

APONTAMENTOS TEÓRICOS SOBRE O HUMOR E SEUS RECURSOS

APUNTES TEÓRICOS SOBRE EL HUMOR Y SUS CARACTERÍSTICAS

THEORETICAL NOTES ON HUMOR AND ITS FEATURES

Renato Pincelli*

Marcos Américo**

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho | Bauru

RESUMO: Neste artigo são reunidas e apontadas teorias e definições em torno do humor e de conceitos correlatos, como comédia e riso. Para tanto, são expostas teorias consagradas na área, tais como as da superioridade, do alívio e da incongruência, assim como outras menos destacadas, como as teorias conceitual e da violação. Em seguida são apresentadas definições dos recursos humorísticos, como a ironia, o sarcasmo, a sátira, o exagero, o estereótipo, dentre outras. Esses recursos linguísticos estão por trás do funcionamento dos textos humorísticos e considera-se importante entendê-los antes da análise de qualquer material do gênero. Esses apontamentos têm, portanto, o objetivo de servir como base para estudos acadêmicos sobre o humor nas mais diversas áreas do conhecimento.

PALAVRAS-CHAVE: Humor. Recursos de humor. Teorias de humor. Riso. Comédia.

RESUMEN: En este artículo se reúnen y apuntan teorías y definiciones alrededor del humor y de conceptos relacionados, como la comedia y la risa. Para ello se exponen teorías consagradas en el área, tales como las de la superioridad, del alivio y de la incongruencia, así como otras menos destacadas como las teorías conceptuales y de la violación. En seguida, se presentan definiciones de los recursos humorísticos como la ironía, el sarcasmo, la sátira, la exageración, el estereotipo, entre otras. Estos recursos lingüísticos están por detrás del funcionamiento de los textos humorísticos y se considera importante entenderlos antes del análisis de cualquier material del género. Estos apuntes tienen, por lo tanto, el objetivo de servir como base para estudios académicos sobre el humor en las más diversas áreas del conocimiento.

PALABRAS CLAVE: Humor. Recursos de humor. Teorías de humor. La risa. Comedia.

ABSTRACT: In this article, we gather and point out theories and definitions around humor and related concepts, such as comedy and laughter. In order to do so, we present well-known theories in this field such as those of superiority, relief and incongruity as well as other less prominent theories such as conceptual and violation theories. Then we give definitions of humorous features such

* Mestre em Mídia e Tecnologia (Mestrado Profissional) pelo PPGMiT - Programa de Pós-graduação em Mídia e Tecnologia da UNESP. ORCID <https://orcid.org/0000-0003-0695-6049>. E-mail: rntpincelli@hotmail.com.

** Docente do PPGMiT - Programa de Pós-graduação em Mídia e Tecnologia da UNESP. ORCID <https://orcid.org/0000-0001-7920-4513>. E-mail: marcos.americo@unesp.br.

as irony, sarcasm, satire, exaggeration, stereotype, among others. These linguistic resources are behind the workings of humorous texts and we consider important to understand them before analyzing any such material. These notes are, therefore, intended to serve as a basis for academic studies on humor in the most diverse areas of knowledge.

KEYWORDS: Humor. Features of humor. Theories of humor. Laughter. Comedy.

1 ABRINDO OS TRABALHOS

Diante de um campo ao mesmo tempo tão vasto e tão difícil de definir precisamente como o humor é natural o surgimento de múltiplas teorias para explicar o que nos leva a rir. Inúmeros autores debruçaram-se sobre essa questão e cada uma de suas teorias pode ser vista como variante, mais ou menos específica, dentro de três (ou quatro) modelos teóricos: a Teoria da Superioridade, a Teoria do Alívio e a Teoria da Incongruência. Pouco mencionado e estudado, o quarto modelo é a Teoria Conceitual. Neste artigo, passaremos em revista cada um desses modelos. Também apresentaremos definições dos recursos utilizados para alcançar o efeito humorístico num texto, tais como a ironia, o sarcasmo, a sátira, o exagero, o estereótipo, dentre outros. Antes de começar, gostaríamos de fazer uma distinção entre os termos humor, riso e comédia.

2 HUMOR, RISO E COMÉDIA

2.1 HUMOR

Apesar de serem intercambiáveis na linguagem cotidiana, o estudo do humor, do riso e da comédia exige maior precisão conceitual. De origem latina, a palavra *humor* significava, originalmente, líquido ou fluido, especialmente os produzidos pelo corpo (sangue, fleuma, bílis amarela e bílis negra). Para a medicina da Antiguidade Clássica, tanto a saúde quanto o estado emocional dependiam do equilíbrio entre os quatro humores corporais. Com o passar dos séculos, a teoria dos humores caiu em desuso na Medicina, mas ela continuou a ser usada popularmente para explicar as variações emocionais do indivíduo. Por isso, como destaca o sociólogo português Nuno Jerónimo (2015, p. 66) em sua tese de doutoramento, até hoje as “[...] expressões mau-humor ou mal-humorado não são utilizadas para fazer referências a alguém que diz más piadas, mas sim a quem se apresenta num estado emocional indesejável”.

Como o riso seria causado por um estado alterado dos humores, o vocábulo deixou de ser médico e passou a designar a emoção cômica que se expressa através do riso. Essa noção é prevalente em todas as línguas europeias que tiveram contato com o latim. Ainda assim, essa relação nem sempre foi considerada pelos estudiosos que buscavam explicar o riso e a comédia. Jerónimo (2015) cita, como exemplos disso, Stendhal, que escreveu um ensaio sobre riso e comédia sem mencionar o humor, e Bergson, que menciona apenas a etimologia da palavra humor para justificar a designação que dá aos criadores de coisas engraçadas, os humoristas.

