

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM
ESTUDOS LINGUÍSTICOS**

LUANA FERRAZ

**CAMINHOS RETÓRICOS E SORRISOS INCÔMODOS:
ARGUMENTAÇÃO E HUMOR EM “A ENCALHADA”, DE
INGRID GUIMARÃES E ALOÍSIO DE ABREU**

VITÓRIA
2015

LUANA FERRAZ

**CAMINHOS RETÓRICOS E SORRISOS INCÔMODOS:
ARGUMENTAÇÃO E HUMOR EM “A ENCALHADA”, DE
INGRID GUIMARÃES E ALOÍSIO DE ABREU**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Linguística, na área de concentração Estudos sobre Texto e Discurso.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Cristina Carmelino.

**VITÓRIA
2015**

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

F381c Ferraz, Luana, 1981-
Caminhos retóricos e sorrisos incômodos : argumentação e humor em "A encahada", de Ingrid Guimarães e Aloísio de Abreu / Luana Ferraz. – 2015.
163 f. : il.

Orientador: Ana Cristina Carmelino.
Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) –
Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Retórica. 2. Defesa pessoal verbal. 3. Teatro. 4. Humorismo brasileiro. I. Carmelino, Ana Cristina, 1973-. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 80

LUANA FERRAZ

**“CAMINHOS RETÓRICOS E
SORRISOS INCÔMODOS:
ARGUMENTAÇÃO E HUMOR EM
“A ENCALHADA”, DE INGRID
GUIMARÃES E ALOÍSIO DE
ABREU”.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Linguística.

Aprovada em 20 de fevereiro de 2015.

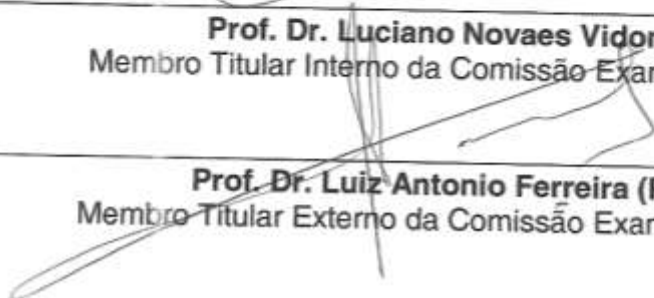
Comissão Examinadora:



Prof. Dr. Ana Cristina Carmelino (UFES/UNESP)
Orientadora, Presidente da Sessão e da Comissão Examinadora



Prof. Dr. Luciano Novaes Vidon (UFES)
Membro Titular Interno da Comissão Examinadora



Prof. Dr. Luiz Antonio Ferreira (PUC-SP)
Membro Titular Externo da Comissão Examinadora

A Darlete e Etevary

(em memória).

AGRADECIMENTOS

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da UFES, por me proporcionarem uma convivência acadêmica instigante e enriquecedora.

Aos colegas do Mestrado, por partilharem comigo suas dúvidas, inseguranças, êxitos, ideias e ideais.

Aos professores Dr. Luiz Antonio Ferreira e Dr. Luciano Novaes Vidon, por aceitarem contribuir com esta discussão de forma tão gentil e competente.

À minha família, pela paciência e pelo incentivo, mesmo quando o silêncio e o isolamento pareciam intermináveis.

À minha orientadora, Dr.^a Ana Cristina Carmelino, pela generosidade com que compartilhou comigo seus livros, suas horas, seu conhecimento e sua experiência. Sua amizade e sua confiança são, sempre, motivos de alegria.

Ao meu marido, Fabiano Moraes, pela compreensão, pelo carinho, pelo sorriso, por tudo... desde o começo.

E, finalmente, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio, através da bolsa de fomento à pesquisa.

RESUMO

Esta dissertação aborda a construção retórica da comicidade em peças teatrais. Para tanto, propõe a investigação das estratégias retóricas que enfatizam o efeito cômico no esquete “A encalhada”, de Ingrid Guimarães e Aloísio de Abreu – uma das nove cenas que compõem o espetáculo *Cócegas* (EMI, 2004), interpretado pelas atrizes brasileiras Heloísa Périssé e Ingrid Guimarães. O embasamento teórico para este trabalho é fornecido, principalmente, pelos tratados da Retórica Antiga (ARISTÓTELES, 1991, 2000a, 2005; CÍCERO, 1950, 1991; QUINTILIANO, 1836), pelos estudos da Nova Retórica (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996; REBOUL, 1998; MEYER, 1994, 2007a, 2007b) e por obras que versam sobre a comédia (FRYE, 1973; MENDES, 2008). Finda a análise dos componentes verbais e não verbais do esquete, constata-se que a recorrência de algumas técnicas no plano da expressão, como o disfemismo, a repetição, a alusão; e a constituição do caráter ansioso e imoderado da protagonista são estratégias fundamentais na produção do efeito cômico em “A encalhada”. Além disso, verifica-se que interação entre os diferentes expedientes retóricos do esquete é capaz de incitar, no auditório, paixões eufóricas, como a confiança e a simpatia; e disfóricas, como a inveja.

Palavras-chave: Retórica. Argumentação. Comicidade. Teatro.

ABSTRACT

This dissertation discusses the rhetorical construction of comicality in theatrical plays. For this purpose, this study aims at investigating rhetorical strategies that emphasize the comical effect of skit “*A encalhada*” (*The Spinster*), by Ingrid Guimarães and Aloísio de Abreu — one of the nine scenes that make up the show “*Cócegas*” (EMI, 2004), interpreted by Brazilian actresses Heloísa Périssé and Ingrid Guimarães. The theoretical framework for this study is provided mainly by Ancient Rhetorical Treatises (ARISTOTLE, 1991, 2000a, 2005; CICERO, 1950, 1991; QUINTILIAN, 1836); by the studies on New Rhetoric (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996; REBOUL, 1998; MEYER, 1994, 2007a, 2007b); and by works on comedy (FRYE, 1973; MENDES, 2008). After the analysis of verbal and non-verbal components of this skit, we can see that some recurring expression techniques such as dysphemism, repetition and allusion; and the constitution of the anxious and immoderate personality of the protagonist are fundamental strategies to produce the comic effect in “*A Encalhada*”. Moreover, the interaction between different means of rhetoric in the skit causes euphoric passions such as trust and sympathy, as well as dysphoric ones such as envy to be aroused among audiences.

Keywords: Rhetoric. Argumentation. Comicality. Theater.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Stills</i> do esquete “A enalhada” – Figurino	110
Figura 2 – <i>Still</i> do esquete “A enalhada” – Gesto disfêmico	115
Figura 3 – <i>Stills</i> do esquete “A enalhada” – Repetição	119
Figura 4 – <i>Fat Family</i>	122
Figura 5 – Celinho mostra os movimentos laterais que caracterizam a dança do pescoço	122
Figura 6 – Capa (versão brasileira) do DVD do filme <i>Gremlins</i> (1984)	123
Figura 7 – <i>Stills</i> do esquete “A enalhada” – Dança do pescoço	124
Figura 8 – <i>Stills</i> do esquete “A enalhada” – Léxico compõe expressão nominal referencial depreciativa “cabelo estranho”	126
Figura 9 – Jotalhão	127
Figura 10 - <i>Stills</i> do esquete “A enalhada” – Cabelos	139
Figura 11 – <i>Stills</i> do esquete “A enalhada” – Painéis	140
Figura 12 – <i>Stills</i> do esquete “A enalhada” – Vergonha	141
Figura 13 - <i>Stills</i> do esquete “A enalhada” – Deboche	143

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Notação de transcrição	95
---	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
PARTE I: RETÓRICA, RISO E REPRESENTAÇÃO	18
CAPÍTULO 1: A HISTÓRIA	19
CAPÍTULO 2: OS FUNDAMENTOS	25
2.1 Os gêneros	28
a) O discurso judicial	29
b) O discurso deliberativo	29
c) O discurso epidítico	30
2.2 As etapas de organização do discurso	31
2.2.1 Invenção	31
a) Lugar da quantidade	32
b) Lugar da qualidade	33
c) Outros lugares	33
2.2.2 Disposição	35
a) Exórdio	35
b) Narração	36
c) Argumentação	37
d) Peroração	39
2.2.3 Elocução	40
2.2.4 Memória	42
2.2.5 Ação	43
CAPITULO 3: AS PROVAS	46
3.1 O logos	46
3.1.1 Sobre os argumentos	47
a) Argumentos quase lógicos	48
b) Argumentos baseados na estrutura do real	48
c) Argumentos que fundam a estrutura do real	48

d) Argumentos por dissociação	49
3.1.2 Sobre as figuras	49
3.1.3 Sobre a seleção lexical	54
3.2 O <i>ethos</i>	55
3.2.1 A noção de <i>ethos</i> na Antiguidade: Aristóteles	55
3.2.2 A noção de <i>ethos</i> na Antiguidade: os romanos	57
3.2.3 A noção de <i>ethos</i> na atualidade: as neoretóricas	59
3.3 O <i>pathos</i>	61
3.3.1 As paixões na Grécia: de Platão a Aristóteles	63
3.3.2 Do <i>pathos</i> romano às paixões da Renascença	65
3.3.3 O <i>pathos</i> no âmbito das neoretóricas	68
CAPÍTULO 4: O RISO E O RISÍVEL	71
4.1 Contribuições da Antiguidade	71
4.2 Perspectivas da Nova Retórica	78
CAPÍTULO 5: SERIA TRÁGICO SE NÃO FOSSE CÔMICO	81
PARTE II: QUESTÕES METODOLÓGICAS	87
CAPÍTULO 6: NATUREZA DO <i>CORPUS</i> E PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE.....	88
6.1 O <i>corpus</i>	88
6.2 O percurso metodológico	91
6.3 A transcrição	92
PARTE III: PERSUASÃO E COMICIDADE EM CENA	108
CAPÍTULO 7: A ENCALHADA: UMA LEITURA RETÓRICA	109
7.1 O primeiro contato	109
7.2 O desenvolvimento da argumentação	112
7.2.1 As estratégias retórico-enunciativas	112
a) Disfemismo	113

b) Repetição	115
c) Alusão	120
d) Seleção lexical	125
e) Contradição e incompatibilidade: a argumentação pelo ridículo	130
7.2.2 A constituição de um tipo cômico complexo	132
7.2.3 A aventura patética	135
7.3 O arremate	149
CONSIDERAÇÕES FINAIS	152
REFERÊNCIAS	157

INTRODUÇÃO

O humor não conhece terreno proibido: é uma faculdade essencialmente humana, amplamente disseminada em todas as esferas da vida e, por conseguinte, presente nos mais variados gêneros discursivos. O fenômeno humorístico não é, entretanto, de fácil definição. Não foram poucos os estudiosos que buscaram, desde a Antiguidade, explicar a essência do humor e do riso e seus significados na sociedade. Entre esses, contam-se filósofos, antropólogos, sociólogos, psicólogos, historiadores e, até mesmo, alguns (poucos) linguistas.

Foi, contudo, no século XX, na chamada “era da derrisão universal” (MINOIS, 2003), que o fenômeno humorístico ganhou prestígio e passou a ser observado como um problema científico ‘respeitável’. Graças às novas reflexões sobre o tema, que começaram a se desenvolver, sobretudo, a partir da década de 1970, os estudos sobre o humor superaram as resistências acadêmicas baseadas na suposta correspondência entre ‘seriedade’ e saber, constituindo um campo que reúne esforços multi e interdisciplinares. São esses diferentes enfoques teóricos do humor que atualmente nos dão conta de suas múltiplas funções: divertir, criticar, denunciar, promover a manutenção do equilíbrio social e/ou psicológico (TRAVAGLIA, 1989, 1990, 1992; POSSENTI, 2010).

À parte as especificidades de cada texto, podemos assumir que o discurso humorístico sempre apresenta um componente de persuasão, já que pretende angariar a adesão intelectual e afetiva do auditório, concretizada no riso. Sendo assim, nada mais interessante do que observá-lo a partir de uma teoria que, historicamente, se ocupe dos meios vinculados à produção e à interpretação de discursos persuasivos eficazes.

Buscamos, pois, na retórica, a ancoragem teórica para esta pesquisa, cujo objetivo central é a investigação das estratégias capazes de ressaltar o efeito cômico em peças teatrais. De maneira mais específica, propomo-nos, aqui, a

observar como as estratégias retóricas atuam na construção da comicidade em “A enalhada”, de Ingrid Guimarães e Aloísio de Abreu.

Em síntese, podemos dizer que esta pesquisa tem caráter teórico-analítico, uma vez que busca identificar os expedientes (verbais e não verbais) relacionados à produção do riso no esquete “A enalhada”, a partir dos pressupostos da Retórica Antiga e da Nova Retórica. Para levar a cabo essa tarefa, pretendemos investigar o desenvolvimento da argumentação do início ao final do esquete, observando as etapas de produção do discurso, desde a escolha dos argumentos até a *performance* do orador, e a interpenetração das três provas retóricas.

Mas, afinal, uma análise da construção retórica do humor no teatro é capaz de justificar a elaboração de uma dissertação de Mestrado? Ora, acreditamos que sim. E por, pelo menos, três motivos. Em primeiro lugar, um estudo sobre o humor se justifica pela importância que as diversas formas de manifestação do cômico têm assumido na sociedade contemporânea, haja vista a incessante produção de material risível veiculado em diferentes mídias e as recentes discussões sobre os limites a que essas produções deveriam se submeter.

Em segundo lugar, entendemos que o texto humorístico pode ser percebido, ilocutariamente, como um “[...] exercício de argumentação em que se busca fazer o outro concordar com certa compreensão das coisas” (PEPICELLO, 1987, apud TRAVAGLIA, 1990, p. 63). Sendo assim, compreendemos que a identificação dos procedimentos retóricos vinculados à produção do riso mostra-se útil, na medida em que nos possibilita reconhecer como o discurso risível move o pensamento da audiência, levando-a a refletir e agir sobre os problemas mais polêmicos de sua comunidade.

Em terceiro lugar, consideramos a relevância do *corpus* analisado. A comédia é uma forma dramática essencialmente crítica e catártica. Entretanto, a histórica desvalorização do cômico face ao trágico (ou, ao que mais recentemente chamamos ‘sério’) acabou por transformá-la em um gênero menor (pelo

menos, do ponto de vista do número de estudos). Desse modo, um trabalho, dedicado à construção dramática da comicidade, também se justifica por contribuir com a reduzida fortuna teórica e crítica dedicada à comédia.

Certamente, a realização de uma empreitada desse porte seria inviável sem a conjugação de vários referenciais teóricos. Desse modo, acrescentamos, aos pressupostos da Retórica Antiga e das neoretóricas (ARISTÓTELES, 1991, 2000a, 2005; CÍCERO, 1950, 1991; QUINTILIANO, 1836; PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996; REBOUL, 1998; MEYER, 1994, 2007a, 2007b, entre outros), as contribuições de outras áreas do conhecimento, tais como a Filosofia (BERGSON, 1983), a Literatura (FRYE, 1973; PROPP, 1992; MENDES, 2008), a Linguística (GIL, 1995; PÉREZ, 2012; TRAVAGLIA, 1989, 1990, 1992; POSSENTI, 2007, 2010), a Sociologia (LE BRETON, 2009) e a Psicanálise (FREUD, 1952; CAMPOS, 2004).

Conforme mencionado anteriormente, selecionamos como objeto de análise para este estudo qualitativo o quadro “A enalhada”, um dos nove esquetes que compõem *Cócegas*, grande fenômeno humorístico do teatro brasileiro, escrito e interpretado por Heloísa Périssé e Ingrid Guimarães. A partir disso, propusemo-nos algumas questões: considerando-se que o riso constitui uma forma de adesão, quais seriam os expedientes retóricos mais eficientes na produção do humor no esquete “A enalhada”? Tendo em vista a predominância da dimensão passional no discurso dramático, qual correlação poderia ser estabelecida entre os recursos retóricos utilizados na produção do humor e os sentimentos mobilizados no auditório? Seria possível, por meio de um discurso humorístico eficaz, incitar outras paixões além da óbvia alegria?

Levantamos, então, as seguintes hipóteses: diferentes recursos do *logos* são utilizados para produzir o riso no esquete “A enalhada”, porém, dentre estes, alguns são mais recorrentes; a constituição do *ethos* da personagem é uma estratégia fundamental na produção do riso no esquete analisado; a interação entre os diferentes expedientes retóricos, apreensíveis a partir da orquestração

dos componentes verbais e não verbais do esquete selecionado, contribui para a mobilização, no auditório, de paixões eufóricas e disfóricas.

Tencionando confirmar ou refutar essas hipóteses elaboramos este trabalho, que, afora a Introdução e as Considerações Finais, se estrutura em três partes.

Na parte I, *Retórica, riso e representação*, apresentamos os pressupostos teóricos de nosso trabalho. A fim de tornar nossa exposição mais proveitosa, trazemos, no primeiro capítulo, um breve percurso histórico, no qual apresentamos as origens da retórica e alguns de seus encaminhamentos posteriores. No capítulo II, discorremos sobre a finalidade da disciplina, seus gêneros fundamentais, o ‘edifício retórico’ e seus componentes; e, no capítulo III, detemo-nos um pouco mais na discussão da tríade (*logos, ethos e pathos*) que envolve e consolida o discurso persuasivo.

Nos capítulos IV e V, discutimos questões relacionadas ao humor e ao teatro. Inicialmente, fazemos uma breve exposição do que os tratadistas da Antiguidade e os teóricos da argumentação contemporâneos nos dizem sobre o riso e o risível. Na sequência, fornecemos um sucinto paralelo entre a comédia e a tragédia e destacamos alguns aspectos relevantes da análise do discurso dramático.

Na parte II, *Questões metodológicas*, esclarecemos os aspectos relacionados à metodologia da pesquisa. No primeiro tópico, apresentamos o esquete “A enalhada”, nosso objeto de investigação, e a peça *Cócegas*, da qual ele foi extraído. Em seguida, expomos as etapas de elaboração do trabalho e, finalmente, explicamos os critérios utilizados para a transcrição do *corpus*.

Na parte III, *Persuasão e comicidade em cena*, apresentamos a análise retórica do esquete “A enalhada”, observando como a integração dos elementos do *logos* (escolha de palavras específicas, de figuras e de construções argumentativas) com os diferentes expedientes performáticos (prosódicos e

cinésicos) constrói a imagem cômica da oradora e incita as paixões do auditório, levando os espectadores ao riso.

PARTE I

RETÓRICA, RISO E REPRESENTAÇÃO

CAPÍTULO 1

A HISTÓRIA

“A melhor introdução à retórica é sua história”, afirma-nos Reboul (1998, p. 1). Não por acaso. De fato, conhecer em que cenário sócio-histórico nasceu a retórica constitui um passo importante para a compreensão de suas principais noções. Pensando assim, começaremos a contar a história dessa ciência a partir de sua origem ‘oficial’: uma origem grega como a da geometria, a da tragédia ou a da filosofia (REBOUL, 1998).

O uso persuasivo da linguagem, por certo, não surgiu em solo heleno. É difícil pensar que, em algum momento, os homens não tenham se utilizado de seu discurso para tentar levar outros homens a crer em alguma coisa ou a fazer algo. Entretanto, também há que se reconhecer que a sociedade grega, preocupada desde Homero com a beleza do discurso, constituiu-se em um terreno fértil para a retórica, arte do discurso oratório, que teve origem na Sicília, no século V a. C., com o tratado *Teoria Retórica*, dos oradores Córax e Tísias.

É interessante notar que, a ‘descoberta’ da retórica está relacionada a motivações judiciais e políticas, e não literárias, como se poderia pensar. Conta-nos Barthes (1975) que, por volta de 485 a. C., os tiranos sicilianos Gelon e Hieron povoaram Siracusa, distribuindo terras aos mercenários às custas de deportações, transferências de população e expropriações.

Quando destronados, a recomposição da ordem democrática foi marcada por uma disputa pelas propriedades expropriadas, o que era amplamente dificultado pelo caráter obscuro e confuso dos direitos de propriedade. Nesse contexto, o surgimento de inúmeros processos mobilizava grandes júris populares, aos quais competia deliberar sobre a posse dos bens. Diante desses júris, era necessário ser eloquente para convencer. Era, portanto,

urgente criar uma arte que, ensinada nas escolas, tornasse os cidadãos aptos a defenderem suas causas. Foi essa a preocupação de Córax e Tísias na elaboração de seu tratado: fornecer aos cidadãos meios para defender seus direitos.

