

CONCLUSÃO

No ponto de chegada deste trabalho, cabe reflectir sobre o que foi feito e dito, mas também sobre o que ficou por fazer ou dizer. Olhando retrospectivamente, haverá, pois, lugar a uma dupla tarefa - de síntese e de avaliação - das opções teóricas efectuadas, da linha analítica e argumentativa seguida, dos dados recolhidos e, em última instância, da consecução, bem-sucedida ou não, dos objectivos enunciados à partida.

Analisar os processos de realização do humor na obra literária de língua inglesa, mais concretamente no sub-género do conto, apresentou-se, desde o início, como um propósito metodologicamente exigente. A questão do carácter duplamente narrativo e literário do *corpus* em análise, que inspira correspondentes influxos disciplinares, colocou-se complementarmente à da sua configuração semiótica. Ora, a natureza linguística desta específica realização do humor, concebida nos planos émico e ético, reenvia por sua vez para diferentes, mas indissociáveis, perspetivações teórico-analíticas.

No plano émico, os textos em foco assumem-se enquanto sistemas finitos e organizados de textemas coesos, apelando a uma abordagem estratificada segundo os diversos níveis de análise linguística, mas também, justamente porque são *textos* ao invés de frases abstractas ou isoladas, segundo a sua organização estrutural supra-sintáctica. No plano ético, em contrapartida, a *short story* cómica deve entender-se não só como uma unidade semântica dotada de intencionalidade pragmática, mas, de igual modo, como um processo interactivo realizado empiricamente entre dois pólos de uma situação comunicativa, o que obriga a uma perspetivação discursivo-contextual.

CONCLUSÃO

A óbvia confluência de variados factores configuracionais na constituição do conto humorístico determina, portanto, de um modo imperioso, uma perspectivação multilateral, teoricamente ecléctica, a que a esta dissertação procurou dar forma. Dos passos que este processo exibiu, importa agora destacar criticamente as principais linhas de força.

A fluidez conceptual do nosso objecto de estudo, genericamente entendido, justifica, desde logo, a abordagem interdisciplinar da noção de humor com que iniciámos o presente trabalho. Antes de aplicarmos o *source field* teórico (semântico-pragmático, narratológico-estrutural) ao caso concreto da narrativa literária cómica, impôs-se investigar a problemática atinente ao *target field* do estudo do humor. Por isso, recenseámos, a título preliminar, os contributos de outras áreas académicas que, ao longo de um percurso historicamente extenso, teorizaram sobre múltiplas vertentes do fenómeno humorístico, vindo a influenciar decisivamente a sua percepção linguística.

Assim, averiguada a evolução lexicológica do termo 'humor' e as áreas taxonómicas em que o mesmo se cindiu, passámos a dilucidá-lo de outros conceitos correlatos, frequentemente confundidos, como o riso, o *wit* e a ironia. Pudemos deste modo constatar o carácter pluriforme de um fenómeno que conhece muitas vozes analíticas e muitas manifestações semiótico-formais. Ora, é justamente esta multiplicidade de realizações humorísticas que os teóricos procuraram, através dos séculos, subordinar a denominadores comuns. As chamadas teorias do humor, que então revimos, são prova da tentativa de estipular princípios universais que conglobem as muitas vertentes da comicidade. A este ensejo dão voz grupos teóricos distintos, consoante a perspectivação adoptada, cujo interesse para uma abordagem linguística do humor cabe, à luz dos capítulos posteriores, evidenciar.