Para o sociólogo lusitano, considera-se humor “[...] quaisquer eventos ou formulações discursivas, intencionadas ou inadvertidas, que provoquem experiências cognitivas culturalmente partilhadas capazes de suscitar o riso e providenciar divertimento” (JERÓNIMO, 2015, p. 67). Humorísticas, portanto, são as mensagens capazes de fazer rir tanto quem as fala quanto quem as ouve. Isso pode ser feito de diversas formas e estilos, do humor físico (acidental ou não) ao espirituoso (que faz uso de recursos linguísticos e retóricos). O humor, assim, passa a ser visto como uma ferramenta em forma de linguagem.

2.2 COMÉDIA

Um modo de usar essa ferramenta é a *comédia*. Um dos mais antigos gêneros teatrais existentes, a comédia já era reconhecida e praticada pelos antigos gregos, que a distinguiam da tragédia. Para Aristóteles, a comédia representava as pessoas piores do que elas realmente são, dando destaque às suas características negativas. O oposto aconteceria na tragédia. Enquanto as obras trágicas são

elevadas e emotivas, as cômicas são mais racionais e mais pé no chão e, conforme Jerónimo (2015, p. 69) “[...] a comédia exalta o pensamento crítico, a esperteza, a adaptabilidade e uma apreciação dos prazeres físicos como a comida, a bebida e o sexo”.

A partir do Renascimento há uma mutação na comédia, que se aproxima do gênero romântico. Por isso, comédia também passou a ser sinônimo de história esperançosa e de final feliz. Dois exemplos perfeitos desse conceito de comédia são *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, e as comédias shakespearianas. Mais recentemente surgiram outros gêneros cômicos, como a *sitcom* (comédia de situação, comum em séries televisivas) e o *stand up* (monólogo de cunho humorístico que se apresenta num teatro ou bar). Seja qual for o estilo de comédia, sua efetividade depende da capacidade de seus autores em criar e manejar efeitos de humor com o objetivo de levar o público ao riso.

2.3 RISO

Por fim, mas não menos importante, o mais evidente entre os conceitos em questão é o *riso*, que, para Jerónimo (2015, p. 63), é uma “[...] manifestação biológica visível, mas com contornos cognitivos e sociais invisíveis”. O sociólogo luso faz um breve panorama histórico do riso, demonstrando como ele nem sempre foi bem-visto. Na Antiguidade judaico-cristã o ato de rir era moralmente condenado, como se vê em várias passagens bíblicas. Entre os antigos gregos encontra-se uma postura semelhante: Platão sugeria que as pessoas não deviam rir muito, pois via o riso como expressão da falta de autocontrole.

Enquanto os romanos tinham uma postura mais positiva diante do riso, considerando-o, inclusive, uma forma de moralizar os costumes (vide a máxima *ridendo castigat mores*), seus sucessores da Europa cristã e medieval demonizavam o rir. A partir do Renascimento e, sobretudo, do Iluminismo, a concepção latina sobre o riso volta a ganhar força. Para Jerónimo (2015, p. 65) “[...] o riso pode ser uma chave interpretativa do sucesso da negociação do contrato social do humor”, sendo mesmo sinal de consentimento ou aprovação por parte de quem ri. Se o humor é um jogo, o riso é a manifestação de reconhecimento desse jogo e de suas regras.

Georges Minois (2003, p. 446) traz grande contribuição para a compreensão do riso em sua obra fulcral “História do Riso e do Escárnio”, na qual esquematiza a história do riso em três períodos:

- (1) Riso divino, surgido na Antiguidade, que apresentava uma concepção divina do riso, atribuída marca da suprema liberdade dos deuses;
- (2) Riso diabólico, contraposição cristã à visão divina do riso, apoiada “[...] no fato que Jesus nunca riu”;
- (3) Riso humano, considerado interrogativo, e que nasceu junto com o pensamento moderno europeu, e que questiona “[...] valores, a ascensão do medo, da inquietação e da angústia”.

Independente do posicionamento moral diante do riso ao longo dos séculos, os motivos por trás dele sempre foram objeto de investigações teóricas. Sempre foi fácil perceber porque um indivíduo ri depois de ouvir uma piada, assistir a uma comédia ou ver o tombo de alguém. Mais complicado era determinar como esses eventos levavam ao sorriso, ao riso, à gargalhada. As investigações filosóficas sobre o riso, feitas ao longo dos séculos, deram origem ao que hoje chamamos de teorias do humor.

2.4 TEORIA DA SUPERIORIDADE

A mais antiga de todas é a *Teoria da Superioridade* (ou do Desprezo ou Rebaixamento), que remonta à filosofia grega. Segundo o publicitário e semiótico Celso Figueiredo (2012), tanto Platão (427 a.C.–347 a.C.) quanto Aristóteles (384 a.C.–Atenas, 322 a.C.) já teriam abordado a problemática do humor. Ao tratar do humor na *Poética*, Aristóteles explicava que as pessoas “[...] derivam diversões dos pontos fracos ou desgraças alheias, enquanto eles não são muito dolorosos ou destrutivos” (FIGUEIREDO, 2012, p. 179). O que dá a entender o porquê de se chamar Teoria da Superioridade ou do Rebaixamento.

Outra definição aristotélica afirma que no gênero humorístico as pessoas seriam representadas piores do que realmente são. Platão teria dado menos atenção ao assunto, mas, de acordo com o autor citado, teria dito que enxergamos como ridículo quem não tem

autoconhecimento — ou, como se diz no português coloquial, o indivíduo “sem-noção”. Dentro da linhagem ligada à superioridade, Figueiredo ainda cita Henri Bergson e Thomas Hobbes.