Atenas mantinha estreitas relações e negócios com a Sicília e, por isso, rapidamente adotou a retórica. Entre os maiores divulgadores da arte na Grécia encontramos o siciliano Górgias, orador tornado célebre pelo apreço aos aspectos ornamentais do discurso. Górgias e seus discípulos – chamados sofistas – davam, de cidade em cidade, lições de eloquência que visavam habilitar qualquer cidadão a argumentar bem e a persuadir em qualquer circunstância. A “retórica do aparato” (FERREIRA, 2010, p. 42) não era, todavia, bem vista por todos os gregos.

Platão foi um grande censor da retórica de Górgias e dos sofistas, opondo-a sempre à filosofia. Nos dois diálogos que escreveu sobre o assunto – *Górgias* e *Fedro* – o filósofo apresenta-nos duas retóricas, “[...] uma boa e outra má” (BARTHES, 1975, p. 153). A má, chamada logografia, é a retórica sofística, sobre a qual vimos falando, falso saber que defende indiferentemente o justo e o injusto. A ‘boa’ retórica, chamada psicagogia, é a retórica filosófica ou dialética.

A dialética platônica é a arte do diálogo. Assentando-se na tríade pergunta-resposta-refutação, o método dialético (por excelência, filosófico) busca reunir as ideias particulares associadas a um conceito, chegando, assim, a uma síntese, que será novamente decomposta e racionalmente investigada. Constitui, portanto, um procedimento infinito que visa às ideias puras ou universais. A argumentação, nesse caso, atuaria a serviço de um pensamento ‘verdadeiro’.

A arte da discussão não se manteve, contudo, restrita aos filósofos, como gostaria Platão. A dialética grega evoluiu e tornou-se debate, jogo intelectual no qual os interlocutores, defensores de teses contrárias, tentavam vencer o

adversário pela argumentação, diante de uma plateia. Desse modo, a dialética se preservava como argumentação honesta e sistemática, mas abandonava o 'verdadeiro' em prol do 'verossímil'. É isso que, para Aristóteles, aproxima-a da retórica.

Segundo o estagirita, a retórica é, tal como a dialética, uma técnica do verossímil, apoiada em raciocínios dedutivos e indutivos 'verdadeiros'; e, nisso, distingue-se da sofística, “[...] que se compraz com o inverossímil e o ‘prova’ por meio de uma *aparência* de raciocínio” (REBOUL, 1998, p. 36, grifo nosso). Dizer que retórica e dialética se valem de meios lógicos análogos, não significa afirmar, entretanto, que a retórica é um ‘tipo de dialética’, mas, sim, que as duas disciplinas estão no mesmo plano: a dialética toca a retórica, na medida em que a faz uma de suas aplicações; a retórica toca a dialética ao utilizá-la, ao lado do caráter e da emoção, como um meio de persuadir (ARISTÓTELES, 2005).

É assim, colocando-se, ao mesmo tempo, contra Platão e contra os sofistas, que Aristóteles reabilita a retórica. O filósofo escreveu, na verdade, dois tratados sobre a elaboração dos discursos, a *Arte Retórica* e a *Arte Poética*, os quais dão encaminhamentos diferentes ao sistema retórico e ao sistema poético, considerados por ele, técnicas autônomas. Na *Arte Poética*, Aristóteles se ocupa, especificamente, da produção do discurso poético e literário, ao passo que, na *Arte Retórica*, concentra-se na produção dos discursos públicos com fins persuasivos na comunicação cotidiana.

Segundo Aristóteles (2005, p. 95), a retórica é “a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir”. Pensando nesse sentido, o filósofo divide a *Arte Retórica* em três partes, que são denominadas por Barthes (1975, p. 156) “o livro do orador” (livro I), “o livro do público” (livro II) e “o livro da mensagem” (livro III). No livro I, Aristóteles trata, prioritariamente, da concepção dos argumentos, da distinção dos gêneros retóricos e da adaptação dos tópicos aos gêneros. No livro II, abordam-se as emoções (paixões) e, novamente, os argumentos, dessa vez sob o ponto de

vista da recepção. Por fim, o livro III é dedicado ao estilo e à composição do discurso. Nele, o filósofo discute sobre as figuras e sobre a ordem das partes do discurso. São esses, portanto, os pontos centrais da teoria da retórica aristotélica, e foram eles que, mais tarde, inspiraram a tradição retórica latina.

Já no século II a. C. os gregos fundavam em solo romano as primeiras escolas de retórica (BARTHES, 1975). Entretanto, é somente no século I a. C. que surge a *Rhetorica ad Herennium*, primeiro tratado latino sobre a arte retórica. Esse tratado, de autoria anônima, ora atribuída a Cornifício, ora a Cícero, contribuiu fortemente para o desenvolvimento da retórica latina, uma vez que, conforme afirma Ferreira (2010), foi responsável por popularizar as fontes gregas e por firmar a terminologia retórica em latim.

A partir de então “[...] a retórica torna-se também latina” (FERREIRA, 2010, p. 44) e tem seu prestígio incrementado pelas obras de Cícero, dentre as quais merecem destaque os tratados *De oratore* (55 a. C.) e sua complementação, *Orator* (46 a. C.). Enquanto na *Rhetorica ad Herennium* podia-se observar a síntese flagrante de diferentes doutrinas da retórica helenística (muitas vezes não citadas)¹, na retórica ciceroniana presenciava-se a composição de uma obra declaradamente influenciada pela tradição aristotélica. É a observação dessa influência que leva Barthes (1975) a considerar que Cícero mais pragmatiza a retórica aristotélica – por ser ele mesmo um grande orador, que teoriza sobre a sua prática – do que, efetivamente, lhe acrescenta novos elementos.

Quintiliano, por sua vez, retoma as reflexões de Cícero no apogeu do Império (século I-II d. C.), conferindo-lhes um enfoque pedagógico. Sua obra, *Institutio oratoria*, é composta por doze livros que apresentam um plano completo para a formação do orador desde a infância. Nesse amplo programa de ensino de

¹ A introdução de Salvador Núñez à edição madrilena da obra (cujas referências podem ser encontradas ao final deste trabalho) apresenta um exame pormenorizado dessas influências, dentre as quais merecem destaque as tradições aristotélica e isocrática e as contribuições de Hermágoras e da Escola Ródia.

retórica estão incluídas, segundo Reboul (1998, p. 73), “[...] a gramática, como explicação dos textos, e a dialética, como técnica de argumentação”.

O esforço por reconciliar a retórica e a ética, separadas por Aristóteles, acaba constituindo, no entanto, o ponto central do programa de educação retórica de Quintiliano. Para o autor, a retórica (ou Eloquência) pode ser definida como a “*ciência de falar bem*” (QUINTILIANO, 1836, p. 6, grifos do autor)²; e, nessa definição, ‘bem’ assume, conforme lembra Reboul (1998, p. 74), não apenas um sentido estético, mas também moral: “Falar bem é ser homem de bem; inversamente, só o homem de bem, honesto e culto, fala bem”.

Os tratados de Cícero e Quintiliano continuaram influenciando a retórica medieval, disciplina que, então, compunha, ao lado da gramática e da lógica, o chamado *Trivium*, no qual consistia a formação básica de todo cidadão. De acordo com Meyer (2007a), foi na Renascença que a retórica e a dialética começaram a ser pulverizadas: enquanto a dialética foi, aos poucos, posta de lado pelo discurso do método e pela ciência, a retórica foi incorporada pela religião. Assim, com o desprezo pelos componentes afetivos da persuasão e pela argumentação, a retórica foi reduzida, essencialmente, à linguagem estilizada, comum ao discurso religioso.

O cenário estabelecido não muda muito ao longo dos séculos XVII e XVIII. Nesse período, a disseminação do racionalismo cartesiano privilegiará a lógica, constituindo um novo golpe à dialética (REBOUL, 1998). Esta permanece, pois, fragilizada, e separada da retórica, cujos floreios serão aplicados ao debate jurídico, à política e à pregação.

No século XIX, observamos o surgimento de duas correntes de pensamento que produzem ataques veementes à retórica, quais sejam: o Positivismo e o Romantismo. O Positivismo rejeita a retórica em nome da verdade científica. O Romantismo, por outro lado, o faz em nome da sinceridade (REBOUL, 1998;

² As citações da obra *Instituições oratórias* (1836) apresentam ortografia adaptada. Esclarecemos que as atualizações ortográficas foram realizadas unicamente com o intuito de padronizar o texto da dissertação e que todas as adaptações são de nossa responsabilidade.

FERREIRA, 2010). Sem conseguir resistir às críticas, a retórica sucumbe e desaparece (inclusive do ensino) até meados do século XX, quando é reabilitada pela ‘nova retórica’.

Chaïm Perelman foi o primeiro autor a resgatar a retórica no século XX. Ao afirmar que a utilização de meios verbais com o intuito de “[...] provocar ou aumentar a adesão dos espíritos às teses que se apresentam a seu assentimento” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 50) ocupa lugar central em diversas disciplinas, tais como o Direito, a Filosofia e a Literatura, Perelman, ao lado de sua colaboradora Olbrechts-Tyteca, inova o estudo da retórica, atribuindo relevo à sua vertente argumentativa (AMOSSY, 2005b; ALEXANDRE JÚNIOR, 2005).

O livro mais importante dos autores, *Tratado da Argumentação: a nova retórica*, publicado em 1958, nasce de reflexões vinculadas à filosofia do Direito. Nessa obra Perelman e Olbrechts-Tyteca partem de duas recusas – por um lado, ao uso da lógica formal no raciocínio jurídico, e, por outro, à inserção da aplicação do direito no campo do irracional – para propor o resgate da dialética na constituição de uma lógica dos julgamentos de valor no campo jurídico. Assim, a dupla sugere que, entre a demonstração científica e o julgamento absolutamente subjetivo, existiria uma “lógica do verossímil”, à qual chamam argumentação (REBOUL, 1998, p. 89).

Segundo Meyer (2007a), as reflexões de Perelman recolocaram a retórica (identificada à argumentação) na ordem do dia. A partir de meados do século XX, passamos a assistir à proliferação de abordagens retórico-argumentativas que, a despeito dos inevitáveis afastamentos, permanecem fieis aos princípios da antiga retórica. Sendo assim, procuramos fornecer, a seguir, mais alguns dados sobre os fundamentos teóricos lançados pelos antigos e sobre as adaptações desses conceitos no tratamento dos discursos contemporâneos.

CAPÍTULO 2

OS FUNDAMENTOS

Vimos que a retórica como técnica e/ou teoria nasce da necessidade prática de discutir e deliberar. É, portanto, um saber que se ocupa dos processos de comunicação que têm por objetivo a “[...] negociação da diferença entre os indivíduos sobre uma questão dada” (MEYER, 2007a, p. 25), ou, como já citamos, a “adesão dos espíritos às teses que se lhes apresentam ao assentimento” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 4). Em suma, podemos dizer que o estudo da retórica pretende investigar as técnicas relacionadas à persuasão.

Sendo assim, é importante que tenhamos claro em que consiste a persuasão. Segundo Ferreira (2010), o termo persuadir origina-se de *persuadere* (*per + suadere*), e equivale a ‘aconselhar de modo completo’. Diz respeito, assim, à capacidade de manejar habilidosamente o discurso com o intuito de mover alguém a favor de determinada causa, explorando não apenas os apelos à racionalidade ou às provas lógicas, mas também os sentimentos, as paixões do outro. É a coexistência dos aspectos racionais e afetivos na persuasão que garante ao discurso retórico três funções: *docere* (instruir, isto é, transmitir noções intelectuais ao auditório); *movere* (mover os sentimentos, sensibilizar o auditório) e *delectare* (agradar, despertar a atenção do auditório pelo prazer).

Ora, mas se falamos não apenas em convencer o interlocutor pelo uso de artifícios lógicos ou ‘objetivos’, mas também em levá-lo à ação mediante o apelo aos sentimentos e ao prazer, não poderíamos considerar que a construção retórica é uma espécie de armadilha, uma coação dissimulada, que por meio de uma “manipulação psicológica” (BRETON, 2003, p. 8) ‘força’ o auditório a assumir a opinião do orador ou a realizar a ação que lhe é requerida?

Voltamos, nesse momento, à antiga discussão sobre a ética da comunicação persuasiva. Não queremos, aqui, retomar a distinção platônica entre a ‘boa’ e a ‘má’ retórica, sequer discutir a cisão, proposta por Philippe Breton, entre a argumentação (ação pautada em raciocínios ‘legítimos’) e a retórica (técnica que busca convencer ‘a qualquer preço’). É, entretanto, relevante pontuar alguns aspectos.

Em primeiro lugar, é importante salientar que, atualmente, a finalidade primeira da retórica, como matéria de ensino, não é persuadir, mas, sim, investigar os meios de persuasão empregados em cada discurso. Em segundo lugar, devemos estar sempre atentos ao fato de que o discurso retórico (ou argumentativo) não trata, *a priori*, de verdades ou mentiras, mas de opiniões. Há que se considerar, portanto, que, ao auditório, deve ter resguardada a liberdade de aderir ou não à opinião proposta. Do contrário, estaremos falando de violência, e não de argumentação ou retórica.

Tendo, assim, claro que o discurso persuasivo de que tratamos neste trabalho é aquele que visa à produção do acordo e não ao logro, passaremos à exposição de seus componentes fundamentais. Já mencionamos que a situação do discurso persuasivo envolve três elementos: a argumentação (o discurso propriamente dito), aquele que a apresenta (o orador), e aquele(s) a quem ela se dirige (o auditório). Podemos agora dizer que a cada um desses elementos corresponde uma dimensão (ou prova) retórica.

A discussão sobre cada uma dessas dimensões (*ethos*, *pathos* e *logos*) será desenvolvida em maiores detalhes ao longo desta dissertação, de modo que, por enquanto, não nos prolongaremos nesta tarefa. Para uma primeira aproximação, basta-nos fazer algumas considerações globais sobre essas noções.

O *ethos* é a dimensão relacionada aos atributos do orador. Corresponde aos traços de caráter que ele deve mostrar ao auditório para causar boa impressão, pouco importando sua sinceridade. Constitui, portanto, a “aparência”

(BARTHES, 1975, p. 203) do orador, a imagem que ele constrói quando enuncia. O *pathos* remete ao conjunto de emoções, paixões e sentimentos que o orador consegue despertar no seu auditório. O *logos*, por sua vez, está diretamente relacionado aos argumentos que derivam da lógica racional, constituindo, segundo Meyer (2007a), o objeto das considerações do *ethos* e do *pathos*.

É a orquestração harmoniosa dessas três provas que garante a persuasão. O orador eficaz conhece bem os valores do auditório a que se dirige, sendo, assim, capaz de encontrar os melhores argumentos, de construir a imagem mais adequada e de mobilizar as emoções mais pertinentes à sua causa.

Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) atentam para a imbricação das dimensões do discurso retórico quando, sublinhando a importância da adaptação do orador ao auditório, escrevem que “o conhecimento daqueles que se pretende conquistar é [...] uma condição prévia de qualquer argumentação eficaz” (p. 23); e quando retomam Vico, para quem “todo o objeto da eloquência é relativo aos nossos ouvintes, e é consoante suas opiniões que devemos ajustar os nossos discursos” (1837, p. 10, apud PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 26).

Note-se que toda argumentação pressupõe a existência de um acordo, isto é, de um contrato intelectual entre o orador e o auditório, que deve ser preservado do início ao final do discurso. Esse acordo é constituído por premissas já aceitas, que serão utilizadas para intensificar a adesão dos ouvintes à tese defendida pelo orador. Os objetos de acordo que podem servir de premissas são agrupados por Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996, p. 74) em duas categorias. A primeira, relativa ao “real”, comporta os fatos, as verdades e as presunções; a segunda, relativa ao “preferível”, contempla os valores, as hierarquias e os lugares³.

³ A exposição acerca dos lugares do preferível será desenvolvida no item 2.2.1.

Ora, se ao orador é exigido elaborar um discurso que se desenvolva “nos limites de uma área de valores aceitável” (FERREIRA, 2010, p. 22), qual(is) seria(m) a(s) função(ões) do auditório ao qual esse discurso se dirige? A resposta a essa questão encontramos ainda em Aristóteles. Segundo o filósofo, cabe ao auditório atuar como juiz (no tribunal ou na assembleia) ou como espectador. Ao auditório que atua como juiz “[...] é necessário que [...] se pronuncie sobre o passado ou sobre o futuro”, ao passo que, ao auditório que atua como espectador compete “[...] pronuncia[r]-se sobre o talento do orador” (ARISTÓTELES, 2005, p. 104).

Embora não possam ser consideradas estanques, como lembra-nos bem Ferreira (2010), as funções apontadas por Aristóteles revelam que os discursos retóricos podem diferir quanto ao poder de decisão que o orador confere ao auditório. É essa distinção que norteia a categorização aristotélica dos discursos persuasivos que veremos a seguir.

2.1 Os gêneros

De fato, as neoretóricas não limitam suas reflexões aos gêneros básicos, propostos por Aristóteles, uma vez que a variedade dos meios de comunicação contemporâneos possibilita a atualização desses gêneros sob os mais diversos formatos (MOSCA, 2004). Todas as dimensões da análise retórica, antes aplicáveis apenas às situações de fala pública, são hoje estendidas a um sem-número de discursos, incluindo-se aí gêneros reconhecidamente persuasivos, como a publicidade; gêneros cuja função persuasiva é ainda questionada, como a poesia; e produções não verbais, como o cinema e a música (REBOUL, 1998; FERREIRA, 2010).

A classificação aristotélica dos três gêneros: judicial, deliberativo e epidítico, no entanto, institui critérios de observação importantes na distinção dos tipos de discurso, tais como o tempo afetado, o tipo de auditório visado, o argumento-tipo, os atos de linguagem e os valores envolvidos na produção de cada

gênero. A observação desses critérios é útil ao analista na medida em que evidencia que cada discurso é produzido e deve ser, por conseguinte interpretado, tendo em vista um objetivo e um contexto específico. Pensando assim, incluímos a seguir uma rápida exposição dos gêneros aristotélicos.

a) O discurso judicial

O discurso judicial (judiciário, jurídico ou forense) é dirigido ao tribunal e tem por fim distinguir o justo e o injusto. Isso significa que é por meio desse tipo de discurso que se objetiva acusar ou defender sobre atos passados aos quais ainda “[...] cumpre esclarecer, qualificar e julgar” (REBOUL, 1998, p. 45).

O propósito da argumentação, nesse caso, consiste na destruição dos argumentos da parte contrária frente a um auditório especializado. Sendo assim, é comum (e desejável) que o orador lance mão não apenas de provas técnicas (isto é, de provas criadas no discurso) que evidenciem sua busca por uma argumentação mais elaborada e ‘racional’, como os raciocínios dedutivos (entimemas); mas também de provas extratécnicas, preexistentes ao discurso (leis, testemunhas, contratos, confissões, etc.).

b) O discurso deliberativo

O discurso deliberativo (ou político) trata de questões futuras, relativas à administração da cidade. É por meio dele que o orador aconselha ou desaconselha decisões que dizem respeito à coletividade e projetos públicos, tendo em conta a utilidade (conveniência) ou a nocividade do assunto deliberado.

Para Aristóteles (2005, p. 106), “[...] os assuntos passíveis de deliberação são claros; são os que naturalmente se relacionam conosco e cuja produção está em nossas mãos”. Dessa forma, foi possível ao filósofo atribuir ao discurso

deliberativo cinco questões básicas: “finanças, guerra e paz, defesa nacional, importações e exportações, e legislação” (ARISTÓTELES, 2005, p. 107).

Enfim, é válido destacar que, por dirigir-se à assembleia, público variável e pouco especializado, o orador do discurso deliberativo argumenta, prioritariamente, pelo exemplo, o que permite ao auditório “[...] conjecturar o futuro a partir dos fatos passados [...]” (REBOUL, 1998, p. 46).

c) O discurso epidítico

O discurso epidítico (laudatório) versa sobre o belo e o feio. É, pois, por meio dele que se pode censurar ou louvar fatos e homens. Desse modo, cabe ao orador desse tipo de discurso agradar o auditório pela exposição de sua habilidade ao tratar de temas atuais, já conhecidos pelos espectadores. Do auditório, por seu turno, espera-se um juízo de valor, que pode ser imediatamente manifesto ou não:

Depois do discurso, os expectadores declaram se gostam ou não, se concordam ou discordam, se acham belo ou feio o que foi dito, da forma como foi dito, sem que, necessariamente, precisem tomar uma posição definitiva sobre o que foi exposto, ainda que o discurso possa ter causado profunda influência no auditório, possa ter posto em crise valores vigentes (FERREIRA, 2010, p. 22).