CONCLUSÃO

A centralidade da teoria da *incongruência* reside na produtividade do conceito homónimo, de inspiração essencialista, para a explicação das estratégias formais e semânticas que caracterizam o humor constituído linguisticamente (as quais discutimos no segundo capítulo). De facto, é na contraposição de dois sentidos - um dos quais incongruente e aparentemente deslocado - que radica a constituição dos mecanismos linguísticos que potenciam o humor. São disso exemplo os trocadilhos, as manobras fónico-estilísticas e a exploração de ambiguidades morfológicas e sintácticas, bem como os múltiplos jogos léxico-semânticos e lógicos, que marcam presença não só na anedota como na narrativa cómica literária. A este nível, documentado por variados recursos microestruturais retirados do *corpus*, a compreensão da dinâmica macroestrutural que preside à narrativa humorística passa também, como posteriormente vimos, pelo conceito fulcral da incongruência: assim o confirma a ideia de que um membro incongruente da dicotomia supra-escríptica que preside ao texto se impõe na fase final.

A importância paralela, que não equivalente, das teorias da hostilidade e da libertação, igualmente dotadas de aplicabilidade linguística, reitera a utilidade de uma perspetivação multilateral do humor verbal. O conceito de *superioridade*, correlato ao de *hostilidade*, está bem patente nas abordagens sociolinguísticas do humor, designadamente na investigação dos contextos socioculturais, etnográficos, políticos e profissionais que determinam usos específicos da linguagem cómica. Disso também demos conta na discussão do quadro evolutivo da faculdade humorística na espécie humana, em que a conquista da linguagem marca o despontar de formas de humor mais subtis e menos agressivas, previamente às quais as manifestações não-verbais de divertimento se saldavam pelo regozijo experimentado face ao infortúnio de potenciais inimigos. No caso concreto dos textos aqui em foco, constatámos também que a potencial emoção cómica facultada por diversas passagens se fica a dever a sentimentos de *Schadenfreude*,

CONCLUSÃO

nomeadamente tratando-se de personagens (como sejam Harry-o-*voyeur*, no conto de Lodge) cuja caracterização tende a distanciar afectivamente o receptor da mensagem narrativa.

De igual modo, o quadro conceptual proposto pela teoria da *libertação* encontra eco no tratamento semântico-pragmático do fenómeno humorístico: as manipulações lógicas e as infracções das regras léxico-gramaticais (analisadas no segundo capítulo), bem como das convenções sociais que regulam a interacção comunicativa (discutidas, de forma sistemática, no quarto), remetem para o prazer libertador decorrente da experiência transgressora, estreado, aquando da primeira infância, nos jogos linguísticos do absurdo que as crianças privilegiam. Também neste plano ontogenético, portanto, o desenvolvimento da faculdade humorística é potenciado pelo advento da linguagem, antes do qual as formas de divertimento se cingem a estímulos de surpresa num contexto lúdico.

Mas a vocação transgressora e subversiva do humor encontra obstáculos, de ordem sócio-etno-cultural, que uma abordagem do fenómeno enquanto *acto comunicativo* ajuda a desvendar. A prioridade absoluta desta perspectiva no presente trabalho prende-se, sublinhe-se, com a necessidade de conceber a linguagem humorística numa dimensão discursiva, que coloca em interacção locutores e alocutários e se constitui à base das intenções enunciativas dos primeiros e das opções interpretativas dos segundos. A breve reflexão preliminar que a este respeito fizemos no capítulo introdutório mostra que o sucesso da troca humorística depende de múltiplos factores - psicológicos, vivenciais, ideológicos - , sendo determinado paralelamente por condições situacionais e códigos de comportamento que variam de sociedade para sociedade e de época para época, bem como nos planos étario, sexual e profissional. A questão da permissibilidade explica, neste contexto, o carácter restritivo e codificado de que, paradoxalmente, se reveste a comunicação humorística.

CONCLUSÃO

Esboçado o círculo externo que, no formato assumidamente centrípeto da nossa investigação, corresponde à grelha analítica facultada por outras disciplinas (sobretudo a filosofia, a psicologia e a sociologia), passámos a uma reflexão sobre os dispositivos especificamente linguísticos do humor que, a um nível microestrutural, marcam presença nos textos do *corpus*. O objectivo que então nos guiou foi saber até que ponto a mensagem humorística transmitida através do canal verbal - de que a narrativa cómica literária é um exemplo - explora, subvertendo, os princípios, as normas e as convenções que regem o uso da língua (inglesa, no caso presente).