Bergson destaca-se por apontar três características inerentes ao humor: ele é essencialmente humano, grupal, e exige certa “ausência de sentimento” por parte de quem o pratica. “Por ausência de sentimento o autor entende que, ao fazer o humor, o autor passa a preocupar-se menos com o outro, ou melhor, para fazer humor é preciso haver descaso para com o outro, objeto da piada, pois de algum modo a piada o irá ‘ferir’” (FIGUEIREDO, 2012, p. 176).

Hobbes, por sua vez, menciona o humor, ou mais especificamente o riso, numa de suas passagens de *Leviatã*, conforme a tradução de Figueiredo (2012, p. 177) “Glória súbita é a paixão que faz as caretas chamadas RISO; e é causada por um ato repentino de si próprios, que agrada a eles, ou a apreensão de alguma coisa deformada em outros, por comparação da qual, de repente, eles aplaudem a si mesmos”.

Nesse caso, o riso seria não apenas uma forma de autocomplacência ou autocongratulação pela própria superioridade, mas também depende de uma surpresa. O elemento surpresa, por sua vez, nos leva aos dois próximos modelos teóricos, o do Alívio e o da Incongruência.

2.5 TEORIA DA INCONGRUÊNCIA

A Teoria da Incongruência baseia-se, segundo a francesa Sabina Tabacaru (2015), na noção de contraste. Por isso, ela também é chamada, dependendo do autor, de Teoria da Inconsistência, da Contradição, da Ambivalência ou da Bissociação. Tal como o modelo da superioridade, a incongruência tem suas raízes nos estudos da Antiguidade greco-romana.

Platão seria um pioneiro deste modelo por considerar que a graça está na percepção de dois sentimentos contrastantes. As pessoas dariam risadas diante de novidades ou de acontecimentos que não se encaixam em seus esquemas de pensamento. Mais tarde, Cícero (106–43 a.C.) aprofundará esse conceito, introduzindo a distinção entre humor verbal (como o dos jogos de palavras) e referencial (o das anedotas). O orador romano também foi o primeiro a perceber a importância do efeito-surpresa para o funcionamento do humor “[...] de todas as piadas, nenhuma cria riso maior do que algo dito ao contrário das expectativas, do que existem inúmeros exemplos” (CICERO *apud* TABACARU, 2015, p. 120).

Filósofos mais modernos, como Immanuel Kant (1724–1804), Arthur Schopenhauer (1788–1860) e Søren Kierkegaard (1813–1855), também seguem a linha da incongruência em suas investigações sobre o riso. Duas variantes ainda mais recentes desta teoria são apresentadas pela autora citada: a bissociação, desenvolvida por Arhut Koestler (1905–1983) em 1964, no livro *The Art of Creation*, e a oposição de *scripts*, proposta por Victor Raskin (1944 -) em *Semantic Mechanisms of Humor* (1985).

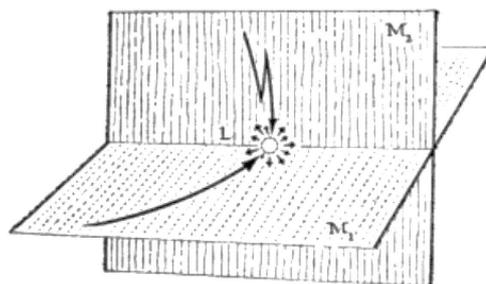


Figura 1: desenvolvimento de projeções mentais concorrentes baseadas na bissociaçãoO

Fonte: Tabacaru (2015, p. 121)

Como mostra a figura acima (que reproduzimos de Tabacaru), a bissociação baseia-se no desenvolvimento de projeções mentais concorrentes. Assim, para Tabacaru (2015, p. 121), uma “[...] bissociação repentina de um evento mental a duas matrizes normalmente incompatíveis (M1 e M2) não permite que nossas emoções acompanhem esta rápida mudança e encontra sua solução no riso (L)”. A teoria bissociativa seria útil por permitir compreender “[...] fenômenos muito díspares, como humor, criatividade artística e descoberta científica” (TABACARU, 2015, p. 121).

Já a oposição de *scripts* de Raskin parte da sobreposição de duas leituras distintas num texto humorístico. Os *scripts*, ou esquemas de referência, são quadros mentais evocados pela interpretação do texto de humor, que sempre seria necessariamente ambíguo. Raskin (1985 *apud* TABACARU, 2015) dá um exemplo com a piada que reproduzimos a seguir:

“O doutor está em casa?”, o paciente pergunta com um sussurro brônquico. ‘Não’, sussurrou em resposta a jovem e bonita esposa do médico. ‘Entre’”.

Aqui temos dois *scripts*: o de “doutor” e o de “amante”, ligados pelo sussurro na resposta da “bela e jovem esposa”. Tal resposta só faz sentido com o *script* de “amante” e não com o de um doente de bronquite à procura de um médico. Nas palavras de Tabacaru (2015, p. 121) “[...] dois *scripts* compartilham uma determinada característica que faz a mudança de um significado para o outro possível”. O riso, portanto, seria uma reação a um desconcerto lógico ou conceitual.

