.

O facto de as intenções auto-agressivas de Ossip causarem uma vítima que não ele próprio é genuinamente humorística porque hiperbólica - e, em termos estritamente físico-cinéticos, impossível - mas também porque se dá uma súbita mudança de um *script* (provável e não-marcado) de AUTO-AGRESSÃO para um outro (improvável e marcado) de HETERO-AGRESSÃO ou, se preferirmos, do *script* SUICÍDIO para o *script* SOBREVIVÊNCIA. Seja qual for a leitura, qualquer uma destas ou doutras infra-oposições scrípticas ajudam a estabelecer a centralidade da supra-oposição FELICIDADE/INFELICIDADE, bem como a sua importância na evolução subsequente do percurso do narrador.

Estes exemplos permitem-nos reafirmar um pressuposto fundamental do presente trabalho: o conto humorístico não é uma soma de piadas, ou *joke-like structures*; é um todo no qual - e segundo o qual - essas estruturas fazem sentido. O que nos faz rir nos muitos sintagmas que, por exemplo, ilustram a supra-oposição PERFEIÇÃO/IMPERFEIÇÃO que transcrevemos acima (ver quadro *supra*) é a relação que estabelecem com os níveis superiores de informação textual. Quando Ossip diz que durante uma noite de amor *quase* lhe pareceu que a namorada se mexeu, ou então quando nos conta que uma outra gostava particularmente de velas com a forma do Laurel and Hardy, o humor das passagens - que accionam *infra-scripts* específicos - é potenciado pelas oposições scrípticas mais amplas que lhes dão forma e contexto. De igual modo, ao dizer que não coincide com nenhum dos dois desejos do *Bay Area bisexual* que conhece por intermédio de um anúncio no jornal, Ossip faz-nos rir não só pela incongruência intrínseca da situação (trata-se de algo como uma impossibilidade matemática), mas porque a personagem que se encontra nessa específica situação incongruente é justamente ele, Ossip Parkis -

um homem dividido entre o sucesso profissional e o fracasso afectivo. Por outras palavras, qualquer uma das passagens é humorística porque narrada por uma personagem específica, a qual, sabemo-lo, anda à procura da mulher ideal, da perfeição e da felicidade, mas fracassa a cada nova tentativa. Os *infra-scripts* constituem, portanto, material ilustrativo que enraíza no texto as supra-oposições semânticas. Cortados os fios de ligação, muito do potencial humorístico destes elementos menores, se não todo, perder-se-ia.

2.3.3 *Scripts* Extratextuais: A Alusão

Do latim *ad ludere*, a alusão constitui um recurso particularmente receptivo ao jogo humorístico. Já antes vimos³⁰ que a alusão pode ser entendida como uma breve referência intertextual que apela ao conhecimento enciclopédico do receptor, chamando-o a identificar um texto-fonte, seja ele uma máxima filosófica, uma passagem literária ou, por exemplo, a linguagem própria da imprensa, das leis ou da comunicação epistolar. Em termos da narrativa humorística, o uso da referência alusiva funciona também como uma estratégia estilística³¹ de suporte à evocação dos *scripts* extratextuais que são chamados a operar na história. É nesta medida que podemos encará-la, como acima dizíamos, numa vertente pressuposicional, isto é, enquanto informação que é *pressuposta* no texto e tomada como dado adquirido. Em *The Lunatic's Tale* Allen recorre frequentemente à introdução, por alusão, de referências políticas, religiosas ou culturais, tanto literárias ou filosóficas, como relativas à *pop culture* contemporânea. A frequência e a riqueza deste tipo de estratégia de construção textual impedem-nos de a abordar exaustivamente - mas bastará, para fins ilustrativos, determo-nos em alguns exemplos.

³⁰ Cf. Cap.IV, secção 2.6.

³¹ Voltando a Dumarsais (1730:402), a alusão figura na categoria dos tropos ditos 'principais'. Nas palavras do autor, "l'allusion est une figure qui, en jouant sur les mots, présente un sens pour en faire entendre un autre."

Uma faceta importante da caracterização de Ossip Parkis *qua* homem de sucesso é o bom-gosto irrepreensível das mulheres que escolhe, dos locais que frequenta e dos bens que consome. Já vimos como Tiffany 'chumba' miseravelmente em todos os testes relativos ao *script* de bom gosto, ao passo que Olive mostra estar à altura dos altos requisitos do pretendente. A passagem seguinte é bem ilustrativa das diferenças que separam as duas mulheres e do modo como a alusão desempenha aí um papel importante:

Once I feigned illness, asking Olive to attend a Brahams Symphony with her mother so that I could satisfy the moronic whims of my sensual goddess who insisted I drop over to watch "This is your life" on television, "because they are doing Johnny Cash!"

Enquanto Olive é frequentadora de concertos de Brahams - uma alusão à música erudita e, por extensão, a um tipo de cultura de conotações elitistas - Tiffany contenta-se, e delicia-se, com serões televisivos, mais particularmente com o chamado *TV trash*, de que a referência a Johnny Cash é sintoma paradigmático. Note-se ainda, entre parênteses, que Olive vai aos concertos na companhia da mãe, o que implica a pertença a uma classe social já instalada em gerações anteriores. Para interpretar estas alusões de um modo bem-sucedido, o receptor terá, como dissemos, de dominar a cultura popular da actualidade, em particular a tendência das televisões para satisfazer o *mau gosto* de uma suposta maioria. Logo, se o receptor ignorar quem é Johnny Cash, ou que um programa intitulado "This is your life" é um dos chamados *life-reality shows* tão em voga internacionalmente, ficará impossibilitado de decodificar satisfatoriamente a mensagem alusiva.

O mesmo se passa com uma outra caracterização de Olive, esta aquando da sua recente descoberta, que é uma pérola de referência alusivas:

Olive Chomsky, (...) who quoted Eliot and played tennis and also Bach's "Two Part Inventions" on the piano. And who never said "Oh, wow", or wore anything marked Pucci or Gucci or listened to country and western music or dialogue radio. (...) And never a gaffe from her lifts. Insights only. Wit too! And of course the appropriate hostility towards all deserving targets: politicians,

television, facelifts, the architecture of housing projects, men in leisure suits, film courses, and people who begin sentences with "basically".

Cada uma destas alusões traz a marca de um fenómeno sócio-cultural específico em face do qual a personagem assume a atitude dita politicamente correcta: se Eliot e Bach representam mais uma vez a cultura erudita e se o ténis e o piano a pertença a um meio socioeconómico elevado, as referências ao comportamento das massas aparecem marcadas negativamente através de símbolos, que são também alusões subtis a um tipo de classe social arrivista e desprovida de bom gosto. Vestir contrafacções de costureiros caros, ouvir música *pimba* ou lixo radiofónico, ver televisão, usar de um discurso oco feito de clichés ou fazer operações plásticas são tudo referências alusivas a um *modus vivendi* de que Olive se distancia. Compreendê-lo, uma vez mais, implica estar a par da dinâmica sociológica e económica que o instaurou.

A alusão a símbolos de prestígio cultural, bem como a nomes sonantes das artes e das letras, acontece em vários outros momentos de *The Lunatic's Tale*, sempre como coadjuvante dos *scripts* em foco. Quando Ossip desfia o rosário das múltiplas tentativas de encontrar a cara-metade, introduz, *en passant*, referências de relevo que ajudam a situá-lo social e culturalmente:

Ads, answered out of desperation, in the *New York Review of Books*, proved equally futile as the "thirtyish poetess" was sixtyish, the "coed who enjoys Bach and Beowulf" looked like Grendel, and the "Bay Area bisexual" told me I didn't quite coincide with either of her desires.

O facto de o protagonista escolher, de entre todas as alternativas possíveis, o *New York Review of Books* como meio de difusão do seu apelo alude indiscutivelmente a um determinado meio sociocultural, bem como ao respectivo pretensiosismo. Aliás, as respostas que diz ter recebido das leitoras prolongam as conotações (pseudo-)intelectuais a que o título do jornal alude: são elas de uma poetisa, de uma amante de música clássica e literatura épica medieval³² e de uma representante, digamos, do liberalismo de costumes. Mais adiante, quando Ossip se encontra já

³² Note-se, a propósito, como a referência paralela a Grendel - o monstro que aterroriza os homens do reino de Hrothgar, ao lado dos quais o herói Beowulf luta - completa a alusão à saga saxónica.

irremediavelmente envolvido com a sua 'deusa sensual', escolhe a seguinte comparação alusiva para exprimir o estado de obsessão que o domina:

I was forsaking my responsibility to the woman of my dreams for a physical obsession not unlike the one Emil Jannings experienced in *The Blue Angel*.

A alusão a um clássico cinematográfico codifica, mais uma vez, a caracterização da personagem, ajudando a fixar os *scripts* CULTO ou REQUINTADO que estão, obviamente, apensos ao supra-script HOMEM DE SUCESSO. Do mesmo modo, a cultura pictórica de Ossip surge aludida na seguinte passagem:

I grew to look more and more like the figure in Edvard Munch's "The Scream".

Mas os conhecimentos enciclopédicos do nosso ilustrado protagonista abrangem igualmente a ciência, como se pode ver no momento em que Tiffany convalesce da imaginosa operação cirúrgica que o próprio Ossip executou:

As Darwin taught us, she soon developed a keen intelligence, and while not perhaps the equal of Hannah Arendt's, it did permit her to recognize the follies of astrology and marry happily.

A alusão à origem e evolução das espécies reveste-se de comicidade porque surge deslocada e excessiva: a evolução ontogenética do sujeito individual, na pessoa da recém-operada Tiffany, dificilmente reflectiria os princípios morosos que governam a filogénese. Por outro lado, estabelecer uma comparação entre a inteligência de um génio feminino do pensamento e a de uma leitora assídua de horóscopos não pode, pela desproporção e conseqüente incongruência, senão provocar o riso. Ambas as alusões sustentam, portanto, o humor da passagem, cuja decodificação apela ao domínio de noções que ultrapassam a linguagem.

Mas não é só de referência eruditas que é feito o texto. A *pop culture* ergue-se, aqui e além, como material legítimo das vivências quotidianas de um homem dos nossos dias. Ossip mostra dominar também o léxico e a natureza da cultura audiovisual, como é o caso não só do já referido Johnny Cash, mas também das histórias de desenhos animados e de ficção científica, bem como os códigos da cultura urbana de rua. Veja-se as seguintes comparações alusivas:

- a) An erotic archetype with the unlikely name of Tiffany Schmeederer adjusted the top of her plaid wool knee-sock and said to me in a voice resembling that of a mouse in the animated cartoons, "What sign are you?"
- b) We proceeded to make love in the manner of the Flying Wallendas. And so it began.
- c) [Excuses for the woman I loved while my lust was spent elsewhere.] Spent, in fact, on an empty little yo-yo whose touch and wiggle caused the top of my head to dislodge like a frisbee and hover in space like a flying saucer.

Se as alusões de teor cultural marcam presença iniludível no texto, por vezes surgem também referências de carácter histórico-político ou de sabor étnico-religioso. A complexa combinação destes vectores encontra expressão exemplar no momento em que Ossip, frustrado perante um sem-número de tentativas falhadas com o sexo oposto e prestes a soçobrar, vê surgirem apelos à moderação e à paciência por parte de muitos, entre eles o conselheiro espiritual:

My rabbi said, "Settle, settle. What about a woman like Mrs. Blitzstein? She may not be a great beauty, but nobody is better at smuggling food and light firearms in and out of a ghetto."

A alusão ao contexto dos *ghettos*, tragicamente ligado à história judaica, aparece aqui envolta noutras alusões, essas objectivamente humorísticas: a mulher que o rabino aconselha a Ossip é não só o que popularmente se chama uma 'mulher de armas' mas, a ajuizar pelo título (*Mrs Blitzstein*), uma venerável matrona, provavelmente viúva de uma vítima do holocausto e, a julgar pelo modo lacónico como é descrita, muito possivelmente desprovida de qualquer encanto físico. Por outro lado, o proverbial estereótipo judaico do sentido prático e da luta pela sobrevivência está nela claramente plasmado. Paralelamente, a passagem alude ainda a um subtil código étnico, segundo o qual os judeus apenas devem casar com judias. Esta forma de humor, também ela tipicamente judaica, que Allen domina magistralmente dá pelo nome de *self-deprecating humour*³³. A crítica étnico-religiosa está igualmente presente, de modo sub-reptício, no seguinte extracto, em que Ossip admite nem sempre ser ele a rejeitar as candidatas ao seu nome: por

³³ Sobre a noção de humor auto-depreciativo, ligada à problemática do alvo em humor e às teorias da hostilidade, ver Cap. I, secção 5.1 e Cap.III, secção 1.2.

vezes, desgraçadamente quando a mulher em causa realmente vale a pena, o padrão inverte-se:

But, obeying some age-old law, perhaps from the Old Testament or the Egyptian *Book of the Dead*, she would reject me.

A alusão ao Antigo Testamento, provocatoriamente contígua a uma referência profana, transmite o fatalismo, a tragédia e a crueldade que tantos vêem nas fundações bíblicas do judaísmo.

Mas o pendor crítico de Allen encontra também expressão a nível sociológico. O pesadelo que o perturbado Ossip narra, na sequência dos choques emotivos sofridos, contém um detalhe significativo:

I dreamed I visited a singles bar where I was attacked by a gang of roving secretaries. They brandished knives at me and forced me to say favorable things about the borough of Queens.

A decodificação da alusão exige, uma vez mais, a activação de conhecimentos que constituem a bagagem enciclopédica do falante. Sem o conhecimento da realidade social e económica da cidade onde decorre a história - em particular, o facto de que os bairros degradados de Nova Iorque, como é o caso de Queens, dificilmente mereceriam ao nosso herói palavras laudatórias - a alusão perder-se-ia.

Em suma, o funcionamento da alusão exige aquilo que, na terminologia de Raskin³⁴, consiste na activação dos *scripts* ditos extralinguísticos, os quais funcionam em complementaridade com os *scripts* lexicais presentes no eixo textual. Saber o que representa uma peça de roupa com uma etiqueta onde se lê Pucci, ou conhecer as conotações negativas ligadas às telenovelas, faz parte da competência social e vivencial de todos nós, que complementa o conhecimento linguístico que temos à prova na comunicação. A alusão demonstra, por outro lado, a natureza por excelência interactiva do processamento do sentido humorístico: ao *puzzle*, codificado e incompleto, construído pelo emissor, responde o receptor com as peças ausentes. Na ignorância delas (não sabendo, por exemplo, quem é Grendel ou Munch), o receptor vê-lhe vedado o acesso à significação do texto, o

³⁴ Cf. Cap.III, secção 1.1.1.1.

que, como Nash (1985:74-76) explica, redundando num tipo de humor elitista e algo agressivo, por isso repudiado por alguns³⁵. Por último, convém notar que todas as ocorrências da alusão em *The Lunatic's Tale* correspondem a momentos inegavelmente humorísticos, constituindo aquilo a que acima chamámos informação nuclear. A alusão constitui, por isso, uma estratégia central de suporte da construção do humor narrativo, bem como um meio de sinalização do modo de comunicação humorístico.

2.3.4 Núcleos e Catálises à luz do Humor

O texto humorístico é constituído por diferentes tipos de informação, classificáveis consoante o papel que desempenham na sua dinâmica semântico-estrutural. Neste sentido, há elementos informativos cuja função não é outra senão aquilo a que empiricamente chamamos 'fazer avançar a história' ou 'atribuir unidade ao texto'. Já acima sugerimos que nem tudo o que é dito numa narrativa cômica comporta potencial humorístico, do mesmo modo que nem tudo o que comporta esse potencial é forçosamente dito ou verbalizado, de forma explícita, na superfície textual. Na verdade, se muito fica por dizer, sendo evocado (através da pressuposição ou da implicatura) ou oferecendo-se-nos por alusão, muito do que é dito fica, em contrapartida, aquém de uma leitura ou aproveitamento humorísticos.

A informação não-aproveitável numa análise estritamente humorística tem, no entanto, uma utilidade fulcral em termos da urdidura do texto: é ela que mantém congregados os restantes elementos, servindo de ligação e de ponte entre os vários níveis scrípticos. Trata-se, pois, de informação periférica, ou *catalítica*, que preenche os espaços em branco da estrutura humorística. Em termos da análise da narrativa cômica, a dicotomia estruturalista núcleo/catálise³⁶ aplica-se,

³⁵ Nas palavras de Nash (1985:74), "[Allusions] are a kind of test, proving the credentials of the initiated, baffling the outsider. In effect, they are a device of power, enabling the speaker to control a situation and authoritatively turn it to his own advantage." A propósito das reacções ao humor alusivo, bem como ao que brinca com a lógica, veja-se a conclusão ao Cap.II, ou as secções 2.5 e 2.6.

³⁶ A propósito destes conceitos, ver Cap.IV, secção 1.2.

respectivamente, àquilo a que propomos chamar informação humorística - que encerra um potencial ilocutório de comicidade - e não-humorística.

Uma vez que o humor do texto narrativo assume muitas formas, em alguns casos - como acontece com o conto de Graham Greene adiante analisado - manifestando-se tardiamente na sequência textual, os textos em análise neste trabalho exibem formatos diversos da alternância entre informação humorística e não-humorística. Por vezes, a narrativa desenvolve-se sob a aparência de 'seriedade' até que um determinado elemento textual (narrativo ou linguístico), seja ele um acontecimento, um comentário, uma palavra ou até um morfema deslocados, opera um corte interpretativo e instaura, aos olhos do receptor, uma leitura especificamente humorística. Este corte introduz, em termos semânticos, uma bifurcação do significante em dois significados, sinalizando, em termos pragmáticos, a passagem, por vezes insuspeitada, para um tipo de comunicação literária pautada por regras interpretativas mais flexíveis e multimodas.

A distinção que aqui esboçamos entre informação nuclear ou humorística e informação catalítica ou não-humorística encontra um paralelo interessante naquilo a que Fabb (1997:169-173) chama *storyline clauses* por oposição a *orientation clauses*: as primeiras consistem em orações que descrevem "what happens", ao passo que as segundas descrevem "what is". Neste sentido, as *storyline clauses* impulsionam a ação da história, sendo dotadas de um alto nível de transitividade, enquanto que as *orientation clauses*, de teor estático, dão informação circunstancial sobre ela. A diferença fundamental entre esta distinção e a que aqui propomos é a natureza respectivamente accional e semântica de cada uma delas. Aquilo a que chamamos núcleos humorísticos são concebidos numa vertente preferencialmente temática³⁷, como partes constitutivas do corpo semântico central que se vai construindo. As catálises, em contrapartida, constituem informação não-humorística que em nada contribui para a estruturação de novas

³⁷ No entanto, como já referimos no quarto capítulo, ao discutirmos as "unidades da narrativa" (cf. secção 1.3), os núcleos scrípticos, habitualmente traduzidos por um tema, como CASAMENTO, podem, em alternativa, ser expressos por uma ação (ou verbo), como CASAR.

oposições scrípticas, funcionando sobretudo como síntese dos sentidos construídos a nível nuclear.

Temos vindo a analisar múltiplas instâncias de núcleos humorísticos em *The Lunatic's Tale*, mas a presença de informação catalítica, estruturalmente fundamental para a coerência da história, merece igualmente atenção. Veja-se os seguintes exemplos, nos quais Allen resume os principais vectores semânticos contruídos até então:

- a) And so it was I was the most miserable of men. On the surface, apparently blessed with all the necessities for the good life. Underneath, desperately in search of a fulfilling love.
- b) Pity my dilemma, dear reader! Never to find all the requirements one needs in a single member of the opposite sex.

Como se pode ver, nenhuma destas frases comporta qualquer potencial cômico, o que se deve ao facto de que nenhuma delas obedece aos princípios estipulados na nossa Hipótese. Trata-se antes de proposições que sintetizam um determinado estado de coisas, nomeadamente o quadro psicológico do protagonista. Servem igualmente para congregar os vários fios semânticos do texto, frequentemente dispersos ao longo do eixo narrativo.

Por vezes, as catálises funcionam também como resumo da acção da história, transmitindo informação traduzível significativamente por verbos. No seguinte exemplo, Allen recorre a uma curiosa estratégia de elipse, sob a qual se esconde uma estruturação verbal - e logo accional:

Alibis to Olive. Furtive meetings with Tiffany. Excuses for the woman I loved while my lust was spent elsewhere.