Para conquistar a admiração do auditório discorrendo sobre o que é digno de louvor ou vergonha, o orador do discurso epidítico utiliza-se, sobretudo, da argumentação por amplificação. Segundo Aristóteles (2005, p. 130), a amplificação é, “[...] entre as espécies comuns a todos os discursos, [...] a mais apropriada aos epidíticos”, já que estes discursos “[...] tomam em consideração as ações por todos aceites”, sendo, portanto, necessário apenas “[...] revesti-las de grandeza e de beleza”.

O vínculo do discurso epidítico com a dimensão estética da linguagem contribuiu para que, muitas vezes, estudiosos o considerassem mais próximo à literatura que à argumentação. É necessário, contudo, recordar que a argumentação do discurso epidítico pretende criar ou aumentar a intensidade da adesão a certos valores (normalmente, valores tradicionais, já aceitos de antemão), tornando-os, assim, incontestes (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996). Sua função, portanto, claramente oscila entre a manutenção do vínculo social e o deleite estético.

2.2 As etapas de organização do discurso

Seja qual for o gênero escolhido, cabe ao orador cumprir algumas etapas na realização do discurso retórico. Habitualmente, contam-se cinco etapas, quatro delas propostas pelos gregos (invenção, disposição, elocução e ação), e uma posteriormente acrescida pelos romanos (memória).

2.2.1 Invenção

A invenção (*heurésis*) é a fase em que o orador busca as provas que sustentarão o discurso. É nesse momento, portanto, que o orador analisa o auditório e reúne os argumentos adequados à temática abordada e ao efeito pretendido.

Mas, como o orador poderá escolher as provas convenientes? Onde ele poderá encontrá-las? De acordo com Tringali (1988, p. 63), as provas na retórica “[...] giram sempre em redor de alguns capítulos gerais”. Sendo assim, é possível ao orador evocar um “[...] repertório prévio dos lugares onde encontrar as provas”.

Os lugares da argumentação (*topoi*, em grego), que servem tanto à retórica quanto à dialética, são discutidos por Aristóteles nos *Tópicos* e na *Arte Retórica*. Apesar disso, não há, em nenhuma das obras, qualquer definição

clara de *topoi*; o que certamente contribui para uma interpretação plural do termo.

Três das posições mais comuns sobre a noção de lugar são destacadas por Reboul (1998): na primeira, atribui-se ao lugar o sentido de argumento-tipo, ou seja, “um argumento pronto que o defensor pode colocar em determinado momento de seu discurso” (REBOUL, 1998, p. 51). Na segunda, considera-se o lugar como um tipo de argumento, um esquema a ser preenchido com diferentes conteúdos. Finalmente, a terceira posição faz referência ao sentido mais técnico e, aparentemente, mais próximo àquele pretendido por Aristóteles. Nesse caso, cada lugar constitui uma espécie de ‘verdade provável’, que é admitida pelos interlocutores e que, por isso, serve para fundamentar outras proposições, ou seja, “[...] uma questão típica que possibilita encontrar argumentos e contra-argumentos” (REBOUL, 1998, p. 52).

Aristóteles (2000b, 2005) apresenta uma extensa lista dos lugares que funcionam como premissas para os raciocínios retóricos e dialéticos. Acreditamos, no entanto, que os objetivos desta dissertação podem ser plenamente satisfeitos pela consideração dos itens gerais, sugeridos na classificação de Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996): lugar da quantidade, da qualidade, da ordem, do existente, da essência e da pessoa. Sendo assim, faremos uma breve exposição a respeito de cada uma dessas categorias.

a) Lugar da quantidade

Pelo lugar da quantidade assevera-se que uma coisa vale mais que outra por motivos quantitativos. Baseando-nos nesse lugar podemos afirmar que os bens mais desejáveis são os mais duradouros, os mais estáveis ou os que são úteis em um maior número de ocasiões (ARISTÓTELES, 2000b).

É válido também observar que a superioridade quantitativa se aplica a valores positivos e negativos, conforme explicam Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996).

Desse modo, um bem duradouro é um bem maior que um bem passageiro na mesma medida em que “[...] um mal duradouro é um mal maior que um mal passageiro” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 97).

b) Lugar da qualidade

O lugar da qualidade preza pelo valor do raro, do original e do precário em detrimento do comum, do corriqueiro e do duradouro. Constitui, dessa forma, uma contestação ao lugar da quantidade.

Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) notam ainda que Aristóteles relaciona o lugar da qualidade com a pessoa, com o esforço. Dessa forma, é possível encontrar nos *Tópicos* aristotélicos passagens que explicitam com bastante clareza a valorização do difícil e do exclusivo, em equivalência ao raro:

[...] o bem [...] mais difícil [é mais desejável] do que o mais fácil, pois damos maior valor à posse de coisas que não podem ser adquiridas com facilidade. Do mesmo modo, a posse mais pessoal é mais desejável do que aquela que é mais amplamente compartilhada (ARISTÓTELES, 2000b, p. 62).

c) Outros lugares

Os lugares da quantidade e da qualidade são os pilares da argumentação. Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) chegam inclusive a presumir que todos os lugares poderiam ser reduzidos a essas duas espécies. Entretanto, é comum que os estudiosos das neorretóricas (a exemplo dos próprios Perelman e Olbrechts-Tyteca) também atribuam relevância aos lugares da ordem, do existente, da essência e da pessoa:

- **Lugar da ordem:** afirma a superioridade do que é anterior sobre o que é posterior, das causas sobre os efeitos, etc., embora, em alguns casos, possa também justificar a superioridade do fim ou do objetivo.
- **Lugar do existente:** declara a superioridade do que já existe sobre aquilo que é possível, eventual ou impossível. Sua exploração constitui uma estratégia argumentativa interessante, já que o orador parte de um acordo sobre a realidade previamente estabelecido e é desafiado a explorar aspectos inesperados da existência.
- **Lugar da essência:** valoriza o indivíduo-padrão, aquele que melhor encarna uma essência, uma categoria ou uma função.
- **Lugar da pessoa:** afirma o valor da pessoa, tendo em conta sua dignidade, seu esforço, sua coragem, seu senso de justiça, etc. Segundo Ferreira, (2010), também garante a superioridade do humano sobre todas as coisas.

Conforme dissemos anteriormente, muitos lugares poderiam ser ainda acrescentados a essa lista, alguns enumerados por Aristóteles, outros observados por pesquisadores contemporâneos – como os lugares comuns das propagandas elencados por Ferreira (2010)⁴. Entretanto, diante da opção por apresentar apenas os lugares utilizados com mais frequência, resta-nos apenas sublinhar que o recurso a essas premissas é de extrema importância para o processo argumentativo, uma vez que está diretamente relacionado ao acordo, entre o orador e o auditório, acerca dos valores admitidos e de sua hierarquia.

⁴ Nessa obra, Luiz Antonio Ferreira relaciona os onze lugares mais comuns nas propagandas, quais sejam: lugar da juventude; da beleza; da sedução; da saúde; do prazer; do *status*; diferença; da tradição; da modernidade; da autenticidade; da qualidade/preço.

2.2.2 Disposição

Uma vez encontrados os argumentos adequados à causa em questão, cabe ao orador ordená-los. A disposição (*taxis*) é exatamente a etapa em que os argumentos são logicamente ou psicologicamente organizados no texto. É, pois, um plano do discurso retórico, que corresponde ao que hoje chamamos macroestrutura textual.

Esse 'roteiro' do discurso retórico chegou a ser dividido pelos antigos em até sete partes (FERREIRA, 2010). A divisão mais consagrada continua sendo, entretanto, aquela apontada por Aristóteles. Em sua *Arte Retórica*, o filósofo não apenas critica as intermináveis subdivisões propostas por outros autores, como assegura que seriam apenas duas as partes indispensáveis a qualquer discurso retórico, sejam elas a exposição e a prova. Apesar disso, Aristóteles (2005) reconhece que o discurso pode ser dividido em até quatro partes: proêmio (exórdio), exposição (narração), provas (argumentação) e epílogo (peroração). Entendamos, portanto, em que consiste cada uma delas.

a) Exórdio⁵

O exórdio (ou proêmio) é a parte introdutória do discurso. É o momento em que o orador apresenta, de modo geral, a causa em questão, preparando os ouvintes para a narração e para a argumentação. Mas não é apenas isso. O exórdio é também o momento de propor a *conciatio*, isto é, a hora de captar a atenção e a benevolência dos ouvintes. A fala atribuída por Cícero a Antônio no tratado *Do orador*⁶ expressa bem o que se espera de uma boa introdução:

⁵ Nesta exposição, optamos pelo uso da terminologia de origem latina, mais comum na bibliografia em língua portuguesa.

⁶ A obra *Do orador* é estruturada sob a forma de um diálogo comandado por Lúcio Licínio Crasso (140 a. C. – 91 a. C.) e Marco Antônio (143 a. C. – 87 a. C.). Marco Antônio, avô do futuro triúmviro romano, foi, além de político, um renomado orador da época republicana. É pela voz de Antônio que as ideias de Cícero são expressas no livro II do tratado. Nos outros dois livros, esse mesmo papel é assumido por Crasso (CAPE JR., 2007).

O exórdio sempre deve ser elegante, engenhoso, bem nutrido de pensamentos, adornado com expressões justas, sobretudo apropriadas à causa. É o exórdio, podemos dizer, que dá idéia do resto do discurso e que serve de recomendação; é necessário, portanto, que ele imediatamente encante e seduza os ouvintes⁷ (CÍCERO, 1950, p. 138, tradução nossa).

No exórdio, são bem-vindos, portanto, os adornos, realces, argumentos éticos e patéticos que tornam o discurso mais atraente e a audiência mais receptiva.

b) Narração

Conquistada a simpatia do auditório, passa-se à narração. Nesse momento o orador incrementa a exposição das provas racionais: enuncia o fato e suas causas (no gênero judiciário), dá exemplos (no gênero deliberativo), apresenta episódios que ressaltam as qualidades (no gênero epidítico) (FERREIRA, 2010); e indica o seu ponto de vista, a posição que defenderá no decorrer do discurso. É, portanto, uma etapa informativa, que fornece os subsídios para o desenvolvimento da argumentação, devendo ser, assim, breve⁸ e clara.

Embora a narração seja um momento de predominância do *logos*, é importante que o orador, ao narrar, evite descuidar-se dos componentes afetivos do discurso. Nesse sentido, Aristóteles (2005) aconselha a narração “ética” e “emocional”, isto é, a narração pela qual se revelem caracteres morais e que seja, ao mesmo tempo, capaz de suscitar emoções.

A narração, não é, no entanto, uma etapa imprescindível. A extensão, a articulação (contínua ou em seções), e mesmo a existência da *narratio* como

⁷ Tradução de “L'exorde doit toujours être soigné, ingénieux, nourri de pensées, orné d'expressions justes, surtout approprié à la cause. C'est l'exorde, peut-on-dire, qui donne une idée du reste du discours et lui sert de recommandation; il faut donc qu'il charme aussitôt et gagne les auditeurs”.

⁸ Ressalte-se que ‘brevidade’ não equivale, neste caso, à ‘rapidez’, mas ao que Aristóteles chama ‘justa medida’. Desse modo, compreende-se que a narração prolixa é tão pouco recomendável quanto a excessivamente concisa, já que em ambas as situações a clareza da exposição pode ser comprometida.

uma parte nitidamente separada da argumentação depende não apenas do gênero adotado (a narração é mais desenvolvida no gênero judiciário e é normalmente ausente no epidítico, por exemplo), mas, sobretudo, das necessidades do orador na elaboração de cada discurso particular.

c) Argumentação

Após a narração, segue-se para a argumentação propriamente dita, a etapa de consolidação do *logos*. Esta é a parte mais densa do discurso, uma vez que nela estão concentradas as provas racionais. Para os antigos, é ainda uma fase que comporta duas atividades, sejam elas: a confirmação, na qual o orador trata de sedimentar seus próprios argumentos; e a refutação, que consiste na destruição dos argumentos adversários.

Como dissemos no item anterior, a argumentação nem sempre se apresenta como uma parte separada, claramente distinta da narração. Independentemente disso, importa que o orador execute uma distribuição estratégica das provas, dispondo, de forma adequada, os argumentos fortes e fracos, de defesa e de ataque.

Assim sendo, a ordenação dos argumentos passou a constituir uma das grandes questões da argumentação. Desde a Antiguidade, teóricos se perguntam sobre qual seria, afinal, o modo mais eficaz de distribuir os argumentos. Deve-se começar pelos mais fracos ou pelos mais fortes? Os argumentos fortes e fracos devem ser intercalados ou não? E para terminar o discurso, qual a melhor opção? Cícero, por exemplo, declara-se partidário da distribuição “homérica”⁹, segundo a qual os argumentos mais sólidos devem ser colocados no começo e no final do discurso, intercalados pelos argumentos mais frágeis (CÍCERO, 1950; 1991).

⁹ Tal designação faz alusão à disposição das tropas gregas descrita por Homero na *Iliada* (canto IV, versos 297-299): “Atrás bastos peões, da guerra esteios / E na vanguarda os équites e os carros / Entremete os poltrões, que à força pugnem” (HOMERO, 2009, p. 122).

Quintiliano, por outro lado, sustenta uma posição mais ‘flexível’:

[...] se tem questionado se os argumentos mais fortes se deverão por logo no princípio da prova, para preocuparem os espíritos; ou no fim para daí os despedirem com impressões recentes para dar a sentença; ou se se devem repartir no principio, e no fim, ficando os fracos no meio [...]; ou enfim se deverão ir crescendo dos menores para os maiores. Qualquer destes arranjos se poderá dar às provas, segundo a causa o pedir, exceto porém um ao meu parecer vicioso; e é que a oração nunca vá descaindo dos mais fortes para os menos fortes (QUINTILIANO, 1836, p. 217).

O autor afirma ainda que os argumentos fortes podem ser apresentados isoladamente, ao passo que os fracos devem ser reunidos, pois assim “[...] se sustentam uns aos outros, e conspirando todos [...] para provar a mesma coisa, se não valem, por serem grandes, valerão ao menos por serem muitos” (QUINTILIANO, 1836, p. 214).

Mas, enfim, o que dizem os neorretóricos? Os precursores Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) tratam, em primeiro lugar, de problematizar a noção de “força dos argumentos”, que a eles parece tão confusa quanto indispensável. Segundo os autores, a força de um argumento se revela não apenas por suas qualidades próprias, mas pela dificuldade que teríamos para refutá-lo, seja em função da adesão vigorosa dos ouvintes às suas premissas e/ou de sua relevância no debate em curso. Sendo assim, podemos afirmar que, na visão de Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996), a escolha de uma ordem persuasiva é feita em função da situação argumentativa, isto é, das possibilidades argumentativas imediatas do orador; e da adaptação do discurso às reações do auditório, às suas disposições iniciais e às modificações de atitude geradas ao longo da argumentação.

Reboul (1998), por sua vez, acrescenta a essas discussões uma opinião interessante (e, por que não dizer, um tanto polêmica). Em uma passagem de sua *Introdução à retórica*, o autor contesta a existência de uma “pluralidade de argumentos” no discurso persuasivo, defendendo a ideia de que a adesão do

auditório seria garantida por um único argumento. Desse modo, todos os outros ‘supostos’ argumentos apresentados pelo orador não passariam de diferentes formas de apresentação do ‘argumento único’ ou de respostas às objeções que lhe poderiam ser colocadas.

Até agora temos discutido, prioritariamente, a organização e a força dos argumentos racionais, já que a argumentação pode ser considerada, de todo o discurso, o “tempo forte do *logos*” (REBOUL, 1998, p. 57, grifo nosso). É relevante, entretanto, sublinhar que, na confirmação, o orador recorre com frequência aos argumentos afetivos, sobretudo aos passionais. Sendo assim, achamos conveniente conceder destaque às palavras de Quintiliano acerca dos argumentos derivados das paixões e de sua apresentação pelo orador:

Há certa espécie de argumentos, que não basta pô-los no discurso, como os demais; é necessário além disso ajudá-los com os lugares comuns e a amplificação. Por exemplo, se eu trazer para argumento de um delito a *avareza*, deverei mostrar em um lugar comum, quanta é a força desta inclinação; se a *ira*, que efeitos causa no coração do homem semelhante paixão. Deste modo ficarão os argumentos mais fortes, e ao mesmo tempo mais ornados, não se mostrando, como uns esqueletos, nus e descarnados (QUINTILIANO, 1836, p. 215-216, grifos do autor).

É fundamental, portanto, que, mesmo na argumentação – momento mais racional do discurso persuasivo – o orador certifique-se não apenas da escolha dos meios de prova mais adequados ao auditório, ao gênero e à situação imediata do discurso, mas também da sua organização, a fim de que as provas lógicas e afetivas não se enfraqueçam ou se anulem mutuamente (ARISTÓTELES, 2005), contribuindo efetivamente para a eficácia do discurso.

d) Peroração

Chegamos, enfim, à última parte do edifício retórico. Com a peroração (conclusão ou epílogo), o discurso chega ao fim de modo – espera-se –

arrebatador. Nessa ocasião, o orador amplifica o assunto, recapitula os argumentos fundamentais e, principalmente, atua “no coração e no corpo do auditório” (MEYER, 2007a, p. 48). A peroração é, pois, reconhecidamente, o ponto alto do *pathos*, a oportunidade mais contundente de agir sobre as paixões, sentimentos e emoções do auditório, que possibilita ao orador confirmar a adesão, ou mesmo – se necessário – modificar qualquer disposição ainda contrária ao objetivo da argumentação.

2.2.3 Elocução

A elocução (ou *léxis*) diz respeito à construção linguística propriamente dita ou, como assinala Mosca, ao “manejo dos procedimentos e mecanismos no plano da expressão” (2007, p. 12). É ela que dá a conhecer a invenção e disposição. Trata-se, pois, de uma etapa fundamental, na qual se revela, mais do que nunca, o talento e a técnica do orador (CÍCERO, 1991).

A redação do discurso retórico requer a busca por um estilo ‘naturalmente’ impactante, isto é, por um estilo que, embora cuidadosamente pensado para impressionar o auditório, pareça, o mais possível, espontâneo. Nessa procura, os preceitos da velha retórica ainda são válidos para auxiliar o orador. Mesmo depois de muitos séculos, são normalmente as virtudes da composição e do estilo apregoadas pelos antigos que norteiam a produção dos bons discursos, sejam as principais: a correção, a clareza, a adequação e a elegância.

A correção linguística é o problema mais basilar da elocução, afinal, podemos considerar que, em discursos antigos ou contemporâneos, as questões relativas ao uso adequado das estruturas básicas da língua precedem (ou deveriam preceder) as preocupações com o estilo. Sendo assim, nesse quesito pouca coisa mudou: os oradores atuais preocupam-se, tanto quanto os antigos, em falar corretamente para persuadir, salvo em algumas ocasiões específicas e, nesse caso, com objetivos bem definidos.

Quanto à clareza, Aristóteles (2005, p. 244) considera-a “a definição suprema da expressão enunciativa”. Como poderá persuadir quem é sequer capaz de se fazer compreender? É desejável que o orador evite a obscuridade da expressão e consiga produzir um discurso que convença e impressione com palavras do vocabulário corrente e figuras claras. Convém lembrar, entretanto, que a clareza do discurso é sobretudo uma questão de adequação ao auditório, e que escolhas estilísticas extremamente obscuras aos ouvidos de leigos podem soar comuns a um auditório especializado.

Sobre a adequação da expressão é também válido recorrer a Aristóteles (2005). Para ele, “a expressão possuirá a forma conveniente se exprimir emoções e caracteres, e se conservar a analogia com os assuntos estabelecidos” (p. 257). É assim que o filósofo aconselha a “não se falar grosseiramente acerca de assuntos importantes, nem solenemente de assuntos de pouca monta, nem se colocarem ornamentos numa palavra vulgar” (ARISTÓTELES, 2005, p. 257). Exceção feita, é claro, à comédia.