2.6 TEORIA DO ALÍVIO

Nuno Jerónimo (2015) enfatiza que a Teoria do Alívio foi forjada no cruzamento da Psicologia com a Fisiologia e que esse conceito põe o riso como expressão de um processo cognitivo contraditório, que se aproxima da noção de riso como sinal de alívio, ideia que começou a ser explorada por Sigmund Freud por meio das ideias de pulsão ou instinto. Assim, o alívio seria uma forma de amenizar as restrições impostas, sejam elas externas (como a cultura e seus tabus), sejam internas (como os limites da capacidade de entendimento) ao indivíduo:

Os indivíduos que estejam submetidos a algum tipo de constrangimento tendem a soltar o riso quando esses constrangimentos são subitamente removidos. Como resultado, o elemento central do humor pode não ser o sentimento de superioridade mas sim de alívio que resulta da remoção do constrangimento. (JERÓNIMO, 2015, p. 56)

Ainda para o autor, e de maneira mais sucinta, a teoria do alívio freudiana postula uma economia psíquica. Dessa forma, diante das informações contraditórias presentes num texto de humor, nossa mente busca conciliar as interpretações possíveis. Como essa conciliação exige esforço mental, nos sentimos recompensados quando a alcançamos. Quando aceitamos a ambiguidade do humor, sentimos prazer e expressamos isso por meio do riso.

Embora funcione bem para explicar piadas de duplo sentido, agressivas ou sexuais, a teoria de Freud não explica porque rimos de outros gêneros de humor, como o *nonsense*. Segundo Jerónimo (2015), quem busca corrigir essa falha freudiana é Marvin Minsky. Para Minsky, o censor mental da teoria freudiana barraria não apenas o que é socialmente proibido como tabu, mas também o que não se encaixa na lógica de pensamento do indivíduo (JERÓNIMO, 2015).

Como dito anteriormente, Jerónimo (2015) faz uma leitura do pensamento de Freud apresentado, notadamente, em sua obra “Os chistes e sua relação com o inconsciente”, de 1905, na qual afirma que o chiste torna “[...] possível a satisfação de um instinto (seja libidinoso ou hostil) face a um obstáculo. Evitam esse obstáculo e assim extraem prazer de uma fonte que o obstáculo tornara inacessível” (FREUD, 2016, p. 67). Para Viviane Vera (1999, p. 4), o chiste é uma forma de criação literária e “[...] uma faculdade linguageira especial. Condensando e deslocando materiais verbais, recombina-os em formas inusitadas, de acordo com uma sintaxe que Freud encontra em ação nos processos inconscientes”.

2.7 OUTRAS TEORIAS

O sociólogo português ainda apresenta outras teorias menos conhecidas, como a Teoria da Violação. Proposta por Thomas Veatch (1998), trata-se de uma teoria global dos diversos tipos de humor, um meio-termo entre a Teoria da Superioridade e a da Incongruência. Para Veatch (1998), existem três condições indispensáveis à percepção do humor, que só funciona quando todas são cumpridas. São elas, segundo Jerónimo (2015, p. 58-9): “[...] a violação de um compromisso particular do receptor no que diz respeito ao funcionamento da realidade; o receptor que tem um sentimento dominante em relação à tipicidade de uma situação; simultaneidade, a condição que exige a presença das duas condições prévias na mente do receptor.”

Para dar um exemplo, vamos recorrer diretamente a Veatch (1998), que menciona em seu estudo a seguinte piada (com tradução nossa):

O que é preto, branco, coberto de vermelho e não consegue usar uma porta giratória?
Resposta: Uma freira com a cabeça varada por um dardo.

Para Veatch (1998), tal piada viola muitos princípios ao mesmo tempo, entre os quais o “[...] da santidade da vida humana, da santidade especial das pessoas devotadas a uma vida santa e abstinente e a santidade das mulheres”. Segundo o criador da Teoria da Violação, as pessoas podem considerar uma piada como essa ofensiva ou engraçada. As que se ofendem podem reagir assim seja porque “[...] a piada é contada muito mal ou porque há um intenso comprometimento emocional com os princípios violados” (VEATCH, 1998). Por outro lado, quem ri disso não seria tão apegado a tais princípios ou saberia que a violação aqui não deve ser levada a sério.

Essa teoria, portanto, dá ao receptor o poder de fazer funcionar um texto humorístico. Se não houver reação do receptor, a piada não funciona. Uma reação fraca, como o riso, seria indicativa de recepção e compreensão da piada. No entanto, também pode haver uma reação mais intensa, caso em que a piada é recebida, mas entendida como uma ofensa.

Por fim, o quarto grande modelo teórico é também o mais recente: a Teoria Conceitual ou Semiótica. Nessa linha de pesquisa, segundo Figueiredo (2012, p. 186) “[...] o humor poderá ser mais bem compreendido a partir da análise do paradoxo que se estabelece (pela dissonância cognitiva)”. Apesar de reconhecer a importância da análise semiótica, não vamos aprofundar esse modelo por considerá-lo filiado à tradição da Teoria da Incongruência.

3 RECURSOS DE HUMOR

Definidos os conceitos de humor, comédia e riso, além das principais teorias que explicam o humor, podemos passar ao estudo dos recursos usados na prática humorística. Consideramos como recursos de humor as figuras de linguagem ou retórica que geralmente estão presentes em textos humorísticos e são indispensáveis ao seu pleno funcionamento. São elas a sátira (e/ou paródia), a ironia, o sarcasmo, a alegoria, o exagero (ou hipérbole), o absurdo, a incoerência, o estereótipo, a pantomima (ou humor mecânico) e a digressão.

3.1 SÁTIRA (E/OU PARÓDIA)

Segundo o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (DPLP, 2008-2013)*¹, a palavra sátira vem do latim *satura*, *-ae* ou *satira*, *-ae*, “[...] iguaria que é mistura de vários legumes ou frutas, mistura sem ordem, composição literária com várias métricas diferentes, poema de crítica”.