Paralelamente à função de síntese, as catálises não-humorísticas desempenham também uma função de orientação, constituindo elementos de ligação entre os vários momentos do desenrolar da intriga:

Constantly ridden with guilt, I offered flimsy alibis about fatigue from overwork, which she bought with the guilelessness of an angel. In truth, the whole ordeal was taking its toll on me as the months went by.

Em suma, a função principal das catálises é a de sustentar os núcleos humorísticos, abrindo caminho narrativo para que as oposições scrípticas tenham lugar. Na ausência delas, a informação humorística suceder-se-ia aleatoriamente, sem que as relações de causa-efeito, as anotações circunstanciais ou os dados factuais secundários fossem tornados evidentes. Veja-se, como último exemplo, a passagem em que Ossip "ata as pontas" do enredo anteriormente deixadas soltas. Trata-se do momento que antecede o fecho da narrativa e que, por isso, exige uma síntese que remate as várias linhas de acção e, sobretudo, as questões semânticas deixadas em suspenso:

The result? Tiffany Schmeederer, her mind now existing in the less spectacular body of Olive Chomsky, found herself free from the curse of being a sex object. (...) Olive Chomsky, suddenly the possessor of a cosmic topography to go with her other superb gifts, became my wife as I became the envy of all around me.

2.4 Auxiliares Estilísticos da Oposição Semântica

O efeito de incongruência cômica que percorre *The Lunatic's Tale*, conseguido pela activação do princípio de oposição semântica que enunciamos na Hipótese, é complementado, microestruturalmente, por outras rupturas. A nível estilístico, em particular, vários são os recursos postos em prática que ajudam a sinalizar um modo de comunicação especificamente humorístico.

3.4.1 Cruzamento de Registos

Tomemos como exemplo o cruzamento de registos, tendo em conta que o conceito de registo, muito popular na estilística e na sociolinguística, designa, como Crystal (1998:295) explica, uma variedade de linguagem imposta por um uso específico em situação social. Temos, assim, registos científicos, religiosos,

formais. Para Halliday³⁸ e Hasan (1985:41), "the register is what you are speaking at the time, depending on what you are doing and the nature of the activity in which the language is functioning". Contrariamente ao dialecto, que é definido como uma variedade da linguagem "according to the user", o registo constitui uma variedade da linguagem "according to use"³⁹.

Na linguagem do humor, construída com base no princípio da oposição, culturalmente enquadrado, não é de estranhar que o cruzamento ou contraste de registos sirva de recurso à sinalização do modo humorístico. Já antes vimos que a constatação precoce deste facto se regista em 1730, quando James Beattie, no seu *An Essay on Laughter and Ludicrous Composition*, se refere ao cruzamento de estilos como uma estratégia de comicidade⁴⁰.

Em *The Lunatic's Tale*, Allen não descarta esta estratégia de composição textual. Na verdade, o texto oscila constantemente entre um registo típico das narrativas literárias em primeira pessoa, fazendo uso de um léxico cuidado e de expressões convencionais de invocação do leitor (veja-se a apóstrofe *Pity my dilemma, dear reader!*), e um outro registo, próprio de uma conversa informal, em que os coloquialismos e o calão marcam presença. O desfazamento e a incongruência que daí emergem sublinham as oposições scrípticas que se controem a nível semântico, produzindo paralelamente um efeito de anulação da seriedade.

³⁸ Ele próprio inicialmente responsável pela popularização do conceito (cf. Halliday, McIntosh e Stevens, 1964, *The Linguistic Sciences and Language Teaching*). Depois, caberia a G. Leech (1966) *English in Advertising* e a B. Strang (1968) *Modern English Structure* a sua divulgação.

³⁹ Esta variedade linguística "according to use" divide-se, segundo os autores, em diferentes tipos, consoante o grau de "abertura" que exibem. Assim, os registos fechados, ou restritos (como a linguagem telegráfica na Segunda Guerra Mundial, as fórmulas linguísticas dos pilotos e hospedeiras do Ar, ou os códigos do *bridge* e outros jogos), opõem-se a registos mais abertos - ainda que nunca o sejam inteiramente - como é o caso dos versos nos postais de felicitações, dos títulos das notícias, das receitas culinárias, das instruções técnicas, dos documentos jurídicos e dos registos transaccionais (comprar e vender), educacionais (situação da sala-de-aula) e interpessoais (médico-paciente).

⁴⁰ Tal é o caso, por exemplo, da introdução de palavras eruditas numa conversa coloquial. Sobre Beattie, e o seu contributo para a compreensão do fenómeno humorístico enquanto incongruência, veja-se o Cap. I, secção 5.3. Veja-se, igualmente, o modo como o cruzamento de registos pode ser compreendido no âmbito dos mecanismos de deslocamento semântico (Cap. II, secção 2.4).

Veja-se o caso da seguinte passagem, em que Ossip resume, em duas frases, a vida dupla a que se vem dedicando:

I was living with a woman whom I cared for very deeply and who had a delightful personality and mind (...) Concurrently, I was sneaking crosstown nightly to rendez-vous with a photographer's model...

O uso do verbo *sneak* surge obviamente deslocado no contexto: note-se como as escolhas lexicais que o precedem (cf. os advérbios *deeply*, *concurrently* e o adjetivo *delightful*) e, em particular, o uso do pronome *whom*, hoje em dia quase em desuso na linguagem quotidiana, pertencem a um registo cuidado e formal.

O mesmo acontece quando o protagonista faz algumas concessões relativamente às qualidades físicas de Olive, até então desprezadas em face da imbatível Tiffany:

This is not to say the one I roomed with, the scintillating and ever profound Olive Chomsky, was a slouch physiognomywise.

O choque que um substantivo como *slouch* provoca, surgindo contiguamente a termos como *scintillating* e *profound*, não deixa lugar a dúvidas quando à estratégia estilístico-semântica que deliberadamente lhe subjaz.

O recurso ao calão ocorre também quando Ossip descreve as múltiplas namoradas que se cruzaram no seu caminho, todas elas insatisfatórias, fazendo uma ressalva:

This is not to imply that now and again an apparent plum would not somehow emerge: a beautiful woman, sensual and wise with impressive credentials and winning ways.

O termo *plum*, tal como muitas palavras relativas ao campo semântico da alimentação, exhibe conotações eróticas e brejeiras pouco adequadas a um registo formal ou literário, operando um corte evidente com a composição lexical da frase restante.

Mas o cruzamento de registos no texto de Allen encontra a melhor ilustração no resumo que se segue, no qual, uma vez mais, a selecção rigorosa de uma adjectivação cuidada contrasta comicamente com um substantivo do mais irremediável calão:

On the one hand, the yawning abyss of compromise. On the other, the enervating and reprehensible existence of the amorous *cheat*. [Itálico nosso]

2.4.2 Hipérbole

O exagero - uma estratégia clássica de comicidade - marca presença, como vimos, no relato de Ossip Parkis, ajudando a dar forma a um tipo de discurso que põe em cheque os ditames da narrativa autobiográfica convencionalmente 'séria'. A hipérbole, manifestação estilística do exagero, é, por conseguinte, um recurso particularmente operativo em *The Lunatic's Tale*, servindo de suporte ao princípio de oposição semântica que preside ao texto: na verdade, ao impor um duplo sentido (exagerado) a um sentido-base, a hipérbole dá voz a um tipo de oposição scríptica que poderíamos traduzir por POSSÍVEL/IMPOSSÍVEL ou REAL/IRREAL⁴¹. Por outro lado, a hipérbole constitui um típico exemplo do funcionamento pragmático do discurso humorístico, por infringir ostensivamente uma das máximas conversacionais de Qualidade estipuladas por Grice (1975): "Do not say that for which you lack adequate evidence". No entanto, como discutimos acima (cf. 2.2.4), subjaz a esta infração uma implicatura cooperativamente *pretendida*, cuja decifração produz efeitos contextuais de comicidade.

Já vimos como o episódio da tentativa de suicídio é rematado por um feito no mínimo inverosímil perpetrado na pessoa de Mrs. Fitelson:

The bullet passed through my ceiling, causing Mrs. Fitelson in the apartment overhead to leap straight upward onto her bookshelf and remain perched there throughout the high holidays.

A oposição scríptica SUICÍDIO/SOBREVIVÊNCIA ou, como já sugerimos, AUTO-AGRESSÃO/HETERO-AGRESSÃO que subjaz à passagem é expressa através de um incidente ostensivamente *impossível*: ora é justamente dessa impossibilidade que a hipérbole exemplarmente se encarrega. Mas é na descrição das mulheres com que

⁴¹ A propósito destas oposições, ver Raskin (1985:111ss) e Cap.III, 1.1.2.3.

o herói se cruza nas suas múltiplas aventuras amorosas que o leitor mais frequentemente se depara com expressões hiperbólicas e afirmações excessivas. Tal é o caso dos alegados encantos de Tiffany, que nos são descritos nos seguintes termos:

a) Well, Tiffany's body would not only not quit, it wouldn't take five minutes off for a coffee break.

b) A face and body like Tiffany Schmeederer's comes along every few million years and usually heralds an ice age or the destruction of the world by fire.

A oposição de tipo POSSÍVEL/IMPOSSÍVEL, ou REAL/IRREAL, que subjaz igualmente a estes comentários do narrador, ajuda a sedimentar a imagem de fogueira, beleza e sensualidade que, como vimos, evocam o supra-*script* de PERFEIÇÃO. Logo, é levando ao extremo as associações semânticas apenas a um determinado lexema que Allen constrói a sugestão de comicidade.

Por vezes, a hipérbole aparece associada à perífrase, transmitindo, através de uma alternativa mais verbosa, um *script* verbalizável por menos lexemas. O caso da namorada frígida é disso exemplo:

I recall once, while we were making love, a curious optical illusion occurred and for a split second it was almost looked as though she was moving.

Outras vezes, pelo contrário, a hipérbole surge economicamente como um aparte, fazendo as vezes de uma oração intercalada, possivelmente parentética, cuja importância é, por consequência, secundarizada. Apesar disso, os efeitos humorísticos não saem a perder, como acontece com o comentário acerca da própria virilidade que o orgulhoso Ossip não se coíbe de avançar:

What joyful months spent with her till my sex drive (listed, I believe, in the *Guinness Book of World Records*) waned.

Em contrapartida, quando o protagonista discorre acerca da infelicidade que ensombra a vida conjugal, o recurso à hipérbole verifica-se abertamente, num

desafio matemático, pondo em evidência um raciocínio de pessimismo que convém à consciência pesada do narrador:

Did anyone I know have a "meaningful relationship"? My parents stayed together forty years, but that was out of spite. (...) Iris Merman cheated with any man who was registered to vote in the tri-state area.

Em qualquer caso, a hipérbole figura no conto de Allen como uma estratégia de marcação do modo de comunicação humorístico. Ao exagerar vertentes semânticas associadas a um determinado núcleo scríptico, este recurso estilístico potencia o efeito de oposição que suporta a comicidade da narrativa. Deste modo, assume uma importante função de complementaridade na estruturação do humor narrativo.

2.4.3 Ironia

Recurso estilístico indisputadamente típico do humor⁴², a ironia marca presença também em *The Lunatic's Tale*. Em termos semânticos, consiste, como sabemos, no uso de opções lexicais que representam falaciosamente - ou *misrepresent* - o conteúdo da mensagem, o que, em termos interpretativos, implica a identificação e validação do contrário do que é dito. Woody Allen não raro utiliza esta estratégia de inversão de significações, para a qual o leitor é chamado a cooperar: não esqueçamos que, à semelhança da hipérbole, a ironia viola cooperativamente a máxima griceana de qualidade. Veja-se o seguinte exemplo (já acima citado, cf. IV,2.4.2), que ocorre aquando do encontro auspicioso entre Ossip e Tiffany:

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.

⁴² Esta formulação, tal como o conceito de contra-código irónico, são de Walter Nash (1985:152). Sobre as diferenças teóricas entre a ironia enquanto postura filosófica e enquanto estratégia estilística no que ao humor diz respeito, bem como sobre o debate que estas questões vêm levantando, veja-se a secção 4.3 do primeiro capítulo.

Neste caso, o contra-código ao qual o receptor da mensagem é convidado a responder é o adjetivo *heavy*, o qual, se apropriado para qualificar os substantivos subsequentes, constitui uma óbvia escolha deslocada no contexto da astrologia. Assim, sabendo o leitor que a astrologia é comumente depreciada em termos intelectuais, sendo considerada um assunto menor e de pouca seriedade científica, facilmente conclui que o sentido pretendido pelo narrador é o contrário do expresso. Se, em vez de astrologia, o termo fosse, por exemplo, astronomia, já a intenção irônica autoral seria mais difícil de decodificar.

O recurso a pistas lexicais óbvias no co-texto manifesta-se noutras passagens irônicas da narrativa. Quando Ossip considera a hipótese de propor à legítima Olive um *ménage à trois*, a própria frase alberga em si a incongruência semântica que constitui a chave interpretativa da ironia:

Were the French right? Was the trick to have a wife and also a mistress, thereby delegating responsibility for varied needs between two parties? I knew that if I proposed this arrangement openly to Olive, understanding as she was, the chances were very good that I would wind up impaled on her British umbrella.

A discrepância entre o adjetivo *understanding* e a oração, no mínimo sugestiva, que se lhe segue contra-codifica o propósito irônico do narrador: Olive nada tem de *understanding*.

Mas se a ironia surge por vezes, como vimos no exemplo da astrologia acima, associada à hipérbole, ou *overstatement*, o inverso também ocorre. Veja-se como, na sequência da narração de todas as peripécias amorosas, e quando Ossip finalmente consegue materializar, por artes cirúrgicas, a mulher perfeita, a frase que dá início ao parágrafo conclusivo da história é subtilmente irônica:

The only hitch was that after several months of bliss with Olive that were the equal of anything in the *Arabian Nights*, I inexplicably grew dissatisfied with this dream woman and developed instead a crush on Billie Jean Zapruder.....

Trata-se aqui de uma estratégia diferente das anteriores: ao invés de empolar a significação, o autor recorre ao *understatement*, ou seja, a dizer por *menos* o que é *mais*, ou a exprimir o excesso pelo defeito. Em qualquer caso, os pólos da significação atraem-se, como é marca da ironia. Ao leitor cabe compreender que a súbita mudança de apetites por parte do nosso amargurado amante é o prenúncio da queda fatal e não uma mera contrariedade passageira. Na verdade, cansar-se da mulher ideal e sentir-se atraído por uma rapariga que antes nunca lhe teria merecido um segundo olhar não é um *hitch* apenas - é uma pequena-grande tragédia, o ponto do não-retorno, que vai custar a Ossip a pobreza e a solidão nas ruas da grande cidade.

Este é, afinal, o momento do texto em que se dá o *script-switch* por excelência - aquele que está anunciado desde as primeiras linhas da história. O motivo da passagem da condição de HOMEM DE SUCESSO para a de VAGABUNDO é narrado com discrição e parcimónia, como se de um elemento irrelevante se tratasse - o que constitui o culminar das incongruências que polvilham de comicidade a narrativa. A economia com que todas estas informações de peso são veiculadas encontra na ironia a melhor das aliadas.

3. Outros Casos:

Analisado em algum detalhe o texto de Woody Allen, passemos a uma abordagem, forçosamente mais breve, dos outros contos em foco. Subjacente a esta empresa, ainda o mesmo propósito: o de testar a validade da Hipótese acima enunciada. Ou, por outras palavras, o de confirmar (esperando que não o de infirmar) a existência de uma estrutura semântico-pragmática comum a narrativas humorísticas ostensivamente heterogéneas. É desta heterogeneidade que, nas secções seguintes, as pistas interpretativas apenas ao título de cada autor pretendem dar conta. No entanto, salvasse-se desde já, a riqueza literária e a complexidade semântica de cada um dos textos não se reduzem, nem poderiam, a

um ângulo exclusivo de análise. Por isso, quando dizemos, por exemplo, que o conto de Evelyn Waugh é um caso de humor negro, ou quando abordamos o texto de Corey Ford na qualidade de paródia, não queremos reduzi-los a essa leitura apenas - queremos antes sublinhar a diversidade das realizações humorísticas em análise, que atravessam diferentes géneros e assumem formas múltiplas.

3.1 *The Norris Plan* (1927) de Corey Ford: Paródia

Um dos fundadores da prestigiada revista literária *The New Yorker*, Corey Ford (*nom de plume* de John Riddell), foi também um seu conceituado colaborador, que muito contribuiu para a popularidade de um específico género humorístico: a paródia⁴³. *The Norris Plan*, o conto que aqui trazemos à discussão, ilustra exemplarmente as potencialidades críticas e satíricas da narrativa literária, em particular no que diz respeito a um tema que, ainda nos dias de hoje, se reveste de actualidade: os *best-sellers*. A fecundidade dos autores ditos comerciais e a consequente profusão da chamada literatura de cordel (hoje diríamos "de aeroporto") é retratada no conto de Ford nas pessoas de Charles e Kathleen Norris, um casal de profícuos escritores que, na atmosfera conservadora da América dos anos vinte, não hesitou em trazer para as suas páginas o tema-tabu da contracepção⁴⁴. *The Norris Plan* é uma dupla versão paródica - do estilo e dos temas - destes e, por alusão, doutros nomes que entretanto feneceram na exigente memória das letras.

As marcas estilísticas do texto de Ford - sobreadjectivação e hipérbole conjugadas - reenviam inequivocamente, desde os momentos iniciais da narrativa,

⁴³ Sobre a problemática relativa à paródia e, mais latamente, à intertextualidade, veja-se a secção 2.6 do quarto capítulo. O texto de Corey Ford (1902-1969) agora em análise foi reeditado em *In the worst possible taste* (1932).

⁴⁴ Como F.Muir (1992:867) faz notar, a expressão "birth control" foi cunhada em 1914 pela feminista americana Margaret Sanger, tendo logo sido classificada como obscena e tornada ilegal por uma organização conservadora, a *Comstock Organization for Purity*. Quando, nos anos vinte, a proibição foi levantada, o casal Norris apressou-se a explorar o tema em dois dos seus múltiplos sucessos de vendas: ela, em *Passion Flower*; ele, em *Seed*.

para o objecto parodiado e, por extensão, para uma intenção comunicativa de comicidade:

It was a heavenly warm bright shiny clear happy Sunday morning, and the broad green velvety smooth flat rolling croquet field in the middle of Central Park was filled with gay warm yellow sunlight. (...)

"Oh, Charlie, why?" Kathy asked, widening her big dark round bright eyes reproachfully. (...)

Kathy leaned weakly on her mallet. The warm bright sunny cheerful Park swam before her, the croquet-wickets, stakes, balls, and idle spectators seemed blurred before her eyes.

Do ponto de vista léxico-semântico, a sinalização do humor é ainda mais precoce, pois nada menos do que a primeira frase da história acciona, desde logo, o modo humorístico:

It was early in the summer that Kathy told him that Edgar Wallace was going to have another novel.

A estranheza e a incongruência da colocação TER UM ROMANCE, em vez de "escrever" ou "publicar" um romance, sinaliza de imediato o registo cômico, ao mesmo tempo que remete para o núcleo scríptico TER UMA CRIANÇA, estabelecendo, desde o momento introdutório do texto, uma dicotomia supraestrutural que o há-de percorrer até aos momentos finais. Na verdade, é justamente na sombra da ideia de *fecundidade biológica* que a ideia de *fecundidade literária* se constrói. As pistas lexicais que inconfundivelmente unem os dois nós scrípticos incluem elementos tão explícitos como o verbo *deliver* ou o substantivo *twins*, aplicados ao contexto da produção novelística:

Look at Faith Baldwin, or Hugh Walpole, or Mary Roberts Rinehart, or Mazo de la Roche, or Margaret Ayer Barnes - they deliver one every year. Sometimes they even have twins.⁴⁵

Como determina a nossa Hipótese, o princípio de oposição semântica, assim estabelecido, é complementado pelo de recorrência, o que se traduz num reactivar constante dos mesmos elementos supraestruturais. É assim que o *script*

⁴⁵ Estes são nomes de autores reais que, à semelhança dos próprios protagonistas da presente história, exibem um invejável palmarés de títulos: Edgar Wallace publicou cerca de 150 romances, Faith Baldwin mais de 75, Hugh Walpole mais de 40, Mary Roberts Rinehart quase 30 e Mazo de la Roche 27. Estes números incríveis fazem-nos lembrar o caso bem recente de Barbara Cartland, que publicou mais de centena e meia de romances "cor-de-rosa".