Os latinos – a começar por Cícero – reconhecem três estilos oratórios: o simples (*tenuis*), o ameno (*medius*) e o nobre (*gravis*). O orador que se utiliza do estilo simples é moderado, se serve de palavras usuais, de metáforas fáceis e de outras figuras não muito deslumbrantes (CÍCERO, 1991). Esse é o estilo apropriado para informar e explicar (*docere*).

O estilo ameno é, por sua vez, mais brilhante e mais vigoroso que o estilo simples: “[...] é, de fato, um estilo elevado e florido, ornamentado e polido, em que se reúnem todas as figuras de palavras e todas as de pensamento” (CÍCERO, 1991, p. 75, tradução nossa)¹⁰. Sendo útil para agradar (*delectare*), torna-se adequado à anedota e ao humor (REBOUL, 1998).

Finalmente, o estilo nobre exige um orador entusiasta, cujo principal objetivo é comover (*movere*) o auditório por meio de uma elocução abundante e enérgica.

¹⁰ Tradução de “Es, en efecto, un estilo oratorio elevado y florido, adornado y pulido, en el que se juntan todas las figuras de palabra y todas las de pensamiento”.

É comum que, em um mesmo discurso, cada parte apresente um estilo diferente: o ameno aparece, sobretudo, no exórdio; o simples, na narração e a argumentação; o grave, na peroração. O orador eficaz deve, pois, saber mesclar os estilos, garantindo a predominância do que for mais adequado ao assunto em pauta.

Além disso, lembremo-nos de que o estilo deve ser adequado ao caráter que o orador pretende mostrar e aos sentimentos que pretende suscitar no auditório. Sobre isso escreve Aristóteles (2005, p. 257-258):

O discurso será “emocional” se, relativamente a uma ofensa, o estilo for de um indivíduo encolerizado; se relativo a assuntos ímpios e vergonhosos, for de um homem indignado e reverente; se sobre algo que deve ser louvado, o for de forma a suscitar admiração; com humildade, se sobre coisas que suscitam compaixão. [...] Esta mesma exposição enunciativa, sendo constituída por signos, exprime caracteres quando a acompanha uma expressão apropriada a cada “classe” e “maneira de ser” (aspas do tradutor).

No que tange à elegância ou à vivacidade do discurso, é possível destacar a importância da escolha das palavras adequadas, bem como da objetividade e do ritmo da expressão. Essas qualidades, elencadas desde a Antiguidade, são fundamentais para a produção de um discurso marcante, dinâmico e autêntico. No entanto, em uma discussão sobre a elegância do discurso, são os ornatos (figuras) que merecem destaque especial. Voltaremos, portanto, a discuti-los no tópico dedicado ao *logos*.

2.2.4 Memória

Antes de passarmos à ação, ou seja, à pronúncia do discurso, optamos por tecer alguns comentários sobre a memória (*memoria*), a “guardiã de todas as partes da retórica” (RETÓRICA..., 1997, p. 198), incorporada ao sistema pelos

latinos. Nossa opção advém de razões óbvias: é, certamente, necessário memorizar o discurso *antes* de enunciá-lo.

Convém lembrar que, por um longo período, a retórica dos romanos esteve preponderantemente relacionada aos discursos transmitidos de forma oral por advogados, políticos ou “conferencistas” (BARTHES, 1964-65, p. 197 apud LE GOFF, 1990, p. 442). Diante, pois, da necessidade de dominar o discurso e da impossibilidade de acessar o texto escrito no momento da pronúncia, o recurso à memória tornou-se o maior aliado dos oradores.

Os teóricos que se dedicavam ao estudo da retórica em Roma (notadamente, Cícero, Quintiliano e o autor da *Rhetorica ad Herennium*) distinguiram dois tipos de memória: a natural, qualidade inata do orador; e a artificial, resultante da técnica. Para os romanos, a memória não poderia ser, portanto, *criada* pela técnica, mas *desenvolvida* e *aprimorada* por ela.

Visando fornecer aos oradores instrumentos que permitissem cumprir os objetivos do discurso com mais eficácia, Cícero (no *De oratore*), o autor anônimo da *Rhetorica ad Herennium* e Quintiliano (no *Institutio oratoria*) constituíram a “teoria clássica da memória artificial” (LE GOFF, 1990, p. 441), que desenvolve a mnemotécnica grega, dando forma às técnicas de rememoração associadas à memória das coisas e à memória das palavras. Tais técnicas, ao contrário do que se poderia imaginar, não eliminavam a capacidade de improvisação do orador, mas, sim, davam-lhe maior controle sobre o conteúdo do seu discurso, aumentando a sua capacidade de adaptar-se a possíveis refutações por parte do auditório (MOSCA, 2004).

2.2.5 Ação

Chegamos, enfim, ao “arremate do trabalho retórico” (REBOUL, 1998, p. 67). A ação (*hypocrisis*) é a fase de atualização do discurso, uma operação complexa, que abarca todos os elementos do ato comunicativo: os efeitos de voz (volume,

altura, ritmo), as expressões faciais, a gestualidade e a interação com o espaço. Trata-se, portanto, de “uma forma particular de interação” (FERREIRA, 2010, p. 138), na qual a “eloquência do corpo” (CÍCERO, 1991, p. 57-58, tradução nossa) é posta, sobretudo, a serviço das paixões que o orador pretende expressar e despertar.

Nessa etapa, o trabalho do orador se aproxima ao do ator, uma vez que a criação de um universo performático adequado à persuasão frequentemente o leva a ‘interpretar’, a fingir sentimentos que ele não necessariamente possui, mas que são consoantes àqueles que ele deseja suscitar no auditório. Baseados nessa constatação, os antigos estudiosos da retórica – entre eles, Cícero e Quintiliano – detalharam os aspectos da voz e do olhar, as expressões faciais, o ritmo e a gestualidade que se ajustam à expressão de diferentes emoções:

Porque toda emoção tem naturalmente seu próprio rosto, gesto e voz e todas as partes do corpo humano e todas as suas expressões e todos os seus tons de voz, como as cordas de uma lira, soam tal como foram pressionados pelas emoções da alma¹¹ (CÍCERO, 2002, p. 484, tradução nossa).

Segundo esses autores, as emoções expressas com aparente sinceridade pelo orador seriam facilmente reconhecidas pelo auditório, que lhe responderia com emoções análogas e, por conseguinte, com adesão ampliada, como registra Cícero (2002, p. 290):

A execução [...] que proclama as emoções da alma, move a todos, pois com as mesmas emoções se põem em movimento os ânimos de todos e por serem as marcas as mesmas, cada um as reconhece nos

¹¹ Tradução de “Porque toda emoción tiene naturalmente su propio rostro, gesto y voz; y todas las partes del cuerpo humano y todas sus expresiones y todos sus tonos de voz, como las cuerdas de una lira, suenan tal y como las han pulsado las emociones del alma”.

demais no momento em que ele mesmo as manifesta¹² (tradução nossa).

É importante dizer que as regras ditadas pelos antigos permanecem, em sua maioria, fornecendo um instrumental útil para avaliar a *performance* do orador no que diz respeito à sua capacidade de mobilizar os afetos do auditório. Julgamos, contudo, não menos importante observarmos que “[...] em cada época e em cada forma de convívio humano as paixões se expressam de modo diferente e são também diferentemente percebidas, apreciadas, qualificadas [...]” (MENDES, 2008, p. 31); o que nos permite admitir que as normas clássicas para o bom desempenho oratório devem ser reavaliadas de acordo com cada contexto retórico. Sendo assim, em nossas análises, aliamos aos preceitos dos antigos as novas formas de conceber as relações entre o corpo, o espaço e as emoções, as quais são fornecidas, principalmente, pelos estudos sociológicos e antropológicos contemporâneos.

¹² Tradução de “La ejecución [...] que pregonas las emociones del alma, a todos mueve, pues con las mismas emociones se ponen en movimiento los ánimos de todos y por ser las marcas las mismas, cada uno las reconoce en los demás, al tiempo que por sí mismos las manifiesta”.

CAPÍTULO 3

AS PROVAS

Finalmente, compete-nos acrescentar alguns dados acerca da tríade que garante a ‘aderência’ de todos os elementos apresentados até aqui. Utilizamos a palavra ‘aderência’ como remissão à metáfora do edifício – frequentemente utilizada pelos estudiosos da retórica – e aos interessantes desenvolvimentos que lhe são propostos por Lima (2011).

Na comparação metafórica efetuada pelo autor, a produção do discurso persuasivo se assemelha à construção de um edifício. Nesse caso, a firmeza e a coesão das paredes (discurso) seriam garantidas por uma espécie de “argamassa” (LIMA, 2011, p. 20), composta por três elementos – cimento, água e areia –, que representariam as três dimensões da retórica: *logos*, *ethos* e *pathos*¹³.

Ainda que seja limitada, a metáfora da argamassa fornece uma explicação simples a respeito da importância e da interdependência das provas no discurso persuasivo. Sendo assim, discutiremos cada prova isoladamente por necessidades didáticas, tendo sempre em vista, contudo, a interpenetração que ocorre durante a prática discursiva.

3.1 O *logos*

Neste tópico, voltamos nossas atenções para a linguagem. Falamos, portanto, dos raciocínios que dão forma à opinião defendida pelo orador. Mas não apenas. O discurso retórico pode expor a problematidade de uma questão sem abrir mão do estilo (e de tudo o que nele há de persuasivo). Considerando, assim, ao lado de Meyer (2007a), que o *logos* convence, mas também agrada,

¹³ Lima (2011) relaciona a ideia de argamassa à tríade arte-ética-orientação das paixões que, aqui, traduzimos por *logos*, *ethos* e *pathos*.

comove e instrui; optamos por reunir, neste item teórico, as diferentes técnicas discursivas – argumentos, figuras e seleção lexical. Passemos, pois, a elas.

3.1.1. Sobre os argumentos

Ensina Quintiliano (1836, p. 189) que “o argumento é uma razão, que nos dá a prova, pela qual de uma verdade concluímos outra [...]” e que, sendo assim, “[...] para haver argumento em uma boa causa, é preciso que haja nela alguma coisa, que não necessite de prova”. Acrescente-se a isso que a retórica atua no âmbito da *doxa*. Seus argumentos conformam, por conseguinte, uma “lógica do razoável” (FERREIRA, 2010, p. 145) que parte, não do certo, mas do crível, para eliminar a dúvida, removendo, assim, os obstáculos ao consenso (ABREU, 2005).

No início de nossa exposição, observamos que Aristóteles foi o primeiro teórico a propor uma distinção entre os tipos de argumentos. Tal classificação abrange, como dissemos, duas categorias básicas: entimemas (argumentos que derivam de raciocínios dedutivos) e exemplos (argumentos por indução). Os primeiros, mais próximos à lógica, são adequados a uma argumentação que visa à adesão de auditórios especializados, ao passo que os segundos, mais “afetivos”, mostram-se eficientes quando dirigidos ao público leigo (REBOUL, 1998, p. XVII).

Para este trabalho, entretanto, interessa mais a reelaboração dos tipos de argumentos apresentada por Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996). Por esse motivo, oferecemos uma descrição sumária das categorias propostas pelos autores, as quais serão retomadas e exemplificadas à medida que se mostrem relevantes na análise do *corpus* desta dissertação.

a) Argumentos quase lógicos

São os argumentos que tiram sua força persuasiva da semelhança com o pensamento formal, lógico ou matemático. Podem ocorrer de forma mais ou menos explícita: ora o orador designará os raciocínios formais aos quais se refere [...], ora estes constituirão apenas uma trama subjacente (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 220). São eles: o ridículo, a identidade, a definição, a regra de justiça, os argumentos de reciprocidade, os argumentos de transitividade, a inclusão da parte no todo, a divisão do todo em partes, os argumentos de comparação, a argumentação pelo sacrifício e os cálculos de probabilidade (cf. PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 219-295).

b) Argumentos baseados na estrutura do real

Os argumentos baseados na estrutura do real buscam relacionar os juízos normalmente admitidos àqueles que se deseja promover. Podem ser aplicados a ligações de sucessão, isto é, a ligações que estabelecem vínculos entre os fenômenos e suas causas ou consequências; ou a ligações de coexistência, que relacionam uma pessoa e seus atos, uma essência e suas manifestações ou um grupo e seus integrantes.

Nessa categoria incluem-se, por ligações de sucessão: o argumento pragmático, o argumento do desperdício, o argumento da direção e o argumento da superação; e por ligações de coexistência: o argumento de autoridade e o argumento de hierarquia dupla (cf. PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 297-398).

c) Argumentos que fundam a estrutura do real

Reúnem os argumentos que se apoiam na generalização do que já é aceito para um caso particular: exemplo, ilustração e modelo; e os que procuram

“reestruturar certos elementos do pensamento em conformidade com esquemas aceitos em outros campos do real” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 217), como a analogia ou a metáfora (cf. PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 399-465).

d) Argumentos por dissociação

Atuam na reestruturação da concepção do real, procurando resolver as incompatibilidades entre as noções apresentadas no discurso e as teses (normas, fatos ou verdades) normalmente aceitas (cf. PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 467-521).

É importante observar que a intensidade do acordo varia na relação do orador com os diferentes auditórios, fato que demanda possibilidades de argumentação também diversas. Existem, assim, argumentos que se prestam a uma argumentação *ad humanitatem*, ou seja, argumentos que o orador entende como válidos para toda a humanidade; e argumentos *ad hominem*, que se destinam à persuasão de grupos específicos. Estes últimos frequentemente interagem com argumentos ainda mais específicos, denominados *ad personam*, que manifestam um ataque à pessoa do adversário com o intuito de desqualificá-lo (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996).

3.1.2. Sobre as figuras

As figuras sempre constituíram assunto de grande interesse dos estudiosos da retórica. Já na Antiguidade, os tratadistas exaltavam o poder dos ‘ornamentos’ da linguagem, como podemos perceber a partir desse trecho do livro III do *De oratore*:

Diante de quem, pois, se estremece o público? A quem olha estupefato enquanto fala? A quem aclamam? A quem consideram uma espécie de deus entre os homens? Àqueles que se expressam artisticamente, com uma boa exposição, com abundância, com expressões e pensamentos luminosos, àqueles que, enquanto falam, de certa forma conseguem ritmo e recorrência, é o que chamo falar com ornato¹⁴ (CÍCERO, 2002, p. 396, tradução nossa).

Aclamadas, as figuras passaram a ser objeto de debate e de exaustiva classificação dos antigos. A discussão não ficou, contudo, restrita à Antiguidade. As figuras continuaram valorizadas nos trabalhos da Idade Média e do Renascimento, e foram tema de estudos de peso, tais como o *Traité des Tropes* (1730), de Dumarsais, e o *Les Figures du Discours* (1830), de Fontanier, nos séculos seguintes.

Já vimos, inclusive, que o crescente interesse pelo estudo das figuras teve seus ‘efeitos colaterais’: foi o estudo da ‘linguagem ornamentada’ que distanciou a retórica de sua acepção plena, desvinculando-a de seus componentes afetivos e da própria argumentação. O estudo das figuras tornou-se, em determinado momento, o centro da retórica e, pouco mais tarde, a única retórica.

As figuras não se tornaram, todavia, ‘vilãs’ definitivas na história da disciplina. Com a reabilitação da retórica no século XX, a questão das figuras ganhou novas perspectivas, foi revista e adaptada. Dentre essas novas abordagens, optamos por discutir, neste trabalho, as contribuições de Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996 [1958]), de Fiorin (2014) e do Grupo μ (DUBOIS et al., 1974), da Universidade de Liège.

É comum dizer-se que a elocução é o ponto em que o discurso persuasivo toca a literatura. Não é, pois, de se admirar que elementos marcantes do estilo,

¹⁴ Tradução de “¿Ante quién, pues, se estremece el público? ¿A quién mira estupefacto mientras habla? ¿A quién aclaman? ¿A quién consideran una especie de dios entre los hombres? Quienes se expresan artisticamente, con una buena exposición, con abundancia, con expresiones y pensamientos luminosos, quienes al tiempo que hablan en cierto modo consiguen ritmo y recurrencia, es lo que yo llamo hablar con ornato”.

como as figuras, sejam quase sempre – e quase exclusivamente – relacionados à produção da beleza e/ou do estranhamento¹⁵.

Nesse sentido, o tratamento que Perelman e Olbrechts-Tyteca dão ao assunto é, para o seu tempo, inovador. No *Tratado da argumentação* (1996), a importância outorgada pelos autores ao exame das técnicas argumentativas suplanta o interesse pelo modo de expressão literário, o que resulta, para o problema das figuras, em uma abordagem muito mais funcional do que estética. Desse modo, não lhes interessa proceder a um inventário das figuras – tarefa realizada à exaustão por vários outros autores – mas “[...] mostrar *em que e como o emprego de algumas figuras determinadas se explica pelas necessidades da argumentação*” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 190, grifo dos autores).

Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) distinguem, assim, as figuras argumentativas em três grupos: figuras da escolha, da presença e da comunhão. Segundo os autores, as figuras da escolha impõem ou sugerem uma qualificação, uma caracterização ou uma interpretação dos fatos segundo o interesse argumentativo do orador. Como exemplares desse grupo, Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) citam a definição oratória, a perífrase, a antonomásia e a retificação. As figuras da presença buscam despertar o sentimento de presença do objeto do discurso na mente do auditório (FERREIRA, 2010). Nesse caso, incluem-se a onomatopeia, a repetição, a anáfora e a amplificação. As figuras de comunhão pretendem criar ou conformar a união entre o orador e o auditório. São exemplos desse tipo de figura a alusão, a citação, as máximas, os provérbios e a apóstrofe.

A respeito dessa classificação, Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) tecem uma última observação, que não poderia passar despercebida. Segundo eles, os

¹⁵ A noção de estranhamento foi proposta pelos formalistas russos como critério de produção da literariedade – propriedade que distingue o texto literário da linguagem cotidiana. Segundo essa perspectiva, o efeito de estranhamento se produz pelo “domínio” (JAKOBSON, 1935 apud COMPAGNON, 2006, p. 41) de certos procedimentos que desarranjam as formas linguísticas habituais, renovando a sensibilidade dos leitores.

termos figuras da escolha, da presença e da comunhão não constituem gêneros sob os quais devam ser agrupadas as figuras tradicionais, já que “uma mesma figura, reconhecível por sua estrutura, nem sempre produz [...] o mesmo efeito argumentativo” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 194). Desse modo, percebemos no texto desses autores indícios da reformulação, apontada por Mosca (2004), no tratamento das figuras de retórica, não mais examinadas como figuras de palavras e construções, mas como figuras de discurso, que desempenham um papel na construção geral de sentido do texto.

O trabalho do Grupo μ , por seu turno, segue em outra direção. No caso dos pesquisadores de Liège, é a aproximação entre a Retórica e a Poética, proposta na *Retórica Geral* (1974), que justifica o reexame e a minuciosa reclassificação das figuras. Nessa obra, as figuras, chamadas de metáboles, são entendidas como desvios que resultam de operações retóricas, ou seja, de “alterações notadas do grau zero [...] que visam a efeitos ‘poéticos’” (DUBOIS et al., 1974, p. 62-63). As operações, que podem ser divididas em três tipos, sejam eles: adjunção (as que acrescentam unidades de significação), supressão (as que eliminam unidades de significação) e permutação (as que alteram a ordem linear das unidades de significação), orientam o exame das metáboles, compreendidas em quatro domínios:

- **Metaplasmos** – figuras que alteram os aspetos sonoros ou gráficos dos vocábulos e das unidades inferiores à palavra.
- **Metataxes** – figuras que agem sobre a estrutura da frase.
- **Metassememas** – figuras de natureza semântica. Nessa categoria, geralmente enquadram-se as operações enunciativas conhecidas como tropos.
- **Metalogismos** – figuras que “[...] transgride[m] a relação ‘normal’ entre o conceito e a coisa significada” (DUBOIS et al., 1974, p. 187). Não são

submetidas às restrições linguísticas, assemelhando-se, dessa forma, às tradicionais figuras de pensamento¹⁶.

Na esteira de Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996), Fiorin (2014) afirma a dimensão argumentativa de *todas* as figuras. Para o autor, as figuras são operações enunciativas que têm por finalidade intensificar ou atenuar o sentido de algum elemento do discurso. Podem ser consideradas, dessa forma, “[...] mecanismos de construção do discurso [...] a serviço da persuasão” (FIORIN, 2014, p. 10).

