

## AS “ATREVIDAS METÁFORAS” DA TROVA HUMORÍSTICA

## THE “DARING METAPHORS” OF HUMOROUS BALLAD

Pedro Melo (CPAQ/UFMS)<sup>1</sup>Elis de Almeida Cardoso (FFLCH-USP)<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo tem por objetivo examinar o humor no discurso literário, analisando a metáfora humorística enquanto expressão do chiste. Para isso, utilizou-se como *corpus* um conjunto de trovas humorísticas, cujo teor é marcadamente sexual. Nossa análise é ancorada em pressupostos teóricos da Estilística e da Semântica. Demonstraremos que há uma relação bastante significativa entre o chiste e a metáfora, de modo que os efeitos de sentido humorístico são produzidos não apenas pelo desenvolvimento de um tema considerado risível ou cômico, mas também pela exploração consciente dos recursos de que a língua dispõe, especialmente em textos poéticos.

**Palavras-chave:** Trova; Humor; Metáfora; Efeitos de sentido.

**Abstract:** This article has as an objective examining humor in the literary discourse, analyzing the humoristic metaphor as an expression of witticism. For that purpose, as the corpus, a set of humorous ballads were used, of which the content is markedly sexual. Our analysis is anchored in theoretical presuppositions of Stylistics and Semantics. We shall demonstrate that there is a very significative relation between the witticism and the metaphor, in a way that the effects of humorous meaning are produced not only by the development of a theme considered laughable or comedic, but also through the conscious exploration of the resources provided by the language, especially in poetic texts.

**Keywords:** Ballad; Humor; Metaphor; Effects of meaning.

## Introdução

Neste artigo examinaremos o humor no discurso literário, especificamente a conexão entre o chiste e a metáfora, utilizando como *corpus* um conjunto de seis trovas humorísticas.

Entre as diversas manifestações do espírito humano, o humor é uma das mais destacadas. Da Antiguidade aos nossos dias, sempre se buscou compreender *por que, do que e como* o homem ri. Enquanto atributo humano, o humor atravessa concomitantemente os mais distintos discursos em circulação na sociedade, não só o “discurso humorístico” propriamente dito, como também muitos

---

<sup>1</sup> Mestre e Doutor em Letras pela FFLCH-USP. Atualmente faz pós-doutorado na Universidade de São Paulo. Professor Substituto da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *campus* de Aquidauana, onde atua nas licenciaturas em Letras. Email: [prof.pedromelo@gmail.com](mailto:prof.pedromelo@gmail.com). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0414860283655231>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8831-2943>

<sup>2</sup> Mestre e Doutora em Letras pela FFLCH-USP. Fez pós-doutorado na Universidade de Lisboa (2008-2009) e na Universidade Nova de Lisboa (2018). Fez livre-docência na Universidade de São Paulo (2016). Atualmente exerce o cargo de professor associado 1, MS5-1, RDIDP, junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, onde atua na graduação e na pós-graduação. Email: [elisdacar@usp.br](mailto:elisdacar@usp.br). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5827725960051025>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8089-8716>

outros, pelos quais se espraia de forma transversal: a literatura, o teatro, a publicidade ou até os discursos ontologicamente “sérios”, como o discurso acadêmico, o político ou o religioso<sup>3</sup>.

Na literatura, o risível está presente desde eras remotas. A comédia, ao abordar temas relacionados ao cotidiano, foi um gênero bastante popular na Grécia e em Roma. Não foi apenas no teatro, contudo, que houve espaço para a expressão do risível: a poesia também abrigou o cômico e fez-se presente já na fase arcaica do Português, nas cantigas de escárnio e de maldizer.

Ao longo dos séculos de produção poética em língua portuguesa, autores como Gregório de Matos, Bocage, Emílio de Meneses, entre outros, tiveram grande destaque com seus versos eivados de sátira e de ironia. Inseridos nessa longa tradição, vários poetas despontaram no Brasil a partir da década de 1950, na esteira de um movimento que consolidou a *trova* ou *quadra*, por meio de certames dedicados exclusivamente ao gênero (WANKE, 1978).

## 1 O humor no discurso literário

A vida em sociedade nos impõe limites demarcados pelas convenções, a cujos ditames somos coagidos a nos submeter, por menos motivados ou inclinados que estejamos a fazê-lo. Somos intrinsecamente paradoxais: enquanto precisamos de ordenamento para viver em sociedade, também temos necessidade de meios de fuga dessas mesmas injunções. Entre tais mecanismos de fuga ou evasão, o humor é um dos mais presentes em nosso cotidiano.

Ambivalente, o humor pode ser extremamente reacionário, quando veicula preconceitos dos mais diversos, tais como de classe social, de gênero, contra grupos étnicos ou ao zombar de deficiências físicas. Possenti resume a questão da seguinte forma:

O que caracteriza o humor é muito provavelmente o fato de que ele permite dizer alguma coisa mais ou menos proibida, mas não necessariamente crítica, no sentido corrente, isto é, revolucionária, contrária aos costumes arraigados e prejudiciais. *O humor pode ser extremamente reacionário, quando é uma forma de manifestação de um discurso veiculador de preconceitos*, caso em que acaba sendo contrário a costumes que são, de alguma forma, bons ou, pelo menos, razoáveis, civilizados, como os tendentes ao igualitarismo, sem dúvida melhores que seus contrários (POSSENTI, 1998, p. 49, grifos nossos).

Por outro lado, também pode ser uma válvula de escape, configurando um modo alternativo de olhar o mundo. Que outro *locus* pode ser mais privilegiado que a literatura para oferecer conforto ou alívio diante das asperezas da vida?

No humor, os tabus sociais são normalmente subvertidos e é sintomático que um *discurso constituinte* como o literário abra caminhos para subverter o *status quo* da mesma sociedade que lhe confere centralidade no eixo de suas representações culturais, proporcionando uma imbricação entre a arte e o risível.

Entre outras “propriedades”, o riso atua como esse mecanismo de alívio ou relaxamento: a seriedade, a ordem e a hierarquia produzem distorções, podem sufocar, enquanto o riso pode ser libertador de amarras. Sob esse prisma, de acordo com Alberti, “o riso revelaria assim que o não-normativo, o desvio e o indizível fazem parte da existência” (ALBERTI, 1999, p. 12).

---

<sup>3</sup> Apenas para citarmos alguns breves exemplos recentes: Professores com presença na mídia, tais como Leandro Karnal, Clóvis de Barros Filho ou Mário Sérgio Cortella, utilizam o humor como recurso retórico em suas falas, ainda que residuais do discurso acadêmico. Na política, um caso recente (e polêmico) é o das campanhas do comediante Tiririca para deputado federal, causadoras de celeumas justamente por conta da intergenericidade entre a esquete e a propaganda política. No discurso religioso, um exemplo do humor como estratégia discursiva é do pastor batista Cláudio Duarte, famoso por suas prédicas sobre sexualidade em cultos evangélicos pelo país afora, marcadas por tiradas espirituosas.