No plano da anedota dita verbal (por oposição a "referencial", uma categoria facilmente traduzível e reformulável), o naipe de recursos linguísticos passíveis de uma utilização humorística surge profusamente ilustrado, ao passo que os exemplos extraídos dos contos em análise testemunham igualmente um componente intrinsecamente linguístico na construção da narrativa cómica. Desde o som ao morfema, e desde a palavra à frase, passando pelas colocações, expressões feitas e outros usos cristalizados da linguagem, o humor imprime o seu carácter lúdico e, mais uma vez, transgressor, mediante três estratégias principais: a *exploração da ambiguidade*, patente no trocadilho fonético e lexical, mas também nos jogos morfológicos e sintácticos, a *inversão paradigmática*, subjacente a opções lexicais que contrariam as expectativas sintagmáticas, e o recurso a *manobras léxico-idiomáticas de deslocamento*, designadamente, por exemplo, do sentido literal para o metafórico, do geral para o particular e do todo para a parte. Por outro lado, o quadro lógico que habitualmente preside à linguagem presta-se também a manipulações humorísticas, ilustradas pelos silogismos falsos, paradoxos, truismos e predicções injustificadas a que o chamado "humor académico" não raro recorre.

CONCLUSÃO

O problema da recepção dos jogos de linguagem assim estruturados prende-se, como vimos, com o esforço processual extra que o seu carácter falacioso exige e com o mecanismo de vitimização do receptor, apanhado na rasteira linguística. A paradoxal popularidade do género não esgota, no entanto, as potencialidades de estruturação do humor. Na verdade, apesar da relevância desta abordagem, o funcionamento do fenómeno humorístico, tanto na anedota como na narrativa literária cómica, não se reduz à manipulação de recursos fono-estilísticos, morfo-sintácticos ou léxico-semânticos, devendo ser procurado no plano da organização macroestrutural do humor enquanto *texto*.

Neste sentido, o passo seguinte do nosso trabalho consistiu em discutir a vertente textual do humor na dupla dimensão da anedota e da narrativa cómica. O teor comparativista desta abordagem visava averiguar a pertinência das teorias linguísticas da anedota para a compreensão de sequências textuais mais extensas e bem mais complexas. Nesta perspectiva, a importância capital da Teoria dos *Scripts Semânticos do Humor* (Raskin 1985), posteriormente desenvolvida em 1991, bem como a relevância do modelo de Giora, do mesmo ano, estão bem patentes na operacionalidade que assumem na nossa proposta de análise. Por outro lado, a influência do contributo de Raskin no âmbito de outras propostas de tratamento da narrativa cómica (igualmente discutidas no terceiro capítulo), como é o caso de Chlopicki e Holcomb, confirma a legitimidade de uma aplicação expansionista dos princípios raskinianos, designadamente a oposição *scríptica* e o *script-switch*, à dimensão da comédia literária.

No entanto, se as condições ditas "necessárias e suficientes" que determinam o carácter humorístico da anedota se prestam a uma adaptação narrativo-literária, não devemos esquecer que a grande complexidade semântico-estrutural e a característica riqueza estilística do texto literário cómico não se

CONCLUSÃO

restringem a uma versão alargada ou repetitiva dos mecanismos em jogo no humor "anedótico". Na verdade, como também defendem Nash (1985) e Palmer (1988), há que conceber a *comic tale* não só como um discurso particularmente amplo, determinado por uma conjuntura histórico-cultural e por padrões de comicidade social e literariamente constituídos, mas também como um texto regido por leis de causalidade e interdependência, no qual os elementos humorísticos sequencialmente emergentes não funcionam em isolamento. A perspetivação duplamente contextual e supraestrutural que daí decorre - segundo a qual a narrativa cômica não equivale a um somatório de piadas autónomas, ou a um produto desligado da situação enunciativa - surge igualmente enunciada em Chlopicki (1987) e Holcomb (1992), ainda que não de um modo sistemático. Em contrapartida, o texto humorístico é prioritariamente concebido por Attardo (2001) à luz de uma organização linearista de carácter horizontal, uma opção que, defendemos, não responde cabalmente à questão de como se constrói narrativamente o humor.