Entretanto, no extenso inventário apresentado em sua obra *Figuras de retórica* (2014), o linguista não se utiliza da mesma classificação dos filósofos belgas. A exemplo dos pesquisadores do Grupo μ , Fiorin (2014) recorre aos retores antigos para distinguir quatro operações enunciativas: adjunção (ou repetição), supressão, transposição e mudança (ou troca) de elementos. São essas quatro operações que fundamentam a subdivisão dos tropos (fenômenos enunciativos em que há alteração de sentido) e das figuras (fenômenos enunciativos em que não há alteração de sentido).

Conforme a classificação do autor, os tropos distinguem-se em tropos lexicais (por concentração ou por expansão semântica) e tropos gramaticais (por condensação semântica ou por difusão semântica). As figuras não trópicas, por sua vez, incluem figuras de aumento – subdivididas em figuras de repetição, de acumulação e de acréscimo –, figuras de diminuição, figuras de transposição e figuras de troca.

De nossa parte, não endossamos a ideia de que a figura constitui um desvio em relação a um suposto ‘grau zero’ da linguagem, tal como fazem os

¹⁶ Essa classificação remonta a Cícero. Segundo o orador, as figuras podem ser divididas entre figuras de palavras ou de dicção, como a metáfora e o trocadilho, e figuras de pensamento, como a ironia. A diferença básica entre os dois grupos é que as figuras de dicção desaparecem quando substituímos as palavras do discurso, ao passo que as figuras de pensamento persistem na mesma situação (CÍCERO, 2002).

pesquisadores do Grupo de Liège. Contudo, não desmerecemos a função estética das figuras e assumimos que ela possa ter, em muitos casos, importância decisiva no processo argumentativo. Sendo assim, optamos por uma espécie de “meio-termo”: em nossas análises, distinguiremos as figuras segundo os efeitos argumentativos visados, conforme a proposta de Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996), mas, sempre que necessário, recorreremos a trabalhos nos quais esses recursos são observados por um viés ‘mais literário’, como os do Grupo μ , ou a classificações menos polares, como a de Fiorin (2014).

3.1.3 Sobre a seleção lexical

Os mecanismos lógicos da persuasão não se restringem, no entanto, a argumentos e figuras. No *Tratado da Argumentação* (1996), Perelman e Olbrechts-Tyteca apontam a seleção do léxico como um expediente retórico que pode, direta ou indiretamente, revelar a intenção argumentativa do orador, situando o objeto do discurso em uma categoria ou servindo “de indício, indício de distinção, de familiaridade ou de simplicidade” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 169). Desse modo, a dupla chama a atenção para a ausência de neutralidade na produção dos discursos e defende a ideia de que até mesmo a escolha de termos habituais pode assumir valor de argumento.

Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) garantem que a opção pelo estilo neutro – considerado mais próximo à ‘linguagem comum’ – pode, inclusive, assegurar algumas vantagens para o orador. De acordo com os autores, a linguagem comum representa, por si só, “a manifestação de um acordo” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 173), que pode favorecer o assentimento às ideias expressas pelo discurso. Desse modo, eles admitem que até mesmo os juízos de valor inusitados ou chocantes são aceitos com mais facilidade quando expressos por um estilo supostamente ‘natural’.

Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996, p. 185) observam ainda que todo sistema linguístico apresenta uma estrutura formal, que garante a comunhão geral entre os usuários, mas que sua utilização “aceita diversos estilos, expressões particulares, características de um meio, do lugar que nele se ocupa, de certa atmosfera cultural”. Os autores propõem, assim, que as formas linguísticas capazes de gerar a comunhão entre o orador e o auditório, contribuindo para a argumentação, variam segundo os grupos sociais. Baseados nessas considerações, o filósofo e sua colaboradora sublinham a importância dos vocabulários na diferenciação dos grupos e na produção do acordo.

3.2 O *ethos*

Este tópico tem como propósito discutir a construção da imagem de si pelo orador. Não minudenciamos, entretanto, as diversas perspectivas retóricas, discursivas e pragmáticas que, ao longo da história, acrescentaram contribuições ao debate sobre o conceito de *ethos*. Tendo em vista tão somente a concretização dos objetivos de nossa análise, partimos da noção aristotélica e chegamos, quase sem escalas, às principais questões levantadas pelas abordagens neoretóricas contemporâneas e às reflexões provenientes de outras disciplinas que nelas se imiscuem. Dito isso, retornemos, mais uma vez, à Antiguidade.

3.2.1 A noção de *ethos* na Antiguidade: Aristóteles

Decerto, a Grécia pré-aristotélica já conhecia a força persuasiva do caráter do orador. Naquela época, a vida pública de quem pretendia tomar a palavra exercia grande influência na adesão dos ouvintes. A reputação do orador era, assim, um assunto sempre presente nas pautas de retores e filósofos, mesmo que de forma mais ou menos implícita, como no discurso antirretórico de Platão e na ‘retórica honesta’ de Isócrates (MOZDZENSKI, 2012).

Coube, no entanto, a Aristóteles a tarefa de teorizar sobre o aspecto discursivo do caráter e dos costumes. Na contramão de seus predecessores, o filósofo eleva a imagem do orador (*ethos*) à condição de prova retórica, concebendo-o como um dado intradiscursivo, dissociado de uma moral prévia. Eis a clássica passagem em que o filósofo aborda esse tema:

As provas de persuasão fornecidas pelo discurso são de três espécies: umas residem no caráter moral do orador; outras, no modo como se dispõe o ouvinte; e outras, no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar.

Persuade-se pelo caráter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé. Pois acreditamos mais e bem mais depressa em pessoas honestas, em todas as coisas em geral, mas sobretudo nas de que não há conhecimento exato e que deixam margem para dúvida. É, porém, necessário que esta confiança seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o caráter do orador; pois não se deve considerar sem importância para a persuasão a probidade do que fala, como aliás alguns autores desta arte propõem, mas quase se poderia dizer que o caráter é o principal meio de persuasão (ARISTÓTELES, 2005, p. 96).

Como podemos ver, o fato de considerar o *ethos* uma construção discursiva não impede Aristóteles de continuar a atribuí-lo um sentido moral. Eggs (2005) adverte-nos, entretanto, que em algumas passagens da Retórica, o conceito de *ethos* aparece vinculado a um campo semântico mais ‘neutro’. O sentido moral, fundado na *epieíkeia*, está relacionado às virtudes do orador, como a honestidade, a benevolência e a equidade. O sentido “neutro” ou “objetivo”, por outro lado, liga-se à *héxis*, ou seja, aos hábitos, modos e costumes de um determinado “tipo social” (EGGS, 2005, p. 30).

É interessante notar que, à primeira vista, designações como “neutro” e “objetivo” poderiam sugerir imparcialidade, indefinição ou uma relação com algum sistema abstrato de valores. No entanto, esse não é o caso. O *ethos* “neutro” ou “objetivo”, proposto por Eggs (2005, p. 39), é também “estratégico”, isto é, trata-se da imagem construída pelo orador a partir de escolhas deliberadas e adequadas a um contexto e um auditório específicos, com o intuito de persuadir. A terminologia adotada pelo autor (sem dúvidas,

contestável), não possui, desse modo, outra finalidade senão sublinhar a abrangência da noção aristotélica.

De qualquer forma, o pesquisador alemão entende que a construção da moralidade ‘ideal’ associada à *epieíkeia* não pode ser desvinculada da realização do *ethos* “neutro”: o orador se mostra convincente quando é capaz de utilizar-se de uma expressão que revele honestidade e que seja, simultaneamente, adequada ao seu tipo social.

O texto aristotélico detalha ainda três qualidades que tornam persuasivos os oradores, sejam elas, a *phrónesis* (prudência), a *areté* (virtude) e a *eúnoia* (benevolência). A *phrónesis* é uma qualidade relacionada ao *logos*. Indica que o orador é competente, sensato; logo, que ele é capaz de argumentar de modo razoável. A *areté* liga-se à honestidade. O orador que se utiliza desse atributo garante uma aparência sincera e autêntica. Trata-se, pois, de uma disposição típica do *ethos*. A *eúnoia* “pertence ao *pathos*” (EGGS, 2005, p. 33). Vale-se dessa qualidade o orador que se mostra bem-intencionado, revelando uma “simpatia ativa” (EGGS, 2005, p. 33) para com o ouvinte.

Segundo Aristóteles (2005, p. 160, grifo nosso), “forçoso é [...] que aquele que *aparenta* possuir todas estas qualidades inspire confiança nos que ouvem”. Observemos essa expressão: “[...] aquele que *aparenta*”. Não importa, nesse caso, que as qualidades do orador sejam ‘reais’, tampouco que sejam explicitamente afirmadas no discurso. Fundamental é que o orador consiga ‘mostrar-se’ digno e agradável por suas escolhas discursivas e pela forma como as representa diante do auditório. O *ethos* aristotélico se insinua, portanto, no plano da expressão, que inclui a *elocutio* e a *actio* (EGGS, 2005).

3.2.2 A noção de *ethos* na Antiguidade: os romanos

A perspectiva que concebe o *ethos* como dado preexistente e extradiscursivo, assegurado pela autoridade individual e institucional do orador, isto é, pela

reputação de sua família, por seu estatuto social ou pelo que se sabe de seu modo de vida (AMOSSY, 2005a), foi transmitida aos latinos como uma herança da Grécia pré-aristotélica. “Na arte oratória romana”, lembra-nos Amossy (2005a, p. 17-18), “o *ethos* pertence à esfera do caráter”.

No *De oratore*, Cícero deixa claro que a excelência do discurso depende da habilidade verbal do orador tanto quanto de suas faculdades morais. Escreve o autor:

[...] a eloquência é, de certo modo única. [...] E precisamente porque esta é uma faculdade elevada, deve estar ligada à honestidade e a uma extraordinária prudência. Pois se proporcionássemos técnicas oratórias àqueles a quem faltam essas virtudes, em última análise, não teríamos preparado oradores, mas dado armas a loucos (CÍCERO, 2002, p. 397, tradução nossa)¹⁷.

Recordemo-nos também que, na opinião de Cícero, as convicções íntimas do orador deveriam corresponder a determinadas manifestações físicas (expressões faciais, gestos, tom e intensidade de voz). O *ethos* encenado pelo corpo funcionaria como testemunho de uma emoção genuína e de uma adesão sincera aos valores professados, não deixando de ser, assim, em certa medida, uma construção discursiva, como bem observa Cruz Júnior (2006).

Quintiliano, por sua vez, assegura que os afetos éticos (ou costumes) recomendáveis ao orador são todos os que derivam de um caráter de bondade: “[...] não só os que são mansos e sossegados, mas mais ainda os que são atrativos, humanos, e todos os que são amáveis e agradáveis aos ouvintes” (QUINTILIANO, 1836, p. 274-275). Estes costumes, oriundos da “natureza da matéria e dos homens” (QUINTILIANO, 1836, p. 276), seriam dados a reconhecer no discurso.

¹⁷ Tradução de “[...] la elocuencia es en cierto modo única. [...] Y precisamente porque ésta es una facultad mayor, ha de estar más unida a la honradez y a una extraordinaria prudencia. Pues si les proporcionáramos técnicas oratorias a quienes carecen de estas virtudes, a la postre no los habríamos hecho oradores, sino que les habríamos dado armas a unos locos”.

É interessante ainda notar que, ao lado do *ethos* moral, o professor resgata a noção de *ethos* como “tipo social” (EGGS, 2005). Quintiliano (1836, p. 279) explica que o orador pode “imitar” caracteres de acordo com as suas finalidades, “representando”, assim, diferentes papéis no discurso – camponês, supersticioso, avarento, tímido, etc. Esses caracteres, utilizados pelo orador como meio de persuasão, constituiriam também, segundo o autor, afetos éticos.

Com o crescente desprestígio da retórica a partir da Idade Média, os estudos sobre o *ethos* permaneceram adormecidos. Contam-se ao longo desse período e durante toda a Idade Moderna algumas poucas tentativas de compreender a noção – dentre estas, a de Santo Agostinho e a do retórico humanista Thomas Wilson –, as quais, segundo Sloane (2001), se limitaram a reproduzir a tradição ciceroniana.

3.2.3 A noção de *ethos* na atualidade: as neoretóricas

Ainda que o movimento de retomada dos preceitos aristotélicos tenha se iniciado décadas antes, o interesse pelo estudo do *ethos* volta a ganhar vigor apenas na década de 1980. A partir desse momento, autores de várias correntes teóricas – tais como a Semântica, a Pragmática, a Escola Americana da Nova Retórica, a Análise do Discurso e a Teoria da Argumentação – passaram a investir esforços na compreensão da noção de *ethos*, o que acabou resultando em uma produção teórica tão volumosa quanto profícua acerca do tema. Dentre todas essas abordagens do fenômeno interessam-nos mais de perto as que seguem a linha do pensamento aristotélico, chamadas neoretóricas.

Vimos, no início deste item, que o conceito de *ethos* formulado por Aristóteles (2005) correspondia, exclusivamente, à elaboração de uma autoimagem confiável. Ao ser resgatado pela Nova Retórica, no entanto, o conceito aristotélico sofre uma ampliação: sob essa ótica, a dimensão ética inclui não

apenas a construção discursiva que o orador faz de sua própria imagem, mas também a representação que ele constrói acerca de seu auditório (FERREIRA, 2010).

Os neorretóricos entendem que o orador deve adaptar-se ao auditório, construindo, discursivamente, uma imagem que revele as características valorizadas pelo grupo de ouvintes em questão (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996). Trata-se, assim, de um processo que se assemelha à ideia do ‘jogo especular’ proposto por Pêcheux (1997): o orador experimenta o lugar de ouvinte a partir de seu próprio lugar, tentando antecipar o que este espera do discurso.

O *ethos* é, pois, constituído pelas escolhas linguísticas e estilísticas, pelas competências enciclopédicas e pelas crenças que, mesmo implicitamente, conformam o *logos* do orador (AMOSSY, 2005a; EGGS, 2005). Mas não é só isso. Como já fora observado pelos antigos, o *ethos* não está associado apenas à fala, mas também ao que é ‘mostrado’ pelos elementos que são exteriores a ela. Em outras palavras, a dimensão ética mobiliza

tudo o que na enunciação discursiva, contribui para destinar a imagem do orador ao auditório. Tom de voz, velocidade da fala, escolha das palavras e dos argumentos, gestos, mímicas, olhar, postura, aparência etc., [...] todos os signos, de elocução e de oratória, indumentários ou simbólicos, pelos quais o orador dá de si mesmo uma imagem psicológica e sociológica (DECLERCQ, 1992, p. 48, tradução nossa)¹⁸.

É válido ainda acrescentar às contribuições dos neorretóricos acerca da dimensão ética, algumas das reflexões de Meyer (2007a). Antes de qualquer coisa, é importante dizer que a abordagem neorretórica de Meyer apresenta feições bastante particulares, uma vez que se baseia no que ele próprio

¹⁸ No original: “[...] par tout ce qui, dans l'énonciation discursive, contribue à émettre une image de l'orateur à destination de l'auditoire. Ton de la voix, débit de la parole, choix des mots e arguments, gestes, mimiques, regard, posture, parure, etc., [...] autant de signes élocutoires et oratoires, vestimentaires et symboliques, par lesquels l'orateur donne de lui-même une image psychologique et sociologique”.

denomina problematologia ou teoria da problematidade. Para o autor, a linguagem se organiza na relação pergunta-resposta: todas as frases da língua constituem, assim, respostas que remetem a questões implícitas. À retórica, cabe negociar a distância intersubjetiva estabelecida pelas questões problemáticas.

No interior dessa teoria, Meyer (2007a) desenvolve as noções de *ethos* projetivo (imane) e *ethos* efetivo. O *ethos* projetivo corresponde à imagem que o auditório projeta do orador. Trata-se, portanto, da avaliação que o auditório faz do orador e de sua produção discursiva. O *ethos* efetivo, por sua vez, diz respeito à “ação real” (MEYER, 2007a, p. 52) do orador, a como ele se porta discursivamente a partir da imagem que produz do auditório.

Notemos que os conceitos de *ethos* projetivo e *ethos* efetivo se relacionam organicamente às noções de *pathos* projetivo (a imagem que o orador cria do auditório, a partir da qual ele modelará o seu *ethos* efetivo) e *pathos* efetivo (auditório real, que avalia o orador com base em seu próprio sistema de valores). Aproveitando, portanto, essas considerações, passemos às questões relativas ao *pathos*.

3.3 O *pathos*

Enfim, um item dedicado às paixões do auditório. Provavelmente, alguns de nossos leitores considerarão que, a esta altura, uma discussão mais atenta sobre esse assunto poderá tornar-se uma tarefa de complexidade excessiva e produtividade exígua, visto que, há muito, as paixões converteram-se em motivo de inquietação e de controvérsias mal resolvidas entre estudiosos das mais diversas áreas, tais como filósofos, médicos, psicólogos, sociólogos e, mais recentemente, linguistas.

De fato, o exame minucioso de um tema tão polêmico seria simplesmente inexequível. Não poderíamos, contudo, descurar da questão. Não apenas

porque nos comprometemos a tratar das três provas do discurso retórico, mas, sobretudo, porque a análise de nosso *corpus* – composto por um texto dramático – exige atenção especial à dimensão patética.

Conforme observa Meyer (2007a), o teatro é o espaço da alteridade. Sem a interferência de um narrador, as personagens dramáticas encontram-se livres para atuar sem mediações. Desse modo, o mundo representado revela-se ao espectador como se existisse por si mesmo, dando-lhe a sensação de estar dentro da cena. O público, fisicamente passivo, é então ‘captado’ pelas emoções emitidas no palco, vivenciando o conflito, a dor e o prazer das personagens. Baseando-se nessas observações, Meyer (2007a) considera que as formas dramáticas são convenções discursivas centradas nas respostas do auditório a um ‘outro’, que questiona e que está sujeito à discussão, ou seja, discursos nos quais o *pathos* se apresenta como a dimensão retórica predominante.

Tal como Meyer (2007a), Staiger (1993) aponta a influência decisiva do *pathos* na produção do discurso dramático. De acordo com o teórico suíço, o drama reúne duas modalidades do estilo de tensão: o problema e o *pathos*. Por problema, o autor concebe a questão que o dramaturgo pretende resolver, e, por *pathos*, o tom da linguagem que provoca paixões. Para Staiger (1993), ambas as expressões da tensão são capazes de conduzir a ação dramática para o futuro, isto é, são capazes de desenvolvê-la até o desenlace. No entanto, o autor faz questão de ressaltar que a ênfase na problemática das ideias dificulta o trabalho do dramaturgo, já que exige uma arte refinada, que lhe permita assegurar a participação do público em contextos que tendem, algumas vezes, à excessiva abstração.

Dessa forma, é mais comum que se verifique, no intercâmbio discursivo do drama, uma união entre o “questionar” do problemático e o “querer” (SOARES, 2002, p. 60) vinculado ao patético: as perguntas do problema são respondidas pela força do *pathos*, que move não a mente, mas o coração da audiência. É

essa união que, modo geral, garante a simpatia do auditório e impulsiona a ação dramática rumo ao desfecho.

Reconhecida a relevância do *pathos* na produção do discurso dramático, lançaremos mão do procedimento que vimos adotando normalmente: em um primeiro momento, abordaremos o tratamento dado às paixões na Grécia, em seguida, acrescentaremos à discussão as contribuições romanas, e, finalmente, apresentaremos algumas das problematizações desenvolvidas no âmbito das neorretóricas.

3.3.1 As paixões na Grécia: de Platão a Aristóteles

Segundo esclarece Bento (2006, 2007, 2008), a origem etimológica do termo paixão remonta a Aristóteles. O autor nos conta que o filósofo grego distingue os sentidos dos verbos de acordo com a sua utilização na forma ativa (agir) ou passiva (sofrer). A paixão equivale, então, à forma passiva, indicando que o sujeito “sofre” a ação expressa pelo verbo. O *pathos* aristotélico, no sentido geral, estaria, pois, relacionado à expressão de um movimento da alma afetada por uma impressão vinda do exterior.

Antes, porém, da conceitualização aristotélica, as paixões foram abordadas por Platão em *A República*. Nessa obra, o pensador apresenta a famosa “Alegoria da Caverna”, expondo a oposição entre o mundo sensível (paixão) e o mundo inteligível (razão). Para Platão, o homem ordinário, submetido ao contato com o mundo sensível, comporta-se como um prisioneiro na Caverna das ilusões, já que as paixões que se movem em sua alma são capazes de submeter a realidade intelectual, levando-o a tomar a aparência pela verdadeira realidade. A dialética platônica – método que pretendia levar o homem a recordar-se das “verdades encerradas na alma” (MEYER, 1994, p. 44) – se prestaria, portanto, à superação das paixões, ou, em última instância, da própria contingência.