Como o risível atravessa múltiplos discursos, nada mais propício que, no discurso literário, ao lado do sublime, do belo e do metafísico, o riso também se revele uma fonte inesgotável de temas e enunciados.

“O que pode a literatura?” Respondendo à pergunta em ensaio homônimo, o crítico búlgaro-francês Tzvetan Todorov sustentou que a literatura pode “nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver” (TODOROV, 2009, p. 76).

Nesse sentido, o humor literário é um recurso poderoso, pois pode promover esteticamente tanto a reflexão quanto o divertimento desprezioso, às vezes de uma vez só, constituindo um modo sensível de nos “ajudar a viver”.

O deslocamento do discurso literário com sua inevitável subversão para a descentralização das convenções da sociedade foi um tema amplamente discutido pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin, que formulou o conceito de *carnavalização*. Tomando os festejos do Carnaval como analogia de algo mais profundo na dinâmica das relações socioculturais, Bakhtin constrói um arcabouço teórico a partir da análise da obra do escritor francês François Rabelais. O autor propõe a seguinte tese:

as leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e porque qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens. Elimina-se toda *distância* entre os homens e entra em vigor uma categoria carnavalesca específica: o *livre contato familiar entre os homens* (BAKHTIN, 2008, p. 140, grifos nossos).

O espírito do carnaval é transposto para a obra de arte: a alegria, a expressão da festa popular e suas fantasias tomam o lugar do mito e do grandiloquente e todas as posições se invertem, condição que denomina de “orientação para baixo”:

A orientação para baixo é própria de todas as formas de alegria popular e do realismo grotesco. Em baixo, do avesso, de trás para frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. Elas se precipitam todas para baixo, viram-se e colocam-se sobre a cabeça, pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro no da frente, tanto no plano do espaço real como no da metáfora (BAKHTIN, 1987, p. 325).

Um exemplo flagrante dessa mudança de perspectiva promovida pelo humor e pela literatura é a tematização de tabus sexuais e escatológicos como motes literários. Convencionou-se, em nossa tradição judaico-cristã ocidental, a reprimir o sexo e as funções corporais, tratando-os como tabus, apesar de serem tão naturais quanto qualquer outro aspecto da vida. Não é coincidência que a sexualidade seja tema frequente de textos humorísticos, presente na síntese elaborada por Possenti:

uma análise sumária de um livro de piadas mostrará que elas versam sobre: *sexo*, política, racismo (e variantes que cumprem um papel semelhante, como etnia e regionalismo), canibalismo, instituições em geral (igreja, escola, casamento, maternidade, as próprias línguas), loucura, morte, desgraças, sofrimento, defeitos físicos (para o humor, são defeitos físicos inclusive a velhice, a calvície, a obesidade, *órgãos genitais pequenos ou grandes – órgãos pequenos são considerados defeitos nos machos, enquanto que órgãos grandes são vistos como defeitos nas fêmeas*) etc.

(POSSENTI, 1998, p. 25-26, grifos nossos)

Mesmo que as reflexões teóricas de Possenti tenham como escopo o gênero “piada”, a temática elencada pelo autor não se restringe a esse gênero: textos humorísticos *lato sensu* apresentam teor semelhante.

O historiador francês Georges Minois afirma que o riso tem “méritos, virtudes terapêuticas, força corrosiva diante dos integristas e dos fanatismos” (MINOIS, 2003, p. 15). Nessas “virtudes terapêuticas” reside a maior força do que os estudos do humor denominam “teoria do alívio”.

A liberação promovida pelo humor não ocorre apenas com relação a impulsos controvertidos como preconceitos ou outros valores e comportamentos não civilizados. Há também uma gama de proibições, de convenções sociais, uma hierarquização de pessoas e valores em sociedade que também provocam tensões e pressionam o homem para sua liberação. O alívio não ocorre apenas com relação a impulsos que devem ser reprimidos, mas também outros *pontos de tensão da sociedade*, os tabus que envolvem a essência da natureza humana, que Bakhtin denomina “baixo material e corporal” (BAKHTIN, 1987, p. 323).

Entre esses pontos de tensão, a sexualidade constitui o tabu mais relevante. Não é por acaso que parte significativa de enunciados humorísticos orais e escritos – dos mais sutis aos mais explícitos – seja de temática sexual. A maior parte das anedotas populares apresenta essa temática, reforçando os tabus que envolvem o sexo, ao mesmo tempo em que promovem um relaxamento das tensões geradas pelos limites que convenções sociais impõem.

Na trova humorística, foco de nosso estudo, a expressão da malícia é muito produtiva. Em não poucos casos, o humor é sexual, trazendo à tona tabus cuja enunciação provoca um riso de relaxamento.

De um ponto de vista essencialmente semântico, qualquer texto humorístico (inclusive literário) apresenta um conjunto de traços característicos. Raskin nos aponta os “ingredientes” que, a seu ver, fazem um texto ser humorístico.

De acordo com o autor, a fim de que um texto seja humorístico, deve preencher os seguintes requisitos:

- O texto é compatível, total ou parcialmente, com dois *scripts* diferentes;
- Os dois *scripts* com os quais o texto é compatível são opostos;
- Os dois *scripts* com que um texto é compatível são sobrepostos total ou parcialmente nesse texto;
- Portanto, o conjunto das duas condições é proposto como condição necessária e suficiente para que um texto seja engraçado (RASKIN, 1985, p. 99)<sup>4</sup>.

*Scripts* são modelos mentais ou cognitivos, chamados por Tannen de “estruturas de expectativa” (TANNEN, 1979, p. 144), esquemas que os falantes adquirem culturalmente ao longo de sua vida por meio das interações com outros. Para Maingueneau, são “sequências de ações estereotipadas” (MAINGUENEAU, 2006, p. 127). Em linhas gerais, podemos compreender que as palavras tecem em nosso (in)consciente uma rede de sensações e significados e tanto podem em si mesmas sugerir ideias cômicas quanto ser contextualizadas para criar determinados sentidos.

Em um texto de humor, há dois *scripts* opostos e sobrepostos, ou seja, duas estruturas cognitivas diferentes em confronto. É a oposição e “choque” entre ambas que produz o efeito de sentido humorístico. Nesse campo, o “senso comum” é responsável pelo riso desencadeado apenas

---

<sup>4</sup> “The text is compatible, fully or in part, with two different scripts. The two scripts which the text is compatible are opposite. The two scripts with which some text is compatible are said to overlap fully or in part on this text. Therefore, the set of two conditions is proposed as the necessary and sufficient conditions for a text to be funny.”

pela sugestão que uma palavra evoca nas pessoas, justamente por causa da “informação semântica” que todas carregam.