¹O *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (DPLP)* é um “dicionário de português contemporâneo, cuja nomenclatura compreende o vocabulário geral, bem como os termos mais comuns das principais áreas científicas e técnicas” e tem por base o Novo Dicionário Lello da Língua Portuguesa (Porto, Lello Editores, 1996 e 1999).

A sátira remonta ao teatro do período romano, quando era usada para denunciar a moral social ou para a autodepreciação do autor. Citando Propp, Severo (2016) liga a sátira ao riso de zombaria. A sátira, portanto, trabalha com a representação dos defeitos dos homens, especialmente os de caráter moral, como a inveja, o servilismo, o egoísmo. Parte prática da tradição da teoria da superioridade, a sátira clássica apresentava ao espectador algo respeitoso antes de atacar a personalidade satirizada. Ainda segundo Severo (2016, p. 25) a “[...] sátira também pode ser moralizadora, utilizando-se de alusões e bilinguismo, tem característica de jornalismo de investigação a serviço de uma causa pública”. Apesar de sempre ter um alvo, a sátira não o apresenta de maneira específica ou explícita — isso seria feito por meio da paródia, definida pelo Priberam (2008-2013) como a “[...] imitação burlesca de uma obra séria”.

O humor satírico, portanto, tende a ser sutil e lança mão da ironia. Outras técnicas satíricas são a diminuição, a inflação e a justaposição. Na diminuição, reduz-se a grandeza ou o tamanho de algo com o objetivo de tornar seus defeitos mais visíveis. Exemplo desse tipo de sátira é a primeira parte de *As Viagens de Gulliver*, ambientada na diminuta ilha de Lilliput. A inflação é a técnica oposta: é uma hipérbole onde se exagera o tamanho de algo menor ou banal, mas com o mesmo objetivo de acentuar os defeitos daquilo que é satirizado. Exemplo de inflação seria *The Rape of the Lock*, de Alexander Pope, que, de acordo com Mulas (1989, p. 50, tradução nossa), “[...] usa uma linguagem pomposa, elevada e elaborada, a linguagem grandiloquente para narrar pequenas ações que era típico do estilo épico burlesco”.

Por sua vez, a justaposição consiste num meio-termo das duas técnicas anteriores, rebaixando ou elevando algo ao colocá-lo lado a lado com um termo de comparação incomum ou inesperado.

Nesse caso, a justaposição apresenta em linguagem elevada aquilo que se satiriza. Consideramos exemplo disso a crônica “Ai de ti, Copacabana”, na qual Rubem Braga (2013, p. 353-4) usa uma linguagem apocalíptica (inclusive com a indicação de versículos) para criticar a futilidade dos habitantes do bairro e da praia carioca:

E no Petit Club os siris comerão cabeças de homens fritas na casca; e Sacha, o homem-rã, tocará piano submarino para fantasmas de mulheres silenciosas e verdes, cujos nomes passaram muitos anos nas colunas dos cronistas, no tempo em que havia colunas e havia cronistas. 19. Pois grande foi a tua vaidade, Copacabana, e fundas foram as tuas mazelas; já se incendiou o Vogue, e não viste o sinal, e já mandei tragar as areias do Leme e ainda não vês o sinal. Pois o fogo e a água te consumirão.

O exemplo citado também pode ser visto como um caso de paródia, que, além da definição supracitada de “imitação burlesca de uma obra séria”, pode ser considerada um tipo especial de metáfora, na qual, segundo Severo (2016, p. 23) “[...] o discurso da obra é deformado ou é feita uma nova versão, forçando o expectador a refazer os conteúdos, criando então um novo universo de discurso, sempre lembrando a obra original para não perder a sua força crítica”. Também presente no universo audiovisual, a paródia se caracteriza, nesse caso, pela performance dos atores e pela sonorização intencionalmente cômica. Exemplo disso seriam as pseudotelenovelas de *Tá no Ar: a TV na TV*, objeto de estudo de Severo (2016).

3.2 IRONIA

Vindo do latim *ironia*, *-ae*, a partir do grego *eironéia*, *-as*, “dissimulação, ignorância”, esse recurso humorístico é talvez o mais frequente na linguagem do início do século XXI. Trata-se, segundo o dicionário Priberam, de “[...] expressão ou gesto que dá a entender, em determinado contexto, o contrário ou algo diferente do que significa”.

Podemos classificar os seguintes tipos de ironia: oral, dramática, situacional e cósmica. A definição do dicionário, apresentada acima, resume bem a ironia oral. Na dramática, geralmente presente em obras satíricas, todo mundo entende o significado da ironia em questão, menos o personagem satirizado. Na ironia situacional, o resultado de uma ação é o oposto do desejado, enquanto na cósmica ressalta-se a disparidade entre os desejos humanos e as durezas da realidade.

Portanto, a ironia pode ser vista como manifestação típica das contradições humanas. Ao rir das próprias incertezas, o autor irônico demonstra seu pessimismo, seu individualismo e um comportamento antissocial (SEVERO, 2016). A ironia estaria ligada ao intelecto, à crítica, à agressividade. Entre as técnicas de ironia encontram-se o sarcasmo (q. v.), o eufemismo e a antífrase. No eufemismo, usa-se uma palavra mais branda para expressar algo mais contundente ou mesmo ofensivo. Na antífrase, a ironia se expressa de forma mais literal, com o uso do sentido oposto ao verdadeiro de um termo.

Por depender tanto de fatores linguísticos quanto do posicionamento de quem a usa, a ironia pode ser situada entre os campos teóricos da superioridade e da incongruência.