Essa teoria parece conduzir, contudo, a uma incompatibilidade insolúvel: a paixão é, ao mesmo tempo, o que motiva e o que impede a reflexão. A esse respeito, esclarece Meyer (1994, p. 31-32):

[...] a paixão, em Platão, é simultaneamente o nome de um problema, de que a razão é a solução, e aquilo que por natureza se opõe a qualquer resolução, pois ela, devido à cegueira que suscita, impede mesmo a percepção de que haja qualquer problema. Através da paixão apercebemo-nos de que temos que a ultrapassar, mas, por sua causa, não conseguimos conceber algo a procurar para lá dela.

Aristóteles, por sua vez, busca livrar-se do paradoxo platônico, propondo a reabilitação do sensível e sua reincorporação ao campo da dialética. Por esse motivo, o estagirita inclui na sua *Arte Retórica* uma longa discussão sobre as paixões. No segundo livro do tratado, Aristóteles lista os quatorze tipos de emoções “que fazem alterar os seres humanos”, introduzindo “mudanças nos seus juízos” (ARISTÓTELES, 2005, p. 160), a saber: cólera, calma, temor, segurança (confiança, audácia), inveja, impudência, amor, ódio, vergonha, emulação, compaixão (piedade), favor, indignação e desprezo.

Ao longo de sua exposição, o filósofo define cada uma das emoções, considerando suas causas e o estado de espírito da pessoa que as experimenta. Para Aristóteles, as paixões constituem “[...] um teclado no qual o bom orador toca para convencer” (MEYER, 2000, p. XLI). Convém lembrar, entretanto, que o controle das paixões, para Aristóteles (ou, poderíamos dizer, para os gregos de modo geral), não deve atender a interesses individuais, mas à promoção do bem-estar social. De acordo com Lima (2011, p. 94),

[...] ele [Aristóteles] percebe que, para bem ordenar a sociedade, é preciso fazer com que cada indivíduo oriente racionalmente a força de sua *pháthe* (paixão) – que é energia flutuante e sujeita a muitas oscilações no humano – para um nível equilibrado (o justo meio). A partir desse equilíbrio, com os homens a orientar suas próprias emoções, seus impulsos mais agressivos (mesmo quando diante de

seus oponentes e inimigos), ampliam-se as probabilidades de que haja uma abertura para o diálogo com cada outro em sociedade.

Na perspectiva aristotélica, a retórica assume, portanto, um papel fundamental para a manutenção da harmonia da *Pólis*, uma vez que faculta a negociação das diferenças nocivas ao homem e à cultura.

3.3.2 Do *pathos* romano às paixões da Renascença

Na retórica latina, coube a Cícero discutir mais amplamente sobre as paixões. Sua abordagem segue a linha aristotélica, revelando-se, entretanto, mais prática que a do filósofo grego. Nessa perspectiva, o *pathos* é “algo que acontece ao auditório” (SLOANE, 2001, p. 560, tradução nossa) como resposta à *performance* do orador; além de um grande aliado para vencer as causas mais complexas, já que

[...] o ser humano toma mais decisões por ódio ou por paixão, por desejo ou por ira, por dor ou por alegria, por esperança ou por temor, ou por erro ou por outro impulso mental do que pela verdade ou por uma regra precisa ou por um princípio jurídico ou legal (CÍCERO, 2002, p. 281, tradução nossa)¹⁹.

De acordo com as instruções ciceronianas, o orador precisa, em primeiro lugar, avaliar a causa e decidir se ela merece um apelo patético. Se a resposta for positiva, convém que ele passe a observar as predisposições emocionais do auditório. Assim, será possível orientar o investimento oratório de modo a intensificar as emoções já existentes ou a produzir emoções novas, que sejam mais adequadas aos seus interesses.

¹⁹ Tradução de “[...] pues el ser humano toma más decisiones por odio o por pasión, por deseo o por ira, por dolor o por alegría, por esperanza o por temor, o por error o por otro impulso mental que por la verdad o por una regla precisa o por un principio jurídico o legal”.

É ainda interessante ressaltar a ênfase dada por Cícero à *performance* ‘teatral’ do orador. O autor sustenta que, para convencer, o orador deve mostrar que sente emoções compatíveis com as que pretende provocar nos ouvintes, e que, se necessário, deve fazê-lo intensamente, como nos revela o trecho do tratado *De oratore*:

[...] não é fácil conseguir que o juiz, de acordo com as suas pretensões, sinta ira diante de algo se você mesmo dá a impressão de levá-lo com calma. Nem odiará a quem você quer que odeie se antes não vir que você mesmo está abrasado pelo ódio. E não se deixará levar pela piedade se você não lhe der mostras de sua dor com suas palavras, com seus pensamentos, com sua voz, com sua expressão, enfim, com suas lágrimas. E, do mesmo modo que não há madeira tão combustível que possa incendiar-se sem estar próxima do fogo, assim não há espírito algum tão disposto a assimilar a força persuasiva do orador que possa acender-se sem que ele mesmo se aproxime inflamado e ardendo (CÍCERO, 2002, p. 287, tradução nossa)²⁰.

Quintiliano, por sua vez, concentra sua exposição na distinção entre os afetos éticos e patéticos. De acordo com o professor, os dois tipos de emoção podem ser diferenciadas pela veemência e, na maior parte das vezes, pela duração: o termo *ethos* está relacionado às emoções brandas e permanentes, responsáveis por assegurar a boa-vontade do auditório. O termo *pathos*, por outro lado, vincula-se às emoções fortes e efêmeras, que tendem a “perturbar a alma” (QUINTILIANO, 1836, p. 272) dos ouvintes.

Durante a Idade Média, o estudo do *pathos* foi pouco expressivo. Segundo informa Sloane (2001), os tratados mais relevantes para a compreensão das

²⁰ Tradução de “[...] no es fácil conseguir que el juez, de acuerdo con tus pretensiones, sienta ira ante algo si tú mismo das la impresión de llevarlo con calma. Ni odiará a quien tú quieres que odie si antes no te ve a ti mismo abrasado por el odio. Y no se dejará llevar a la piedad si tú no le das muestras de tu dolor con tus palabras, con tus pensamientos, con tu voz, con tu expresión, en fin, con tus lágrimas. Y del mismo modo que no hay madera tan combustible que sin acercarle fuego pueda prender, así no hay espíritu alguno tan dispuesto a asimilar el vigor persuasivo del orador que pueda encenderse sin que él mismo se le acerque inflamado y ardiendo”.

paixões, escritos por Platão, Aristóteles, Cícero e Quintiliano, permaneceram desaparecidos durante a maior parte do período medieval. Além disso, as poucas obras restantes – entre elas, o anônimo *Rhetorica ad Herennium* e o *De inventione*, de Cícero – dedicavam-se a discutir o *pathos* nos discursos político e jurídico, que pouco interessavam aos cidadãos na Idade Média.

Com a redescoberta gradual dos tratados clássicos, alguns estudiosos passaram a propor a reestruturação do *pathos* retórico segundo a ótica do cristianismo. Nesse contexto, destacam-se as reflexões de Santo Agostinho, que associa o *pathos* à volição; e Tomás de Aquino, que relaciona as emoções às três faculdades da alma, sejam elas: a intelectual (ligada à razão e à vontade), a sensitiva (ligada à emoção) e a vegetativa (ligada às funções corporais) (MOZDZENSKI, 2012).

Durante o Renascimento, o volume de material recuperado da Antiguidade tornou o trabalho dos estudiosos ainda mais complexo. Sloane (2001) nota que as diferentes concepções de *pathos* (platônica, peripatética e estoica) parecem confundir-se sob o olhar dos teóricos renascentistas. Nesse período, as duas contribuições mais representativas para o estudo das paixões foram dadas pelo humanista holandês Rudolf Agricola e pelo professor italiano Antonio Riccoboni.

No *De inventione dialecticae* (publicado postumamente em 1515), Agricola defende que o *pathos* é baseado em um tipo de “decoro social” (SLOANE, 2001, p. 564), o que significa que o julgamento do auditório acerca de um fato está diretamente relacionado ao juízo que esse mesmo auditório faz da pessoa com quem tal fato ocorreu (SLOANE, 2001). Riccoboni, por sua vez, dedica-se, em sua *Paraphrasis* (1588), ao resgate do conceito de *pathos* segundo a perspectiva aristotélica, tomando como base uma síntese das ideias expostas nos tratados *Ética a Nicômaco* e *De anima*.

Nos séculos seguintes (XVII a XIX), a disseminação do cartesianismo e a crescente influência da lógica formal positivista conduziram ao “efetivo divórcio

entre o argumento e o *pathos*” (SLOANE, 2001, p. 566, tradução nossa). Esse afastamento resultou, a longo prazo, na desvalorização das paixões, então associadas à “imposição de certezas aparentes” (SLOANE, 2001, p. 567), isto é, à manipulação emocional do auditório.

A revalorização do *pathos* se dá, de fato, no início do século XX, quando os pesquisadores de diferentes campos do conhecimento voltam a sublinhar a insuficiência da lógica formal no tratamento dos conflitos humanos. Os estudos sobre as paixões ressurgem, então, como tentativas de compreender e gerenciar o mundo das relações informais e cotidianas.

3.3.3 O *pathos* no âmbito das neoretóricas

Seria de esperar que as obras responsáveis pelo resgate da retórica no século XX fossem também as primeiras a recuperar o interesse pela discussão do papel das emoções no discurso. Isso não é, no entanto, o que a história registra. No primeiro capítulo desta dissertação, vimos que o pioneirismo de Perelman e Olbrechts-Tyteca, na reabilitação da retórica, é unanimemente reconhecido. Contudo, a principal obra da dupla de autores, o *Tratado da Argumentação* (1996 [1958]), deixa muito a desejar no que diz respeito à tematização dos afetos.

Segundo observa Menezes (2007, p. 315), as paixões são concebidas, no *Tratado da argumentação*, como “meios de simulação e artifício”, que mascaram a ausência de argumentos razoáveis, servindo antes ao engodo que à persuasão. Nessa perspectiva, a paixão constituiria, portanto, um “obstáculo” à argumentação (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 539). A única exceção seria feita às paixões “que servem de apoio a uma argumentação positiva”, qualificadas pelos pesquisadores “por meio de um termo menos pejorativo, como valor, por exemplo” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 539).

Outros neorretóricos, entretanto, se afastam bastante da “retórica sem emoções” (PLANTIN, 2008, p. 122), de Perelman. Excelente exemplo disso é Michel Meyer, autor que dedica grande parte de sua obra ao estudo do *pathos*. No item 3.2.3 deste trabalho, abordamos a teoria da problematicidade proposta pelo filósofo belga e parte do que ele argui sobre as paixões, por meio da relação entre os conceitos de *ethos* e *pathos* efetivo e projetivo. Convém-nos, agora, acrescentar algumas informações sobre o que, afinal de contas, Meyer (1994, 2000, 2007a, 2007b) entende por paixão.

O primeiro ponto a ser destacado é a posição do autor acerca da tradicional dicotomia razão X paixão. Situando-se na contramão do senso comum e da longa tradição científica e filosófica que apregoa a oposição entre esses parâmetros, Meyer (1994, 2000, 2007a, 2007b) reúne, em uma leitura única, a paixão e o *logos*. Na perspectiva defendida pelo filósofo, a paixão é, ao mesmo tempo, sensível e “algo de intelectualizável” (MEYER, 1994, p.15). Isso porque Meyer (2007b) detecta, na paixão, uma racionalidade própria, bem diferente do raciocínio apodítico, frio e impessoal.

De acordo com o pesquisador, o *pathos* é a dimensão que simultaneamente expõe e anula a problematicidade: a paixão se manifesta diante de um problema, de uma questão que precisa ser resolvida; e, por outro lado, se apresenta como uma resposta prévia, que faz desaparecer a questão, dando-nos a impressão de que ela jamais existiu. Como consequência, entendemos que a paixão se vale de uma ‘racionalidade retórica’, que busca em argumentos implícitos, os modos de qualificar (as coisas, os fatos, as pessoas, os acontecimentos e as ações), e, principalmente, os modos de legitimar, justificar e ‘fazer ver’ a conclusão desejada (MEYER, 2007b). É o que ratifica Dugas (1938, apud MEYER, 1994, p. 272-274):

A paixão não se procura, mas prova-se pelo raciocínio. Do ponto de vista intelectual, é a razão prevenida, tão segura dos seus princípios que não põe em dúvida a sua verdade, que não poderá admitir que alguma experiência, algum raciocínio possa prevalecer contra eles. [...] Toda a paixão tem, tal como o amor, uma venda sobre os olhos:

esta venda esconde-lhe aquilo que ela não quer ver, mas ela vê tanto melhor aquilo que quer ver, ou seja, o que imagina. A paixão é, então, ao mesmo tempo insensata e lógica e tanto mais insensata quanto mais lógica for.

O segundo ponto a ser sublinhado nessa teoria é a relação entre a lógica das paixões e a dinâmica social da identidade e da diferença. O filósofo considera que a paixão é, em última análise, “uma reação [...] à diferença problematológica” (MEYER, 1994, p. 268), isto é, uma reação ao Outro: “ao Outro em nós, ao Outro que somos para nós próprios e ao Outro que somos para os outros” (MEYER, 1994, p. 306). Coletivamente, as paixões constituiriam, portanto, diferentes formas (nem sempre positivas) de responder à tensão entre os desejos (ou necessidades) de identificação e de diferenciação (entre indivíduos ou grupos).

Em poucos lugares essa lógica da igualdade e da desigualdade (ou da superioridade e da inferioridade) pode ser mais bem percebida que no teatro. Segundo Meyer (1994) e Queiroz (1999), o espaço cênico se tem consagrado, desde a Grécia, como lugar de conflito e de laboração das paixões. Sendo assim, dedicaremos nossos próximos capítulos ao riso, ao risível e à comédia, forma dramática “[...] cuja existência se justifica pela força com que co-move o [...] espectador” (MENDES, 2008, p. XXI).

CAPÍTULO 4

O RISO E O RISÍVEL

Neste capítulo, dedicamo-nos ao levantamento de algumas das principais contribuições dos teóricos da retórica aos estudos sobre o riso e o risível, desde a Antiguidade até os tempos atuais. Antes, porém, procuraremos desvencilhar-nos do embaraço que causa a flutuação terminológica presente neste trabalho. Flutuação que, a esta altura, já deve ter sido percebida pelos leitores.

Em sua obra *O riso e o risível na história do pensamento* (1999), Alberti argumenta que a vasta nomenclatura aplicada ao universo do riso impõe dificuldades aos pesquisadores que pretendem tomar como objeto de estudo qualquer material risível. Termos como zombaria, humor, cômico, ironia, sátira, farsa, grotesco e ridículo, entre outros, designam categorias que se sobrepõem em diferentes teorias; provocando, muitas vezes, dúvidas quanto à denominação do objeto do riso.

Certamente, não pretendemos inscrever-nos nos debates empreendidos pelos especialistas a respeito das diferenças entre esses termos. Desse modo, adotamos uma solução simplificadora: à parte das especificidades terminológicas, assumimos como intercambiáveis em nossa exposição, de forma eventualmente abusiva, termos como risível, cômico, ridículo e humorístico. Dito isso, sigamos à apresentação do que os tratadistas da Antiguidade e os neoretóricos têm a nos dizer sobre o riso e o risível.

4.1 Contribuições da Antiguidade

Nessa exposição, abordamos, prioritariamente, as reflexões desenvolvidas no âmbito da retórica e da teoria da argumentação. Contudo, antes de iniciarmos

nosso percurso pelas teorias retóricas da Antiguidade, faremos algumas considerações sobre o ponto de vista de Platão acerca do riso. Essa escala justifica-se pela importância que as elaborações do filósofo quanto à delimitação do objeto do riso e das paixões envolvidas na recepção da comédia irão assumir, mais tarde, em nossa análise.

É de Platão (s/d) a primeira formulação teórica conhecida sobre o riso e o risível na Filosofia ocidental. Curiosamente, no entanto, o riso e seu objeto não são os temas centrais do diálogo platônico. Em *Filebo* (s/d), o filósofo discute a questão do prazer e sua divisão entre prazeres verdadeiros e falsos. Na ótica platônica, são verdadeiros os prazeres puros (isentos de dor) que derivam do conhecimento filosófico; e falsos, os prazeres violentos, que se misturam à dor e perturbam a alma.

Para comprovar a existência de afecções mistas, que geram falsos prazeres, Platão recorre ao “nosso estado de alma nas comédias” (PLATÃO, s/d, p. 37). No diálogo, o filósofo afirma (pela voz de Sócrates) que o ridículo é um vício relacionado à ignorância. Dessa forma, são consideradas risíveis as personagens que desconhecem seus próprios defeitos, opondo-se à instrução do oráculo de Delfos: “Conhece-te a ti mesmo”. Entretanto, Platão (s/d) sublinha que a ignorância, por si só, não torna uma pessoa ridícula, já que os ignorantes poderosos não são objeto de troça, mas de ódio ou temor. A ignorância que provoca o riso, segundo a perspectiva platônica é, portanto, a que se une à fraqueza.

Os fracos risíveis são divididos por Platão (s/d) em amigos e inimigos. De acordo com o filósofo, é legítimo rir das desgraças dos inimigos. Porém, se as desgraças acometem os amigos, natural seria que nos entristecêssemos. Quando, ao contrário, rimos, cometemos injustiça e experimentamos a inveja. Platão (s/d) conclui, então, que o riso provocado pela comédia resulta de uma paixão ambivalente, que combina prazer e inveja, já que tem como vítimas os nossos amigos fracos.

Segue-se dessa conclusão, a condenação moral e filosófica do riso e da comédia, “não só por produzir obras sem valor do ponto de vista da verdade, como também por ter relação com o elemento inferior da alma humana, a parte irrazoável e distante da sabedoria” (ALBERTI, 1999, p. 44). A salvo da censura platônica, permaneceriam apenas o escárnio “sem paixão” (MINOIS, 2003, p. 72), destinado à reprovação dos vícios e defeitos morais; e a ironia sutil, utilizada na dialética.

Contudo, as reflexões que exerceram maior influência na história do pensamento sobre o riso não foram platônicas, mas aristotélicas. Com as lacunas deixadas pela falta do segundo livro da *Arte Poética* (perdido ou nunca escrito), as ideias aristotélicas sobre o riso e o risível tiveram de ser interpretadas a partir do que nos restou desse tratado (o Livro I, no qual Aristóteles discorre sobre a tragédia) e da reunião de passagens esparsas em outras obras, como a *Arte Retórica* e os tratados físico-biológicos *As partes dos animais* e *Da geração dos animais*. Em função de nossos interesses analíticos, concentraremos nossa exposição nos trechos da *Arte Poética* e da *Arte Retórica*.

Na *Arte Poética* (2007, p. 23), Aristóteles situa a comédia entre as “artes de imitação”, ao lado da tragédia, da epopeia, do ditirambo, da aulética e da citarística. Essas artes, segundo Aristóteles (2007), podem ser distinguidas a partir de três aspectos: os *meios* de imitação, os *objetos* imitados e as *maneiras* de imitar.

A tragédia, a comédia, a epopeia e o ditirambo têm em comum a imitação por meio da linguagem, enquanto as demais artes utilizam apenas o ritmo e a harmonia. A tragédia e a comédia, no entanto, distinguem-se da epopeia e do ditirambo, pela maneira de imitar: as primeiras usam exclusivamente a ação dramática e os últimos recorrem, em maior ou menor grau, à narrativa. Finalmente, tragédia e comédia diferenciam-se entre si quanto aos objetos imitados: a tragédia representa os homens melhores do que são na realidade, ao passo que a comédia os representa piores.

A leitura da *Arte Poética* (2007) nos mostra que a opinião de Aristóteles a respeito da comédia não é tão negativa quanto a de Platão. Nada no texto aristotélico vincula o riso ao desconhecimento de si ou a paixões negativas, como a inveja. Também, em nenhum momento, o estagirita opõe, como Platão (s/d), o prazer cômico ao conhecimento e à verdade. Contudo, temos de admitir que a definição da comédia no tratado aristotélico tem um cunho eticamente negativo: “a comédia é [...] imitação de maus costumes” (ARISTÓTELES, 2007, p. 33); e que a comparação com a tragédia, de modo geral, a desfavorece.