GRAVIDEZ INDESEJADA, hiponimicamente ligado a TER UMA CRIANÇA, o vem complementar. Na passagem seguinte, em que a expressão *crying one's eyes out* subjaz ao trocadilho lexical com *typing one's eyes out*, esta gravidez indesejada terá como fruto, uma vez mais, livros e não bebês, numa pirueta matemática de contornos comicamente hiperbólicos:

"He's been typing his eyes out", Kathy continued in a rather faint voice. "He says the first two novels aren't so bad, or even the first twenty", she pursued. "But when you get to write the fiftieth novel or so, it's terrible."

É na sequência lógica deste quadro semântico que surge a alusão ao aborto. Veja-se a elucidativa passagem, em que Charlie e Kathy trocam opiniões aparentemente contrárias (pois a seu tempo se verificará que o primeiro estava parcialmente a mentir) sobre a matéria, tão delicada então como agora:

"Well, if I was in Edgar's place", Charlie said, as he judged his distance and then rapped the stake smartly, "I'd go to my publishers and have them decide that the public couldn't stand another novel just now, that they'd have to save his reputation by - well, cutting it out."

"Oh, Charlie! Isn't that a terribly wrong thing to do?"

"What's wrong with it?"

"Well - well -" she stopped, puzzled and a little sick. "It seems so unfair to the novel. It - it ought to have its little chance."

Note-se como o uso da expressão *cutting it out* alude ao contexto da interrupção de uma gravidez indesejada. Do mesmo modo, a frase *it ought to have its little chance*, bem como o emprego repetido do adjetivo *wrong*, de óbvias conotações morais, e a implicação fisiológica que subjaz a *sick*, remetem igualmente para o *script* ABORTO. A seriedade da questão é, no entanto, inteiramente subvertida - permitindo ao humor manifestar-se - porque se dá o caso de o objecto ser, não só [-humano], como [-animado].

É exactamente ao mesmo quadro semântico - da gravidez indesejada e da sua interrupção voluntária - que, alguns parágrafos adiante (note-se o princípio de recorrência supraestrutural), se refere a passagem em que a própria Kathy recorda a visita ao editor (ou, por alusão, obstetra):

Kathy shook her head vaguely. She was thinking again of her panic-stricken visit to her publisher this very morning and her face burned, and her hands were

dry. A business-like man; it was nothing to him. No, there was no question about Mrs. Norris's condition; she was scheduled for his fall lists. He was sorry, but he did not know any way out of it now. It would be extremely expensive to remove it at this date. He never advised it.

It was like a nightmare. Her publisher had removed her last doubt. This was no longer fear: it was a terrible certainty.

Os elementos lexicais que consubstanciam os *scripts* referidos são bastante óbvios. Em termos psicológicos, a experiência de uma gravidez não-planeada está bem patente no adjectivo gerundivo *panic-stricken*, nos substantivos *nightmare*, *doubt* e *fear* e na expressão *terrible certainty*. Paralelamente, a alusão ao *script*-sombra ABORTO surge no verbo *remove*, mais uma vez uma colocação desviante no contexto da publicação de um livro, em que, de entre as escolhas do eixo paradigmático, *cancel* seria muito mais apropriada.

A longa prédica de Charlie, que constitui um fio semântico estável e coeso até ao momento, tipicamente humorístico (e, por isso, enunciado na Hipótese), da ruptura final, retoma entretanto a oposição supraestrutural TER UMA CRIANÇA vs. TER UM LIVRO, adicionando um novo elemento scríptico: a CONTRACEPÇÃO. Na verdade, a linha argumentativa de Mr. Norris toma a necessidade de pôr um travão à sobreprodutividade literária como uma extensão metafórica da necessidade de controlar o sobrepovoamento. Uma análise comparativa dos dois núcleos scrípticos - o de *BIRTH-CONTROL* por oposição a *BOOK-CONTROL* (este explicitamente verbalizado no texto) - mostra como o humor de *The Norris Plan* se pauta pela constante intersecção (desviante) de áreas semânticas bem demarcadas:

	TER UMA CRIANÇA	TER UM LIVRO
	?	?
	CONTRACEPÇÃO BIOLÓGICA	CONTRACEPÇÃO LITERÁRIA
Sujeito	[+Humano]	[+Humano]

Objecto	[+Humano]	[-Humano]
Estado ⁴⁶	[+Fecundidade]: O sujeito encontra-se propenso a conceber	[+Criatividade]: O sujeito encontra-se propenso a criar
Instrumento	- [+Químico]/[+Farmacológico] - Outros	[+Jurídico]: <i>Unless book-control (...) is legalized among the lower classes</i>
Razão	- Razões médicas, - económicas, - profissionais, - sociais, - pessoais...	Excesso de quantidade de produção literária, mas defeito de qualidade: <i>Hundreds of thousands of diseased, crippled and deformed novels [are brought] to the world</i>
Objectivo	- Ter melhor saúde - Viver mais desafogadamente - Ter sucesso profissional - Ser respeitado socialmente - Etc.	- Ter menos mas melhor literatura: <i>(...) the decent novelists... must publish more</i> - Salvar a reputação dos autores: <i>Reckless breeding should be checked for the sake of the author's reputation.</i>
Valor	É considerado, do ponto de vista de algumas religiões ⁴⁷ , uma profanação do sacramento do Matrimónio e uma violação dos princípios de castidade extramatrimonial.	<i>They believe the practice of literary contraception profanes the sacrament of Inspiration and is a frustration of the creative instinct in Art.</i>

Como nos é dado ver, a correspondência directa entre os dois membros da dicotomia supra-scríptica sugere uma estruturação semântica de tipo paralelístico rigorosamente simétrica, à imagem do que acontece no conto de Woody Allen. Por outro lado, e na sequência da descrição dos dois elementos dicotómicos, surge um outro núcleo scríptico: a EUGENIA. Na verdade, toda a argumentação de Charlie assume contornos algo fascizantes, ao defender uma intervenção proibicionista

⁴⁶ Termo proposto por Beaugrande e Dressler (1981:95) para designar, no quadro dos conceitos que compõem a rede de espaços cognitivos activados num texto, "the temporary, rather than characteristic, condition of an entity". Quanto à ligação "valor", dizem os autores (idem, p.96): "Value is the assignment of the worth of an entity in terms of other entities." A propósito dos outros conceitos propostos pelos autores, alguns dos quais perfazem as restantes categorias do presente esquema, veja-se *op.cit.*, pp.94-7, bem como a secção 1.1.1.1 do terceiro capítulo deste trabalho, em que discutimos o conceito de *script*.

⁴⁷ Na tradição judaico-cristã, de um modo geral, apenas os métodos de contracepção natural são aceitáveis, se bem que algumas confissões mais ortodoxas nem isso permitam.

sobre aqueles que, de acordo com critérios pouco democráticos, são considerados inferiores. A ideia de uma proibição jurídica a impender sobre os "illiterate writers" retoma a metáfora biológica da esterilização, manifestando um cunho neo-nazi: trata-se de uma esterilização das massas, das "lower classes", de modo a permitir uma selecção restritiva das classes ditas superiores. Duas passagens do discurso de Charlie, a seguir reproduzidas, verbalizam este quadro semântico de um modo bastante explícito, mais uma vez retomando a dicotomia supraestrutural procriação biológica/criação artística, desta feita na oposição scríptica EUGENIA HUMANA vs. EUGENIA LITERÁRIA:

In order to save the decent novelists from bringing about a complete suicide of American literature, not only must they publish more, but the fecundity of the illiterate writers must be curtailed. (...) The crux of the whole situation is this: our intelligent writers are not producing, and our ignorant, inferior ones are. Unless book-control is stopped among the upper classes, and its use legalized among the lower classes, the best part of our literature will die off, and the country will be over-run by incompetents and morons.

Não seria de estranhar que, no contexto de uma tomada de posição tão drástica por parte de Charlie, Kathy se sentisse, na condição de futura "mãe" de um novo romance, posta em causa. Curiosamente, as (falsas) expectativas interpretativas de Mrs. Norris, nomeadamente de que o marido condenasse a sua "gravidez", são também partilhadas por nós, leitores: mais uma vez, como acontece em *The Lunatic's Tale* e como é característico da narrativa cômica, a linha de progressão textual sugere um quadro de previsibilidade que não se vem a concretizar. De facto, depois do desmaio de Kathy, também ele um elemento típico do supra-script TER UMA CRIANÇA, Charlie, afectando culpabilidade, acaba por confessar estar ele próprio "à espera de" um livro: *It's true, Kathy. My publisher told me today. I'm going to have a novel in October myself!* Perante a inesperada notícia - sublinhe-se que a surpresa é um factor genuinamente humorístico - a Sra. Norris recompõe-se de súbito e reconhece o erro da sua credulidade, dando o mote ao que, na estruturação textual do humor, corresponde a uma espécie de *punchline*: a revelação das verdadeiras intenções que subjazem ao discurso totalitarista do

marido. Veja-se a esclarecedora passagem que, de acordo com o estipulado na Hipótese, comporta um alto grau de informatividade:

"Then all this you were saying about literary contraception, and book-control, and our country being run-over by incompetents and morons - you don't mean a word of it?"

"Of course I mean it", he affirmed stoutly. "I'm strongly in favour of book-control -"

She stared at him in bewilderment.

"- *for everybody else*," he concluded hastily.

The Norrises embraced together in perfect understanding. [Itálico nosso]

Afinal, o *script* INTERESSE COLECTIVO, que parecia presidir à defesa de uma melhor literatura, mais selecta e exigente, que resgatasse o futuro de uma América intelectualmente ameaçada, revela-se inadequado, havendo lugar ao fenómeno caracteristicamente humorístico do *script-switch*. Na verdade, é de INTERESSE INDIVIDUAL que Charlie fala, e é disso que emana a verdadeira piada da história: se ilegalizada toda a produção literária rival, os Norrises poderiam verdadeiramente aspirar ao estatuto indisputado de *best-sellerdom* - uma estratégia maquiavélica que dá o título ao conto.

Em suma, *The Norris Plan* apresenta uma estruturação léxico-semântica que obedece aos princípios organizativos do humor textual por nós aventados. Um pequeno conjunto de núcleos supraestruturais, construídos por oposição implícita a outros, perfila-se ao longo de todo o eixo enunciativo, presidindo à significação dos elementos humorísticos sequencialmente emergentes. No termo do processo narrativo, eis que as expectativas interpretativas entretendo induzidas se revelam inapropriadas, operando-se uma inversão scríptica revestida de um potencial tipicamente cômico de surpresa. Por outro lado, o facto de Corey Ford recorrer à paródia potencia os efeitos humorísticos do texto: a relação intertextual assim criada sublinha o princípio de oposição e paralelismo necessário ao processamento semântico do humor, elevando a narrativa a uma dimensão alusiva a que apenas uma leitura cômica pode aceder.

3.2 *On Guard* (1936) de Evelyn Waugh: Humor Negro

Por muitos considerado como o mais importante autor satírico da língua inglesa, Evelyn Waugh assina uma obra vastíssima, que inclui romance, narrativa de viagem, biografia, produção diarística e ensaio⁴⁸. Conseguindo captar magistralmente a atmosfera cínica, irresponsável e espirituosa da vida da alta sociedade inglesa na primeira metade do século, as suas páginas são um retrato desapiedado da imperfeição humana, tantas vezes permeado por notas de um subtil humor negro. O conto intitulado *On Guard* - relato das peripécias vividas por um cachorro que um jovem oferece, em vésperas de emigrar, à sua noiva, rapariga atraente e frívola, com o intuito de garantir a estabilidade do compromisso matrimonial - é de tudo isto um excelente exemplo. Em particular, o facto de o cão ser a mais inteligente das personagens em cena e de a acção progredir um torno de um ridículo detalhe anatómico dá o tom iniludivelmente humorístico, porque incongruente, à história.

Mas o conto de Waugh é também um óptimo exemplo da estruturação semântica enunciada na Hipótese. De acordo com os princípios de Oposição Semântica e de Hierarquia, dois *scripts* supraestruturais - NOIVADO vs. INFIDELIDADE - presidem à totalidade do texto, sendo constantemente reactivados, em obediência ao princípio de Recorrência, através de pistas lexicais sequencialmente emergentes. No final do texto, e como estipula o princípio de Informatividade, o supra-*script* que entretanto perdera operatividade, tornando-se improvável, inverte posições e vem, surpreendentemente, a impor-se. Ao longo deste processo, o autor e o leitor, coenunciadores do discurso cômico, baralham e revelam as cartas de um jogo que, embora aparentemente falacioso, assenta num princípio de cooperação tacitamente estabelecido. Vejamos, pois, como se anuncia e como se estrutura o par supra-*scríptico* que suporta a história.

⁴⁸ Alguns dos títulos mais destacados de Evelyn Waugh (1902-1966) incluem *Black Mischief* (1932), *A Handful of Dust* (1934) e *The Loved One* (1948). Marcando um desvio face ao modo satírico, surge a trilogia *Sword of Honour*, constituída por: *Brideshead Revisited* (1945), *Officers and Gentlemen* (1955) e *Unconditional Surrender* (1961). O texto aqui presente pertence à colectânea de contos intitulada *Mr. Loveday's Little Outing* (1936).

Os dois parágrafos introdutórios, graficamente destacados face ao texto subsequente e de teor ostensivamente descritivo, avançam desde logo com pistas lexicais de carácter preparatório. Milly surge descrita na qualidade de uma jovem casadoira, cujo potencial de sedução é metonimicamente representado pelo nariz. O uso do substantivo *manhood*, nas duas passagens seguintes, indicia de imediato uma dicotomia de género, reforçada pelas implicações sexuais decorrentes da idade e do encanto da protagonista, as quais, na terceira passagem, são vistas à luz da instituição do matrimónio:

- a) But the feature which, more than any other, endeared her to sentimental Anglo-Saxon manhood was her nose.
- b) (...) it was (...) a nose to take the thoughts of English manhood back to its schooldays
- c) (...) two [Englishmen] in five is an average with which any girl of modest fortune may be reasonably content.

O emprego da locução *girl of modest fortune* sugere, de facto, o quadro semântico do contrato matrimonial, segundo o qual o dote da potencial noiva determina o número (a quantidade) e o estatuto socioeconómico (a qualidade) dos pretendentes. Esta pista lexical, conjuntamente com as referências anteriores ao contingente masculino da população inglesa, acciona o *script* JOVEM CASADOIRA, que, nos parágrafos seguintes, ajuda a dar forma a um outro, mais vasto, ou hiperonímico - o de NOIVADO. A pergunta que Hector dirige a Milly implica desde logo um tipo de relacionamento em que a cláusula da espera está subentendida: *You will wait for me, won't you?*. A repetição do verbo *wait* ocorre logo de seguida num outro diálogo, em que Hector, de partida iminente para o Quénia, desabafa as suas inquietações com um amigo, Beckthorpe:

Good...you know it's awful leaving Milly behind. Suppose it *is* eighty-one years before the crop succeeds. It's the devil of a time to expect a girl to wait. Some other blighter might turn up, if you see what I mean.

Para além da incongruência óbvia de uma espera de oitenta e um anos, de que a seguir falaremos, esta passagem introduz o segundo dos supra-*scripts* dicotómicos que acima referimos. Recorrendo à metáfora, Hector insinua que outros pretendentes à mão de Milly - outras "pragas", não-agrícolas - poderão ensombrar-

lhe o desterro por terras africanas. A isto, responde Beckthorpe com a alusão aos cintos de castidade medievais. Esta dupla sugestão de INFIDELIDADE é reforçada alguns parágrafos adiante, quando o narrador traça o perfil psicológico de Milly no que às relações amorosas diz respeito:

Generally speaking, Millicent's fancy for any particular young man was likely to last four months. (...) In the case of Hector, her affection had been due to diminish at about the time she became engaged to him; it had been artificially prolonged during the succeeding three weeks, (...) and it came to an abrupt end with his departure for Kenya.

A declarada instabilidade sentimental da heroína agrava o risco de infidelidade anteriormente sugerido, o qual, consoante a história progride, se torna mais e mais provável. Trata-se, assim, de um supra-*script* que inicialmente é apresentado na "sombra" do oposto, NOIVADO (o qual, note-se de passagem, é neste extracto explicitamente verbalizado), mas que gradualmente vai ganhando terreno.

Apresentada está, assim, a oposição semântica supraestrutural que preside ao texto: de um lado, um *script* de tipo situacional, do outro, um *script* accional. A relação antonímica que os une não é, no entanto, simétrica: enquanto que o primeiro, o noivado, se apresenta como o inverso da infidelidade, o contrário não é forçosamente o caso (na verdade, a infidelidade pode admitir uma escala conceptual mais vasta, que vai desde o casamento ao compromisso não-oficial). Apesar disso, e como podemos constatar no diagrama seguinte, os dois *scripts* equivalem, respectivamente, a um compromisso e à sua violação, o que sugere uma relação antonímica de presença/ausência ou de afirmação/negação. Vejamos, em maior detalhe (embora não exaustivamente), como se organizam semanticamente os respectivos quadros:

	NOIVADO	INFIDELIDADE
--	----------------	---------------------

Sujeitos	1 pessoa [+Masculino] + 1 pessoa [-Masculino] Condição: [-Casados] Relação: [-Aparentados] entre si Atributos: [+Adultos]	1 pessoa [+/-Masculino] + 1/mais pessoas [+/-Masculino] Condição: [+Casados]/[+Comprom.] Relação: [-Casados] / [-Comprometidos] entre si Atributos: [+Adulto] e [+/- Adulto]
Duração	Limitada	Ilimitada
Causa	Tradição; Imposição social...	Insatisfação sexual; Desinteresse pelo parceiro; Instabilidade emocional...
Objectivo	Casar e/ou ter filhos	Solucionar as causas
Condição	Espera; Fidelidade	Discrição; Estratégias de encobrimento/mentira
Emoção ⁴⁹	Expectativa Ansiedade Tédio...	Desejo Ciúme Insegurança/Desconfiança...
Equivalência	Compromisso	Violação de um compromisso

Emigrado o noivo, Millie envereda perigosamente pelo caminho de uma eventual infidelidade: as cartas de África amontoam-se, semi-lidas, ao mesmo ritmo a que novos pretendentes se perfilam. Este rumo accional traduz-se, no texto, por uma sequência repetitiva de situações em que Hector, o cão-*souvenir*, funciona como força antagónica, tentando manter à distância os rivais do seu comprador. Veremos adiante que este padrão paralelístico ajuda a consolidar o *script* INFIDELIDADE, secundarizando o *script* NOIVADO, e a criar um conjunto de expectativas interpretativas que o final da história se encarregará de invalidar.

Entretanto, outras oposições scrípticas vão surgindo ao longo do eixo textual, contribuindo para a caracterização das personagens e para o tom jocoso no qual o narrador se exprime. Em particular, o par ESTUPIDEZ vs. INTELIGÊNCIA marca a diferença entre, respectivamente, os protagonistas humanos e não-humanos da história. Se, ao longo do texto, o comportamento de Milly, inconsequente e volátil, aponta para uma cabeça oca, incapaz de fazer escolhas ou de compreender

⁴⁹ Segundo Beaugrande e Dressler (1981:96), *emoção* significa "an experientially or evaluatively non-neutral state of a sensorially endowed entity."

os esquemas ínvios do próprio cão, o noivo Hector, em comparação, não sai a ganhar. No diálogo de despedida entre ambos, em que a participação de Milly se resume à repetição de um lacónico e distraído *Yes, darling*, Hector empenha-se em mostrar-se optimista, num palavreado de indesmentível sabor humorístico:

"I shall think of you all the time Out There", said Hector. "It's going to be terrible - miles of impassable wagon track between me and the nearest white man, blinding sun, lions, mosquitoes, hostile natives, work from dawn until sunset single-handed against the forces of nature, fever, cholera... But soon I shall be able to send for you to join me."