A oposição entre os dois *scripts* não implica necessariamente uma dicotomia (do tipo *bem versus mal*), mas esquemas cognitivos comumente não associados, ou seja, domínios semânticos não relacionados de forma espontânea, colocados em oposição dentro de um contexto específico. A esse respeito, Raskin esclarece que alguns *scripts*:

são opostos no sentido usual de um ser a negação ou antônimo do outro. Alguns outros revelam sua natureza antônima se forem parafraseados... outros são... perfeitos exemplos de antônimos localizados, isto é, duas entidades linguísticas cujos sentidos são opostos apenas dentro de um discurso particular e somente para os propósitos desse discurso (RASKIN, 1985, p. 108).<sup>5</sup>

Demonstraremos adiante que cada trova apresenta um *script* de /sexualidade/ e um de /não sexualidade/ opostos e sobrepostos no enunciado, não necessariamente antagônicos. Ainda que prevaleça o de sexualidade, a presença de um *script* reforça o sentido do outro.

Para Raskin, ainda, “uma sobreposição parcial na realidade significa que um ou ambos os *scripts* evocados não são aceitáveis como parte da interpretação semântica do texto” (RASKIN, 1985, p. 106-107)<sup>6</sup>. Visto que apenas uma interpretação é aceitável, o efeito de sentido humorístico é produzido pelo entrecruzamento de ideias.

Raskin ainda postula duas hipóteses em seu quadro teórico, as noções de comunicação não *bona-fide* (“boa fé”) e de gatilho.

A comunicação *bona fide* é governada pelos princípios da cooperação de Grice (quantidade, qualidade, relevância e modo). No humor, a sobreposição de dois *scripts* caracteriza uma comunicação não *bona fide*, ou seja, rompe propositalmente esses princípios, total ou parcialmente: *Máxima da Quantidade* (apenas a informação necessária); *Máxima da Qualidade* (apenas a informação verdadeira); *Máxima da Relevância* (apenas a informação relevante) e *Máxima de Modo* (a informação deve ser sucinta).

Raskin observa:

o falante está comprometido com a verdade e a relevância do seu texto, o ouvinte está ciente desse compromisso e percebe o enunciado como verdadeiro e relevante em virtude do reconhecimento do compromisso do falante com a verdade e a relevância” (RASKIN, 1985, p. 100-101)<sup>7</sup>.

Espera-se, portanto, que a interação seja verdadeira e relevante e que a linguagem seja transparente, confiável e séria. Por sobrepor dois *scripts* diferentes (isto é, por introduzir no enunciado um esquema cognitivo não pertinente à interpretação), o humor viola a máxima da quantidade por veicular uma informação a rigor “não necessária” e, por conseguinte, não verdadeira e não relevante em um contexto “sério”.

---

<sup>5</sup> “...are opposed in the usual sense of the one being the negation of the other or and an antonym if the other. A few others reveal their antonymous nature if slightly paraphrased... others are... perfect examples of local antonymous, i.e., two linguistics entities whose meanings opposite only within a particular discourse and solely for the purposes of this discourse”.

<sup>6</sup> “A partial overlap actually means that one or both of the evoked *scripts* are not acceptable as part of the semantic interpretation of the text”.

<sup>7</sup> “The speaker is committed to the truth and relevance of this text, the hearer is aware of this commitment and perceives the uttered text as true and relevant by virtue of his recognition of the speaker’s commitment to its truth and relevance”.

Há um elemento linguístico que funciona como um “gatilho” humorístico, pertencendo concomitantemente aos dois *scripts*, um conector de isotopia, responsável, segundo Raskin, por provocar “ambiguidade ou contradição” (RASKIN, 1985, p. 114).

Além disso, no texto literário, dado o seu grau de elaboração e de afastamento intencional em relação à linguagem comum, há de considerar também a estrutura composicional e os traços estilísticos que intensificam os efeitos de sentido humorístico.

## 2 A trova humorística: um gênero híbrido

A trova é um poema de forma fixa que se mantém estruturalmente inalterado ao longo dos séculos, ou seja, possui uma clara construção composicional, em que elementos como o isomorfismo silábico, a estrofação na forma de quarteto e a obrigatoriedade de rimas distinguem-na em relação a outros gêneros do discurso literário, do mesmo modo como outros gêneros se distinguem dela: nenhum falante confundiria uma trova com um haicai ou com um soneto, igualmente dotados de uma construção composicional específica. Hênio Tavares conceitua trova como “composição monostrofica, formada de quatro versos que condensam todo o pensamento ou emoção” (TAVARES, 1978, p. 309), um quarteto em redondilhas maiores com rimas.

A despeito do exíguo espaço (quatro versos com sete sílabas cada, isto é, vinte e oito sílabas), a trova – enquanto sinônimo de “quadra popular” ou “quadrinha” – deve ser um texto autônomo, e não estrofe de um poema maior, como o exemplo seguinte, do poeta brasileiro Edmar Japiassu Maia:

Por conta das pajelanças  
à beira do Igarapé,  
na tribo, muitas crianças  
têm a cara do Pajé!

(MAIA, 2007, p. 56)

Quanto à estrutura composicional, é perceptível a regularidade estrutural: por ser um poema de forma fixa, a trova possui dois constrangimentos essenciais: a métrica e a rima. Quanto à métrica, seu constrangimento mais básico, estrutura-se em uma única estrofe de quatro versos de sete sílabas cada um. E, quanto à rima, seu constrangimento mais saliente, atualmente é elaborada com rimas consoantes emparelhadas (ABAB).

No exemplo acima, a rima A (-anças) ocorre entre as unidades lexicais pajelanças/crianças e a rima B (-é), entre Igarapé/pajé. Se procedermos à escansão, perceberemos a regularidade da redondilha maior nos quatro versos. Entretanto, como toda atividade humana, nem tudo pode ser “enquadrado” em modelos rígidos e imutáveis, e o conteúdo da trova – “pajelanças” do afoito xamã que resultaram em gravidezes na tribo – aproxima-a de uma piada.

Bakhtin postula, e talvez esta seja a sua assertiva mais conhecida e citada, os gêneros são “tipos relativamente estáveis de enunciados” (BAKHTIN, 1997, p. 279). Mais do que o adjetivo “estáveis”, a palavra-chave para nós é o advérbio “relativamente”.

O humor em um texto literário pode ser derivativo, ou seja, pode não ser seu propósito comunicativo como um todo, mas constituir um recurso discursivo entre outros, um elemento que se funde aos demais de forma indissociável.

Se evocarmos determinados trechos de uma narrativa que nos provoque o riso devido a um elemento surpresa, ainda assim não estamos diante de um texto humorístico propriamente dito: poderíamos arriscar que, em princípio, o riso não é imanente ao texto literário, ao menos se considerarmos que o humor tem o seu próprio discurso, sem intencionalidade estética. Partindo desse pressuposto, no discurso literário, de modo mais ou menos geral, o humor não é o fulcro da enunciação, mas um elemento secundário.