Perante os lapsos e as falhas detectadas no *state-of-the-art*, mas também perante o potencial que alguns contributos teóricos apresentam, julgámos pertinente investigar, no quarto capítulo, os dispositivos duplamente estruturais e pragmáticos que subjazem à organização e funcionamento da narrativa cômica. Neste sentido, a utilidade do legado narratológico e de uma perspetivação discursivo-contextual do humor narrativo traduz-se num acervo de princípios analíticos altamente operatórios na abordagem do *corpus*. Em conjugação com as propostas explanadas anteriormente, surge, assim, um quadro conceptual ecuménico, que fundamenta e confirma a constituição da narrativa literária como um género textual dotado de específicas propriedades semântico-estruturais, e também como uma forma peculiar de interacção comunicativa.

CONCLUSÃO

No plano narratológico-estrutural, ou, se preferirmos, na dimensão do texto/enunciado (por oposição a contexto/enunciação), importa salientar agora alguns aspectos. A pedra de toque da narratologia clássica, cujo influxo continua hoje a marcar, directa ou indirectamente, áreas como a teoria literária e a linguística do texto/análise do discurso, reside na busca de *universais narrativos*, ou seja, na procura de regularidades que transcendem o objecto textual concreto. Esta postura, que os estudos do humor e o presente trabalho igualmente favorecem, assume na sintaxe canónica de Propp contornos rígidos, que os estruturalistas franceses procuram diluir ao dar ênfase ao plano da *lógica* narrativa.

A relevância da dicotomia narratológica "lógica/sintaxe" para o presente trabalho prende-se com uma outra - história *versus* discurso - que se reflecte na questão da *sequencialidade*, respectivamente lógica ou pré-discursiva *vs.* sintáctica ou discursiva. Perante alguns dos modelos de lógica sequencial da escola francesa, como o de Todorov (1973), o humor coloca um óbvio desafio: na verdade, a ideia de um equilíbrio restabelecido na fase final da história é claramente contrariada pela narrativa cómica, que termina tendencialmente num *desequilíbrio*. Em contrapartida, a sequencialidade discursiva, ou horizontal, da narrativa cómica apresenta mecanismos adequadamente explorados pela narratologia (como as analepses, prolepses, elipses), constituindo uma dimensão importante da estruturação do sentido humorístico, bem documentada, na nossa análise textual, por conceitos como a recorrência e a ruptura da previsibilidade.

Também os conceitos estruturalistas, mais propriamente barthesianos, de núcleo por oposição a catálise se revestem de grande operacionalidade na abordagem dos sete contos em foco neste trabalho: é no conceito de núcleo humorístico (ou aquilo a que Nash chama *formulate* e Holcomb designa por "humor nodal") que reside a explicitação sequencial das oposições scrípticas que presidem ao texto.

CONCLUSÃO

Outra contribuição valiosa para a compreensão do conto humorístico, no âmbito da teorização sobre a estrutura da narrativa, é a noção de *macroestrutura* proposta por van Dijk (1977,1979,1980). Subjacente a ela está uma perspectivação marcadamente hierárquica, a que as chamadas "gramáticas do texto" também dão voz, a qual parte dedutivamente de uma unidade estabelecida (tema, tópico ou, na nossa proposta, *supra-script*) para os elementos que, a níveis verticalmente organizados, a instanciam. Na terminologia vandijkiana, o *top-down approach* assim assumido visa determinar a "macroproposição" - a unidade narrativa mínima que aglutina a complexa informação do texto. Particularmente operativa para a proposta que aqui apresentamos é a ideia de que a macroproposição se insere num *frame*, um conjunto de princípios organizativos que, à semelhança do conceito raskiniano de *script* (lapidar na nossa abordagem), traduz o conhecimento do mundo do receptor.