A oposição que aqui se manifesta entre a gravidade da situação descrita e o optimismo do convite/promessa é cômica porque absurda: como pode uma rapariga urbana e fútil sentir-se atraída pela dura vida selvagem que o noivo lhe promete? A incapacidade de Hector para adivinhar uma eventual reacção negativa por parte da noiva (estivesse ela interessada em ouvi-lo) não abona em favor da sua inteligência. De um modo semelhante, veja-se a continuação do discurso do futuro agricultor, em que pontua um raciocínio comicamente falacioso:

"It's bound to be a success. I've discussed it all with Beckthorpe - that's the chap who's selling me the farm. You see the crop has failed every year so far - first coffee, then seisal, then tobacco, that's all you can grow there, and the year Beckthorpe grew seisal, everyone else was making a packet in tobacco, but by then it was coffee he ought to have grown, and so on. He stuck it nine years. Well if you work it out mathematically, Beckthorpe says, in three years one's bound to strike the right crop. I can't quite explain why but it is like roulette and all that sort of thing, you see."

São duas as incongruências principais do extracto: em primeiro lugar, se o vendedor da quinta, Beckthorpe, está tão certo como diz do sucesso do comprador, porquê vendê-la?; depois, se Hector alega uma infalibilidade matemática no seu raciocínio, porquê compará-lo, logo de seguida, com o jogo da roleta, falível por excelência? A sugestão do *script* ESTUPIDEZ, presente nestas passagens, é retomada no diálogo, já referido, com o próprio Beckthorpe: aí, Hector reage ao cálculo absurdo de vinte e sete anos de espera pelo sucesso de uma colheita (e, por extensão, pela união com a noiva) com a mesma satisfação com que encarara o cálculo inicial de três anos - afinal, vinte e sete é bem menos do que oitenta e um...

"I say, you know, I've been trying to work it out. It *was* in three years you said the crop was bound to be right, wasn't it?"

"That's right, old boy."

"Well, I've been through the sum and it seems to me it may be eighty-one years before it comes right."

"No, no, old boy, three or nine or at the most twenty-seven."

"Are you sure?"

"Quite."

"Good..."

Na compra do cão, o noivo reincide no *script* referido, mais uma vez tomando como equivalentes períodos de tempo consideravelmente diferentes, e supondo que a esperança de vida de um cachorro vem discriminada no certificado de garantia:

"I want a puppy."

"Yes, sir, any particular sort?"

"One that will live a long time. Eighty-one years, or twenty-seven at the least."

Mas é no enunciado seguinte que Hector mostra nada ficar a dever à natureza em termos de dotes intelectuais:

"No, no, a pup. I would prefer one named Hector."

Como podemos ver em todos estes exemplos, Waugh recorre a pistas textuais indirectas, lexicais ou accionais, para delinear o perfil de caracterização das personagens e para (re)activar os *scripts* que lhe presidem. Mais uma vez, é através do não-dito que a informação semântica é veiculada, cabendo ao receptor fazer as devidas inferências. O recurso à implicatura surge exemplarmente ilustrado em duas outras passagens de *On Guard*, a primeira das quais sugestiva do retrato intelectual, não já do herói, mas da heroína. Trata-se do momento em que o narrador transcreve, em discurso directo, os radiogramas enviados por Milly ao recém-partido Hector:

a) Miserable to miss you went Paddington like idiot thank you thank you for sweet dog I love him father minds dreadfully longing to hear about farm dont fall for ship siren all love Milly.

b) Beware sirens puppy bit man called Mike.

A repetição ostensiva da referência às sereias - uma óbvia tentativa de humor por parte da rapariga⁵⁰ - parece, à primeira vista, violar as máximas de Maneira ("Be brief, perspicuous") e de Relação ("Be relevant"): porquê repetir a piada, se outras informações mais relevantes seriam muito mais bem-vindas num meio de comunicação tão restritivo? A resposta a esta pergunta encontra-se na implicatura que subjaz conjuntamente aos dois enunciados: Millie é uma comunicadora incompetente, porque falha de inteligência e desinteressada em agradar. No entanto, ao invés de transmitir esta ideia directamente, Waugh opta por fazê-lo de um modo implícito, numa estratégia discursiva que acarreta maior subtileza mas também maior potencial humorístico, justificando plenamente os maiores esforços processuais exigidos ao receptor.

A implicatura está também presente numa segunda passagem, quando o narrador relata o episódio em que Mike, o primeiro dos muitos pretendentes de Millie que se seguem ao emigrado Hector, é mordido pelo ainda cachorrinho Hector Júnior, sendo diligentemente socorrido com tintura de iodo. O momento marca, no jovem, o inesperado despertar da paixão, que o narrador traduz nos seguintes termos:

Now no Englishman, however phlegmatic, can have his hand dabbed with iodine without, momentarily at any rate, falling in love.

A hipérbole evidencia aqui uma explícita violação da máxima griceana de qualidade ("Say only what you believe to be true") por parte do emissor, encerrando, no entanto, uma implicatura conversacional que mantém o discurso humorístico caracteristicamente fiel ao princípio de cooperação: embora Waugh distorça a verdade, fá-lo com específicos propósitos comunicativos, designadamente humorísticos.

Mas este episódio marca também a passagem para uma fase do texto em que Millie passa sistematicamente a quebrar os votos de exclusividade que fizera a

⁵⁰ Note-se como, na primeira ocorrência, o termo *ship siren* envolve um trocadilho lexical (cf. *sirene do navio/sereia*).

Hector-o-noivo, e em que Hector-o-cão inicia as diligências necessárias ao afastamento dos importunos. Esta linha textual caracteriza-se, entretanto, pelo sedimentar do *script* INTELIGÊNCIA que, comicamente, se aplica apenas ao cachorro. Na verdade, são muitas as pistas lexicais que o indiciam, desde uma vasta gama de verbos a advérbios e substantivos:

- a) ...after receiving his commission, he *observed* a tall and personable man of marriageable age...
- b) The pup Hector saw all this and *realized* his mistake. Never again, he *decided*, would he give Millicent the excuse to run for the iodine bottle.
- c)...Hector *heroically simulated* a love of lump sugar.
- d) In moments of extreme *anxiety* Hector would *affect* to be sick...
- e) He would trot in front of the couple and whenever he *thought* an interruption desirable he would drop the bag...
- f) ...when he heard Sir Alexander say "I hope I shall see him here very, very often", he *knew* that he was defeated. [Itálico nosso]

O humor desta sequência de caracterização reside, antes de mais, na incongruência que subjaz à personificação de um animal irracional, a quem são atribuídas intenções e reacções humanas, e a quem cabem os desígnios da progressão da história. Em termos semânticos, trata-se da atribuição indevida de propriedades [+humanas] a um sujeito [-humano], ao passo que, em termos scrípticos, a comicidade reside no contraponto constante entre os opostos INTELIGÊNCIA e ESTUPIDEZ.

Neste ponto da narrativa, as expectativas de leitura entretanto construídas apontam para o triunfar do supra-*script* INFIDELIDADE: na verdade, depois de uma série honrosa de sucessos, em que todos os pretendentes de Milly, frustrados e combalidos, batem em retirada, o cão Hector é confrontado finalmente com o fracasso, na pessoa do imbatível Major Sir Alexander Dreadnought, Bart., M.P. (note-se o trocadilho morfológico do sonante apelido⁵¹). Supor-se-ia, portanto, que Milly quebrasse o compromisso com Hector, há longa data esquecido, e por fim aceitasse casar-se com outro. No entanto, eis que se dá a reviravolta, típica da comédia, que a Hipótese enuncia: Milly permanecerá eternamente noiva do

⁵¹ Cf. *Dread* ("teme") + *nought* ("nada"), um nome mais do que apropriado para o destemido e invencível major do exército. A propósito de trocadilhos morfológicos, veja-se a secção 1.5 do segundo capítulo.

emigrado Hector. Motivo? O *poodle* corta-lhe o nariz, fulcro do seu juvenil encanto e marca de singularidade. A passagem, breve e incisiva, retoma a personificação do animal (*Thus it was that after a long conflict of loyalties he came to a desperate resolve. (...) The nose must go.*), constituindo uma manobra caracteristicamente waughiana de humor negro. Perdoado o cão e operado o nariz, a magia evapora-se: Milly passa subitamente da condição de JOVEM CASADOIRA para a de SOLTEIRONA. O novo *script*, altamente informativo porque improvável e surpreendente, é explicitamente activado por três vezes (cf. substantivo *spinster*) no breve parágrafo conclusivo da história:

She went to a plastic surgeon and emerged some weeks later without scar or stitch. (...) Now she has a fine aristocratic beak, worthy of the spinster she is about to become. Like all spinsters she watches eagerly for the foreign mails and keeps carefully under lock and key a casket full of depressing agricultural intelligence; like all spinsters she is accompanied everywhere by an ageing lapdog.

O conto *On Guard* obedece, como podemos ver, à estruturação semântica por nós avançada na Hipótese, observando, por outro lado, os princípios pragmáticos da comunicação humorística que discutimos no capítulo anterior. Aparentemente falaciosa, a mensagem de Waugh provoca, no receptor, a criação de expectativas interpretativas que não se vêm a verificar, ao mesmo tempo que falta sistematicamente à máxima griceana de quantidade, dizendo *menos* do que o necessário para um processamento facilitado da leitura. No entanto, convém sublinhar, o esforço inferencial que nos é exigido enquanto leitores pauta-se por específicos efeitos contextuais que, como Sperber e Wilson defendem, não seriam possíveis numa formulação explícita e directa do enunciado. Esses efeitos contextuais saldaram-se em elementos como a surpresa, a reformulação do raciocínio interpretativo e o reajustamento a um quadro scríptico entretanto negligenciado ou ainda por processar. Ora, como sugerem as teorias da resolução do humor⁵², é da conjugação de efeitos como estes que decorre o prazer cómico. Paralelamente, ao nível estrutural, o texto de Waugh exhibe as marcas hierárquicas

⁵² Vide cap.I, secção 5.3.

de um todo que se sobrepõe às partes: retiradas do enquadramento supra-scíptico, as ocorrências sequenciais de humor ver-se-iam enfraquecidas ou anuladas.

3.3 *You Were Perfectly Fine* (1939) de Dorothy Parker: Ironia

O nome de Dorothy Parker destaca-se nas letras americanas não só como uma das suas vozes femininas mais duradouras, mas também como um símbolo da geração que, nos anos vinte e trinta, agitou o meio intelectual e cultural novaiorquino (veja-se em particular a influência do Algonquin Circle⁵³). Os seus contos - um género literário em que se notabilizou - são um retrato lacónico e mordaz da vida urbana no período de entre-as-guerras, constituindo a prova brilhante de como a narrativa pode ser libertada do 'fardo do enredo' sem perder a lucidez ou a verdade. Mas é sobretudo o humor sardónico de Dorothy Parker, bem patente em *You Were Perfectly Fine*⁵⁴, que a traz à nossa galeria. O relato da 'manhã seguinte' de um jovem em plena ressaca amnésica é o tema desta pequena pérola humorística, um *flash* do quotidiano transmitido quase exclusivamente, como também é marca da autora, num discurso directo permeado de ironia.

Imediatamente a seguir ao parágrafo introdutório, que é também uma das raras intervenções do narrador, o texto inicia-se com uma sequência de interjeições proferidas pelo protagonista. Volvidas as páginas que reproduzem o longo diálogo entre os dois jovens, o texto é encerrado exactamente do mesmo modo, acusando uma organização estrutural assente num paralelismo perfeito:

The pale young man eased himself carefully into the low chair, and rolled his head to the side, so that the cool chintz comforted his cheek and temple.

'Oh, dear, ' he said. 'Oh, dear, oh, dear, oh, dear. Oh.'

...

⁵³ Grupo de tertúlia literária formado por Robert Benchley, George S.Kaufman, Alexander Woollcott e Dorothy Parker a qual, nas palavras de F.Muir (1992:549) "was undoubtedly the wittiest member of the Algonquin Circle."

⁵⁴ Conto publicado na colectânea *Here Lies* (1939). Outros volumes de *short stories* de Dorothy Parker (1893-1967) são *Laments for the Living* (1930) e *After such Pleasure* (1933). A sua produção poética inclui *Enough Rope* (1926) e *Sunset Gun* (1928).

...
...
The pale young man looked after her and shook his head long and slowly, then dropped it in his damp and trembling hands.
'Oh, dear, ' he said. 'Oh, dear, oh, dear, oh, dear.'

Note-se como a simetria entre os dois momentos narrativos se apoia numa estruturação linguística praticamente idêntica: se o segundo discurso da personagem é quase integralmente decalcado do primeiro, a construção sintáctica da frase do narrador segue também um mesmo esquema: Oração principal + Oração Coordenada Copulativa + Oração Subordinada Final (Primeiro parágrafo) / Oração Coordenada Conclusiva (Último parágrafo). Mas o que interessa observar aqui é que esta simetria é meramente formal, escondendo um conteúdo semântico que é bem diferente nos pontos de partida e chegada da narrativa: se as lamentações de Peter são, no princípio, derivadas apenas do mal-estar físico causado pela bebida, no fim da história elas adquirem um peso existencial genuinamente cômico. É justamente o facto de que problemas de importâncias tão diferentes conhecem uma reacção idêntica que denota um tipo de incongruência humorística.

Por outro lado, este paralelismo macro-estrutural vê-se reflectido, em instâncias menores ao longo do texto, num outro tipo de simetria - o que emerge entre *scripts* paralelos que, através de pistas lexicais, são progressivamente sedimentados em termos interpretativos. Os *supra-scripts* EMBRIAGUEZ e RESSACA, que abrangem a totalidade da história, são evocados por um conjunto generoso de pistas linguísticas, reportando-se entretanto a dois tempos narrativos, o passado (a noite de ontem) e o presente (o dia de hoje):

	EMBRIAGUEZ	RESSACA
Sujeito:	[+Humano], [±Masculino] [+Adulto]	[+Humano], [±Masculino] [+Adulto]
Lugar:	- Bares, Restaurantes, Festas - Em casa / Na rua	- Em casa (na cama / no sofá) - Num banco de jardim

Tempo:	Sobretudo ao fim do dia (... <i>was I very terrible last night?</i>)	Ao princípio do/No dia seguinte (<i>Not feeling so well today?</i>)
Duração:	Algumas horas	Algumas horas
Condição:	Beber álcool em excesso	- Ter bebido álcool em excesso - Ter ingerido drogas
Sintomas Comportamentais:	- IMPORTUNAR OS OUTROS (<i>She only got a tiny little bit annoyed... when you poured the clam-juice down her back</i>) - CANTAR A DESPROPÓSITO (<i>Oh, you were just singing away, there, for about an hour.</i>) - DIZER INCONVENIÊNCIAS (<i>...you kept insisting that you wanted to sing some song about some kind of fusiliers... but everybody kept shushing you.</i>) - IMPLICAR COM OS OUTROS (<i>You took a sort of dislike to some old man with white hair...because you didn't like his necktie</i>) - PERDER O EQUILÍBRIO (<i>...you did sit down awfully hard</i>) - FAZER CONFISSÕES SENTIMENTAIS (<i>You said such lovely, lovely things [about] how you had been feeling about me</i>)	- SENTIR MAL-ESTAR FÍSICO (<i>...every time I took my head off the pillow, it would roll under the bed.</i>) - EXIBIR TREMURAS (<i>Look at that hand, steady as a humming-bird.</i>) - SOFRER DE AMNÉSIA (<i>Oh, Lord, what did I do to him?... Did I do that?</i>) - RECOBRAR A SOBRIEDADE (<i>So I sang. That must have been a treat. I sang.</i>) - SENTIR INTOLERÂNCIA PELA BEBIDA (<i>I'm off the stuff for life</i>) - ARREPENDER-SE DOS ACTOS COMETIDOS (<i>I think I'd better go join a monastery in Tibet.</i>)

O humor desta combinação scríptica⁵⁵ reside, em parte, no carácter puramente histriónico das cenas invocadas, mas também - e isso interessa-nos mais - na oposição que evoca, como estipula a Hipótese, relativamente a um outro *script* que, na formulação da rapariga, equivale a um estado anímico-clínico bem diferente: BEING FINE. Note-se que é à protagonista feminina que cabe o importante papel da narração - e da manipulação - dos acontecimentos passados na noite anterior. É nesta medida que o par scríptico EMBRIAGUEZ / RESSACA surge

⁵⁵ Note-se, de passagem, um detalhe técnico a que já nos referimos acima, designadamente na análise do conto de Woody Allen: os supra-*scripts* aqui representados são instanciados, por hiperonímia, em cada um dos infra-*scripts* referidos no esquema (por exemplo, MAL-ESTAR, SOBRIEDADE, AMNÉSIA, etc., constituem hipónimos de RESSACA).

constantemente negado e eclipsado no discurso da rapariga, que tenta impor, por razões que a seguir discutiremos, um quadro semântico alternativo. Nas suas palavras recorrentes, que dão o título à história, Peter estava *perfectly fine* (ou, por extensão, *terribly funny*, *awfully amusing*, *absolutely all right*), apesar de todas as evidências em contrário.

Do ponto de vista do protagonista masculino, a situação dialógica em que as duas personagens estão envolvidas denuncia também uma outra oposição igualmente humorística: a que separa a *vontade* da *acção*, conferindo um teor incongruente ao seu comportamento em ambos os momentos. Quando ébrio, Peter age em conformidade com uma vontade alterada; quando sóbrio, não consegue agir de acordo com a vontade entretanto recuperada (nomeadamente impondo a verdade e desenganando a rapariga), porque o estado de amnésia e debilidade física o impedem de ser ele próprio⁵⁶. Em ambas as situações, a personagem está, portanto, comicamente, à mercê das circunstâncias e também, muito especialmente, à mercê da rapariga.

Paralelamente, a assimetria entre o que Peter *faz* e o que Peter *quer fazer* emerge textualmente através de uma estratégia, tipicamente humorística, de que já falámos acima: a ironia. *Dizer* e *querer dizer* constituem, como acima dizíamos, o código e o contra-código irónico. No discurso do rapaz, quase todas as réplicas produzidas face ao discurso da amiga se caracterizam por dizerem uma coisa e significarem o contrário, o que denota não só uma atitude de revolta perante a situação debilitante em que se envolveu, mas também de uma certa hostilidade perante a aparente boa-vontade da rapariga, que é bem reveladora do tipo de sentimentos que nutre por ela. Note-se também, na longa lista de formulações irónicas de Peter, como a ironia surge intercalada com a alusão, nomeadamente a figuras literárias:

⁵⁶ Talvez também devêssemos acrescentar que, em plenos anos 20, os ditames morais que vigoravam impediam um homem respeitável de faltar aos seus compromissos...

'Oh, I'm great,' he said. 'Corking, I am. This isn't my head I've got on now. I think this is something that used to belong to Walt Whitman.'

'Look at that hand; steady as a humming-bird.'

'No, I won't worry', he said. 'I haven't got a care in the world. I'm sitting pretty. Oh, dear, oh, dear. Did I do any other fascinating tricks at dinner?'

'So I sang,' he said. 'That must have been a treat. I sang.'

'I bet I did,' he said. 'I bet I was comical. Society's Pet, I must have been. And what happened then, after my overwhelming success with the waiter?'

'Oh, sure, [that might have happened to anybody]', he said. 'Louisa Alcott or anybody. So I fell down on the sidewalk.'

'Oh, yes, [I remember]', he said. 'Riding in the taxi. Oh, yes, sure.'

O padrão semântico assim estabelecido - segundo o qual a rapariga tenta recodificar os acontecimentos da véspera e o rapaz finge, usando o código irónico, aceitar - vigora durante a quase totalidade do texto até ao momento, igualmente estipulado na Hipótese, em que surge a ruptura semântica (ou *script-switch*). Esse mecanismo inicia-se quando Peter sinaliza o abandono do discurso irónico através do advérbio *Honestly*. Pela primeira vez desde o início do texto, o rapaz baixa a barreira ofensiva/defensiva de que se munira e tenta timidamente persuadir a rapariga a esquecê-lo. Em termos da organização semântica da história, este é o momento em que Peter evoca mais explicitamente o componente negativo da oposição scríptica AMAR / NÃO AMAR, contradizendo as confissões que alegadamente fizera na noite anterior. No entanto, a comicidade da sua anémica tentativa (que toma a forma do *understatement*) é reforçada, logo a seguir, pelo teor hiperbólico da referência ao Tibete, um local ostensiva - e demasiadamente - distante:

'Honestly,' he said, 'I don't see how you could ever want to speak to me again, after I made such a fool of myself, last night. I think I'd better go join a monastery in Tibet.'