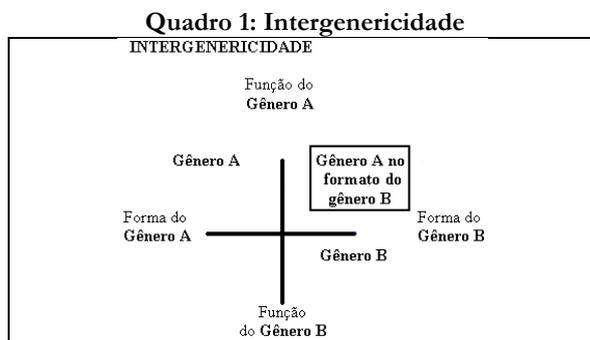
Contudo, como todo discurso é heterogêneo, dentro da esfera do discurso literário, há textos concebidos para fazer rir, o que os aproxima da piada. No caso da trova humorística, por mais que sua *construção composicional* e seu *estilo* a “enquadrem” no âmbito do discurso literário, seu *conteúdo* é extraliterário: ela constitui um *gênero híbrido*. Em que pesem suas características composicionais enquanto gênero poético, apresenta pontos de intersecção com a piada.

Tomando o postulado bakhtiniano como referência, podemos conceber uma gradação: em um polo, a construção composicional e do outro, o conteúdo; o estilo fica no meio: os recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais enquanto mecanismos de expressividade não são exclusivos da língua literária.

A trova humorística, dado o seu caráter híbrido, como pudemos observar no exemplo supracitado, flutua entre o discurso da literatura e o discurso do humor, como se concomitantemente pertencesse a ambos, daí que para analisarmos seu conteúdo temático, estudos sobre o humor e a piada sejam metodologicamente viáveis.

A superposição entre gêneros não é um fenômeno linguístico recente, mas bastante antigo. O que é mais ou menos recente é o seu estudo sistemático e até pormenorizado. Dizemos “mais ou menos” porque o próprio Bakhtin, na década de 1920, já percebia o fenômeno nos gêneros praticados na Grécia Antiga, ao comentar o exemplo da sátira menipeia.

Se o gênero é sociocultural, nada mais plausível que a complexidade das relações sociais seja representada nos gêneros em circulação na sociedade, que podem se entrecruzar, ou seja, apresentar *função* de um gênero, mas se valer da *forma* de outro. A AD cunhou o termo *intergenericidade* para denominar essa mescla entre gêneros. Marcuschi, que examinou profundamente a questão, fala em *intertextualidade entre gêneros* e propõe um gráfico, aqui reproduzido:



Fonte: MARCUSCHI (2008, p. 18, com adaptações)

A nosso ver, o modelo teórico proposto por Marcuschi ajuda-nos a compreender o hibridismo da trova humorística: a piada é o “gênero A”, com sua própria “forma” e “função” características (quanto ao conteúdo, à construção e ao estilo): um texto geralmente curto, que aborda um tema considerado risível por uma comunidade de falantes, visando ao riso imediato e utilizando-se da língua comum, sem finalidade estética. Do outro lado, temos a trova humorística, o “gênero B”, que também tem sua “forma” e “função”, mas possui distinção construcional e estilística.

Ocorre que a “função” do gênero A, isto é, seu propósito comunicativo, que é despertar o riso, se manifesta no gênero B, resultando em uma intersecção entre os dois eixos, ou seja, a “função” do primeiro gênero se corporifica na “forma” do segundo: gênero A no formato do gênero B.

A afirmação de Bakhtin de que os gêneros são “relativamente estáveis” pode ser compreendida por levarmos em conta que os gêneros do discurso literário perduram ao longo do tempo: são “estáveis”. Essa estabilidade, contudo, é “relativa”, uma vez que podem, em

determinados contextos de produção, se misturar entre si e com outros oriundos de outros discursos.

Na realidade, isso acontece quase sempre. Em outro estudo importante, Bakhtin afirma que a interação verbal “constitui a realidade fundamental da língua” (BAKHTIN, 2006, p. 125) e que “a língua constitui um processo de evolução ininterrupto, que se realiza através da interação verbal social dos interlocutores” (BAKHTIN, 2006, p. 130). Os gêneros escritos são frutos desse complexo processo de interação verbal.

Se a interação é essencialmente dinâmica, os gêneros dos discursos também são. Elementos tais como o contexto de produção, a imagem construída sobre o interlocutor e o repertório linguístico-cultural compartilhado são levados em conta nesse inextricável processo de interação.

No caso da trova humorística, como se trata de versos produzidos no contexto de concursos literários, em cujo encerramento são lidos em voz alta, temos de levar em conta uma rede de actantes simultaneamente interconectados: enunciador (autor dos versos), um primeiro enunciatário (a comissão julgadora) e o enunciatário final (o público). Já que a intencionalidade é o riso, a temática abordada deve ser condizente, ou seja, constituir o repertório cultural compartilhado: o enunciador, que produzirá seu poema utilizando procedimentos constitutivos de efeitos de sentido humorístico, e os enunciatários, de quem se espera o riso como resposta.

De um ponto de vista temático, a trova humorística apresenta temas comuns à piada: trovas sobre sogra, bêbados, adultério, disfunção erétil, entre muitos outros tópicos, aparecem com bastante frequência.

### 3 Efeitos de sentido humorístico: a metáfora como realização do chiste

A fim de produzir efeitos de sentido humorístico, um falante faz uso mais ou menos consciente de diversos recursos disponíveis no sistema linguístico, com o objetivo claro de “impressionar o destinatário” (CRESSOT, 1980, p. 13). Se na modalidade comum da língua, isso pode ser feito de forma relativamente inconsciente, na modalidade literária, especialmente na poesia, essa exploração dos recursos linguísticos acontece de modo consciente: o enunciador é uma espécie de *orador* e seu público-leitor, um *auditório*, de quem almeja a adesão. Em muitos textos, a retoricidade pode ser sutil, implícita. No humor, por outro lado, é bastante explícita: mesmo que o enunciatário não reaja com uma gargalhada, se não houver um riso, uma sensação por mais comedida que seja, o circuito do sentido não se completou.

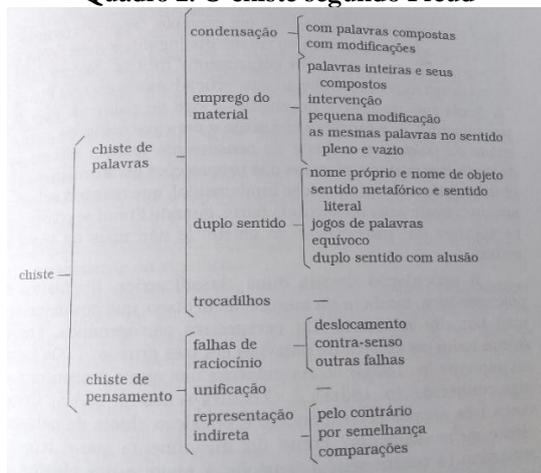
“Chiste” é a tradução da palavra alemã *witz*, sem equivalente exato para o português, sendo vertida mais comumente como “gracejo”. Trata-se de uma noção amplamente discutida por Sigmund Freud em *O chiste e sua relação com o inconsciente*, de 1905, obra pioneira na qual procura descrever e classificar o chiste.

Freud postula que o *witz* é um gracejo que produz efeito de humor. Entende que a principal característica do chiste é a brevidade, o que chama de *abreviação* ou *condensação* (FREUD, 1977, p. 31). Para nós, o chiste está mais próximo do que os franceses chamam de *mot d'esprit*, um dito espirituoso.