É em face das objecções colocadas à análise narratológica, tanto de vocação estruturalista como descritivista (a alegada subjectividade, a multiplicidade não-formalizável de realizações narrativas, a ambiguidade intrínseca da significação literária), que se compreende a prevalência teórica, registada hoje, de um paradigma orientado para a situação comunicativa em que o texto narrativo é produzido e recebido. Também o nosso trabalho é testemunho da necessidade de um percurso semelhante. Do mesmo modo que, a nível estrutural, defendemos que há que ultrapassar uma abordagem linearista do texto narrativo cómico para aceder a uma dimensão hierarquicamente organizada, a um nível teórico-hermenêutico mais geral há igualmente que ultrapassar uma perspectivação estrutural para aceder a um quadro discursivo -pragmático.

Neste plano, a narrativa literária cómica constitui-se como um fenómeno interactivo, articulado num eixo de reciprocidade entre o que o emissor codifica e o receptor decodifica ou, como dizíamos, entre o que o primeiro *pretende* e o

CONCLUSÃO

segundo *entende*. Ao invés de constituir um objecto acabado ou um produto estabelecido, como a sua natureza escrita poderia erroneamente fazer supor, o conto humorístico deve, pois, ser entendido (à imagem, aliás, de qualquer obra literária) como um processo-em-construção. Aí se encontram confrontados, em diálogo virtual, a intencionalidade do locutor e as opções interpretativas do alocutário, mau grado a distância espaço-temporal que permeia entre ambos.

Do exposto decorre a centralidade da noção de contexto, concebido no plano duplo da produção e da recepção das significações textuais. A conjuntura histórico-cultural e o quadro epocal e geográfico que dão forma à comunicação literária determinam códigos e normas contextuais que são tacitamente partilhados pelos dois pólos discursivos. Paradoxalmente, o humor faz da transgressão a essas normas a sua norma constitutiva. Na verdade, perante o funcionamento habitualmente vigente no intercâmbio verbal, a interacção humorística efectua um nítido desvio transgressor, consubstanciado não só nas manipulações especificamente linguísticas já aqui comentadas, mas também na aparente ruptura do contrato conversacional que subjaz à troca literária. São disso exemplo estratégias de composição discursivo-textual, bem documentadas por exemplos do nosso *corpus*, como sejam a violação ostensiva das máximas conversacionais de Grice ou das condições austinianas de felicidade, a ruptura da previsibilidade e o recurso ao não-dito, sob a forma da pressuposição, da implicatura e da alusão.

Todavia, o alocutário, conhecedor dos "contra"-códigos humorísticos, vê nestes indícios sinalizações que guiam o seu comportamento interpretativo e que o levam, em troca e reflexivamente, a cooperar. É por isso que aceita o facto de as suas expectativas serem constantemente frustradas e de ter muitas vezes, em face de pistas erróneas que é induzido a seguir, de recomeçar do zero. Mas faz tudo isto (ao invés de, por exemplo, abandonar o texto) porque, não obstante o carácter falacioso da informação veiculada, lhe subjaz um propósito de cooperação que está

CONCLUSÃO

conforme aos princípios griceanos. De facto, para que o humor funcione, há que proceder, da parte do emissor, de uma forma antagonista, propondo um jogo à partida viciado. É na fissura do engano e do não-dito que, a nível discursivo, reside o tão enigmático segredo da comicidade. No entanto, esta intencionalidade humorística, cujos efeitos perlocutórios (riso, relaxamento, libertação) o receptor está interessado em usufruir, só se completa mediante a adesão deste, assim empossado na categoria de coenunciador do(s) sentido(s) do texto.