Ora, este corte na estratégia discursiva de Peter provoca na rapariga uma reacção mimética, produzindo-se, também da parte dela, uma ruptura. Em reacção às palavras do recém-empossado noivo, e pela primeira vez desde o início do

diálogo, ela usa de um tom ríspido e agressivo que nada tem a ver com o tom melífluo que caracteriza todas as suas formulações anteriores. Compare-se o tipo de abordagem adverbial que acompanha o relato da noite anterior (em que todos os sintagmas adjetivais são modificados pela locução *a little*) com a imprecisão expressa neste momento crítico:

- | |
|--|
| a) 'Of course, Jim Pierson was <i>a little</i> stuffy, there, for a minute at dinner.' |
| b) 'She only got <i>a little</i> tiny bit annoyed just once (...)' |
| c) 'The maitre d'hotel was <i>a little</i> worried because you wouldn't stop singing, but he really didn't mind.' |
| d) 'I did think that maybe you were just <i>a little</i> tight a dinner - oh, you were perfectly all right, and all that, but I did know you were feeling pretty gay.' |

VS.

'You crazy idiot!', she said. 'As if I could ever let you go away now! Stop talking like that. You were perfectly fine.'
--

A oposição flagrante entre estes dois tipos de postura discursiva remete-nos, afinal, para uma oposição scríptica mais ampla, que preside à totalidade da história e lhe confere o carácter genuinamente humorístico. De facto, a verdadeira chave da estruturação humorística de *You Were Perfectly Fine* consiste na súbita troca entre os *scripts* que regem o comportamento daquela que, supostamente, será a futura mulher de Peter. Se, até agora, o seu discurso apaziguador, de contornos quase maternos, poderia ser entendido como uma manifestação de *scripts* como COMPLACÊNCIA ou ALTRUISMO, a súbita mudança de registo sugere um desvio interpretativo para os *scripts* CALCULISMO ou EGOISMO, ambos fortemente informativos no quadro semântico até então vigente. No fim de contas, o objectivo da rapariga, ao atenuar a gravidade do estado alcoólico de Peter na noite anterior, não era o de lhe aliviar a ressaca, mas sim o de legitimizar as promessas então feitas e consequentemente formalizar um compromisso que só a ela interessa.

You Were Perfectly Fine é, portanto, um bom exemplo de como o humor narrativo se estrutura numa dimensão supratextual. Contrariamente a um caso como

o de *The Lunatic's Tale*, o texto de Dorothy Parker carece de núcleos humorísticos explícitos, fazendo emergir a significação cómica num plano macroestrutural. Mas, à semelhança do conto de Allen, os diferentes segmentos textuais, e respectivos *infra-scripts*, remetem também aqui para uma dinâmica estrutural que os supera. É, pois, no conjunto, e não em cada uma das partes isoladas sequencialmente, que se articula a comicidade do texto.

3.4 *Laughter in the Basement* (1950) de Peter de Vries: Wit Pré-Fabricado

Poeta, romancista e colaborador regular de *The New Yorker*, Peter de Vries conheceu, sobretudo na época do pós-guerra, uma acentuada projecção no meio das letras americano, destacando-se pelo fino sentido de humor que, aliado a um reconhecido talento para o jogo de palavras, percorre as suas páginas. *Laughter in the Basement*⁵⁷ ilustra bem as qualidades literárias e humorísticas do autor, constituindo paralelamente um curioso exemplar daquilo a que poderíamos chamar 'humor-acerca-do-humor'. Na verdade, a cadeia progressiva de peripécias em que o protagonista, um espirituoso frustrado, se envolve equivale ao relato cómico de alguém que tenta desesperadamente *ser* cómico. Este tipo de discurso meta-humorístico imprime à narrativa dois planos demarcados de significação: o do sentido, digamos, passivo (subjacente às anedotas e *mots d'esprit* fabricadas em momentos prévios à história) e o do sentido activo (decorrente da estrutura accional do texto)⁵⁸. Temporalmente, estas dimensões também se demarcam, respectivamente por um passado anterior, sinalizado pelo *past perfect*, e por um passado narrativo, denotado pelo *simple past*. Para esta estrutura dupla concorrem

⁵⁷ Inicialmente publicado em *The New Yorker* (1950), este conto de Peter de Vries (1910-) foi reeditado em *Without a Stitch in Time* (1955). A versão de que dispomos pertence à colectânea de F.Muir (1992).

⁵⁸ Reconhecendo a polissemia e conseqüente indefinição conceptual de termos como *activo* e *passivo*, salvaguardamos que esta distinção, aproximativa, não se pretende única.

igualmente, como nos restantes textos em análise, *scripts* opostos que, numa base recorrente, presidem ao texto.

A primeira frase da narrativa avança imediatamente com essa dicotomia temporal e semântica, bem patente nas formas verbais, ao mesmo tempo que sinaliza, de um modo notoriamente precoce, o modo de comunicação humorístico:

'She has no mind, merely a mind of her own,' is something I recently said in open conversation, with less profit than I had anticipated.

Desde logo, os verbos *said* e *had anticipated* projectam dois tempos accionais, anunciando um padrão constantemente retomado ao longo da narrativa: um no qual o dito de espírito é criado e retido para uso posterior, outro no qual ele é efectivamente transmitido em situação interactiva. O carácter mediato deste processo denuncia, entretanto, por parte do narrador/protagonista, uma postura comunicativa que viola as regras do jogo de espírito, baseado antes de mais na espontaneidade. Na verdade, o fio semântico de *Laughter in the Basement* desenvolve-se em torno dessa falácia: o sucesso de uma piada situacional não se antecipa, *vive-se* logo após o momento em que é criada. Neste caso, porém, a piada é criada *a priori*, independentemente da situação, ficando pois suspensa até ao momento - improvável - em que a dita situação se verifique na realidade. Estas pistas interpretativas são retomadas na frase seguinte, que constitui aquilo a que van Dijk chamaria uma macroproposição narrativa, ou seja, um resumo das principais linhas semânticas do texto:

When I say anticipated, I mean over a fairly long stretch, for the remark is one of a repertory of retorts I carry about in my head, waiting for the chance to spring them.

Note-se como o esquema temporal acima enunciado adquire aqui contornos humorísticos: desde o momento em que é criado até ao momento em que é transmitido, o dito de espírito sofre um compasso de espera que, por vezes, é absolutamente desproporcionado, podendo mesmo levar anos. Daí que, na maioria das vezes, a efectiva transmissão da piada nunca chegue sequer a ter lugar, o que explica que o narrador se refira a estas situações hipotéticas na forma de orações

finais (as quais apontam para projectos, não necessariamente concretizáveis). Veja-se, no seguinte diagrama, com base nesta e noutras passagens do texto, como o ciclo dicotómico se estrutura e quais os recursos morfo-sintácticos que o sustentam:

FASE 1 Oração Participial / Gerundiva	FASE 2 Oração Final
1. - waiting [over a fairly long stretch] for (a) chance...	- ... to spring [my retorts]
2. - I have been waiting for years for some woman...	- ... so that I can say, behind my hand,...
3. - I have been waiting since 1948 for some poor devil...	- ...so that I can come back, quick as a flash, with...
4. - I have been lying in wait even longer...	- ... to hear so much as the vaguest reference to...

O momento da criação da piada, que antecede o início da fase 1 e surge obliterado na superfície textual, é pontuado por um carácter de acontextualização: o protagonista cria o dito humorístico à revelia de uma situação concreta. Entre a ideia e a acção, ergue-se um tempo suspenso que, hiperbolicamente, pode durar anos. O momento da efectiva verbalização fica, pois, adiado para um futuro incerto que, a verificar-se, se revela ostensivamente insatisfatório. É óbvio que a comicidade de um esquema como este reside tanto na implausibilidade da espera como no exagero da determinação do sujeito que a protagoniza. Mas, em termos de uma análise scríptica, a oposição que emerge manifesta-se entre dois tipos de comportamento ou situação, nomeadamente o que diz respeito a uma REACÇÃO PROGRAMADA e a uma REACÇÃO ESPONTÂNEA⁵⁹. Ou, se preferirmos, a distância

⁵⁹ Note-se que estes dois núcleos semânticos, cujas maiúsculas indicam aqui tratar-se de dois *scripts*, constituem, para sermos rigorosos, aquilo a que Attardo (2001:12), na linha de R. Abelson, designa por *metascript*: "A metascript is an abstract, minimally specified script, which may be realized in different ways. For example, HELPING OUT or DOING A FAVOR are metascripts, that can be instantiated by WASHING

é a que permeia entre dois tipos de humor e respectivos *scripts*, a saber, HUMOR ENLATADO e HUMOR SITUACIONAL⁶⁰.

Esta dicotomia é plenamente assumida pelo narrador, que cunha a propósito um curioso neologismo, posteriormente retomado no texto sob uma nova vertente:

This is a form of wit I call *prepartee* - prepared *repartee* for use in contingencies that may or may not arise. (...)

(...) It has its midnight post-mortems just like its more familiar counterpart, *departee* - which is, I think, the proper term for remarks thought up on the way home. I don't know which is the more frustrating, moments to which one has proved unequal or stunners for which no occasion arose, but I have found both abrasive.

O tipo de manipulação linguística, de ordem morfológica, que subjaz aos termos *prepartee* e *departee*, constitui um excelente exemplo de um género de jogo prefixal de que demos conta anteriormente⁶¹. Como é fácil de ver, a comicidade resultante da dicotomia *repartee* / *prepartee* reside no facto de o protagonista tentar obstinadamente vergar um género ao outro, ou seja, fazer com que surja uma situação que lhe permita exhibir uma piada já criada, e não o contrário. As diferenças entre os dois *scripts* demonstram bem a incongruência, genuinamente humorística, dos objectivos que o protagonista prossegue, bem como a dificuldade da empreitada que lhes subjaz:

THE DISHES." Um caso semelhante ocorre, mais adiante na análise desta história, com os *scripts* ADAPTAR-SE ÀS CIRCUNSTÂNCIAS vs. MANIPULAR AS CIRCUNSTÂNCIAS, eles também *scripts* "abstractos" ou "minimamente especificados", logo, *metascripts*.

⁶⁰ Estes conceitos são discutidos na secção homónima do quarto capítulo, mais especificamente no ponto 2.2.1.

⁶¹ Ver a secção 1.5 do Cap.II, intitulada 'Jogos morfológicos'.

PIADA SITUACIONAL (*REPARTEE*)

Sujeito: [+Humano] [+Adulto]

Características do Sujeito:

[+Rapidez de resposta]

[+Sentido de oportunidade e de *timing*]

[+Espontaneidade]

[-Memória]...

Tempo: Imediatamente após a situação se verificar

Lugar: Adequado ao teor da piada

Condição:

Estar contextualmente integrada

Ser comunicada sem demora

PIADA ENLATADA (*PREPARTEE*)

Sujeito: [+Humano] [+Adulto]

Características do Sujeito:

[-Rapidez de resposta]

[-Sentido de oportunidade e de *timing*]

[-Espontaneidade]

[+Memória]...

Tempo: Qualquer um

Lugar: Qualquer um

Condição: Nenhuma

As dificuldades da conversão de uma forma de humor acontextual, criado independentemente das coordenadas espaço-temporais de uma situação específica, num tipo de comportamento humorístico por excelência contextual(izado) não são difíceis de imaginar. O falhanço é, aliás, abertamente admitido pelo protagonista em sucessivos momentos da história, num padrão que se manifesta *em crescendo* e que transporta o protagonista para estádios psicológicos progressivamente mais críticos. Se a piada da *woman who has no mind*, que abre a narrativa, não surte efeito (supostamente devido ao facto de grupos numerosos serem menos propensos

à sutileza requerida), dois outros momentos narrativos posteriores retomam o *script* de FRACASSO. Em ambos os casos, à semelhança do primeiro, o cerne humorístico das formulações do narrador consiste num trocadilho semântico:

a) And I have been lying in wait even longer to hear so much as the vaguest reference to current realistic fiction as a reflection of our time, so that I can murmur, 'I had thought it rather a reflection *on* it'.

I almost murmured that one in Cos Cob. I was at a buffet supper...

b) In no connection, I turned to her and said, 'Did I ever tell you about my cousin twice removed?' She shook her hair, tossing a wealth of black hair. 'No. What about him?' she asked. 'Well, as I say, he was twice removed - once as a treasurer of the bank he was connected with and later to the state prison at Ossining.'

O relato das manobras acrobáticas efectuadas pelo protagonista para conduzir a sua interlocutora para a primeira das duas piadas traduz-se num tipo de humor aparentado com o absurdo: o prazer eventual de ser bem-sucedido nessa tentativa não compensa nem a enormidade do esforço nem a morosidade do processo⁶². (Em termos scrípticos a oposição estabelece-se, pois, entre os núcleos EXCESSO e DEFEITO.) E, por fim, o resultado não deixa de ser o previsto: a piada trazida na manga durante tanto tempo não chega sequer a ser expressa, pois Ethel, a anfitriã, antecipa-se-lhe. No segundo caso, a estratégia comunicativa escolhida é bem menos ambiciosa: em vez de tentar manipular um contexto conversacional em que há vários intervenientes, o protagonista decide questionar directamente uma única interlocutora. No entanto, também aí é facilmente suplantado pelo genuíno *repartee* da jovem rapariga:

She laughed gaily, throwing her head back. 'So you've got a banker in jail in your family?' she said. 'Well, we've got a congressman at large in ours.'

Convém notar que estas três sequências narrativas constituem os únicos momentos em que os *prepartees* do narrador encontram de algum modo voz. Os restantes casos da lista, porém, permanecem em suspenso, ainda que apareçam

⁶² Como Susan Purdie (1993:81) tão bem aponta, esta é uma característica típica das personagens da comédia: "Characters are comic through a carefully structured culmination of incoherences: their behaviour is not commensurate with their (constructed) motivation; [their] responses are not in measure with their intended effects (...)".

expressos na superfície textual, o que de algum modo faz deles, como sugeríamos acima, material semântico-humorístico passivo. Estas 'piadas congeladas' abrangem entretanto um vasto leque de manipulações linguísticas: desde trocadilhos semânticos entre elementos de áreas lexicais vizinhas (cf. *slipped into/fell into*), passando por jogos de polissemia de vocábulos individuais (cf. *count*), até trocadilhos fonéticos (cf. *fiscal/physical*). Confira-se:

a) ...I have been waiting for years for some woman to dismiss a dress she has on as 'just something I slipped into', so that I can say, behind my hand, 'Looks more like something she *fell* into.'

b) The odds against my ever being told, by a newcomer to my community, 'We'd like to meet people who count', in order that I may answer, 'Well, I can introduce you to a couple of bank tellers', are really astronomical.

c) I have been waiting since 1948 for some poor devil to ask, 'What does a woman want most in a man?' so that I can come back, quick as a flash, with 'Fiscal attraction'.

d) ... my plan to retort dryly when next I hear somebody say that money doesn't matter, 'No, provided one has it'...

Consumado o tríptico de fracasso - note-se, de passagem, o recurso por parte de Peter de Vries à clássica estrutura tripla presente em tantas anedotas - o protagonista anuncia, num resumo de feição catalítica, o passado, o presente e o futuro do nosso anti-herói:

Having failed with large groups, then with small, and finally with a single companion (the less said about that brash chit the better), there seemed nothing left for me to do but talk to myself, a state to which frustration has brought stronger men than I. However, I rallied after making what you might call one more strategic retreat. I thought I would apply the technique I had evolved to the lowest common denominator - the practical joke.

A um passado de piadas falhadas, segue-se um presente pouco animador, em que o protagonista, falando sozinho, atinge um ponto crítico do processo de desequilíbrio psicológico que vem revelando desde o início da história, nomeadamente num comportamento de contornos neurótico-obsessivos. Paralelamente, anuncia-se um futuro pouco auspicioso, em que a única forma de humor disponível equivale à sua classe menos digna - o chamado *practical joke*. Em termos estruturais, este

processo duplo poder-se-ia representar graficamente por dois vectores paralelos que tomam direcções opostas, uma ascendente, outra descendente: quanto mais frustrado está o protagonista e maior é a sua perturbação, menos ambicioso é o objectivo humorístico e menor a qualidade da piada:

Nível de Frustração e Perturbação do Protagonista	Grau de Qualidade e Sofisticação do Humor
--	--

Perante este quadro, a narrativa avança para a recta final, em que, uma vez mais, o protagonista espera pacientemente (e neuroticamente) que um conjunto de circunstâncias, cada qual menos provável, se conjugue em simultâneo. O *gag*, uma linha ostensivamente frouxa, *Where was Moses when the lights went out?*, antecede um compasso de espera que, desta vez, ascende a nada menos do que três anos e meio. Mas, chegado o momento crucial, e perante a pergunta incriminatória, a esposa do dito Moses não vacila e lança uma rasteira involuntária ao brincalhão que o faz desmascarar-se ignobilmente.

A recorrência do padrão de fracasso regista-se mais uma vez mas, desta feita, o episódio é rematado por um pequeno incidente que constitui, no cômputo humorístico-estrutural da narrativa, uma espécie de *punchline*. Diz a mulher do narrador que ele não tem, ao contrário do que (vem) julga(ndo), graça alguma (*'Funny!', she said. 'Don't make me laugh.'*). Em termos scrípticos, isto equivale à mudança súbita, e particularmente informativa, do *script* TER SENTIDO DE HUMOR para NÃO TER SENTIDO DE HUMOR. Por outras palavras, o protagonista descobre-se desprovido da única característica que ele tão obstinadamente deseja exhibir, o que torna tanto mais absurda a sua saga como compreensível o seu fracasso.

Em suma, o humor de *Laughter in the Basement* organiza-se supra-estruturalmente com base numa oposição entre dois meta-*scripts* comportamentais a que poderíamos chamar, *lato sensu*, ADAPTAR-SE ÀS CIRCUNSTÂNCIAS VS.

MANIPULAR AS CIRCUNSTÂNCIAS. Ironicamente, vem-se a comprovar que a primeira destas posturas é a única que se adequa a alguém dotado de sentido de humor, ou seja, alguém que é capaz de reagir espontaneamente às situações e de fazer delas um uso humorístico. A organização estrutural do conto de Peter de Vries baseia-se, pois, à semelhança dos outros textos humorísticos aqui em análise, num conjunto de micro-sequências narrativas - cada qual accionando oposições scrípticas menores - que ilustram a recorrência de supra-oposições semânticas. Daí que o humor de *Laughter in the Basement* seja o resultado do equilíbrio subtil entre níveis distintos de significação e não de momentos textuais isolados. Por outras palavras, não são os *mots d'esprit* da personagem principal que conferem comicidade à história, mas sim os princípios supra-scrípticos que presidem à sua organização temática e às linhas gerais de caracterização da personagem.