Conquanto ancorado na Psicologia, seu trabalho nos interessa não apenas porque busca distinguir o cômico do que não é, mas porque ao analisar a formação do inconsciente, esboça uma análise da linguagem, tratando o chiste como uma construção intermediária que *envolve as palavras* e pressupõe uma *técnica*.

Em um ensaio no qual penetra nos labirintos do raciocínio freudiano, Todorov formulou um quadro sinóptico com as categorias e subcategorias propostas, nem sempre explicitadas por Freud mas identificáveis na leitura do texto como um todo.

**Quadro 2: O chiste segundo Freud**



Fonte: TODOROV, 1996, p. 313

Freud divide o chiste em duas grandes categorias, o *chiste de palavras* e o *chiste de pensamento*. Como Todorov, também achamos discutível a dicotomia freudiana *palavras x pensamento*, pois um não existe sem o outro ou, como afirma Todorov, “nenhum chiste pode dispensar nenhum dos dois” (TODOROV, 1996, p. 315).

Podemos notar que certos chistes são construídos com base no significante, como os que exploram a massa sonora. No entanto, o trato linguístico no plano do significante também repercute no significado, conforme a trova a seguir, de Wanda de Paula Mourthé, ilustra bem:

Diz a galinha d’angola:  
- Meu marido é mesmo um saco!  
Quando tiro a camisola,  
logo ele grita: - *Tô fraco!*

(MOURTHÉ, 2013, p. 86, grifos nossos)

Seguindo a orientação de Freud, temos um *chiste de palavra*, que explora a comicidade da onomatopeia *tô fraco*, o som emitido pelas galinhas d’angola.

O chiste explora uma ressignificação da onomatopeia, que deixa de simplesmente representar um *som*, mas passa a ter valor de *frase*. Vemos que o chiste vai além da palavra: a unidade lexical *tô fraco* passa a significar *estou fraco*, numa releitura em que o animal adquire traços antropomórficos e o macho sofre de inapetência sexual. Rimos do enunciado por causa de seus traços sêmicos /humanos/, perceptíveis nas unidades lexicais *marido* e *camisola*, em confronto com os traços /animais/. Como nos lembra Bergson, “não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano” (BERGSON, 2007, p. 2).

O que Freud denomina de *chiste de pensamento* envolve falhas de raciocínio, deslocamentos (de sentido) e contrassensos (paradoxos), aspectos que são notadamente explorados pelo uso expressivo do léxico, conforme a seguinte trova de Antônio Tortato:

O inquérito começou  
e o inspetor é interrogado:  
- O cadáver, como o achou?  
- Morto, senhor delegado!

(TORTATO, 1972, p. 196)

O exemplo acima pode ser enquadrado como um chiste de pensamento, porquanto envolve uma falha de raciocínio (um ruído de comunicação) entre dois personagens retratados no pequeno

diálogo. O efeito de sentido humorístico é produzido justamente pela tautologia entre “morto” e “cadáver”. A falha do raciocínio do inspetor diante da pergunta de como estava o cadáver (pressupõe-se a posição do corpo, o local etc.) produz o contrassenso da resposta. Essa relação entre a falha de raciocínio e o contrassenso da resposta se tece pelo emprego do adjetivo derivado da forma participial do verbo *morrer*.

Os aspectos linguísticos observados por Freud – modificações das palavras, o sentido de nomes próprios e de objetos, o sentido metafórico e literal, os jogos de palavras, os equívocos e os duplos sentidos – estão interconectados a outras categorias do humor na produção de efeitos de sentido humorístico.

No cruzamento entre a palavra e o pensamento encontra-se a metáfora. Como defenderam Lakoff e Johnson em seu clássico estudo *Metaphors we live by*, a língua cotidiana é densamente metafórica e menos literal do que comumente se imagina. Segundo os autores, a metáfora “está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação. Nosso sistema conceptual ordinário, em termos do qual não só pensamos mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 45). Então, mais do que meramente uma comparação abreviada, a metáfora é vista como “a projeção de um domínio de experiência (o domínio fonte) num domínio diferente (o domínio alvo), permitindo compreender um tipo de conceito em termos de outro” (FERRAZ, 2008, p. 74).

Como a metáfora cria “uma “impertinência semântica, que produz novos sentidos” (FIORIN, 2008, p. 118), suas possibilidades discursivas são infinitas e muito expressivas, de modo que constitui uma das inúmeras concretizações possíveis do chiste. Sendo o chiste um “gracejo” lexical ou semântico, a metáfora humorística é um meio espontâneo de expressá-lo.

#### 4 As “atrevidas metáforas” da trova humorística: um tema e suas variações

Mattoso Câmara ensina, em seu clássico ensaio *O léxico português*: “Como língua popular, o latim vulgar, na fala corrente, apresentava *atrevidas metáforas*, que afinal se firmavam como a *significação genuína* da palavra” (CÂMARA JR., 1976, p. 192, grifos nossos).

Essa expressão do autor, “atrevidas metáforas”, por mais que tivesse como contexto o latim vulgar e uma perspectiva essencialmente diacrônica, nos ajuda a conceber o potencial lúdico e irreverente da metáfora.

Ao falar em “significação genuína”, podemos inferir que Mattoso Câmara tivesse em mente a dicotomia denotação/conotação, referindo-se ao sentido mais básico ou denotativo de uma unidade lexical. O autor percebeu que novos sentidos agregados ao sentido original se tornam tão frequentes, que acabam por se cristalizar como forma natural de expressão vocabular, conforme o estudo de Lakoff e Johnson viria a demonstrar.

Nas seis trovas que analisaremos, a expressão metafórica do chiste afasta as respectivas unidades lexicais de seu “significado básico”: o contexto cria outros sentidos além do que está nos dicionários. Elas revestem-se de uma dimensão lúdica, cuja intencionalidade é provocar o riso. Em todas há um aspecto comum: o chiste estrutura-se em torno de uma metáfora concreta, de teor fálico. O teor obsceno é “suavizado” pela metáfora, mas nos seis casos o chiste envolve o órgão sexual masculino. A esse respeito, lembramos de Preti, para quem:

o processo metafórico da linguagem erótica reflete bem uma tendência popular: o uso de um *mecanismo figurado essencialmente primário*, de fundo emotivo, no qual, quase sempre, *se evoca um objeto concreto* por uma imagem também concreta, valorizando uma de suas propriedades, talvez a mais expressiva. (PRETI, 2010, p. 151, grifos nossos)

Não que o humor seja essencialmente popular, mas é na cultura popular onde brota o seu manancial de temas, que refletem um conjunto valores de uma comunidade de falantes. São frequentes na língua oral popular metáforas concretas que evocam semelhança visual entre determinados objetos (muitos pontiagudos) e o órgão sexual masculino. Tais unidades lexicais, posto que pertencentes em princípio a domínios semânticos díspares, são empregadas cotidianamente em contextos de irreverência.