3.3 SARCASMO

Recurso bastante próximo da ironia, mas muito mais mordaz, conforme indicado pela própria etimologia do termo: do grego antigo “*sarkasmos*” ou “*Sarkázein*”; *Sarx* = “carne”, *Asmo* = “queimar”: “queimar a carne”. A principal diferença entre ironia e sarcasmo está justamente na intenção agressiva de quem é sarcástico. Tabacaru (2015) considera que o sarcasmo é mais negativo que a ironia por ser mais crítico. Além disso, o sarcasmo seria mais agressivo por identificar seu alvo: “[...] o sarcasmo implica algum tipo de alvo ou vítima de um escárnio explícito por parte do falante e, por outro lado, expressa um pensamento ‘oposto’ (incongruente) ao que o falante mostra em seu comportamento” (TABACARU, 2015, p. 124).

Concordamos com Tabacaru (2015), que situa o sarcasmo entre as teorias da superioridade e da incongruência. A superioridade se mostra pela postura agressiva de quem usa de sarcasmo, pelo rebaixamento que se faz do alvo do sarcasmo. A incongruência justifica-se pela incompatibilidade entre o que se diz e o que se quer dizer. Em seu artigo, Tabacaru (2015) aplica ambas as teorias ao estudo do sarcasmo nas séries televisivas *Dr. House* e *The Big Bang Theory*. Um dos exemplos apresentados é o seguinte diálogo entre o médico House e seu funcionário, Foreman:

Foreman: Você não quer dar conta da papelada.

House: Eu estou preocupado com a floresta tropical. (TABACARU, 2015, p. 130)

Nesse caso, o sarcasmo é usado de maneira defensiva: ao ser criticado por não querer fazer a parte burocrática de seu trabalho, House rebate colocando-se numa posição de superioridade com uma suposta preocupação ambiental. A incongruência estaria na primeira parte da expressão de House (“eu estou preocupado”), que não seria verdadeira ou sincera.

3.4 ALEGORIA

É, segundo o dicionário *Priberam*, o “[...] modo indireto de representar uma coisa ou uma ideia sob a aparência de outra”. “Etimologicamente, o grego *allegoría* significa ‘dizer o outro’, ‘dizer alguma coisa diferente do sentido literal’”, segundo o *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)* de Carlos Ceia (s/d). Para Quintiliano, segundo Ceia, é “[...] metáfora continuada que mostra uma coisa pelas palavras e outra pelo sentido”. Nas fábulas, manifesta-se por meio de personificações de conceitos abstratos (leão por poder, por exemplo). Ceia ainda observa que “[...] uma alegoria necessita de um certo imobilismo do sentido” para funcionar. Mais técnica e aprofundada (e, sem dúvida, específica) é a definição da alegorização em Walter Benjamin, feita pelo professor de teoria literária Lauro Junkes (1994, p. 129), na qual destacamos o seguinte comentário:

A alegorização acontece essencialmente como fragmentação. Sendo a subjetividade e a historicidade categorias pragmáticas, sua ambiguidade parece ser consequência necessária, vistas como subjacentes a alegoria como princípios fundamentais, determinando a constituição do seu sentido.

Junkes (1994) também ressalta que a alegoria é essencialmente um processo de descontextualização e recontextualização: uma coisa é tirada de seu contexto e recolocada em outro, totalmente novo, gerando um sentido distinto. O próprio uso da noção de recorte e colagem de fragmentos, usado por Benjamin e Junkes (1994), é uma alegoria. Embora esses autores falem da alegorização, principalmente nas artes plásticas e dramáticas, podemos identificar o mesmo processo em textos humorísticos como a sátira, a

ironia e o sarcasmo. Esses recursos humorísticos, portanto, podem ser vistos como um tipo específico de alegoria. Por ser uma categoria tão vasta, a alegoria pode ser encaixada em qualquer dos modelos teóricos de humor que apresentamos.

3.5 EXAGERO OU HIPÉRBOLE

Figura de linguagem comum, que consiste na extrapolação do significado de um termo ou expressão para fins de ênfase, o exagero está presente em lugares-comuns da língua como, por exemplo, “morrer de fome”, “matar a saudade”, “afogar-se em lágrimas”. Pinheiro (2013, p. 153) define a hipérbole como um argumento retórico que:

[...] caracteriza-se pela substituição de um termo próprio e pertinente por outro que excede semanticamente os limites da verossimilhança. O exagero alcançado com a substituição pode adotar duas direções: o aumento ou a diminuição de um objeto ou situação, mas sempre transgredirá os limites da verossimilhança.

A hipérbole, portanto, é um recurso bastante frequente nos textos de humor, podendo resultar em efeitos de cunho irônico e sarcástico. Tal como a ironia e o sarcasmo, pode ser enquadrada nas linhas teóricas da superioridade e da incongruência.

3.6 ABSURDO

Etimologicamente, vem do latim *absurdus*, “desagradável ao ouvido”, e, por extensão, “incompreensível, absurdo”. Carlos Ceia (2009), em seu *E-dicionário de termos literários*, define o absurdo como “[...] o sem-sentido; a inconformidade com as leis da coerência e da lógica; diz-se de todo o texto que não possua lógica interna e não obedeça a determinadas regras ou condições”. Filosófica e teologicamente, existe a redução ao absurdo, “[...] um método irônico que visava ridicularizar uma doutrina adversária pela demonstração da falsidade de uma proposição levada até ao extremo das suas consequências” (CEIA, 2009).