3.5 A *Shocking Accident* (1972) de Graham Greene: Sarcasmo

Nome cimeiro da literatura inglesa e autor profícuo de múltiplos géneros - do romance psicológico ao drama, do relato de viagem à história de espionagem - Graham Greene notabilizou-se também por um tipo de humor marcado pela subtilidade, uma espécie de fino sarcasmo que deixa entrever um olhar agudamente crítico. *A Shocking Accident*⁶³ é disso um bom exemplo: aparentemente fiel às normas de composição literária da narrativa realista heterodiegética, a história de Jerome instaura, aqui e além, um modo comunicativo de intenções discretamente humorísticas que abre as portas do texto a novas significações. Nesses momentos - poucos mas marcantes - o linearismo da informação factualista é quebrado, e outros

⁶³ Conto coligido, em 1972, em *Collected Stories*. Note-se que a produção mais especificamente humorística de Graham Greene (1904-1991) passa por *Travels with my Aunt* (1969) e *Monsignor Quixote* (1982). Mas, como Frank Muir (1992:1038) faz notar, o humor em Greene é mais do que um exercício literário, assumindo-se por vezes como uma postura de vida: em 1965, com o pseudónimo Malcolm Collins, participou num concurso da revista *New Statesman* para a melhor paródia de Graham Greene e... perdeu por um só lugar para o irmão Hugh. Um outro episódio biográfico significativo teve lugar bem antes quando, nos anos trinta, a trabalhar como crítico cinematográfico para *Night and Day*, sugeriu que a coqueluche da Twentieth-Century Fox, Shirley Temple, de 9 anos, exhibia sugestões pedófilas, seguindo-se um longo processo judicial de que sairia perdedor.

sentidos, de sabor alusivo incontornavelmente cómico, emergem. Contrariamente a um Mark Twain ou a um Woody Allen, cuja escrita é percorrida de princípio a fim por marcas de comicidade, Greene oferece-nos um texto sóbrio e contido, em que o humor se constitui com acutilância mas com parcimónia. Apesar disso, e ainda que a informação catalítica ou não humorística seja maioritária, os princípios reguladores da Hipótese não deixam de operar em *A Shocking Accident*, fazendo com que as (poucas) instâncias de informação nuclear humorística presidam semanticamente à totalidade do texto.

Estruturalmente, o conto exhibe (um pouco como acontece com o texto de Dorothy Parker antes analisado) um paralelismo perfeito entre dois momentos cruciais da intriga: aquele em que Jerome é confrontado com o relato da morte do pai e aquele em que a sua noiva, antes do fecho da narrativa, o é. Em ambas as situações, regista-se exactamente a mesma reacção por parte dos dois futuros esposos: tanto Jerome como Sally se revelam incapazes de captar a comicidade da situação que vitimou o falecido e, incoerentemente, reagem com uma pergunta que só aos olhos de ambos faz sentido:

... ..

... ..

Jerome said: 'What happened to the pig?'

... ..

... ..

... ..

'I was wondering,' Sally said, 'what happened to the poor pig?'

A repetição da pergunta, por parte da rapariga, marca o fecho de um ciclo que se manteve em suspenso desde o momento em que, no gabinete do director da escola, a atitude do jovem Jerome foi interpretada como um sinal de insensibilidade. Um filho que, em face de notícias tão terríveis, fica preocupado, não com o pai, mas com a sorte do animal que lhe causou a morte dá mostras de um

comportamento no mínimo incongruente. Ora, é justamente essa incongruência pontual que, no eixo narrativo, equivale ao despoletar do modo humorístico. A reacção de Sally na recta final da história equivale, por analogia, ao seu encerramento. Entre os dois momentos narrativos, emerge uma oposição scríptica que poderia traduzir-se por algo como TER PENA DO HOMEM / TER PENA DO ANIMAL. O segundo elemento da dicotomia é, pela informatividade que acarreta face a um quadro semântico marcado pela morte e pelo luto, intrinsecamente cómico, funcionando, de acordo com o estipulado na Hipótese, como o ponto de viragem que, na estrutura supra-scríptica da história, comporta a surpresa cómica.

No entanto, o primeiro destes *scripts* opõe-se também, por sua vez, a um outro, que diz respeito às reacções que a narração das circunstâncias da morte provoca nos receptores, e que poderíamos traduzir, à imagem das formulações acima aventadas, por RIR-SE DO HOMEM. Na verdade, o fulcro temático de *A Shocking Accident* gira em torno do riso que irremediavelmente assoma à fisionomia daqueles que são expostos a um relato tão grotesco como o de um homem morrer sob o peso de um porco que cai do céu. O director da escola, maugrado a pena que sente pelo órfão, é o primeiro a acusar o toque:

'Nobody shot him, Jerome. A pig fell on him.' An inexplicable convulsion took place in the nerves of Mr Wordsworth's face; it really looked for a moment as if he were going to laugh.

De um modo semelhante, os colegas de Jerome e, uma a uma, todas as visitas da tia, a quem a própria se encarrega de fazer a narração, nua e crua, do caricato acidente, reagem em conformidade e não podem evitar o riso. O facto de que a comicidade do episódio não ocorre a Sally quando, nas vésperas da boda, é finalmente trazida à presença fatal da tia, faz dela não só uma aliada - logo merecedora do amor eterno do noivo - mas também uma cúmplice:

Jerome longed to leave the room and not see that loved face crinkle with irresistible amusement. (...)
And then the miracle happened. Sally did not laugh. Sally sat with open eyes of horror while his aunt told her the story, and at the end, 'How horrible,' Sally said. 'It makes you think, doesn't it? Happening like that. Out of a ckear sky.'
Jerome's heart sang with joy.

A felicidade de Jerome deve-se não só a estar grato por a noiva preservar a memória de seu pai, mas também à constatação de que, tal como ele, Sally carece de sentido de humor e, como tal, distancia-se do grupo 'inimigo'. O padrão de comportamento que até então se estabelecera é, pois, rompido no momento em que, ao invés de reincidir no *script* RIR-SE DO HOMEM, Sally guina inesperadamente e acciona o *script* TER PENA DO HOMEM. Logo de seguida, não obstante ter já merecido as graças do noivo, vai mais longe e retoma o *script* que ficara em suspenso desde o momento da juventude escolar de Jerome, nomeadamente TER PENA DO ANIMAL - este, sim, a marca do absurdo por excelência e o verdadeiro ponto de comunhão entre os futuros cônjuges. Mais uma vez, tal como acontece em *The Lunatic's Tale*, o esquema de recorrência que sustenta a estrutura textual é quebrado em face de um elemento narrativo - neste caso o comportamento de uma personagem - que instaura um rumo semântico divergente, incongruente e com uma forte carga de informatividade. O corte funciona, também aqui, como um *punchline*, ou seja, um momento de surpresa interpretativa que efectua a mudança de *script* que preside ao texto. A este ponto voltaremos na última secção deste capítulo.

Portanto, paralelamente às oposições scrípticas acima enunciadas, ergue-se na história uma outra supra-oposição, que paira sobre toda a narrativa e marca uma fronteira entre as personagens: TER SENTIDO DE HUMOR / NÃO TER SENTIDO DE HUMOR. É o próprio narrador quem no-la revela explicitamente:

(...) it never occurred [to Jerome] at his preparatory school that the circumstances of his father's death were comic - they were still part of the mystery of life. It was later, in his first term at his public school, when he told the story to his best friend, that he began to realize how it affected others. Naturally after that disclosure he was known rather unreasonably, as Pig.

Unfortunately, his aunt had no sense of humour.

Note-se como o uso do prefixo de negação no advérbio *unreasonably* encerra a marca irónica do autor: a alcunha de que Jerome é vítima parece desconexa apenas, supõe-se, aos seus olhos. Aos olhos do autor, e na sequência do outro advérbio usado na mesma frase, *naturally*, o baptismo do protagonista parece, pelo contrário, bastante *reasonable*. O défice humorístico de Jerome - uma marca de

família a avaliar pelo caso da tia - vale-lhe, pois, o escárnio dos colegas e um estatuto de singularidade que o impede de conseguir uma integração plena entre os seus pares. A nível semântico, essa carência de sentido de humor remete-o para um grupo marcado negativamente, a saber [- SENTIDO DE HUMOR], que se opõe às restantes personagens e se reveste, por si só, de comicidade. É neste sentido que o aparecimento de Sally, ela também uma 'deficiente de humor', funciona como o prenúncio de uma relação paritária e equilibrada.

Mas se, no exemplo acima ou, de um modo ainda mais evidente, no título da história, Greene usa de ironia para exprimir uma voz crítica que ultrapassa a literalidade, em alguns momentos cruciais da história é o sarcasmo que marca presença. Veja-se o momento em que Jerome decide (porque de uma decisão calculista se trata) arranjar uma mulher para casar:

In course of time, neither too late nor too early, rather as though, in his capacity as a chartered accountant, Jerome had studied the statistics and taken the average, he became engaged to be married (...)

O humor desta passagem reside no facto de que as palavras dizem mais do que mostram, estabelecendo-se nessa assimetria uma oposição de sabor humorístico. O que Greene oculta, sob as referências ao zelo estatístico e ao equilíbrio comportamental de Jerome, é o incomensurável aborrecimento e a falta de chama que ele representa, enquanto pessoa e enquanto amante. De um modo semelhante, a descrição da futura mulher do contabilista prima pelo sarcasmo subtil, o qual é retomado, mais adiante, na cena do táxi, quando Jerome, num incharacterístico acesso de efusividade, lhe agradece o desempenho prestado na casa da tia. Vejamos as duas passagens:

a) Her name was Sally, her favourite author was still Hugh Walpole, and she had adored babies ever since she had been given a doll at the age of five which moved its eyes and made water.

b) In the taxi going home he kissed her with more passion than he had ever shown and she returned it. There were babies in her pale blue pupils, babies that rolled their eyes and made water.

As limitações intelectuais da doce Sally surgem aqui numa formulação lacônica e alusiva que dá corpo ao sarcasmo. Tudo o que nos é dito a seu respeito consiste numa referência fugaz aos seus gostos literários e ao seu pronunciado instinto maternal. A alusão a um nome menor da literatura denuncia, entretanto, a mediocridade crítica da rapariga, aliada a uma certa estagnação intelectual (atente-se no uso do advérbio *still*), ao passo que a referência à fixação pueril na maternidade a reduz a uma mera geratriz. No entanto, nem aqui nem na passagem citada acima faz Greene uso de um código irônico (dizendo uma coisa e significando o inverso): pelo contrário, a significação das palavras usadas é verdadeira e como tal deve ser tomada. Porém, ela não é *suficiente*, dado que a técnica do sarcasmo está intimamente ligada ao chamado *understatement*.

As diferenças entre o sarcasmo e a ironia são, muitas vezes, confundidas ou ignoradas, registrando-se com frequência o emprego indiscriminado de um termo pelo outro. Nash (1985:152-4) explica bem como, contrariamente à ironia, que exprime uma significação contrária à que o emissor pretende realmente transmitir, o sarcasmo faz uso de um *pró-código* ou, nas suas palavras, "a form of words ostensibly equivalent in denotation to the parent proposition". No entanto, esta equivalência não pode ser total porque, tal como na ironia, subjaz à linguagem sarcástica um *contra-código* que encerra "the speaker's unsympathetic or hostile attitude". Assim, se Greene pretende dizer que Jerome é um rematado chato, opta por fazê-lo de uma forma alternativa, mais subtil, mas equivalente: por isso se refere ao calculismo desapaixonado com que decide casar-se. Do mesmo modo, se o conteúdo a transmitir é o de que Sally não passa de uma criaturazinha banal e desinteressante, usa de dois exemplos que ilustram - mas não esgotam - essa ideia. Em ambos os casos, portanto, o autor *pró-codifica* a mensagem sarcástica, deixando que a intenção pejorativa - que lhe subjaz sempre - se adivinhe nos intervalos, deliberadamente deixados em aberto, da formulação.

A descrição do falecido pai de Jerome destaca-se pela natureza igualmente humorística da informação, aqui também fundada numa linguagem de contornos

sarcásticos. Se, enquanto criança, Jerome idolatrara o pai, viajante misterioso e literato, a juventude traz-lhe uma lucidez que os factos comprovam:

There was an enlarged snapshot of his father on the piano; a large sad man in an unsuitable dark suit posed in Capri with an umbrella (to guard him against sunstroke), the Faraglione rocks forming the background. By the age of sixteen Jerome was well aware that the portrait looked more like the author of *Sunshine and Shade* and *Rambles in the Balearics* than an agent of the Secret Service.

Note-se como a oração parentética exhibe nesta passagem a marca do sarcasmo: nenhum aventureiro destemido se deixaria fotografar numa paisagem balnear com um guarda-chuva, adereço mais apropriado à bagagem de uma velhinha. Ao invocar este detalhe, de um modo aparentemente inocente, Greene fornece as pistas para uma significação mais profunda, subtilmente pejorativa. Do mesmo modo, a referência aos títulos das obras do falecido, de duvidosa qualidade literária, falam por si.

A estratégia comunicativa assim explorada toma pontualmente a forma do discurso directo. Nesses momentos, Greene opta por fazer transparecer, na fala das personagens, conteúdos semânticos que, independentemente da vontade das mesmas, são pouco abonatórios para terceiros. A conversa da tia de Jerome a respeito do irmão é um bom exemplo de como as boas intenções têm por vezes efeitos desastrosos:

a) "...One is prepared for all kinds of things abroad, of course, and my brother was a great traveller. He always carried a water-filter with him. It was less expensive, you know, than buying all those bottles of mineral water. My brother always said that his filter paid for his dinner wine..."

b) "I will give you a set [of his books] for your wedding. He wrote so tenderly about his travels. My own favourite is *Nooks and Crannies*. He would have had a great future. It made that shocking accident all the worse."

Uma vez mais, mencionar estratégias de poupança num contexto de suposta aventura - note-se, paralelamente, a alusão ao estereótipo humorístico que liga os ingleses à sovínice - estabelece uma oposição scríptica de sabor obviamente cômico. Por seu turno, a referência a mais um título da bibliografia lamentavelmente longa do pai do protagonista, título este muito pouco apropriado para literatura de viagens (cf.

Nooks and Crannies), retoma a estratégia acima analisada. Paralelamente, no entanto, note-se a intenção claramente irônica (neste caso) do autor que subjaz à oração expressa pela tia, *He would have had a great future*.

Outras vezes, ainda mais pontuais, Greene usa de manipulações lógicas para veicular efeitos semânticos humorísticos. Quando Jerome ensaia mentalmente os dois métodos alternativos para contar a morte do pai sem que os ouvintes se riam, uma das respostas hipotéticas que lhe ocorrem é humorística porque decorre de um raciocínio precipitado e mal-sucedido:

"My father was killed by a pig (...) in Italy."

"How interesting. I never realized there was pig-sticking in Italy. Was your father keen on polo?"

Se ensaiássemos uma análise lógica das proposições que contituem os enunciados aqui em diálogo, obteríamos um típico silogismo falso (cf. Premissa 1: *My father was killed by a pig*. Premissa 2: *My father was killed in Italy*. Conclusão: *There is pig-sticking in Italy*.) De um modo semelhante, Sally incorre no mesmo tipo de erro lógico quando, ao ouvir uma primeira versão, notoriamente lacônica, do acidente, faz uma extrapolação errônea que, note-se de passagem, exprime bem a sua natureza conciliadora e maternal. Tal como no caso anterior, o humor reside aqui na incongruência entre o real e o imaginado, mas também na reincidência de um *script* como POBREZA DE ESPÍRITO na caracterização da futura mulher de Jerome, o qual é, aliás, corroborado na frase seguinte - uma oração parentética de teor sarcástico, bem à imagem de ocorrências anteriores:

"It was very sudden. A street accident."

"You'll never drive fast, will you, Jemmy?" (She had begun to call him 'Jemmy'.)

Todos estes núcleos humorísticos se inscrevem numa matriz infraestrutural, remetendo para oposições scrípticas que, na ausência das dicotomias que lhes presidem a um nível superior, empobrecem visivelmente de potencial cômico. Na verdade, é à luz de uma supra-oposição como TER SENTIDO DE HUMOR vs. NÃO TER SENTIDO DE HUMOR que as oposições menores (por exemplo, *A STREET ACCIDENT* vs. *A ROAD ACCIDENT*) adquirem sabor humorístico. De igual modo, é

também à luz de uma supra-oposição como TER PENA DO HOMEM *vs.* RIR-SE DO HOMEM ou, se preferirmos, LUTO *vs.* DIVERTIMENTO que as situações descritas a um nível infraestrutural não só se revestem de comicidade como, inclusivamente, passam a fazer sentido. De facto, como perceber os ensaios mentais de Jerome sem estarmos em posse dessa informação supraestrutural?

Mas, para além disso, o conto de Green apresenta ainda uma passagem de extrema importância para uma abordagem semântica do humor. Trata-se de uma reflexão meta-humorística e metatextual que vai de encontro ao funcionamento do humor *no* próprio texto. Ou seja, trata-se de um texto que fala sobre si mesmo e se auto-reflecte, dando-nos a chave da sua construção. Vejamos, pois, o princípio do extracto, depois complementado, em discurso directo, pela narrativa de Jerome:

It seemed to Jerome that there were two possible methods [to tell his father's story] - the first led gently up to the accident, so that by the time it was described the listener was so well prepared that the death came really as an anti-climax. The chief danger of laughter in such a story was always surprise. When he rehearsed this method Jerome began boringly enough. (...)

Estão aqui presentes, de forma condensada, alguns dos princípios constitutivos da nossa Hipótese, nomeadamente a informatividade e a surpresa. Como R.Giora (1991) bem aponta, a violação da informatividade gradual é um dos requisitos fundamentais a que a linguagem humorística obedece⁶⁴. Jerome, ciente de que o riso dos outros é causado em grande parte pela surpresa, ensaia uma narrativa alternativa em que a carga informativa vai sendo distribuída ao longo de um percurso textual mais extenso. Nas palavras reveladoras de Greene, o protagonista opta por "lead up gently [and boringly enough] to the accident", de tal modo que o alto teor de informatividade da revelação fatal é consumido previamente. Na verdade, chegados ao momento crucial em que é revelado o agente da morte, os ouvintes já estão preparados para ele, logo não experimentam qualquer tipo de surpresa cômica.

⁶⁴ Nas palavras da autora (1991:471), este princípio determina que "the joke does not progress gradually from the least to the most informative/marked text constituent. Rather the passage from the least to the most informative message is *abrupt*." A propósito da teoria da informatividade marcada, bem como da importância que encerra para um estudo semântico do humor, veja-se o Cap.III, secção 1.3 *passim*.

No fio narrativo de *A Shocking Accident*, porém, Greene não segue a estratégia cuidadosamente urdida pelo seu protagonista. A reação de Sally à revelação da tia de Jerome marca a passagem - súbita, inesperada e informativa - de um *script* até então vigente e por isso marcado pela recorrência (RIR-SE DO HOMEM) para um outro (TER PENA DO HOMEM). E, logo a seguir, num efeito cumulativo, Sally avança para ainda um outro *script* (TER PENA DO ANIMAL) ao ecoar a pergunta feita, num ponto bem anterior da história, por Jerome. Este percurso semântico viola ostensivamente o princípio da informatividade gradual dado que, ao operar um corte inesperado num padrão de comportamento estável e recorrente, provoca a surpresa tipicamente humorística.

3.6 *Hotel des Boobs* (1986) de David Lodge: Meta-Humor

A grande popularidade que David Lodge tem conquistado ao longo de quatro décadas de produção literária⁶⁵ - e que já lhe valeu o epíteto de mestre contemporâneo da comédia inglesa - não é alheia a um talento crítico em parte potenciado pela sua actividade profissional. Na verdade, a prática académica do autor transparece não só nos temas como nas estratégias narrativas que os seus trabalhos evidenciam: Lodge não raro escreve *sobre* a escrita e teoriza *sobre* a teoria. Este fôlego metatextual e meta-hermenêutico está bem patente em *Hotel des Boobs*, um título de ostensivo sabor cômico que retoma a temática da insularidade britânica numa construção estrutural particularmente complexa. O perfil psicológico de Harry, o protagonista masculino de uma história que se vem a descobrir estar a ser escrita por outro protagonista masculino ("the author"), ilustra bem, por um lado, o provincianismo e o conservadorismo das gentes de além-Mancha que Lodge tantas vezes satiriza. Por outro lado, a narrativa desdobra-se

⁶⁵ Iniciada com *The Picturegoers* (1960), a carreira literária de David Lodge (nascido em 1935) conta com uma produção estável de, em média, um romance por cada cinco anos: *The British Museum is Falling Down* (1965), *Out of the Shelter* (1970), *Changing Places* (1975), *How far can you go?* (1980), *Small World* (1984), *Nice Work* (1988), *Paradise News* (1991), *Therapy* (1995) e, agora (2002), *Thinks*.

como uma boneca russa, camada sobre camada, dando forma a um princípio de heterogeneidade enunciativa⁶⁶ que faz do humor um objecto multi-perspectivável e da sua construção um processo reflexo e circular. É neste sentido que aqui tomamos o texto de Lodge (um pouco como fizemos com o caso de Peter de Vries) numa vertente meta-humorística: enquanto humor que se constitui *sobre* o humor.