Em poder das ferramentas interpretativas assim explanadas, avançámos, no último capítulo, para a formulação de uma hipótese heurístico-analítica que pretende responder a uma dupla necessidade. Por um lado, a de encontrar, sob a diversidade e idiosincrasia dos textos que compõem o *corpus*, aquilo a que chamamos, por contágio narratológico, os "universais" humorísticos. Este objectivo prende-se com a ausência, até à data presente, de um dispositivo cabal e sistemático de abordagem semântico-pragmática da narrativa literária humorística, genericamente entendida, ao contrário do que acontece com a anedota. A segunda necessidade é a de suprir uma outra carência detectada no actual estado da questão, designadamente a de uma abordagem supraestrutural do texto cómico, indispensável em termos da coerência global do texto. Na verdade, julgámos necessário corrigir a falácia segundo a qual a significação humorística se articula num eixo meramente sequencial - um objectivo que procura contrariar a tendência, igualmente criticada por outros teóricos (como Nash e Palmer), para reduzir o humor narrativo a uma estrutura linear ou horizontal, em que os elementos cómicos se sucedem num único nível de significação.

Constitui a referida hipótese um conjunto de cinco princípios, ou requisitos, que todos os textos narrativos cómicos satisfazem e com base nos quais a sua comicidade se constitui. Retomando o *princípio de oposição scríptica* de Raskin,

CONCLUSÃO

adicionamos-lhe aqui dois elementos macro-organizativos: o *princípio de hierarquia* e o de *recorrência*. Se o primeiro se projecta num plano obviamente vertical, o segundo, pese embora a sequencialidade horizontal que lhe subjaz, reflecte igualmente uma estruturação semântica supraestrutural: os elementos recorrentes, recorde-se, consistem em diferentes instanciações de um núcleo supra-scríptico. O *princípio de informatividade* de Giora marca igualmente presença, traduzindo o potencial de surpresa, consensualmente aceite como potenciador do humor, que o mecanismo de inversão scríptica opera no final do texto. Finalmente, a par destes elementos semântico-estruturais, estipulámos um *requisito de cooperação*, de índole pragmático-discursiva e ressonâncias assumidamente griceanas, que congrega as questões fundamentais da intencionalidade autoral e do potencial ilocutório e perlocutório que o humor narrativo encerra.

Partindo dos princípios gerais deste quadro tipológico hipotético, avançámos, dedutivamente, para a observação de casos particulares. Se, anteriormente, o *corpus* fora usado para ilustrar, de forma pontual, os variados princípios teóricos discutidos, nesta fase do nosso trabalho debruçámo-nos exclusivamente sobre as diversas e distintas manifestações que aquele conjunto de princípios assume nos textos em foco. Assim, de Ford a Lodge, passando por Waugh, Parker, de Vries, Greene e, em especial, Allen, cuja riqueza ilustrativa justificou uma análise destacada, pudemos constatar a operância, a um nível hierárquico superior, de núcleos léxico-semânticos opostos que, em diversas instanciações paralelísticas ao longo do eixo narrativo, presidem à globalidade da significação textual. Na recta final de cada história, todos os casos em análise registam uma inversão scríptica surpreendente, dotada de um alto valor de informatividade, segundo a qual o(s) supra-*script(s)* até então dominante(s) se revela(m) subitamente deslocado(s). O corte da previsibilidade e o teor falacioso

CONCLUSÃO

das pistas textuais que a ela induzem revestem-se, em todos os contos, de um carácter paradoxalmente cooperativo: afinal, a estratégia comunicativa dos diversos autores analisados não é a de enganar e confundir como um *fim* em si, mas antes como um *meio* - como uma tática de, perlocutoriamente, divertir o receptor.