Em excelente estudo comparativo entre o português e o italiano, Souza elenca unidades lexicais alusivas ao órgão sexual masculino, das quais citamos as seguintes: *arame, arma, badalo, banana, cano, canudo, escopeta, espada, espiga, estaca, ferramenta, ferrão, ferro, flauta, lápis, legume, lenha, linguiça, mandioca, minhoca, nabo, pau, vela*. (SOUZA, 2007, p. 99). O que observamos nos exemplos colhidos pela autora é que tais escolhas lexicais pertencem à tradição do português (e de línguas aparentadas, como no estudo em questão) do uso de unidades lexicais com sema de /objetos pontiagudos/.

#### 4.1 O adultério como motivo humorístico

O sexo é um tema saliente em textos humorísticos. Cada um de nós provavelmente deve se lembrar de piadas ou esquetes de programas humorísticos cujo tema é um homem ou mulher “pulando a cerca”, como se diz popularmente. Nas duas trovas que vamos analisar, do poeta brasileiro Edmar Japiassu Maia, o chiste se estrutura em torno do meio utilizado para a concretização do ato.

Consideremos a primeira, cujo agente do adultério é o homem:

Na pesca houve um rebuliço...  
Sem ver a esposa por lá,  
quis guardar o seu *caniço*  
em um outro samburá!

(MAIA, 2007, p. 78, grifos nossos)

O primeiro aspecto a se observar é a escolha cuidadosa de rimas. Longe de serem apenas apoios sonoros, as rimas A (rebul-**IÇO** / can-**IÇO**) e B (l-**Á** / sambur-**Á**) ligam-se discursiva e semanticamente entre si, realizando uma combinatória criativa.

Há uma aproximação fonossemântica entre *rebuliço* (confusão) e *caniço* (órgão sexual masculino): o rebuliço é provocado pelo pescador que, livre da esposa, assediou sexualmente outra mulher. Ainda em termos de rima, o final do segundo verso, uma palavra gramatical (lá), em vez de uma palavra lexical, também pode ser considerada um fato estilístico, pois a neutralidade semântica das palavras gramaticais não permite a associação imediata com uma palavra lexical com a qual pudesse constituir um leque combinatório. A combinação lá/samburá é expressiva pelo efeito surpresa de seu emprego.

O primeiro verso serve como uma apresentação do que vai acontecer, um pano de fundo. “Na pesca, houve um rebuliço”. O leitor imediatamente fica em suspense: qual seria o rebuliço? Para um público que, em tese, ouve o texto antes de lê-lo, há uma atmosfera de surpresa. *Rebuliço* rima com qual palavra? Se considerarmos uma pausa (real ou hipotética), essa combinatória não é tão óbvia quanto costuma acontecer com outras, típicas da poesia lírica tradicional e das canções de consumo, com pares do tipo *amor / dor, coração / paixão* etc.

O segundo verso avança: “Sem ver a esposa por lá”. Novamente, apesar de ser uma unidade lexical bastante comum (uma palavra gramatical), o advérbio de lugar e dêitico “lá” constitui um mecanismo de coesão bastante significativo, visto que o seu referente (“local de pescaria”, “beira do rio”, “beira da lagoa”, etc) é inferido pelo contexto do primeiro verso (“na pesca”). Com a inclusão do segmento “sem ver a esposa”, a palavra “rebuliço” ganha um novo contorno semântico: a confusão não é causada por qualquer fator ligado à pescaria, mas por um fator alheio

ao acontecimento em si.

Acrescente-se a isso que o sujeito da ação não é materialmente expresso por um núcleo. “Ele”, “o pescador” (inferre-se pelo contexto), “quis guardar o seu caniço”. Um sujeito implícito é capaz de provocar um rebuliço durante a ausência da esposa. O tema é o adultério, a traição, mote consagrado do humor.

Somente a traição do pescador não seria um mote devidamente consistente para arquitetar o enunciado em questão. Ainda que a temática do adultério dê margens a textos humorísticos, neste contexto ela precisa de um reforço. A competência linguística do poeta dá conta do detalhe necessário: a inclusão de um elemento obsceno, referenciado de modo sutil (ou não tão sutil, conforme o ponto de vista). A unidade lexical “caniço” (= vara de pescar) acrescenta um sentido fálico ao enunciado, sendo empregada com um sentido não dicionarizado, com sema de /sexualidade/, embora isto não nos traga propriamente um sentimento de novidade.

Acrescente-se que ao vocábulo *caniço* agrega-se a unidade *samburá*. Não suficiente o emprego de *caniço* com sema de sexualidade, o último verso completa o sentido do verso anterior “quis guardar...” com “em um outro *samburá*”. Houaiss define *samburá* como “cesto bojudo e de boca estreita”. Não será necessário um grande esforço de decodificação para entendermos que *samburá* aqui também adquire um sentido marcadamente sexual, referindo-se ao corpo feminino, onde o pescador “quis guardar o seu caniço”. As unidades lexicais *caniço* e *samburá* formam, portanto, uma rede de significação, associadas à ideia de sexualidade.

Na trova seguinte, é a mulher a agente da traição:

Porque a esposa adora farda,  
o pijama do tenente,  
vez por outra, também guarda  
as “*armas*” de outra patente!

(MAIA, 2013, 42, grifos nossos)

A personagem feminina é a esposa de um tenente que comete adultério com outro militar (“*armas de outra patente*”), embora o texto não deixe claro se patente superior ou inferior. A questão aqui é a transposição da experiência de um domínio para o outro: como ninguém guarda armas dentro de um pijama, sugere-se que o item guardado seja de natureza fálica: quando o tenente está longe, a esposa dorme com outro e esse outro usa o pijama do marido traído.

Ressalte-se também que *armas* é grafada entre aspas, o que reforça sua impertinência semântica. Uma consulta a qualquer dicionário de língua nos mostrará que o verbete “*arma*” ou “*armas*” não apresenta um sentido secundário de órgão sexual masculino.

Independentemente de ser praticada pelo homem ou pela mulher, a traição conjugal é um tema frequente em piadas. O que as duas trovas fazem é associar chiste a uma metáfora concreta de teor fálico.

#### 4.2 O *leitmotiv* da impotência sexual

Nas três trovas a seguir, o teor fálico da metáfora não é associado à traição, mas à incapacidade de um homem manter relações sexuais. Trata-se também de um tema bastante comum em textos humorísticos, como o *leitmotiv* na música de concerto.

Na trova da poeta brasileira Wanda de Paula Mourthé, a metáfora é relativamente sutil:

Na noite do seu casório,  
sendo um noivo muito antigo,  
usou até suspensório,  
mas não sustentou o *artigo*...

(MOURTHÉ, 2013, p. 83, grifos nossos)

O contexto sexual é sugerido pelo segmento inicial, “na noite do seu casório” e a idade avançada do noivo no verso seguinte (“noivo muito antigo”). A escolha do adjetivo *antigo* é sugestiva, pois não se costuma usá-lo para caracterizar pessoas, mas objetos, o que causa um efeito de estranheza, muito bem colocado em um contexto de humor. Essa “antiguidade” do noivo é reforçada pelo substantivo “suspensório”, que não apenas rima com “casório”, mas estabelece uma relação de coesão lexical com “antigo”.