Os princípios de estruturação do humor narrativo preconizados na Hipótese traduzem-se, no caso de *Hotel des Boobs*, numa supra-oposição scríptica que percorre a história de Harry e Brenda - e que, como veremos, é retomada na história do Autor e sua mulher. Trata-se de uma dicotomia entre os termos *BIRD-WATCHING* (que se projecta na sombra, enquanto quadro semântico aludido⁶⁷) e algo como *BOOB-WATCHING* (explicitamente verbalizado no texto). Na verdade, o relato da rotina diária de Harry, um gestor em férias na Riviera francesa, resume-se a uma actividade que, pelo zelo, disciplina e paixão de que se reveste, bem como pelo equipamento que requer, assume os contornos de um desporto ou de uma prática lúdica estabelecida:

A book was certainly basic equipment for discreet boob-watching down by the pool: something to peer over, or round, something to look up from, as if distracted by a sudden noise or movement, at the opportune moment, just as the bird a few yards away slipped her costume off her shoulders, or rolled on to her back. Another essential item was a pair of sunglasses, as dark as possible, to conceal the precise direction of one's gaze. (...)

As pistas lexicais que conduzem ao supra-*script* assim instituído são generosas e manifestam-se (para já não falar do título) desde os momentos iniciais da narrativa, em que um outro supra-*script*, intimamente relacionado, se perfila: o VOYEURISMO:

"Hotel des Pins!" said Harry. "More like Hotel des Boobs."

⁶⁶ A propósito da questão da heterogeneidade enunciativa na narrativa humorística, veja-se a secção 2.2.3 do quarto capítulo.

⁶⁷ Note-se, no entanto, que o termo *bird* é expresso claramente no extracto a seguir reproduzido, bem como noutras passagens do texto. Contudo, ele é aí usado metaforicamente e num registo de calão, significando *young woman*.

"Come away from that window", said Brenda. "Stop behaving like a Peeping Tom."

A referência à figura do *Peeping Tom*, o espreita-fechaduras, remete de imediato para a imagem do *voyeur*, do mirone, que usa de estratégias para ver sem ser visto, em regra tratando-se de um objecto-tabu. A nudez feminina, elemento prototípico nesta categoria, é metonimicamente representada pelos seios (cf. a elucidativa passagem *There are two newcomers today, or should I say, four*), área lexical de que Harry, um alegado "tit-fancier", se mostra conhecedor exímio, sobretudo num registo brejeiro:

"Hotel des Tits. Hotel des Bristols. Hey, that's not bad!" He turned his head to flash a grin across the room. "Hotel Bristols, in the plural. Geddit?" (...)
"This isn't Rome. It's the Côte d'Azur."
"Côte des Tits", said Harry. "Côte des Knockers."

A comicidade assim estabelecida é complementada por um outro *script*, mais subtil e menos evidente, que vem caracterizar Harry-o-mirone: o PROVINCIANO. Na verdade, o humor das peripécias vividas pelo protagonista constrói-se em parte através da caracterização de Harry como o ilhéu "branquela" que apenas se atreve a sonhar com as audácias e os excessos cometidos no continente. A passagem em que Harry anuncia orgulhosamente aos colegas de trabalho o seu destino de férias é disto sintomática:

"Well, it is pricey. But we thought, well, why not be extravagant, while we are still young enough to enjoy it."
"Enjoy eyeing all those topless birds, you mean."
"Is that right?" said Harry, with an innocence not entirely feigned. Of course he knew in theory that in certain parts of the Mediterranean girls sunbathed topless on the beach, and he had seen pictures of the phenomenon in his secretary's daily newspaper, which he filched regularly for the sake of such illustrations. But the reality had been a shock.

As aventuras voyeuristas de Harry são, portanto, não apenas o recuperar do choque inicial sofrido pelo provinciano ingénuo mas também um processo de "initiation into the new code of mammary manners". A ideia da existência de uma etiqueta na prática do *topless*, presente nesta formulação hilariante, é retomada mais adiante (o que confirma o princípio de recorrência supra-scríptica, aqui

consubstanciado num plano paralelo), quando o protagonista discorre acerca dos limites de permissibilidade do seu desporto predilecto:

For there was, Harry realized, a protocol involved in toplessness. For a man to stare at, or even let his eyes rest for a measurable span of time upon, a bared bosom, would be bad form, because it would violate the fundamental principle upon which the whole practice was based, namely, that there was nothing noteworthy about it (...)

É neste ponto da história que ocorre a Harry o desejo, nitidamente mimético, de ver Brenda em *topless* na piscina (cf. *to see his wife naked, and lust after her, through the eyes of other men*), pelo que lhe propõe, numa atitude altamente dúbia do ponto de vista ético, um pagamento. Porém, eis que o texto faz uma manobra absolutamente surpreendente: uma nova narrativa surge, com o mesmo espaço e tempo, mas com outros actores, numa viragem súbita para a qual Lodge não dera quaisquer pistas de leitura (mais uma vez se confirmando o princípio de aparente quebra do contrato comunicativo típico do humor). Afinal, Harry e Brenda são apenas personagens de uma história que está a ser escrita por um autor - "the author" - o qual, por seu turno, está a passar férias com a mulher justamente no mesmo local aí descrito. A piscina é a mesma, as práticas também, as hóspedes do hotel que Harry vorazmente espreitava não são outras senão aquelas que o próprio Autor tem à sua volta. Este desdobramento enunciativo, qual reflexo num espelho, comporta, ao nível semântico, um efeito igualmente dicotómico. Na verdade, o novo eixo narrativo corresponde ao fim repentino da vigência de um *supra-script* que poderíamos traduzir por OLHAR PARA OS OUTROS e ao anunciar de um *supra-script* oposto: OLHAR PARA SI MESMO.

Particularmente sintomática desta viragem é o pânico causado pela ventania que dispersa as páginas secretamente redigidas pelo Autor. Se Harry-a-personagem se dedicava a um prazer proibido, o Autor, *voyeur* por deformação profissional, incorre na mesma falta. Expostas aos olhos alheios as provas, altamente incriminatórias, da sua indiscrição, o Autor descobre-se, comicamente, vítima do seu próprio feitiço: agora será ele o objecto dos mirones, sujeito à ira e ao

desprezo das pessoas implicadas (cf. *Imagine Mrs Snooty finding her nipples compared to the nose tips of small rodents*). Esta passagem súbita da condição de sujeito observador/activo para a de objecto observado/passivo está bem patente em *The author felt raped*, cujas conotações sexuais reenviam mais uma vez para os supra-*scripts* eroticamente marcados que regem a história. O humor da situação, que noutros contextos poderia assumir contornos sombrios, reside obviamente na ausência de gravidade real das circunstâncias vividas (na tragédia, o *pathos* culmina tipicamente na morte).

Interrompida abruptamente a história de Harry e Brenda, e iniciada uma trama macroestrutural que a aglutina, o desfecho das peripécias do casal fictício não fica, contudo, por revelar. O Autor narra à mulher, num discurso que facilmente confundimos com o plano enunciativo anterior (note-se que a adjectivação, o uso do discurso directo e os pormenores descritivos constituem uma continuação fiel do eixo narrativo anteriormente cortado), a conclusão accional e moral das férias do gestor provinciano. Curiosamente, mais uma vez, a *script-swicth* que ocorre na macronarrativa tem lugar também na narrativa de encaixe: tal como o próprio Autor, Harry é comicamente forçado a deixar de olhar para os outros/as e a olhar para si próprio. Na verdade, a história inventada por Brenda leva o marido, desfavoravelmente comparado ao viril criado, a pôr-se em causa (*She taunts him with graphic testimony to Antoine's skill as a lover, and compares Harry's genital equipment unfavourably to the Frenchman's*). Os efeitos do episódio, posteriormente desmentido por Brenda, são, todavia, duradouros. O marido-*voyeur*, num mecanismo involuntariamente penitente, transforma-se num indivíduo introspectivo e metido em si mesmo. É o Autor que, muito explicitamente, nos informa do processo psicológico assim operado, dando-nos paralelamente a súmula do que, ao nível semântico, a história encerra:

"Harry's fixation on women's breasts, you see," said the author, "has been displaced by an anxiety about his own body from which he will never be free."

Note-se como o uso do verbo *displace* resume exemplarmente o funcionamento estrutural da significação humorística - não só no que diz respeito aos mecanismos de deslocamento que presidem à organização lexical da linguagem cômica, de que já falámos anteriormente⁶⁸, mas também no que se refere à dinâmica supra-scíptica do texto especificamente narrativo. De facto, o rumo semântico de *Hotel des Boobs* traduz-se por um movimento de deslocação de um quadro scíptico prevaiente desde o início do conto em face de um outro, que se impõe surpreendentemente no final, assim comportando grande potencial informativo. O seguinte diagrama pretende dar conta, em resumo, da possível constituição semântica destes dois grandes núcleos dicotómicos:

	VOYEURISMO (OLHAR PARA OS OUTROS)	INTROSPECÇÃO (OLHAR PARA SI MESMO)
Sujeito	[+Humano]	[+Humano]
Objecto	Os outros	O mesmo
Atributo	Capacidade sensorial (visual)	Capacidade reflexiva/cognitiva
Condição	- Proximidade física entre sujeito e objecto - O sujeito vê o objecto mas o objecto não pode ver o sujeito	- Tempo e espaço favoráveis à reflexão
Instrumento	"Livros", "óculos escuros", fechaduras, biombos, cortinas, etc.	Nenhum
Causa	Atracção sexual, curiosidade, ócio	Insegurança, depressão
Objectivo	Ter prazer à custa dos outros	Conhecer-se a si mesmo
Valor	É condenado socialmente como prática eticamente incorrecta	É valorizada socialmente como estratégia de aperfeiçoamento pessoal

Os contornos hedonistas que caracterizam o primeiro destes *scripts* estão comicamente ausentes no segundo, o que reforça a ideia de *Schadenfreude* (ou prazer pelo sofrimento dos outros, que o próprio Lodge verbaliza em alemão)

⁶⁸ A propósito dos mecanismos de deslocamento léxico-semântico da linguagem humorística, veja-se a secção 2.4 do segundo capítulo.

subjacente ao gozo humorístico experimentado por nós, leitores. Na verdade, o facto de a resolução da história vitimizar abertamente Harry (*voyeur*, machista e pseudo-proxeneta da mulher) não só assume um carácter moralista, mas também dá voz aos mecanismos sacrificiais que as teorias da superioridade⁶⁹ encontram no humor: o leitor ri-se de Harry porque o descobre inferior a si. Mas, curiosamente, no plano enunciativo superior - em que o Autor também sofre a tortura do olhar alheio, por oposição à sua própria postura voyeurista - reproduz-se, de igual modo, o perfil psicológico do macho que 'objectifica' as fêmeas e que, por extensão paralelística, se candidata ao mesmo fim inglório de Harry. De facto, o desfecho de *Hotel des Boobs* parece apontar para a reprodução, na pessoa do Autor, de também esse parâmetro de caracterização da sua personagem, o que confirma mais uma vez o efeito de espelho que a construção metatextual da narrativa potencia:

"You know," said the author's wife. "It's really a better story."
"Yes," said the author. "I think I shall write it. I'll call it 'Tit for Tat'."
"No, call it 'Hotel des Boobs'," said the author's wife. "Theirs and yours."
"What about yours?"
"Just leave them out of it, please." (...) "You don't really wish I would go tople ss, do you?"
"No, of course not," said the author. But he didn't sound entirely convinced, or convincing.

Hotel des Boobs constitui, em face do exposto, uma última confirmação dos princípios reguladores do humor narrativo que preconizámos na Hipótese. Oposição scríptica, hierarquia, recorrência e informatividade são mecanismos semântico-estruturais que, à imagem dos textos anteriores, estão bem patentes no conto de Lodge. Subjacente a eles, está igualmente um princípio pragmático de cooperação, ou não fossem as várias rupturas e surpresas interpretativas experimentadas pelo alocutário guiadas por uma intenção comunicativa de comicidade por parte do locutor. Além disso, o desdobramento enunciativo da(s) narrativa(s) de Lodge cria um plano paralelo de complicação interpretativa, no qual o receptor deverá proceder à reordenação da informação entretanto adquirida e das

⁶⁹ Acerca das teorias da superioridade, também designadas por hostilidade ou agressividade, vide Cap. I, secção 5.1.

expectativas de leitura entretanto reveladas falsas. No centro deste processo, ainda e sempre, está um fio estrutural que, não obstante a imensa variedade de realizações individuais, parece presidir a todas as narrativas humorísticas. Pelo destaque que o princípio de recorrência aí assume, passemos a resumir, a título conclusivo, a análise dos diversos contos do nosso *corpus* sob essa perspectiva.

4. Sinopse: A Recorrência Supra-Scríptica como Estratégia de Construção do Humor Narrativo

A estruturação semântica dos sete textos compulsados baseia-se num princípio de recorrência de *scripts* que, como acabámos de analisar, se organizam hierarquicamente e ocorrem em graus de frequência diferentes ao longo do eixo narrativo. Aqueles a que chamamos *supra-scripts* são constantemente activados, tanto através de pistas lexicais explícitas, como, inferencialmente, através de *scripts* menores que os evocam por hiponímia, ao passo que muitos dos chamados *infra-scripts* surgem pontualmente. Já vimos também que a previsibilidade e a simetria são duas estratégias básicas da composição do modo humorístico, sendo apenas quebradas no momento final da resolução narrativa, em que um *script*-sombra, informativamente potente, se impõe inesperadamente.

Para que este processo semântico-pragmático se concretize, as camadas superiores de informação textual organizam-se, portanto, numa base paralelística, segundo a qual pistas lexicais e/ou accionais re-evocam constantemente os *supra-scripts* que presidem à narrativa. Elemento fundamental da coesão textual - e, na dimensão scríptica, macroestrutural, em que aqui a abordamos, da sua coerência - a recorrência contribui para que, nas palavras de Beaugrande e Dressler (1981:56), "stability [be] strongly upheld with obvious continuity."⁷⁰ No entanto, o que aqui

⁷⁰ Note-se, no entanto, que Beaugrande e Dressler restringem a análise que fazem do princípio de recorrência textual (1981:54-58) à recorrência de tipo *lexical*, seja a repetição directa de palavras, seja a recorrência parcial ("using the same basic word-components but shifting them to a different word class"),

pretendemos demonstrar é que é na ruptura dessa estabilidade / continuidade textual que reside o segredo humorístico. Por isso, podemos dizer que a recorrência encerra a chave de identificação interpretativa do conteúdo humorístico supraestrutural do texto⁷¹. Vejamos, em retrospectiva e em resumo, de que modo este princípio fundador do humor narrativo se articula em cada um dos contos do *corpus*, pela ordem que os abordámos.

A importância do mecanismo de recorrência supra-scíptica na construção da narrativa humorística manifesta-se com clareza em *The Lunatic's Tale*. Na verdade, se tentarmos identificar os principais núcleos da acção do conto de Allen, deparamo-nos com um padrão altamente repetitivo: Ossip Parkis procura em vão, uma e outra vez, a mulher ideal. A estruturação verbal que subjaz a este padrão accional pode traduzir-se no seguinte diagrama:

Ossip procura mulher
> Ossip encontra mulher
> Ossip rejeita mulher
> Ossip procura mulher
> Ossip encontra mulher
> Ossip rejeita mulher
>

O número de vezes que este esquema é renovado equivale ao número das frustrações do protagonista, sempre insatisfeito com as mulheres que encontra,

seja o paralelismo ("re-using surface formats but filling them with different expressions"), seja, ainda, a paráfrase ("recurrence of content with a change of expression"). Todavia, os autores admitem que a recorrência pode também ser entendida como uma estratégia mais ampla, de suporte da *coerência* do texto. É neste plano que aqui a entendemos. A propósito dos conceitos de coesão e coerência, *vide* cap.IV, secção 1.2.

⁷¹ Note-se ainda, de passagem, que também Chlopicki (1987:117) se dá conta da importância do princípio a que chama *variation* na estrutura do conto humorístico. Nas suas palavras, "most of the oppositions [in the story] appear in various situations and are triggered by different phrases." E acrescenta: "the funniness of the text is much greater in the case of variation than just repetition." Para além da variação, o autor apresenta dois outros princípios de construção estrutural da narrativa cômica, nomeadamente *escalation* e *accumulation* (pp.115-8). Attardo (2001:91-2) refere-se à *repetição* como "a very big player in longer texts."

mesmo que, como víamos acima, essa frustração diga respeito a apenas um dos muitos requisitos que constam da sua lista de exigências. Se aplicarmos uma abordagem de tipo scríptico ao núcleo accional que assim se repete, veremos ainda mais claramente o paralelismo da estruturação semântica do texto⁷². Chamemos, pois, ao *script* em questão TROCAR DE MULHER e vejamos, em maior detalhe, quais as ligações semânticas que lhe subjazem.

TROCAR DE MULHER

Sujeito: [+Humano]

Gênero: [+Masculino]

Idade: [+Adulto]

Condição: [+Solteiro]

Objecto: [+Humano, -Masculino, +Adulto, +Solteiro]

Tempo: Frequentemente

Lugar: Locais de lazer ou de trabalho, casas de amigos, em casa

Objectivo: Encontrar uma mulher que reúna todas as características ideais:

[+Beleza, +Inteligência, +Sentido de Humor, +Bom Gosto,
+Fogosidade, +Juventude]

Motivo da Troca: Défice nas Características do Objecto:

Primeiro: [+Inteligência]; [-Sentido de Humor] - *My first wife was brilliant, but had no sense of humor.*

Segundo: [+Beleza]; [-Fogosidade] - *My second wife was beautiful, but lacked real passion.*

Terceiro: [+Sentido de Humor]; [-Bom Gosto] - *Pippa Mondale, a cheerful divorcée, made the fatal mistake of defending candles shaped like Laurel and Hardy.*

...

São os desequilíbrios pontuais desta balança que fazem avançar a história. Na ausência de uma característica ideal do objecto entretanto encontrado, o sujeito avança para uma nova tentativa recomeçando o ciclo. Trata-se, convém assinalar, de

⁷² A propósito da noção de paralelismo semântico, por oposição a estrutural (sintáctico, morfológico, fonológico), ver Fabb (1997:137 ss.). Note-se, de passagem, que nos exemplos aqui apresentados o paralelismo semântico se reflecte a nível sintáctico: cf. *My first wife was brilliant, but had no sense of humor / My second wife was beautiful, but lacked real passion.*

uma dinâmica que opõe o desejo a uma satisfação momentânea e passageira, a qual gera novo desejo. Ou, se preferirmos, a carência, nunca inteiramente colmatada, dá lugar a nova(s) carência(s).

A recorrência deste padrão reflecte, por outro lado, a recorrência dos *supra-scripts* que presidem à história: o FRACASSO - afectivo, amoroso, vivencial - paira comicamente sobre o percurso inglório do protagonista, mesmo nos momentos mais extremos em que, cansado da derrota, decide acabar com a própria vida. Mas note-se, uma vez mais, o facto de a personagem que não consegue sequer puxar o gatilho ser a mesma que exhibe os louros do sucesso a muitos outros níveis, nomeadamente social, económico e profissional. Por outras palavras, o homem de sucesso por excelência vê-se ironicamente transportado numa espiral de derrotas afectivas que o arrastam para a margem da alegada loucura.

Mas a incongruência mais marcante - e semanticamente mais relevante - da história reside no fecho da narrativa. Aí, a mulher que atrai Ossip Parkis é o oposto de tudo aquilo que sempre procurou. Ao sentir que prefere optar por Billie Jean Zapruder em detrimento da amálgama "dois em um" Olive/Tiffany, o protagonista rompe com o padrão de recorrência até aí vigente, instaurando um corte:

...Mudança para melhor

> Mudança para melhor

> Mudança para melhor

> / Mudança para pior

A mulher magricela e com sotaque de Alabama simboliza assim, na dinâmica semântico-estrutural da história, o *punchline* que faz surgir a surpresa e que se traduz numa ruptura do padrão de previsibilidade alimentado desde o início da narrativa.