Modernamente, Ceia indica que o conceito de absurdo está muito ligado ao existencialismo francês, representado por Albert Camus, e à ficção de Kafka, cujas personagens “[...] são empurradas para situações incompreensíveis das quais não se vislumbra nenhuma saída” (CEIA, 2009). No entanto, o absurdo enquanto recurso literário é mais comum nos textos humorísticos, onde serve como meio de levar à quebra da expectativa e, conseqüentemente, ao riso. Embora às vezes seja sinônimo de sem-sentido (ou *nonsense*), o absurdo deve ser diferenciado porque, segundo Ceia, “[...] o sem-sentido não possui uma gramática, isto é, não tem leis naturais de significação, ao passo que o absurdo é apenas visto como uma parte especial do que tem sentido, sendo por isso sinônimo de contrassenso” (CEIA, 2009).

3.7 INCOERÊNCIA

Coerência, segundo o linguista alemão Hardarik Blühdorn (2008), tem a ver com uniformidade. Logo, a incoerência ocorre quando há falta de uniformidade ou quando ela é incompleta.

No texto (como sistema formal de elementos linguísticos), há coerência quando os mesmos elementos voltam a ocorrer com as mesmas funções, e incoerência quando os mesmos elementos ocorrem com funções diferentes ou quando as mesmas funções são realizadas por elementos diferentes (BLÜHDORN, 2008, p. 10).

Ainda segundo o autor alemão, a incoerência acontece sempre que se introduz uma nova informação (uma nova personagem num romance ou um novo número numa lista telefônica). Essa incoerência temporária é positiva no sentido de aumentar a informatividade do sistema. No entanto, quando a incoerência se instala definitivamente, leva a um estado de caos, de degradação do sistema (BLÜHDORN, 2008).

Pode ser classificada como interna (quando não há coerência entre os elementos do mesmo texto) ou externa (ausência de coerência do texto com elementos da realidade ou com outros textos). Embora seja um vício de linguagem, pode ser usada intencionalmente para criar sentidos inesperados ou absurdos, gerando, portanto, um efeito de humor.

3.7 ESTEREÓTIPO

Recorrendo mais uma vez ao *Priberam*, percebemos que estereótipo é “Ideia ou conceito formado antecipadamente e sem fundamento sério ou imparcial = PRECONCEITO”, e também “Coisa que não é original e se limita a seguir modelos conhecidos = LUGAR-COMUM”. O estereótipo, portanto, é uma figura de linguagem com forte carga social e comumente criticada em estudos, como o que Regina Dalcastagnè (2008) fez sobre os estereótipos raciais na literatura brasileira. Em seu artigo, Dalcastagnè (2008, p. 98) escreve que o:

[...] estereótipo é usado na narrativa não como crítica, mas como recurso fácil de aproximação com o leitor, que ela assume como compartilhando dos mesmos preconceitos. Ou seja, a imagem conhecida permite que o leitor se identifique, ao mesmo tempo em que se reforça a si própria, naturalizando seu conteúdo.

Segundo Sírio Possenti (2010), o estereótipo seria um fator “extralinguístico” na construção de piadas, na medida em que as piadas se baseiam em personagens estereotipados. O humor é abundante em piadas com estereótipos (definidos como construções sociais intencionalmente exageradas), como as de loiras burras, gaúchos gays e mineiro come-quieto. No entanto, Possenti (2010) lembra que os estereótipos humorísticos não necessariamente reforçam preconceitos, apenas se apropriam deles para obter efeitos cômicos. Por vezes, pode até haver sobreposição de estereótipos opostos, como o gaúcho gay que se revela machão (ou vice-versa).

3.8 PANTOMIMA OU HUMOR MECÂNICO

É a representação de sentimentos exclusivamente por meio de gestos feitos com as mãos, os braços e a face. De acordo com Severo (2016), era o gênero teatral mais comum na Antiguidade, estando presente no Egito, na Grécia e, sobretudo, na corte romana. Baudelaire considerava-a uma comédia pura. Com o surgimento do cinema, foi transposto do palco para as telas, em filmes conhecidos como comédias-pastelão, caracterizados por tropeções, sopapos, tortas na cara. Assim, o humor da pantomima é, além de físico, bastante mecânico. Severo recorda que a graça desse tipo de humor está na repetição, como “[...] quando um ator é derrubado e ao levantar-se é derrubado novamente” (ibid). Embora tenha caído em desuso após o surgimento do cinema falado, o humor mecânico continua sendo usado de maneira não-intencional (quando alguém cai de uma cadeira nas “videocassetadas” caseiras) ou mais sutil (quando os gestos ou expressões faciais ressaltam o aspecto cômico do que se diz).

3.9 DIGRESSÃO

Segundo o *E-dicionário de termos literários*, de Carlos Ceia (s/d), uma digressão é um “[...] discurso secundário que se concentra num assunto diferente daquele que está a ser tratado; discurso reflexivo-especulativo sobre um tema que suporta um desenvolvimento de ideias pessoais, geralmente reservadas ou particulares em relação ao senso comum”. É, portanto, um desvio de rumo da narrativa principal, e os principais exemplos que podemos citar são *Tristram Shandy* (Laurence Sterne) e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (Machado de Assis). No primeiro exemplo, pode-se dizer que há uma digressão absoluta, na medida em que a história de Tristram Shandy vai sendo tão adiada que chega ao ponto de não ser concluída. Já a digressão machadiana seria relativa: ela serve apenas para suspender ou adiar o andamento da narrativa, criando uma espécie de suspense cômico. Quando intencional, o texto digressivo presta-se justamente à inserção de apartes que podem gerar um efeito humorístico no conjunto da obra.