Em tempos passados, o suspensório era usado no lugar de cintos, para, como indica o enunciado, “sustentar” as calças. No caso, o noivo sustenta as calças, isto é, elas não caem, mas não consegue sustentar o seu “artigo” (= produto, mercadoria). A unidade lexical “artigo” retoma, referencialmente, o primeiro verso, “na noite do seu casório”, de forma que “sustentar o artigo” tem o sentido de “manter ereção”, afinal que “mercadoria” ou “produto” teria a oferecer na noite do seu casório? Trata-se de uma escolha lexical muito eficiente por criar dentro desse contexto um sentido imprevisível.

Na mesma esteira da anterior, a trova de Edmar Japiassu Maia também se refere à impossibilidade do ato sexual, posto que não mobilize um cenário de casamento ou noite de núpcias:

Aquele velho soldado  
evita o espelho de frente,  
pois quando se olha, pelado,  
mal enxerga o *ex-combatente*!

(MAIA, 2007, p. 85, grifos nossos)

O personagem é um idoso que foi militar quando jovem. Toma banho e troca de roupa como qualquer pessoa, mas *evita o espelho de frente*. Algo no seu corpo o incomoda, pois quando está *pelado*, totalmente vulnerável, quase não enxerga o *ex-combatente*.

As rimas são bastante sugestivas: *soldado* / *pelado* e *frente* / *ex-combatente*. Sua combinatória desempenha um papel semântico na construção do enunciado. Há uma aproximação entre *soldado* e *pelado*, duas unidades lexicais que não seriam usualmente empregadas no mesmo contexto e essa combinação inusitada é reforçada pelo par *frente* / *ex-combatente*.

O fato de estar pelado sugere o humor nessa linha de sentido. Os segmentos “velho soldado”, “evita o espelho de frente”, “pelado” estão entrelaçados semanticamente para produzir em *ex-combatente* um novo sentido, não o de soldado reformado, mas de “órgão sexual”.

O órgão sexual masculino é chamado adequadamente de “ex-combatente”. Não poderia ser “combatente”, caso contrário não haveria razão para o “velho soldado” não se olhar nu na frente do espelho. O que lhe causa embaraço é que seu órgão sexual seja um “ex-combatente”, ou seja, não “luta” mais. Ressalte-se que “ex-combatente” liga-se semanticamente a “velho soldado”. Não haveria sentido em “ex-combatente” se o personagem retratado não fosse um soldado.

Na trova a seguir, não se sabe se o personagem é um homem jovem ou velho, embora o drama vivido seja o mesmo:

Levou o músico um susto  
na noite do casamento...  
E à custa de muito custo  
pôde afinar o *instrumento*!

(MAIA, 2007, p. 67, grifos nossos)

Os dois primeiros versos introduzem o mote: o músico leva um susto na noite do casamento. Trata-se do seu casamento ou de um casamento em que vai tocar? No terceiro verso,

o jogo de palavras “à custa de muito custo” sugere grande dificuldade, um apuro, uma situação embaraçosa.

O quarto verso, “afinar o instrumento”, por fim arremata a ideia de dificuldades sexuais. A tematização sexual é sugerida pela combinatória das rimas “casamento / instrumento” e “susto / custo”. Um músico profissional que toca em casamentos dificilmente portaria um instrumento desafinado, embora uma leitura ingênua pudesse preconizar o humor desse enunciado derivando da situação de um músico ficar embaraçado na frente de um público em uma igreja por usar um violino desafinado. Talvez um músico constrangido à frente de um público seja um quadro cômico para alguns leitores em potencial. Esta seria uma primeira leitura *bona fide*. É uma leitura possível, em tese, mas não resiste à condição *retórica* do riso: o objetivo é fazer rir. Não parece *suficientemente* engraçada para desencadear esse efeito de sentido.

O efeito de sentido é provocado pela palavra “instrumento” que, à nossa *memória discursiva*, insinua um significado de “órgão sexual masculino”. *Essa segunda leitura impõe-se sobre a primeira*, pois desloca semanticamente os elementos dos versos anteriores: o músico leva um susto na noite do casamento. Antes, contudo, da unidade lexical “instrumento”, elementos dos versos anteriores nos dão a pista de uma leitura *não bona-fide*.

Casamentos geralmente ocorrem no período noturno, mas o fato de ser *à noite* é sugestivo por não ser um elemento intrínseco a um casamento religioso, ocasião em que são requisitados os serviços de um músico. Pode ser à noite, mas também pode ser à tardezinha. Enfim, estar com um instrumento desafinado também não lhe causaria necessariamente um *susto*, pois todo músico profissional carrega consigo um diapasão e um instrumento ficar desafinado é algo bastante corriqueiro. Causaria, talvez, um desconforto momentâneo caso estivesse sem um diapasão, mas essa descoberta não aconteceria *durante a cerimônia, e sim antes dela*.

O sintagma “noite do casamento” sugere noite de núpcias. Logo, o músico não está em um casamento qualquer, como profissional, mas *na noite de núpcias do seu próprio casamento*. E seu *susto* não é, portanto, provocado por um instrumento literal desafinado, mas pela dificuldade em “conseguir” uma ereção (= afinar o instrumento). Nesse contexto, sim, a ideia de um *susto* se justificaria, pois se espera que possa manter relações sexuais, principalmente por se tratar de uma ocasião especial, de triunfo, que é a lua de mel.

Uma unidade lexical como instrumento, embora também tenha dois *scripts*, seu sentido não *bona-fide* é menos evidente pois não evoca de imediato a metáfora concreta expressa pelas outras: *instrumento* é uma palavra hiperonímica e não possui sema de /forma pontiaguda/, como seus hipônimos *flauta* ou *clarinete*, por exemplo, que evocam o sema com mais naturalidade.

### 4.3 Consequências (im)previsíveis

Enganos e equívocos são matéria-prima de textos humorísticos, independentemente de sua temática. Em textos de cunho sexual, não raro o chiste explora o embaraço de um homem que confunde um travesti com uma mulher. A trova seguinte trata disso:

Ante a cabrocha em seu quarto,  
disse o turista: - Que sorte!  
mas quase teve um infarto  
quando viu-lhe o... “passaporte”!

(MAIA, 2013, p. 61, grifos nossos)

O personagem retratado, um turista, vê-se em apuros, e o embaraço em que se envolve o protagonista dessa micronarrativa é provocado por fatores de natureza externa.

Os dois primeiros versos contextualizam o enunciado: um turista farreia no carnaval. O turista diz “que sorte” ante uma mulher (a cabrocha, isto é, uma sambista durante os dias do

carnaval). Neste caso, a palavra *cabrocha*, de tom arcaizante, faz parte do campo semântico de carnaval. Isto é significativo porque se, em vez de *cabrocha*, o enunciador empregasse “mulher”, “garota” ou palavra similar, de traço sêmico *generalizante*, o enunciado não apresentaria um referencial específico e se empobreceria discursivamente.