Confirmada a hipótese (e validada a correspondente matriz prototípica) que abre o quinto e último capítulo, e para a qual converge toda a nossa dissertação, caberia ainda colocar a questão dos contra-exemplos eventuais. Haverá outros textos que obedecem aos princípios aqui estipulados e que, apesar disso, não sejam humorísticos? As histórias policiais vêm de imediato à mente: também elas são construídas à base de expectativas que são posteriormente anuladas, operando uma inversão semântica dotada de surpresa. Porém, as *detective stories* oferecem caracteristicamente uma explicação final que guia retrospectivamente o leitor pelos atalhos deixados em suspenso. No humor, pelo contrário, a decifração é um processo em última instância unilateral, em que o papel do emissor é justamente o de oponente e não coadjuvante. Resolvido o enigma, nenhuma explicação, ou *coda* (moral ou interpretativa), é fornecida: como diz Giora (1991:483), "explaining a joke kills it by filling the gap"¹. Também Oring (1989:356) defende que "moralizing or didactic commentaries are invariably absent in jokes", sob pena de dissolução do efeito humorístico. Na narrativa cômica, de um modo semelhante, a mudança de percepção induzida nos momentos finais do texto não surge acompanhada de qualquer comentário ou explicitação por parte do narrador. Por outro lado, as histórias policiais não são construídas, como acontece no humor narrativo, numa base dicotômica, ou segundo um princípio de oposição léxico-semântica, mas antes numa base pluricotômica, fazendo em regra progredir vários

¹ Além disso, Giora (1991:483) distingue as *detective stories* das anedotas pelo facto de as primeiras terminarem numa hipótese demasiado complexa a nível processual. No humor, um processamento demasiado custoso e/ou demorado não é, diz a autora e nós subscrevemo -la, bem-sucedido.

CONCLUSÃO

rumos accionais paralelamente, dos quais emergem outras tantas hipóteses que responderão à pergunta: quem é o culpado? A revelação final de um nome, bem como do conjunto de circunstâncias que rodeiam o crime, anula em geral, não apenas uma, mas várias hipóteses alternativas. Por último, as diferenças entre a construção semântico-estrutural dos géneros humorístico e policial prendem-se com a ausência, no segundo, de um princípio de recorrência. Na verdade, a construção das expectativas interpretativas, na *detective story*, é feita segundo variadas pistas falaciosas, geralmente comportando diferentes conteúdos semânticos: a personagem suspeita esteve num determinado local, falou com determinadas pessoas, tinha em sua posse determinados objectos, mantinha com a vítima uma determinada relação, etc. Na narrativa cómica, em contrapartida, é o mesmo conteúdo semântico - um *supra-script* - que, em diferentes instanciações hiponímicas, surge recorrentemente ao longo do eixo narrativo.

Um segundo tipo de contra-exemplo eventual decorreria da seguinte questão: haverá textos narrativos que possam ser classificados como humorísticos sem manifestarem o funcionamento semântico-pragmático enunciado na Hipótese? Mais uma vez, o humor absurdo² surge como uma excepção possível, ainda que, no plano da narrativa literária - sequências discursivamente longas - se registre tendencialmente a vigência dos mecanismos de coesão e coerência que o contrariam. Na verdade, se uma sequência narrativa absurda, de extensão limitada, se pode revestir de comicidade (cf. *Yesterday, upon the stairs / I met a man who wasn't there. / He wasn't there again today: / I wish that man would go away*), cabe perguntar se, em sequências mais extensas, teria lugar ou cabimento a repetição sistemática do mesmo tipo de mecanismo - a negação da lógica. O contrariar constante dos princípios lógico-linguísticos e de coerência textual que regem a comunicação literária assumiria, possivelmente, um carácter monótono

² A propósito do humor absurdo, veja-se a secção 2.6 do segundo capítulo.

CONCLUSÃO

que dispersaria a atenção e cortaria a adesão do receptor. Podemos, no entanto, supor, a título hipotético (já que, na investigação que precedeu a escolha dos textos do *corpus*, não deparámos com casos desse teor), a existência de uma narrativa humorística minimamente convencional, ou conforme à Hipótese e aos princípios lógico-linguísticos e narrativos habitualmente vigentes, cujo desfecho fosse absurdo: por exemplo, que fizesse triunfar um *script* totalmente desligado da tessitura semântica da história, e alheio, portanto, ao princípio de oposição supra-escríptica. A dar-se tal caso, parece-nos defensável que o grau extremo de surpresa e informatividade assim conseguido o reabsorveria para a categoria dos textos humorísticos consignada na Hipótese, exceção feita ao princípio de antonímia supraestrutural. Admitimos, no entanto, que, na ausência de casos concretos que a contrariem, se torna difícil testar a cem por cento a validade, e a universalidade implícita, da Hipótese.