De qualquer forma, Aristóteles faz questão de ressaltar que a comédia não se presta à representação de qualquer tipo de vício, mas apenas de defeitos (morais ou físicos) que não apresentem “caráter doloroso ou corruptor” (ARISTÓTELES, 2007, p. 33), isto é, de falhas que não sejam capazes de incitar o *pathos* trágico (temor e piedade). É interessante ainda notar que essa abordagem é, como destaca Alberti (1999), bastante específica: o risível discutido por Aristóteles na *Arte Poética* (2007) diz respeito ao objeto da *mimesis* realizada pela comédia, e não ao objeto do riso em geral.

Na *Arte Retórica* (2005), Aristóteles faz breves considerações sobre a utilidade oratória do risível. No contexto da discussão das paixões, o filósofo afirma que o riso é uma situação propícia à calma, assim como a festa e o jogo. Uma de suas funções no debate seria, portanto, a de ‘relaxar’ os ouvintes, desviando a sua atenção dos fatos em julgamento.

Aristóteles (2005) diz, ainda, que o riso pode ser produzido de várias formas e que cabe ao orador escolher a que lhe é mais conveniente. No entanto, o filósofo faz questão de sublinhar que alguns recursos, como a ironia, são mais adequados ao “caráter do homem livre” (ARISTÓTELES, 2005, p.295), de modo que o orador deve preferi-los em detrimento de outros menos apropriados, como o escárnio e a bufonaria.

Herdeiro (mesmo que indireto) da tradição aristotélica, Cícero escreve o primeiro texto sistemático do pensamento ocidental sobre o riso e o risível. No

capítulo dedicado ao assunto no tratado *De oratore*, o autor reafirma a importância do riso na oratória e se propõe a responder cinco questões: em que consiste o riso? O que o produz? Convém ao orador provocá-lo? Se convém, até que ponto? E, finalmente, quais são os tipos de risível? (CÍCERO, 1950).

As duas primeiras questões não o detêm por muito tempo. Na verdade, o orador se furta a responder à primeira indagação:

[...] em primeiro lugar, o que é o riso em si mesmo, o que o provoca, onde reside, como ele nasce e explode de repente, a ponto de não o podermos reter apesar do desejo que temos de fazê-lo, como a agitação produzida se comunica aos flancos, à boca, às veias, aos olhos, à fisionomia, deixo aos cuidados de Demócrito explicar. Tudo isso é estranho à nossa conversa; e se fosse de outra forma, eu não me envergonharia de confessar a minha ignorância em questões que mesmo aqueles que se pretendem muito fortes são tão ignorantes quanto eu (CÍCERO, 1950, p. 104-105, tradução nossa)²¹.

E, em seguida, faz uma clara alusão ao cômico aristotélico, argumentando que o riso é provocado pela percepção de um defeito moral ou físico.

As perguntas seguintes requerem mais atenção do autor. No que diz respeito ao emprego do risível no discurso oratório, Cícero (1950, p. 105, tradução nossa) se mostra muito favorável, apontando, para isso, várias razões: o riso torna o auditório benevolente, produz uma surpresa agradável, enfraquece o adversário, revela que o orador é um homem culto, ameniza a severidade e a tristeza e dissipa as acusações desagradáveis, “contra as quais a razão falharia”.

²¹ Tradução de “[...] d'abord, ce qu'est le rire en lui même, ce qui le provoque, où il réside, comment il naît e éclate tout d'un coup, au point qu'on ne peut le retenir malgré le désir qu'on en ait, d'où vient que l'ébranlement produit se communique ensemble aux flancs, à la bouche, aux veines, aux yeux, à la physionomie, je laisse à Démocrite le soin de l'expliquer. Tout cela est étranger à notre entretien; et quand il en serait autrement, je ne rougirais pas d'avouer mon ignorance dans des questions, où ceux mêmes qui se prétendent très forts sont aussi ignorants que moi”.

Entretanto, o autor assevera que o risível não deve ser utilizado de forma ilimitada. Cícero (1950) entende que esse recurso precisa ser ajustado, como os demais artifícios retóricos, “às *personas*, às *circunstâncias* (ou *coisas*) e às *ocasiões*” (LEEMAN; PINKSTER; RABBIE, 1989, apud ALBERTI, 1999, p. 58, grifos da autora). Sendo assim, cabe ao orador “poupar os afetos do auditório”, evitando atacar as pessoas que são caras aos ouvintes, e restringindo o uso do ridículo aos assuntos “que não excitam nem um grande horror nem uma grande piedade” (CÍCERO, 1950, p. 106, tradução nossa).

A última questão levantada por Cícero (1950) diz respeito às categorias do risível. De acordo com o autor, há duas espécies de risível: o que tem origem nas *coisas* e o que decorre das *palavras*. A primeira categoria compreende a narrativa cômica (o conto e a anedota) e a imitação cômica (do ar, da voz e dos gestos do adversário). A segunda abarca “as expressões ou pensamentos picantes” (CÍCERO, 1950, p. 108). Incluem-se, assim, nessa categoria, as palavras com duplo sentido e várias figuras, como a alegoria, a antítese, a metáfora e a antífrase.

Cerca de cem anos depois, será a vez de Quintiliano retomar a questão do riso e do risível: no seu *Institutio oratoria*, o assunto ocupa um capítulo inteiro do livro VI, dedicado à peroração. A longa exposição não garante, no entanto, a originalidade da teoria do orador. Alberti (1999) adverte-nos que, frequentemente, as reflexões de Quintiliano são reconhecidas apenas como uma continuação da teoria de Cícero.

De fato, há muito em comum entre as duas teorias. Assim como Cícero (1950), Quintiliano assume a concepção aristotélica do cômico, atribuindo a causa do riso às imperfeições morais ou físicas. Ademais, o professor também observa os limites de utilização do risível, em função das circunstâncias, do tempo e das pessoas visadas pelo discurso; e a distinção entre o risível de coisas e o de palavras (ALBERTI, 1999).

A teoria de Quintiliano tem, contudo, duas particularidades: a vinculação do riso à simulação e à dissimulação²² e a classificação dos três “lugares do risível”, sejam eles, nós mesmos, os outros e as coisas neutras (ALBERTI, 1999, p. 66). Vejamos o que o próprio orador nos diz a respeito desse tema:

[...] provocamos o riso por coisas nossas, por coisas dos outros ou por elementos neutros. Da parte alheia censuramos ou refutamos ou rebaixamos ou rebatemos ou zombamos. De nós, falamos de forma ridícula e, usando uma expressão de Cícero, dizemos algo um tanto absurdo. E as mesmas palavras que se mostram estultas se escapam aos imprudentes, são consideradas venustas, se as simulamos. O terceiro gênero, como diz o mesmo Cícero, consiste em lograr as expectativas e em interpretar de modo diferente as palavras e as demais coisas que dizem respeito a uma pessoa neutra (QUINTILIANO, 2008, p. 101-102).

Finalmente, o autor expõe inúmeros exemplos dos tipos de risível que ele considera mais significativos. No entanto, mais importante que conhecer essa categorização, é saber que Quintiliano (2008) atribui aos pensamentos sérios e risíveis as mesmas fontes. Desse modo, o professor conclui que a diferença entre o emprego sério e o emprego risível de um mesmo argumento, tropo ou figura se deve ao ‘fingimento’ do orador: “com efeito, interrogamos e duvidamos e afirmamos e ameaçamos e desejamos; é às vezes a piedade, às vezes a cólera que inspiram nossas palavras. Mas o risível é tudo que é evidente simulação” (QUINTILIANO, 1977, apud ALBERTI, 1999, p. 65).

Sem dúvida, poderíamos continuar nossa exposição discorrendo sobre as influências das obras de Aristóteles, Cícero e Quintiliano nos estudos desenvolvidos sobre o riso e o risível a partir da Idade Média. Consideramos, contudo, que o desenvolvimento do texto nessa direção tornar-se-ia mais enfadonho que produtivo, tendo em vista o grande número de textos a serem elencados e a pequena variação nos princípios fundamentais das teorias

²² Quintiliano (2008) concebe que a simulação e a dissimulação são conceitos próximos, mas não idênticos. De acordo com o autor, a simulação consiste em “dar a ideia de possuir uma convicção inequívoca”, e a dissimulação, em “fingir ter entendido muito pouco do que outro disse” (QUINTILIANO, 2008, p.133-134).

clássicas. Sendo assim, efetuaremos, em seguida, uma espécie de ‘salto providencial’ da Antiguidade ao século XX, quando o papel risível na argumentação será modestamente lembrado por Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996).

4.2 Perspectivas da Nova Retórica

A primeira referência ao risível no *Tratado da argumentação* (1996) já parece um pouco desanimadora para aqueles que procuram investigar os artifícios retóricos relacionados à produção do riso, afinal, os autores iniciam a discussão com a seguinte frase: “não achamos que um estudo do cômico na arte oratória se relacione diretamente com nosso escopo” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 213).

De fato, Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) não dispensam muito tempo ao tratamento do risível. Apesar disso, os autores fazem questão de afirmar que o cômico (é assim que Perelman e Olbrechts-Tyteca nomeiam o risível) é um recurso importante para conquistar o auditório, já que pode ser usado para estabelecer a simpatia entre o orador e os ouvintes, para ridicularizar o adversário, ou mesmo, para divertir a audiência em momento oportuno. Ademais, a dupla assegura aos leitores seu interesse pelo que denomina “cômico da retórica”, isto é, pela “utilização cômica de certos tipos de argumentações” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 213, grifo dos autores).

De acordo com os dois estudiosos, os expedientes retóricos tornam-se, facilmente, fontes de comicidade. Desse modo, os autores entendem que a observação de materiais risíveis pode ser útil para revelar procedimentos argumentativos que estão presentes de forma menos inteligível em outros tipos de discurso. De qualquer maneira, o cômico da retórica é compreendido por Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996, p. 213) como uma espécie de desvio, um uso “abusivo” ou “canhestro” de um esquema argumentativo.

Em outra passagem, adiante, os autores discutem o papel do ridículo na argumentação. Conforme mencionamos no item 3.1.1, Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) incluem o ridículo na categoria dos argumentos quase-lógicos. Para eles, esse expediente decorre da transgressão (muitas vezes, inconsciente) de uma regra – seja ela um raciocínio formal ou uma opinião normalmente aceita. O ridículo é, pois, uma forma não-violenta de punir comportamentos excêntricos considerados inofensivos ou pouco graves.

Como seria de esperar, a exposição de Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) indica que o ridículo é um recurso normalmente utilizado no ataque a um adversário. Contudo, os autores também preveem o uso inabitual desse tipo de argumentação. Nesse caso, o orador colocar-se-ia, deliberadamente, em oposição a uma norma admitida, arriscando ser ridicularizado pelos ouvintes. Trata-se, obviamente, de uma estratégia perigosa, que requer grande prestígio do orador e boa vontade do auditório, que deve admitir uma exceção à regra ou aceitar modificá-la. Por isso, os autores recomendam que os oradores que pretendem combater uma regra admitida não se limitem à confiança em seu próprio prestígio, mas também se munam de argumentos adequados, capazes de justificar a oposição à norma.

A discussão sobre o risível no *Tratado da argumentação* (1996) não vai muito além do que já foi sintetizado até aqui. Um desdobramento desse trabalho será, no entanto, apresentado por Olbrechts-Tyteca, em *Le comique du discours* (1974). Nessa obra, a pesquisadora se propõe a investigar com mais detalhes o cômico da retórica, isto é, o cômico desencadeado pelos elementos argumentativos descritos no *Tratado da argumentação* (1996).

Para levar a cabo esse empreendimento, Olbrechts-Tyteca (1974) analisa enunciados cômicos extraídos de outras teorias do riso, buscando identificar, em cada um deles, o que faz rir. Vemos, assim, elencados ao longo da obra, exemplos dos vários expedientes retóricos que a autora considera passíveis de se tornarem cômicos, entre eles, figuras, como a metáfora, a lítotes, a hipérbole

e a alegoria; e argumentos, como o argumento pragmático, a definição, o argumento por reciprocidade e o argumento de autoridade.

A partir dessa análise, Olbrechts-Tyteca (1974) conclui que cômico da retórica está relacionado às características que distinguem a argumentação da demonstração: “a ambiguidade dos termos, a multiplicidade dos auditórios, a possibilidade constante de objeções, a instabilidade das premissas, a interação de todos os elementos, em suma, o caráter não-impositivo da argumentação”²³ (OLBRECHTS-TYTECA, 1974, p. 401, tradução nossa). Nesse caso, o riso do auditório funciona como um indício de que o discurso em desenvolvimento é argumentativo, isto é, “visa à adesão dos espíritos”²⁴ (OLBRECHTS-TYTECA, 1974, p. 43, tradução nossa).

²³ No original: “[...] l'ambiguïté des termes, la multiplicité des auditoires, la possibilité constante d'objections, l'instabilité des prémisses, l'interaction de tous les éléments, pour tout dire, le caractère non contraignant de l'argumentation”.

²⁴ No original: “[...] vise à l'adhésion des esprits”.

CAPÍTULO 5

SERIA TRÁGICO SE NÃO FOSSE CÔMICO

Já prestes a concluir a exposição dos pressupostos teóricos de nosso trabalho, resta-nos dizer algumas palavras sobre a comédia. Trata-se de uma tarefa pouco divertida, como comprova o seguinte trecho do final do diálogo *O banquete*, de Platão (1991, p. 102):

“[...] forçava-os Sócrates a admitir que é de um mesmo homem o saber fazer uma comédia e uma tragédia, e que aquele que com arte é um poeta trágico é também um poeta cômico. Forçados a isso e sem o seguir com muito rigor eles cochilavam, e primeiro adormeceu Aristófanes e, quando já se fazia dia, Agatão”.

Esse excerto apresenta-nos o malogro da conferência de Sócrates sobre a arte dramática. Na conversa, o filósofo tenta convencer os interlocutores, Aristófanes e Agatão, da equivalência das poesias trágica e cômica – o que, diga-se de passagem, constituiria um elogio à comédia, já que, na Grécia, o trágico era considerado historicamente superior ao cômico. Sem dúvida, uma opinião que parece suspeita quando vinda de um reconhecido crítico da poesia, seja ela qual for.

De qualquer forma, vemos que o assunto não mantém a atenção dos ouvintes: a despeito do talento e da autoridade do orador, todos dormem. E registre-se: o primeiro a se render ao sono é o comediógrafo Aristófanes. Ousadia? Negligência? Ignorância? A cena pode ser interpretada de várias maneiras. Mais importante é perceber que, por algum motivo, a discussão teórica sobre a comédia enfastia justamente aquele cujo ofício é fazer rir.

Ora, não há como negar: no caso da comédia, a teoria é sempre insípida quando comparada à prática. Talvez por isso, essa forma dramática tenha tido,

ao longo de sua história, muita sorte com público e pouca com a especulação estética (PRADO, 1990). Apesar das louváveis iniciativas de alguns pesquisadores na produção de obras panorâmicas ou de estudos dedicados à investigação de um autor, de um período ou de uma manifestação cômica específica; ainda padecemos a falta de um arcabouço teórico suficiente para o estudo do cômico. Sendo assim, em nossa 'definição da comédia' seguimos um caminho curto e bastante convencional: o paralelo com a tragédia.

É importante ressaltar que a oposição pretendida é mais didática que prática: se, mesmo no ápice do prestígio, como recorda-nos Magaldi (1997, p. 18), cada forma aparecia "contaminada" por uma pluralidade de elementos que dificultava uma classificação rigorosa; hoje, ainda mais raramente encontraremos formas 'puras' no cotidiano do teatro. Sobretudo, porque a partir do século XVIII, acompanhamos o advento de formas híbridas – reunidas sob a designação "drama" –, que falharam no intento de substituir as formas polares (cômicas e trágicas), mas contribuíram para a disseminação das manifestações sérias permeadas por elementos cômicos.

Mas, deixemos as digressões e voltemos ao debate sobre as particularidades das formas básicas. Tradicionalmente, definimos a comédia por três critérios que a opõem à tragédia: o tipo de personagem representada, a natureza do desenlace e a reação emocional esperada da plateia. O primeiro critério baseia-se na já mencionada distinção aristotélica: na mimese trágica os homens aparecem melhores do que eles ordinariamente são e, na cômica, aparecem piores.

São conceitos vagos, já que, no texto aristotélico, não conseguimos distinguir claramente o que são homens 'melhores' e 'piores'. A esse respeito Magaldi (1997) chega a questionar se se trataria de uma diferenciação do ponto de vista ético ou de classe social, tendo em vista que a saga trágica tem como protagonistas reis e aristocratas. As duas interpretações nos parecem possíveis.

Os ‘homens piores’ da comédia podem ser, certamente, homens de “fraca psique” (SOARES, 2002, p. 62), portadores de vícios ‘inofensivos’, e os ‘homens melhores’ da tragédia, homens de “forte psique” (SOARES, 2002, p. 60-61), dotados de qualidades heroicas. Por outro lado, dizer que a comédia imita ‘homens piores’ também pode simplesmente significar que as personagens representadas são, ao contrário das personagens trágicas, oriundas de uma classe social modesta. Ou, as duas coisas: aristocratas heroicos para a tragédia e populares ridículos para a comédia.

Sejam melhores ou piores os homens segundo o caráter ou a origem, fato é que a comédia se dedica às ações triviais, aos pequenos problemas das pessoas comuns (aquisição de dinheiro, casamento, etc.). Essa observação se relaciona a outra dessemelhança, apontada pelos críticos, entre as personagens cômicas e trágicas: a comédia trabalha com tipos gerais, e a tragédia, com personagens individualizadas, que não devem ser confundidas com outras (FRYE, 1973; ARÊAS, 1990).

No que tange ao segundo critério citado, o desenlace, a diferença entre tragédia e comédia é quase um consenso entre os especialistas. Na tragédia, sabemos que o movimento que expõe protagonistas e espectadores a situações-limite os arrasta, necessariamente, a um desfecho catastrófico e, não raro, à morte. Na comédia, por outro lado, verificamos que os acasos e quiproquós quase sempre resultam em um ‘final feliz’ (reconhecimento, casamento, reconciliação, etc.) (MOISÉS, 1991; PAVIS, 2007).

É bem verdadeiro que o papel do protagonista da comédia é quase sempre escarnecer da ordem e dos valores da sociedade, e que, em muitas peças, esse desequilíbrio é agravado até o limite, até o ponto no qual “tudo parece perdido para os bons” (PAVIS, 2007, p. 53). Isso significa, também aqui, um prenúncio de catástrofe. Todavia, a comédia distingue-se da tragédia, porque, na peça cômica, dificilmente existirá, conforme assegura-nos Frye (1973), um desastre inevitável. Nesse caso, compete ao comediógrafo executar a anagnórise, isto é, forjar um “golpe”, uma manobra do enredo que garanta a

conclusão otimista: o reenquadramento do herói cômico às normas sociais vigentes e o restabelecimento da ordem.

Quanto à reação que o autor deseja excitar no público, a distinção entre as duas principais formas dramáticas é também bastante nítida. A tragédia se pretende uma representação grave e tensa, capaz de assustar e de incitar a compaixão da audiência. A comédia, por sua vez, aposta na leveza da ação e nos mecanismos de exagero, contraste ou surpresa, para alcançar sua finalidade mais óbvia: provocar o riso dos espectadores. Na verdade, tragédia e comédia são, ambas, “episódios de um mito global da procura” (FRYE, 1973, p. 211). A diferença, é que a tragédia responde aos questionamentos humanos ao jogar “com nossas angústias profundas”, e a comédia, “com nossos mecanismos de defesa contra elas” (MAURON, 1964, p. 36, apud PAVIS, 2007, p. 53).

Pois bem. Com o reconhecimento dos principais moldes “em que vaza a matéria teatral” (MOISÉS, 1991, p. 205), de suas diferenças e de seus pontos de contato, podemos situar-nos melhor em relação à comédia. Falta-nos, todavia, esclarecer algumas questões gerais sobre a investigação do fenômeno cênico. Em primeiro lugar, quais são os elementos fundamentais de uma peça? Ou, que elementos devemos levar em conta na análise de um *corpus* teatral?