*

The Norris Plan apresenta uma construção estrutural e semântica em muito conforme aos princípios que, em doses e proporções variáveis, subjazem aos

outros textos sob análise. Como vimos, a organização scríptica supraestrutural do conto de Corey Ford coloca, antes de mais, em paralelo *scripts* que são evocados recorrentemente desde o princípio até ao fim da narrativa. São eles, por um lado, TER UM ROMANCE (por oposição ao *script*-sombra TER UMA CRIANÇA) e, por outro, CONTRACEPÇÃO LITERÁRIA (por oposição a CONTRACEPÇÃO BIOLÓGICA). Opostos, por seu turno, entre si, estes dois núcleos semânticos antitéticos evoluem ao longo do texto de modo a criar (falsas) expectativas interpretativas no leitor que, num plano enunciativo intratextual, surgem reflectidas em Kathy. Na verdade, o longo discurso de Charlie, de contornos marcadamente proibicionistas no que diz respeito à proliferação de criações literárias, leva a supor que o protagonista discorda rotundamente de uma nova "gravidez" novelística da mulher. Vejamos como esta ideia toma forma na sua composição argumentativa, em que é apresentada uma série de exemplos daquilo a que o Sr. Norris chama *reckless breeding*:

> Autor A (John Erskine)

CAUSA: Não praticou contracepção literária

EFEITO: *He's confined now to the dollar reprints; (...) The poor author - whose health had been none too good after having Adam and Eve and Uncle Sam - went into a serious decline.*

> Autor B (Emil Ludwig)

CAUSA: Não praticou contracepção literária

EFEITO: *You wouldn't know him now; he's beaten in spirit, in substance, in artistic integrity. The biography racket had crushed him body and soul.*

> Autor C (the late James Branch Cabell)

CAUSA: Não praticou contracepção literária

EFEITO: *Overproduction weakened him, and he died in giving birth to his last novel.*

/LOGO...> Autor N (Kathy?)

CAUSA: Não praticou contracepção literária

EFEITO: ... (Kathy está condenada - Logo, Charlie reprova a "gravidez literária" de Kathy?)

A recorrência dos elementos neste esquema, de óbvia comicidade, provoca, qual processo dedutivo, a conclusão interpretativa acima rascunhada. De facto, na seqüência lógica do discurso de Charlie - que defende ostensivamente uma política de *BOOK-CONTROL* e, por extensão, o *script* NÃO TER UM ROMANCE - seria de esperar que, à luz eticamente correcta do INTERESSE COLECTIVO (outro supra-*script*), Kathy fosse sacrificada. No entanto, este rumo semântico, antecipado pela visada tanto como por nós, é subitamente rompido: afinal, o INTERESSE INDIVIDUAL do Sr. e da Sra. Norris (ele também "de esperanças") não pode ser posto em causa. A inversão scríptica operada pelo *punchline* do marido ("for everybody else") obedece ao princípio de informatividade que a Hipótese também enuncia. O abraço final do casal representa, nesta linha de análise, a vitória dos *scripts*-sombra - uma vitória inesperada e, por isso, tipicamente humorística.

*

Em *On Guard*, Evelyn Waugh exhibe igualmente os traços estruturais e pragmáticos delineados na Hipótese. Em particular, o estabelecimento de um princípio de recorrência supra-scríptica e correspondentes expectativas interpretativas - que sofrerão, no desfecho da história, uma ruptura humoristicamente eficaz - toma forma no desfilar de sucessivos pretendentes à mão da caprichosa Milly (uma espécie de personificação do axioma *La donna e mobile*). Paralelamente, os sucessivos obstáculos, frustrações e impedimentos urdidos pelo cão, o astuto defensor da honra do noivo ausente, funcionam como força antagónica, ou seja, como a antítese que subjaz à simetria. Numa análise scríptica, como vimos, o primeiro destes movimentos accionais traduz-se pelo *script* INFIDELIDADE, ao passo que as (re)acções do *poodle* tentam sistematicamente repor o *script* NOIVADO. Em termos diagramáticos, o paralelismo deste esquema poderia ser traduzido da seguinte forma:

>Milly recebe o pretendente A para um chá

- / Hector morde, vomita, interrompe
- ? O pretendente desiste
- >Milly passa as tardes com o pretendente B
- /Hector exige ser levado a sair para de imediato exigir voltar
- ? O pretendente desiste
- >Milly recebe telefonemas do pretendente C
- /Hector ladra estridentemente ao telefone
- ? O pretendente desiste
- >Milly passeia em Hyde Park com o pretendente D
- /Hector deixa sistematicamente cair a carteira de Milly
- ? O pretendente desiste
- >Milly envolve-se com Sir Alexander Dreadnought
- /Hector morde, vomita, suja, ladra, exaspera
- ? O pretendente *não* desiste

A entrada em cena de Sir Alexander corresponde ao inverter de um processo em que a previsibilidade da vitória de Hector, e dos seus estratagemas, parecia garantida. No entanto, perante a derrota e, por extensão, perante a iminência da infidelidade da dona, sempre protelada, o cão recorre a uma última astúcia, genuinamente humorística: o sacrificar do nariz. Assim, como dizíamos, o rumo semântico do texto sofre uma inesperada reviravolta, equivalente a um alto valor de informatividade. A nova/velha Milly, portadora de um nariz cirúrgico belo mas neutro e reduzida, por consequência directa, à condição de solteirona, fielmente dedicada a esperar pelo eterno noivo, contraria todas as expectativas até então induzidas pelo narrador. De facto, supor-se-ia, na sequência da progressão narrativa, que a persistência de Sir Alexander, caso ímpar na história da leviana Milly, surtisse efeito, e que o seu entusiasmo não soçobrasse. Paralelamente, a surpreendente vitória final do supra-*script* NOIVA, sombriamente conjugado com o de SOLTEIRONA, impõe uma nota de humor negro, tão ao gosto de Waugh, ao mesmo tempo que transmite uma subtil lição de vida.

*

Um padrão semântico de recorrência preside igualmente ao conto de Dorothy Parker, *You Were Perfectly Fine*. Aí, o diálogo, denso e irônico, entre o rapaz e a rapariga traduz uma estrutura accional e, se quisermos, *re*-accional puramente repetitiva. Por um lado, as várias cenas protagonizadas por ele na véspera evocam recorrentemente o inglório *script* EMBRIAGUEZ. Por outro, a reação dela face ao comportamento dele caracteriza-se por um conjunto de formulações rigorosamente equivalentes, por vezes mesmo idênticas (exemplo paradigmático do princípio de paralelismo), que, desde o início do texto, acusam uma forte incongruência - entre a gravidade das atitudes narradas e a leveza do julgamento que sobre elas é feito. Daí que surja delineado, na caracterização provisória da protagonista feminina, o supra-*script* COMPLACÊNCIA, ou até ALTRUISMO. Este padrão repete-se até ao momento em que emerge uma ruptura discursiva, iniciada pelo rapaz, que provoca o desvio súbito para outros *scripts*, inesperados e de grande potencial informativo. Veja-se, em maior detalhe, como esta estrutura se apresenta:

<p style="text-align: center;">EMBRIAGUEZ</p> <p style="text-align: center;"><i>ELE:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Embebeda-se - Provoca um dos convivas, Jim Pierson - Faz a corte a Elinor - Canta a despropósito - Tenta cantar uma cantiga obscena - Recusa-se a jantar - Dá uma queda no passeio - Declara-se à rapariga 	<p style="text-align: center;">COMPLACÊNCIA</p> <p style="text-align: center;"><i>ELA:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - "You were all right" - "You were terribly funny" - "You were perfectly fine" - "You were fine; everybody was crazy about you" - "You were wonderful" - "My, you were funny" - "You were absolutely all right" - "You were so serious"
<p style="text-align: center;">SOBRIEDADE</p> <p style="text-align: center;"><i>ELE:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Tenta dar o dito por não dito 	<p style="text-align: center;">AGRESSIVIDADE</p> <p style="text-align: center;"><i>ELA:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - "You crazy idiot! As if I could ever let you go away now!"

O corte que rompe com o padrão de recorrência funciona também como a solução do *puzzle* que entretanto se delinea: a que se deve a atitude complacente dela? A uma postura de altruísmo? De comiseração? O desvio súbito que a resposta agressiva instaura no rumo interpretativo do texto mostra que as incongruentes formulações judicativas da rapariga escondem uma postura que é, pelo contrário, de EGOISMO e CALCULISMO. Como acima vimos, a tentativa, por parte dela, de legitimização do comportamento de Peter na noite anterior significa, por extensão, a legitimização de um compromisso com ele, o qual apenas ela, egoisticamente, deseja. O humor da história reside justamente nesta inesperada versão das coisas que um pequeno percalço comunicativo entre os dois desvela.

*

O princípio de recorrência é também bem notório na articulação supraestrutural de *Laughter in the Basement*. Como vimos, o meta-script MANIPULAR AS CIRCUNSTÂNCIAS é activado repetidamente ao longo do conto de Peter de Vries, ao mesmo tempo que evoca um *script*-sombra, ostensivamente mais adequado ao comportamento de alguém que seja dotado de sentido de humor, a saber, ADAPTAR-SE ÀS CIRCUNSTÂNCIAS. Paralelamente, o próprio *script* USAR DE SENTIDO DE HUMOR é recorrentemente activado no eixo narrativo numa de duas manifestações: HUMOR SITUACIONAL vs. HUMOR ENLATADO. A incongruência que dá corpo à comicidade da história consiste, pois, na tentativa obstinada, por parte do protagonista, de fazer passar um género pelo outro, ou seja, de tentar fazer crer que uma piada há longo tempo fabricada é produzida no momento em que uma determinada situação comunicativa tem lugar. Este quadro semântico é complementado, entretanto, por dois elementos tipicamente humorísticos: o exagero e o absurdo, manifestados na desproporção entre o excesso do esforço empregue num determinado quadro accional e o valor do efeito eventual.

Em termos da estrutura accional da história, este princípio de recorrência manifesta-se, como também vimos, num padrão triplo, muito comum nas anedotas, em que o protagonista repete o mesmo tipo de comportamento, do qual obtém efeitos recorrentemente insatisfatórios. Um quarto momento, que encerra a narrativa, retoma esses elementos, activando entretanto um *script*-sombra que vem contrariar o rumo semântico anteriormente instalado:

Situações presididas por um *script* pressuposto (TER SENTIDO DE HUMOR)

O protagonista tenta dizer, em situação, a anedota enlatada A

EFEITO: Não obtém reacções favoráveis

> O protagonista tenta dizer, em situação, a anedota enlatada B

EFEITO: Não consegue manobrar a interlocutora para exprimir a deixa

> O protagonista tenta dizer, em situação, a piada enlatada C

EFEITO: A interlocutora suplanta-o

Situação que muda o *script* dominante para o *script*-sombra NÃO TER SENTIDO DE HUMOR:

> O protagonista tenta dizer, em situação, a piada enlatada D

EFEITO: A interlocutora desmascara-o

EFEITO PARALELO: A mulher do protagonista revela-lhe a sua falta de sentido de humor

Como se pode depreender desta síntese, é devido a um padrão de recorrência estrutural que o estabelecimento do corte tipicamente humorístico se instaura: o momento em que é registado o *script-switch* corresponde à ruptura da linearidade. O valor da informatividade inerente ao novo *script* é deste modo acrescido ou, se preferirmos, potenciado. Na verdade, a resposta da mulher do protagonista é tanto mais informativa quanto contraria o rumo interpretativo estabelecido solidamente até então. Afinal, o recorrente fracasso humorístico do protagonista não se deve a condições exógenas, mas antes a uma falha intrinsecamente sua. Se a evidência deste facto nos é transmitida pelo autor, por via irónica, ao longo de todo o texto, é apenas no momento do fecho da narrativa que ela se apresenta aos olhos do narrador/protagonista. Esta pseudo-revelação constitui, pois, um elemento adicional

da comicidade de *Laughter in the Basement*, tornando o protagonista numa espécie de *butt of the joke* (alvo da piada).

*

A *Shocking Accident* constitui, de igual modo, um excelente exemplo de como a organização estrutural do texto humorístico é presidida por um princípio de recorrência supra-scríptica, o qual, neste caso concreto, se traduz num formato paralelístico facilmente identificável. Na verdade, a recorrência de um específico padrão de comportamento no conto de Graham Greene ajuda a fazer o *set-up* da surpresa cômica da narrativa: contrariamente ao que seria de esperar, em face da reacção de todos os outros intervenientes da história, a noiva do protagonista não se ri de algo que é genuinamente risível.

X ri-se do pai de Jerome

Y ri-se do pai de Jerome

Z ri-se do pai de Jerome

Sally *não* se ri do pai de Jerome

Se tentarmos fazer uma análise semântica do núcleo scríptico que subjaz ao padrão comportamental que Sally contraria, ser-nos-á mais fácil identificar o(s) parâmetro(s) relativamente aos quais o seu comportamento é desviante - e, logo, humorístico.

RIR-SE DO HOMEM

Sujeito: [+Humano]

Objecto: O falecido pai de Jerome

Circunstância: Ouvir o relato da morte caricata do pai de Jerome

Motivo: O pai de Jerome é morto por um porco que cai do céu

Tempo: Imediatamente após a > circunstância ter lugar

Lugar: Escola, Casa da tia, etc.

Condição: Ter sentido de humor

Como podemos ver, é no que diz respeito ao parâmetro 'condição' que a atitude de Sally estabelece um desvio: como *não tem* sentido de humor, a namorada de Jerome - à semelhança deste, aliás - não é capaz de se rir daquilo que a todos provoca o riso. Daí resulta o facto de o seu comportamento - inesperado e surpreendente - comportar, como estipula a Hipótese que guia o nosso trabalho, uma elevada carga de informatividade. Paralelamente, ainda, a re-activação do *script* TER PENA DO ANIMAL, mantido em suspenso desde a narração do episódio escolar de Jerome, acresce ao efeito de incongruência geral que alimenta a comicidade de *A Shocking Accident*.

*

Não obstante a maior complexidade estrutural de *Hotel des Boobs* - texto construído em dois planos enunciativos dos quais emergem outros tantos narradores e pares de personagens -, os princípios semântico-pragmáticos que lhe presidem são em muito semelhantes aos manifestados nos outros textos. Em particular, o mecanismo de recorrência está bem patente numa construção paralelística segundo a qual diversas situações, que evocam o supra-*script* VOYEURISMO (ou OLHAR PARA OS OUTROS), se repetem. O protagonista masculino da primeira narrativa, Harry, obcecado por dois detalhes anatómicos do sexo oposto, é o agente do referido *script* accional, mas logo vimos a descobrir que o autor dessa mesma narrativa, "the author", incorre, por contingência de ofício, no mesmo comportamento:

> Olhar para a mulher A

(*Mrs Snooty had hardly any breasts at all...*)

> Olhar para a mulher B

(*The German lady's breasts were perfect cones...*)

> Olhar para a mulher C

(*Carmen Miranda's were like two brown satin bags...*)

> Olhar para a mulher D

(the teenage girls' (...) recently acquired breasts...)

> Olhar para a própria mulher

(Brenda accepts the bribe to go topless...)

.../ ?

> Olhar para si próprio

(I never knew, he says, in a dead sort of voice, that you cared about the size of my...)

A quebra do padrão de recorrência corresponde, como consigna a Hipótese, ao *script-switch* que surge envolto em surpresa e elevada carga informativa. É no momento em que Harry consegue ver a própria mulher na qualidade de objecto dos olhares alheios, seus e dos outros, que a estabilidade semântica do texto sofre a típica ruptura humorística, sendo cortado, mais uma vez, o fio das expectativas de leitura entretanto induzidas. Na verdade, quando se esperava a vitória do vício de Harry, eis que Brenda lhe aplica um remédio milagroso, sob a forma de uma história inventada que visa abalar a auto-confiança do marido. O sucesso da estratégia - que dispersa a obsessão de Harry à semelhança do vento que, por seu turno, dispersa as folhas escrevinhadas do Autor - corresponde à viragem, tipicamente humorística, para o *script* oposto: INTROSPECÇÃO (ou OLHAR PARA SI MESMO). Apanhados na própria armadilha, tanto a personagem da micronarrativa como o seu autor experimentam comicamente a crueza do olhar alheio voltado para si. A nós, leitores, cabe reordenar, mais uma vez, as peças de um *puzzle* que, no caso das narrativas encaixadas de Lodge, se diria tridimensional. Mais uma vez também, no entanto, se descobre que esta empresa, à semelhança das anteriores, não é arbitrária mas guiada por princípios e regras - os mesmos, afinal, que enunciámos na Hipótese e que são tácita e cooperativamente partilhados entre emissor e receptor da enunciação humorística.

5. Conclusão

Não obstante a variedade dos textos em análise - deliberadamente procurada a título de diversificação ilustrativa - pudemos neste capítulo confirmar que existem regularidades semântico-pragmáticas subjacentes à construção narrativa do humor. No cômputo das sete histórias exploradas, as diferenças estilísticas e temáticas que sobressaíram, decorrentes das distintas épocas, geografias e autores que as marcam, dão voz, afinal, a um mesmo conjunto de princípios estruturais e discursivos. Podemos, pois, dizer que a hipótese avançada no início desta travessia analítico-descritiva se confirma. Na verdade, embora algumas das narrativas tenham maior número de núcleos humorísticos, e outras se afigurem mais 'sérias' e com enredos mais realistas, exibindo comparativamente diferentes graus de complexidade narrativa e de riqueza literária, todas apresentam uma matriz de funcionamento humorístico similar.

À semelhança de *The Lunatic's Tale*, o conto de Woody Allen aqui escolhido, em virtude da multiplicidade de recursos que exhibe, para figurar como base exemplificativa, os restantes textos evidenciam uma articulação semântica supraestrutural baseada num princípio conjugado de oposição (antonímia) e de hierarquia (hiperonímia/hiponímia). De facto, de Corey Ford a David Lodge, todas as narrativas do *corpus* manifestam uma, ou mais, dicotomias supra-scrípticas que presidem à totalidade da significação textual. Esta organização estrutural confirma a necessidade, aqui defendida, de uma abordagem alternativa da narrativa cômica: contrariamente à perspectivação linearista assumida por Attardo (2001), o humor narrativo não se limita à articulação sequencial de unidades humorísticas. A ser esse o caso, uma história cômica equivaleria a uma mera soma de *joke-like structures* independentes. Pelo contrário, como os textos compulsados bem demonstram, os núcleos humorísticos sequencialmente emergentes remetem para oposições scrípticas superiores que, através de um princípio de recorrência - fundamental na constituição do humor narrativo -, percorrem integralmente a narrativa.

No plano pragmático, essa recorrência de significações supraestruturais induz o leitor, coenunciador do discurso humorístico, a fazer previsões quanto à progressão narrativa e ao desfecho da história. No entanto, o 'segredo' do humor narrativo, como ficou neste capítulo demonstrado, consiste justamente em contrariar as expectativas interpretativas contruídas no processo de leitura e instaurar, de modo súbito e surpreendente, uma inversão do rumo semântico do texto. Esse momento - que na anedota corresponde ao *punchline* - equivale ao mecanismo de *script-switch* (ou inversão scríptica), igualmente consignado na Hipótese, que impõe um, ou mais, dos supra-*scripts* até então evocados apenas na "sombra" dos seus opostos. O alto teor de informatividade inerente ao novo quadro semântico deve-se, logo, à distância que este apresenta em face das expectativas anteriores e à surpresa que deste modo acarreta.

O funcionamento discursivo do humor assim operado conta, ainda, com um outro mecanismo que exige, da parte do leitor, um esforço processual extra: trata-se do recurso ao não-dito. Como vimos, grande parte da informação veiculada nos textos em foco oferece-se implicitamente, quer por alusão, quer através da pressuposição e da implicatura. O esforço inferencial exigido ao receptor, bem como o activar constante de conhecimentos enciclopédicos, visam colmatar "vazios" informativos por parte do emissor, que assim se apresenta numa postura aparentemente não-cooperante. No entanto, o sucesso da troca humorística depende justamente do que fica por dizer e da surpresa, pelo que o comportamento autorial se reveste de propósitos comunicativos específicos. Perante as pistas, os obstáculos e as rasteiras apresentados pelo locutor, guiado embora por uma intenção paradoxalmente cooperativa, cabe ao alocutário superar as dificuldades e conquistar o acesso ao estádio final.