4 FECHA A CONTA E PASSA A RÉGUA

Definir o humor continua sendo um trabalho difícil, mas a essa altura as coisas já devem estar um pouco mais claras. Humor e comédia são termos correlatos, mas não sinônimos: o humor seria como um campo de futebol, onde se joga o jogo da comédia. O riso seria a reação da torcida diante de uma mistura bem bolada de superioridade, incongruência e alívio. Da mesma forma que há diferentes maneiras de driblar e chutar ao gol, encontramos diferentes meios de produzir um efeito de humor, através de recursos como o exagero, a ironia, o sarcasmo, a sátira, o absurdo, o estereótipo, a incoerência, a pantomima e a digressão. Boas jogadas são fruto da aplicação subjetiva das técnicas aprendidas e da colaboração entre os jogadores. Assim, embora possam ser definidos separadamente, os recursos do humor só funcionam quando estão bem entrosados entre si: o sarcasmo e a ironia formam uma dupla de ataque, o absurdo joga junto com a incoerência, a pantomima pode se aproximar do estereótipo, e a digressão da alegoria – e é com essa alegoria futebolística que encerramos, de forma bem-humorada, esses apontamentos teóricos sobre o humor e seus recursos.

REFERÊNCIAS

- ALEGORIA. In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Lisboa: Priberam Informática, 2008-2013. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/alegoria>. Acesso em: 4 jan. 2018.
- BLUDHÖRN, H. Coerência e discurso na cognição. *Cadernos de Letras*, Rio de Janeiro, n. 24, p. 85-106, maio./ago. 2008. Disponível em <http://www1.ids-mannheim.de/fileadmin/gra/texte/kohaerenz.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2018.
- BRAGA, R. *200 crônicas escolhidas*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- ABSURDO. In: *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. Coord. de Carlos Ceia. Lisboa. Disponível em: <http://edtl.fcs.unl.pt/business-directory/6539/absurdo/>. Acesso em: 15 jan. 2018.
- CEIA, C. E-Dicionário de termos literários (EDTL). Lisboa, dez/2009. Disponível em: <http://edtl.fcs.unl.pt/business-directory/6539/absurdo>. Acesso em: 15 jan. 2018.
- DIGRESSÃO. In: *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. Coord. de Carlos Ceia. Lisboa. Disponível em: <http://edtl.fcs.unl.pt/business-directory/6737/digressao/>. Acesso em: 15 jan. 18.
- DALCASTAGNÁ, R. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 31, p. 87-110, 2008. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9434>. Acesso em: 15 jan. 2018.
- ESTEREÓTIPO. In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Lisboa: Priberam Informática, 2008-2013. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/estere%C3%B3tipo>. Acesso em: 4 jan. 2018.
- FIGUEIREDO, C. Porque rimos: um estudo do funcionamento do humor na publicidade. *Comunicação & Sociedade*, v. 33, n. 57, p. 171-198, jan./jun. 2012.
- FREUD, S. *Edição standard brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Volume VIII - Os Chistes e a sua Relação com o Inconsciente (1905). Rio de Janeiro: Imago Editora, 2016.
- IRONIA. In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Lisboa: Priberam Informática, 2008-2013. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/ironia>. Acesso em: 4 jan. 2018.

JERÓNIMO, N. A. *Humor na sociedade contemporânea*. 268f. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2015.

JUNKES, L. O processo de alegorização em Walter Benjamin. *Anuário de Literatura Pós-Graduação em Literatura (UFSC)*, Florianópolis, v. 2, n. 2, p. 126-137, 1994. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/5361/4758>. Acesso em: 15 jan. 2018.

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Unesp, 2003.

MULAS, D. G. A. Breve estudio sobre *The Rape of the Lock* de Alexandre Pope. *Aula: Revista de Pedagogía de la Universidad de Salamanca*, n. 2, p. 45-52, 1989. Disponível em: https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/68971/1/Breve_estudio_sobre_The_rape_of_the_lock.pdf. Acesso em: 20 jan. 2019.

PARÓDIA. In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Lisboa: Priberam Informática, 2008-2013. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/par%C3%B3dia>. Acesso em: 15 jan. 2018.

PINHEIRO, K. C. L. Hipérbole como argumento retórico. *Mediação*, Belo Horizonte, v. 15, n. 16, p. 151-167, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://www.fumec.br/revistas/mediacao/article/view/1374/pdf>. Acesso em: 15 jan. 2018.

POSSENTI, S. Estereótipos e identidades: o caso nas piadas. In: POSSENTI, S. *Humor, língua e discurso*. São Paulo: Contexto, 2010.

SÁTIRA. In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Lisboa: Priberam Informática, 2008-2013. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/s%C3%A1tira>. Acesso em: 4 jan. 2018.

SEVERO, D. H. *A telenovela em programas de humor e os recursos para o riso em "Tá no Ar: a TV na TV"*. 90f. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Publicidade e Propaganda) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

TABACARU, S. Uma visão geral das teorias do humor: aplicação da Incongruência e da Superioridade ao sarcasmo. Trad. Douglas Rabelo de Sousa, Maria Gabriela Rodrigues de Castro, Winola Weiss Pires Cunha, Filipe Mantovani Ferreira. *EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n. 9, p. 115-136, dez. 2015.

VEATCH, T. A theory of humor. *Humor, the International Journal of Humor Research*, may 1998. Disponível em: <http://www.tomveatch.com/else/humor/paper>. Acesso em: 24 jan. 2018.

VERA, V. *Linguisterra: um chiste*. 1999. Tese (Doutorado em Linguística) --Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270856>. Acesso em: 21 jan. 2019.



Recebido em 13/11/2018. Aceito em 26/01/2019.