Por outro lado, a palavra *cabrocha*, de traço sêmico particularizante e impregnada de significação, sugere a efemeridade dos relacionamentos durante os dias de carnaval. As palavras *cabrocha* e *turista* formam uma rede de significação, não apenas por designarem os “personagens” dessa micronarrativa em versos, mas porque, em termos de discurso, remetem à atmosfera liberal do período carnavalesco: o turista vai para a cama com a *cabrocha*: “ante a *cabrocha* em seu quarto”.

Como se trata de um contexto humorístico, a sentença “Ante a *cabrocha* em seu quarto, / o turista diz: - que sorte!” descreve um acontecimento normal, de aspecto introdutório, semelhante ao clássico introito “Era uma vez...” dos contos de fada. Não há nada que quebre a expectativa ou provoque um estranhamento. Essa quebra de expectativa será introduzida pelo conectivo adversativo “mas”, no início do terceiro verso: “Mas quase teve um infarto”. Ainda não sabemos o que aconteceu.

Neste caso, as rimas também são bem escolhidas porque não denunciam o desfecho: “quarto / infarto” e “sorte / passaporte”. São pares que, se tomados isoladamente, não permitem uma inferência prévia do clímax do enunciado. Interligam-se, formando uma rede: *quarto* e *infarto* sugerem o desequilíbrio, o anormal, um acontecimento imprevisto em um momento de regalo, ainda que constituam uma combinação não usual. *Sorte* e *passaporte* produzem um estranhamento, trazendo ao texto um ar de novidade. São particularmente expressivas por causa de sua combinatória imprevisível: o turista pensava ter *sorte* até ver o “*passaporte*” da *cabrocha*.

O elemento desencadeador do humor é o substantivo metafórico “passaporte”, grafado entre aspas para reforçar seu caráter insólito. Por que é a *cabrocha* (e não o turista) quem tem um passaporte? Não se trata, é claro, de um passaporte literal, o documento para viagens internacionais. Uma leitura literalista não resiste ao contexto e à retoricidade intrínseca do riso: por que um turista “quase teria um infarto” ao ver o passaporte da mulher com quem pretende ter relações sexuais? Porque a *cabrocha*, na realidade, não é “ela”, mas “ele”.

O turista distraído (bêbado?) vai para a cama com um travesti, em vez de ir com uma mulher. Trata-se de um travesti cuja aparência é muito semelhante à de uma mulher, se não o turista jamais se sentiria sortudo. Essa sensação de sorte dá lugar à decepção, ao quase infarto, quando vê seu “passaporte”, isto é, seu órgão sexual masculino. Liga-se “passaporte” a “turista”, constituindo uma coesão referencial: não haveria humor se em vez de *turista*, outra pessoa visse o *passaporte*. O humor instaura-se na ironia de o “passaporte” do travesti ser visto por um “turista”, em vez do oposto, o que confirma a antiga tese do humor como quebra de expectativa.

### Considerações finais

Obviamente, este estudo não tem a pretensão de esgotar o tema, tampouco de descrever na totalidade as possibilidades expressivas da metáfora humorística ou, em termos de subcategorização, das metáforas sexuais e/ou fáticas. As possibilidades são, conforme nos referimos anteriormente, infinitas.

Restringimos nossa análise a metáforas concretas, que seguem uma tendência natural da linguagem popular para a concretude, com semas de /formas pontiagudas/. Em alguns contextos, a metáfora é mais óbvia que nos outros, ainda que outros aspectos estilísticos como o trocadilho e a rima contornem o caráter mais óbvio dessas escolhas lexicais.

A criatividade se expressa de forma mais patente em unidades lexicais que, isoladamente, não sugerem dois *scripts* superpostos, o que só acontece nesses contextos, conforme vimos nas

metáforas *caniço, armas, artigo, instrumento e passaporte*. De modo mais automático, tais unidades são conectores isotópicos, constituindo gatilhos humorísticos nem sempre tão previsíveis.

Poderíamos nos perguntar, afinal, por que a sexualidade é uma fonte inesgotável de enunciados humorísticos.

Creemos que Eagleton proponha uma explicação cirúrgica: “...na província dos assuntos humanos, a repressão é particularmente robusta, e sua liberação, correspondentemente prazerosa” (EAGLETON, 2020, p. 26).

Esse prazer proporcionado pelo humor reveste-se de maior expressividade em um texto literário porque a linguagem apresenta um grau de elaboração distinto da língua comum. Se, por um lado, certos clichês e estereótipos são os mesmos da piada, o trato linguístico valoriza o enunciado, como se o riso fosse uma decorrência menos do que é dito e mais da arquitetura do enunciado e o plano da expressão se sobrepusesse ao plano do conteúdo.

### Referências Bibliográficas

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12ª. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1987.

BERGSON, Henri. *O riso*. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *História e estrutura da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Padrão, 1976.

CRESSOT, Marcel. *O Estilo e suas técnicas*. Trad. Madalena Cruz Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1980.

EAGLETON, Terry. *Humor: o papel fundamental do riso na cultura*. Trad. Alessandra Bonrruquer. Rio de Janeiro: Record, 2020.

FERRAZ, Aderlande Pereira. Neologismos semânticos na publicidade impressa: uma abordagem cognitivista. In: ISQUIERDO, Aparecida Negri; FINATTO, Maria José Bocorny (Orgs.). *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia*. Vol. IV. Campo Grande: UFMS, 2008.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2008.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. [coordenação da tradução Mara Sophia Zanotto]. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Educ, 2002.
- MAIA, Edmar Japiassu. *Acalantos*. Cachoeirinha, RS: Texto Certo, 2013.
- MAIA, Edmar Japiassu. *Prismas*. Rio de Janeiro: Ed. do Poeta, 2007.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Termos-chave da Análise do Discurso*. Trad. Márcio Venício Barbosa e Maria Emília A. T. Lima. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006a.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. O. Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MOURTHÉ, Wanda de Paula. *Com... passos de emoções*. Belo Horizonte: FLUX, 2013.
- POSSENTI, Sírio. *Os humores da língua: análises linguísticas de piadas*. Campinas: Mercado de Letras, 1998.
- PRETI, Dino. *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*. São Paulo: LPB, 2010.
- RASKIN, Victor. *Semantic mechanisms of humor*. Dordebrecht: Reidel Publishing Company, 1985.
- SOUZA, Vivian Regina O. G. *Vocabulário erótico-obseno dos órgãos sexuais masculino e feminino em português e italiano*. [Dissertação de Mestrado.] São José do Rio Preto: UNESP, 2007.
- TANNEN, Deborah. What's in a frame? Surface evidence for underlying expectations. In: ROY, Freddie (ed). *New directions in Discourse Processing*. Norwood, NJ: Ablex, 1979.
- TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. 6ª. ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 1978.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1996.
- TORTATO, Antônio. O inquérito começou. In: FERNANDES, Aparício (Org). *A trova no Brasil: história e antologia*. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.
- WANKE, Eno Teodoro. *O trovismo*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1978.

Submetido em 31/03/2023

Aceito em 28/07/2023