Na verdade, o propósito de generalização - a que este, como qualquer modelo teórico, aspira - apela a um alargamento do campo de análise a realizações textuais distintas que permitam testar os princípios estipulados. Outras extensões e formatos narrativos, como o romance, e outras realizações semioticamente híbridas, como o texto cinematográfico, televisivo ou de banda desenhada, se apresentam como um desafio à compreensão da linguagem narrativa do humor defendida na presente proposta.

De igual modo, a circunscrição linguístico-cultural do *corpus* aqui analisado - textos de expressão inglesa assinados por autores britânicos e americanos - deixa em aberto uma abordagem de índole contrastiva, que ponha em confronto diferentes línguas, diferentes culturas e respectivas conjunturas histórico-civilizacionais. Assim se descobririam, eventualmente, outras *histórias* humorísticas, tanto no plano dos elementos contextuais que enformam o humor, e

CONCLUSÃO

que consensualmente variam mediante as épocas e as latitudes geográficas, como no do produto textual daí resultante.

Duas últimas perspetivações promissoras da narrativa cómica dizem respeito à investigação psico- e sócio-linguística dos mecanismos que regem o processamento da informação textual e a interacção comunicativa. Seriam disso exemplo, respectivamente, os processos cognitivos que subjazem à resolução humorística, e os factores sociopolíticos, económico-profissionais, etários e sexuais que determinam os diferentes modos de produzir e receber o humor. Neste sentido, uma análise conversacional de efectivas trocas verbais, nomeadamente no plano da narrativa oral, poderia, à imagem do que fizemos com a narrativa escrita, revelar-se produtiva: por um lado, confirmando a relevância de uma orientação pragmático-discursiva do humor; por outro, desvendando processos importantes, como é o caso da formatação do percurso inferencial, condicionado por factores de ordem temporal e circunstancial, ou das questões da cortesia e da tomada de palavra.

Haverá, pois, lugar a uma investigação futura que ponha em confronto formas eventualmente alternativas de construir narrativamente o humor, bem como possíveis facetas agora descuradas - e que, desse modo, reformule ou substitua a proposta analítica constante no presente trabalho.

Por agora, em face da heterogeneidade do material analisado e da diversidade de manifestações humorísticas aí presente, o modelo semântico-pragmático de abordagem da narrativa cómica que propomos afigura-se não só pertinente como ajustado, sistemático e universal. Os diferentes parâmetros de variabilidade entre os textos - a temática, o estilo, a configuração diegética, a organização discursiva da história - são, perante os dados recolhidos, redutíveis a (ainda que nunca exauríveis em) um conjunto de princípios macro-organizativos e

CONCLUSÃO

supraestruturais comuns. Também a característica multivocidade dos textos literários, que remete para distintos universos de referência e correspondentes leituras e interpretações scrípticas, se conforma, em última instância, com uma estrutura profunda que lhes é transversal. Daí a legitimidade de afirmarmos a existência de um género, a narrativa humorística, dotado de uma específica configuracionalidade que o distingue das narrativas não-humorísticas. Se a estas não é alheia a ocorrência pontual do humor, é sempre, note-se, ao nível microestrutural do *non sequitur* que ele aí se manifesta.

Por outro lado, não obstante a necessária circunscrição do nosso objecto de estudo, e em virtude justamente do seu imenso potencial interpretativo, as opções analíticas que o guiaram dão voz, em última instância, à pertinência de uma abordagem teoricamente ecléctica do fenómeno humorístico. É apenas, reitere-se, a um nível interdisciplinar que podemos compreender por que motivos, para que efeitos e de que forma se constitui o humor da linguagem que usamos e das histórias que lemos.