De acordo com Magaldi (1997), a análise do fenômeno teatral frequentemente prioriza o texto dramático. Os adeptos dessa postura investigativa normalmente justificam-na pelo caráter perene da literatura dramática, que perdura para além da representação efêmera. Há mesmo estudiosos, tais como Baty (1949), que afirmam categoricamente a precedência do texto sobre os demais elementos do fenômeno teatral. Segundo o autor,

o texto é a parte essencial do drama. Ele é para o drama o que o caroço é para o fruto, o centro sólido em torno do qual vêm ordenar-se os outros elementos. E do mesmo modo que, saboreado o fruto, o caroço fica para assegurar o crescimento de outros frutos semelhantes, o texto, quando desapareceram os prestígios da

representação, espera numa biblioteca ressuscitá-los algum dia (BATY, 1949, p. 218, apud MAGALDI, 1997, p. 15)

Essa perspectiva não é, todavia, consensual. Magaldi (1997) mesmo destaca que alguns teóricos seguem na direção oposta à de Baty (1949), afirmando a pouca importância do elemento literário face à interpretação do ator, à presença física que determina a especificidade do teatro. Segundo essa perspectiva, o olhar, a postura, o gesto, o movimento, a voz do ator: isso, sim, garantiria a eficácia do espetáculo.

De nossa parte, assumimos que todo evento teatral constitui a intersecção de um mundo concreto (uma materialidade) e um mundo possível (uma ficção imaginada), que se processa com a conjugação da tríade ator, público e texto; e que, nessa intersecção, encontram-se misturados, de forma indissociável, “[...] elementos visuais, sonoros e textuais” (PAVIS, 2008, p. 139). Procuramos, assim, pensar o teatro em função do espetáculo, ou da síntese de elementos artísticos que o compõe, como aconselha Magaldi (1997). Por esse motivo, optamos, em nossa investigação, pelo uso de um registro audiovisual, que nos fornece, na medida do possível, acesso a todos os elementos materiais da peça analisada: texto, cenário, figurino, iluminação, gestos, movimentos, características da voz e expressões faciais dos atores.

Outra questão que merece destaque na análise do *corpus* dramático é a estrutura do espetáculo teatral. Moisés (1991) ensina que uma peça de teatro divide-se em atos – blocos de representação separados pelo baixar da cortina, seguido de intervalo. São três, segundo o autor, os atos fundamentais: exposição, desenvolvimento e desenlace. Cada um desses atos “se coloca num ponto da curva dramática” (MOISÉS, 1991, p. 209), logo, possui uma carga ético-emocional própria, diferente dos demais. De modo geral, podemos dizer que a intensidade emocional dos atos se avulta do início ao final do espetáculo. Cada ato, por sua vez, estrutura-se em cenas, unidades de ação com começo, meio e fim, cuja intensidade também obedece a um ritmo em crescendo.

A peça *Cócegas* (2004), da qual extraímos o *corpus* de nosso trabalho, possui uma estrutura um pouco diferente. Trata-se do que chamamos “comédia de gaveta” (PAVIS, 2007, p. 55), uma peça formada por uma sequência de esquetes que giram em torno de um tema (no nosso caso, a vida da mulher contemporânea) e mostram o mesmo conflito por vários ângulos.

Os esquetes (do inglês *sketch*, esboço), como “A enalhada”, são cenas curtas, geralmente cômicas, interpretadas por um pequeno grupo de atores e com princípio, meio e fim bem determinados. São apresentadas em teatro, rádio, cinema, televisão ou *internet*. Nessas encenações rápidas, que podem ser dialogadas ou não, improvisadas ou não, a intriga é apresentada aos saltos e a caracterização dos aspectos psicológicos das personagens é pouco aprofundada (PAVIS, 2007; CAZELATO, 2009; COSTA, 2012).

Segundo Pavis (2007, p. 143), o princípio motor desse tipo de representação é “[...] a sátira, às vezes literária (paródia de um texto conhecido ou de uma pessoa famosa), às vezes grotesca e burlesca (no cinema ou na televisão), da vida contemporânea”. A esse respeito, Carmelino (2015) acrescenta que os esquetes são textos híbridos, isto é, textos que combinam diferentes linguagens (verbal oral e escrita, imagens estáticas e/ou em movimento, percepção espacial, de cor, luz e som), que abordam temas muito diversos (instituições, questões existenciais, cultura, sexo, política, tipos humanos), colocando sempre em destaque questões éticas (hábitos locais e globais) e estéticas.

Ao que tudo indica, a exposição dos aspectos metodológicos de nosso trabalho já foi iniciada. Passemos, então, ‘oficialmente’ a essa discussão.

PARTE II
QUESTÕES METODOLÓGICAS

CAPÍTULO 6

NATUREZA DO *CORPUS* E PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE

Neste capítulo, abordamos os aspectos metodológicos de nossa pesquisa. Inicialmente, damos algumas informações sobre o esquete “A enalhada” e sobre a peça *Cócegas*, da qual ele foi extraído. Na sequência, detalhamos as etapas de elaboração do trabalho e apresentamos a notação utilizada na transcrição do *corpus*.

6.1 O *corpus*

O esquete “A enalhada”, que constitui o objeto de análise desta dissertação, é um dos nove quadros (*Professora de ginástica, Modelo anoréxica, Miss Mossoró, Cachorras, Maricson, A enalhada, Adolescente, Perua de Deus e Pinto e Pinguim*) que compõem a comédia *Cócegas*, escrita e interpretada por Heloísa Périssé e Ingrid Guimarães²⁵. Os textos das duas atrizes, ainda pouco conhecidas à época da estreia do espetáculo, apresentam mulheres do cotidiano, submetidas aos percalços da vida contemporânea: a professora de ginástica multitarefas, a modelo anoréxica, as “cachorras” que procuram homens na boate, a bispa evangélica, a adolescente que reclama da mãe e fofoca com as amigas, a mulher maníaca e enalhada, as atrizes frustradas que fazem figuração em programas infantis.

²⁵ As informações sobre a peça *Cócegas* foram compiladas a partir de consultas ao material extra disponível no DVD *Cócegas* (EMI, 2004) e a matérias de divulgação e entrevistas das atrizes veiculadas pela *internet*, tais como <http://gazetaonline.globo.com/_conteudo/2010/03/614828-teatro++cocegas++vale+a+pena+rir+de+novo.html>, <<http://dandonota.com/2008/10/20/cocegas/>> e <<http://www.bemparana.com.br/noticia/157142/sucesso-de-publico-cocegas-volta-a-curitiba>>. Acesso em 09 jul. 2014.

A temática 'feminina' e a pouca notoriedade das protagonistas não constituiu um empecilho para o sucesso da peça. O espetáculo, dirigido por cinco profissionais com trajetórias reconhecidas no universo do humor, a saber: Aloísio de Abreu, Sura Berditchevsky, Luiz Carlos Tourinho, Marcelo Saback e Régis Faria, estreou despretensiosamente em 2001, no pequeno Teatro Cândido Mendes, no Rio de Janeiro, com previsão de uma curta temporada. Para a surpresa de todos os envolvidos na produção, *Cócegas* permaneceu em cartaz durante dez anos. Ao longo desse período, a peça foi apresentada em quase todas as capitais brasileiras e em Portugal, levando às bilheterias cerca de cinco milhões de espectadores.

O espetáculo conquistou ainda o apreço da crítica especializada, garantindo prêmios importantes tais como o *Prêmio Shell de Teatro* e o *Prêmio Qualidade Brasil*. Mas os resultados positivos não pararam por aí. O êxito de *Cócegas* rendeu frutos como o livro *Os melhores momentos de Cócegas* (Objetiva, 2002), o DVD *Cócegas* (EMI, 2004) e o espetáculo infantil *Cosquinha*, apresentado de 2002 a 2005; além de ter proporcionado à Heloísa Périssé e Ingrid Guimarães uma grande ascensão profissional, concretizada em projetos na TV e no cinema.

“A encalhada” não é, contudo, o quadro mais famoso de *Cócegas*. Certamente, em uma disputa entre as protagonistas dos esquetes, o topo do pódio no quesito popularidade seria ocupado pela modelo Leandra Borges ou pela adolescente Tati, personagens que ganharam a TV, com passagens no humorístico *Escolinha do Professor Raimundo* e na atração dominical *Fantástico*, ambos da Rede Globo.

Se não é o mais popular, o esquete que conta a história da mulher que decide procurar na terapia de grupo uma ajuda para superar seus fracassos amorosos, talvez possa ser considerado o mais 'polêmico'. Segundo o diretor Aloísio de Abreu (2002, p. 138), “A encalhada” permaneceu no “limbo ensaiático”, isto é, naquele “[...] lugar nenhum onde habitam personagens, piadas e ideias novas que são experimentadas nos ensaios”, até poucos dias

antes da estreia de *Cócegas*. Por configurar um problema aparentemente insolúvel, a cena quase foi excluída da versão final do espetáculo.

Enfim, cerca de dois dias antes da estreia, a ideia redentora surgiu da imaginação do diretor:

Eu me lembrei do tempo em que fiz análise de grupo e achei que a Encalhada se encaixava nessa ideia. Fiz a sugestão, a Ingrid gostou e nós, então, escrevemos o que seria o primeiro dia da Encalhada em sua terapia de grupo. Reuni meus colegas diretores, o pessoal da produção, Lolô, Clara, Ana e quem mais chegar, disse pra [sic] Ingrid que aquele era o seu grupo e pedi pra [sic] ela se apresentar e contar sua história.

A Ingrid fez tudo certo.

A cena deu certo (ABREU, 2002, p. 139).

Cena pronta, encerraram-se as discussões – ao menos, nos bastidores. O quadro “A encalhada”, finalmente incorporado ao espetáculo *Cócegas*, celebra, no palco, a parceria de seus coautores, Ingrid Guimarães (atuação) e Aloísio de Abreu (direção). Mas, nem por isso, deixa de gerar debate. Os vídeos do esquete, atualmente disponíveis na *internet*²⁶, reúnem comentários que o qualificam ora positivamente, como “o melhor”, “sensacional” e “muito engraçado”, ora negativamente, como “sem graça”, “apelativo” e “chato”.

É exatamente na controvérsia que reside nosso interesse. De fato, o humor histriônico do quadro “A encalhada” – como, aliás, todos os tipos de humor – não agrada a todos. No entanto, o que nos chama a atenção no esquete é o desconforto que acompanha o riso, mesmo daqueles que assumem esse humor, supostamente mais caricatural e físico, como ‘o seu tipo de humor’. Escolhemos, pois, “A encalhada” como objeto de análise, por sua aparência ‘trágico-cômica’ que, a nosso ver, é capaz de incitar, no auditório, disposições de ânimo que vão além da ‘alegria confortável’ que normalmente esperamos

²⁶ O esquete pode ser assistido na plataforma *Youtube*, a partir dos seguintes *links*: <<http://www.youtube.com/watch?v=bXdcbztsGyw>>, <<http://www.youtube.com/watch?v=x4nSsFsZZ7M>> e <<http://www.youtube.com/watch?v=A-O6yHHoHSg>>. Acesso em 09 jul. 2014.

encontrar na recepção do discurso cômico. Dito isso, explicitamos, em seguida, o passo-a-passo de nossa pesquisa.

6.2 O percurso metodológico

Conforme já mencionamos, este trabalho tem por objetivo analisar a construção do humor persuasivo em um texto cômico consagrado no cenário teatral brasileiro. Especificamente, propomo-nos a investigar os diferentes expedientes retóricos envolvidos na produção do riso no esquete “A encalhada”, da comédia *Cócegas*.

Para tanto, fundamentamo-nos em uma abordagem eminentemente interdisciplinar, que une os pressupostos teóricos da Retórica Antiga e das neoretóricas (ARISTÓTELES, 1991, 2000a, 2005; CÍCERO, 1950, 1991; QUINTILIANO, 1836; PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996; REBOUL, 1998; MEYER, 1994, 2007a, 2007b entre outros), a noções advindas da Filosofia (BERGSON, 1983), da Literatura (FRYE, 1973; PROPP, 1992; MENDES, 2008), da Linguística (GIL, 1995; PÉREZ, 2012; TRAVAGLIA, 1992; POSSENTI, 2007), da Sociologia (LE BRETON, 2009) e da Psicanálise (FREUD, 1952; CAMPOS, 2004).

Nosso objeto de análise foi selecionado a partir do DVD *Cócegas*, produzido pela EMI Music Brasil, o qual constitui um registro dos espetáculos gravados no Tom Brasil Nações Unidas, em São Paulo, nos dias 10 e 11 de abril de 2004. Feita a seleção, procedemos à transcrição do *corpus* (cf. item 6.3), com o intuito de facilitar, sobretudo, a análise do componente verbal do esquete.

Em seguida, realizamos um levantamento bibliográfico das obras e textos que versam sobre retórica. Com a leitura e a análise desse material, pudemos compreender as noções centrais desse campo, tais como as etapas de organização e a tríplice dimensão do discurso persuasivo. Além disso, efetuamos um inventário de textos que tratam da comédia, dos artifícios

retóricos envolvidos na produção e intensificação do efeito cômico e do papel do riso na argumentação. Desse modo, pudemos reconhecer melhor as especificidades de nosso objeto de estudo.

Finalmente, propusemos a análise de “A enalhada”, buscando revelar os expedientes retóricos (verbais e não verbais) envolvidos na produção da comicidade no esquete. No decorrer da discussão, os elementos verbais são ilustrados a partir de excertos da transcrição. Os elementos não verbais do quadro, por sua vez, são apresentados por meio de *stills* capturados diretamente do DVD *Cócegas* (EMI, 2004).

Inicialmente, concentramos nossas atenções no começo (exórdio) e na parte central (argumentação) do esquete. A partir da observação dessas partes, identificamos os elementos mais proeminentes na organização do *logos* (tipos de argumentos e figuras utilizados, escolha de palavras com alcance argumentativo) e as estratégias de construção do *ethos*. Em seguida, ponderamos sobre as possíveis relações entre os recursos retóricos já discutidos e a mobilização, no auditório, de paixões eufóricas e disfóricas. Além disso, estendemos a investigação ao desfecho do discurso (peroração), apontando, também aí, os aspectos retóricos mais relevantes. Desse modo, desenvolvemos um estudo de caráter qualitativo, investigando, em detalhes, a construção retórica do humor no esquete selecionado.

A fim de concluir a exposição dos procedimentos metodológicos, esclarecemos, a seguir, as questões relativas à transcrição do *corpus*.

6.3 A transcrição

A questão da transcrição é naturalmente importante e frequentemente controversa. O interesse de diferentes áreas da Linguística pelo estudo da língua em uso e pela oralidade torna o debate acerca dos sistemas de transcrição e dos fenômenos por eles representados uma consequência quase

inevitável. Desse modo, é comum que a escolha de um método de transcrição confiável e analiticamente válido seja percebida como um obstáculo metodológico a ser superado.

Conosco não foi diferente. Enfrentamos, basicamente, questões relativas às convenções de transcrição que privilegiassem os aspectos cinésicos e prosódicos mais relevantes para a produção do humor no esquete em análise. No início desta pesquisa, recorreremos ao sistema de notação empregado pelo grupo de pesquisadores do Projeto NURC/SP²⁷ (cf. Preti, 2001).

Entretanto, no decorrer do trabalho, percebemos que o sistema adotado possuía limitações quanto à descrição de alguns fenômenos prosódicos e gestuais. A partir de então, buscamos outros modelos que pudessem solucionar a questão. Nesse momento, tencionamos associar o sistema desenvolvido pelo grupo COGITES²⁸ (modelo 2007) às notações de transcrição da gestualidade propostas por Kendon (2004).

Tal associação mostrou-se, contudo, improdutiva, uma vez que o detalhamento das notações comprometia a visibilidade dos fenômenos que eram, de fato, relevantes em nosso *corpus*. Diante disso, desenvolvemos uma proposta de sistema próprio de notação de transcrição, acrescentando, à base do sistema do Projeto NURC/SP, alguns símbolos que nos permitissem assinalar dados importantes como o volume de voz e a velocidade da fala, sem reduzir a inteligibilidade do texto. Os aspectos cinésicos e proxêmicos mais úteis para a

²⁷ O projeto *Estudo da norma culta da cidade de São Paulo* (NURC/SP) iniciou-se em 1971 (cf. Preti, 2006). Segundo as informações disponíveis no *site* do projeto (<http://www.fflch.usp.br/temporarios/lport/index.php?option=com_content&view=article&id=87%3Aartigo-nurc&catid=14%3Acategoria-projeto&Itemid=2>), o NURC/SP, atualmente sob a coordenação dos professores Dino Preti e Marli Quadros Leite, propõe o estudo dos aspectos organizacionais, estruturais e linguísticos da norma urbana culta praticada pelos usuários da cidade de São Paulo, por meio da modalidade oral, ou da modalidade escrita na interface com a oralidade.

²⁸ O Grupo de Pesquisa COGITES – Cognição, Interação e Significação, liderado pelas professoras Edwiges Maria Morato (UNICAMP) e Ana Luiza Bustamante Smolka (UNICAMP), dedica-se ao estudo das relações entre linguagem e cognição por meio da análise de práticas de linguístico-interacionais, em especial as que envolvem indivíduos com afasia e com Doença de Alzheimer. Dessas análises resultam sistemas de transcrição que variam segundo enfoque da pesquisa realizada. Para mais informações, veja-se a página do grupo: <<http://cogites.iel.unicamp.br/2012/03/cogites-grupo-de-pesquisa.html>>.

produção do efeito de sentido humorístico foram, por sua vez, inseridos como comentários do transcritor.

Dessa forma, acreditamos cumprir nossos objetivos, uma vez que não pretendemos nos inscrever no âmbito da discussão sobre os métodos e procedimentos de transcrição, mas sim atender aos interesses teóricos e analíticos de nossa pesquisa. O resultado de nosso movimento metodológico de adaptação das notações de transcrição pode ser conferido abaixo (*Tabela 1*). Na sequência, apresentamos a transcrição completa do esquete analisado.

Notação de transcrição

1. Informações gerais:

- a) Para a transcrição e identificação dos locutores, utilizamos as iniciais dos nomes das personagens. Quando não se atribui nome à personagem, optamos por utilizar as iniciais de nomes genéricos, tais como paciente (**P**) ou namorado (**N**).
- b) Nos casos em que for possível associar mais de um locutor a uma mesma categoria, a inicial do nome genérico será acompanhada por números (**P1, P2, P3...**).
- c) As falas coletivas da plateia são indicadas pelas iniciais **AC**, e as falas de espectadores individuais, por **AI**.
- d) Transcrição em formato lista.
- e) Transcrição efetuada em ortografia *standard* adaptada.

2. Ocorrências e marcações gráficas:

OCORRÊNCIAS	NOTAÇÃO	EXEMPLOS
1. Fenômenos sequenciais		
Superposição, simultaneidade de vozes	Ligando [as linhas	é?... não... eu sei [é... remédio tem um lado bom
2. Pausas		
Pausas curtas (inferiores a 2 segundos)	...	moça... por favor... brigada
Pausas longas (superiores a 2 segundos)	(2,0)	aí eu resolvi parar (6,0) parei
3. Fenômenos segmentais		
Prolongamento de vogal e consoante (como s, r)	:: podendo aumentar para ::: ou mais	sempre tem um idiota que diz pra gente... para que apare::ce... rela::xa que ve::m
Truncamento	/	agoni/aflição de olho
Silabação	-	A-LÍ-VIO:::
4. Prosódia		
Entonação enfática	Maiúscula	depois eu conheci um cara... que ele era muito bonito... ele era LINDo gente

Interrogação	?	tô ótima sabia?... tô BE::M
Volume forte de voz	Negrito, intensificado por ↑negrito↑	↑ EU ME LI-GO:::... EU ME MAN-DO FLO- RE::S... e EU não SU- MO de MI::M... brigada mulheres... gritem... botem pra fora... UH::↑
Volume baixo de voz	Itálico, intensificado por ↓itálico↓	posso pegar meu casaco?... <i>brigada</i> ↓ <i>gente... gente... gente</i> <i>gente... eu não sou</i> <i>neurótica tá?... eu sou</i> <i>ligada... é totalmente</i> <i>diferente... do que ser</i> <i>neurótica</i> ↓
Maior velocidade de fala	>minúscula>, podendo aumentar para >>minúscula >>	> eu vou embora... quer que eu vá embora? > >> é totalmente diferente do que ser neurótica... totalmente diferente >>
COMENTÁRIOS E DESCRIÇÕES		
Comentários descritivos do transcritor	((minúscula))	ele me irritava quase todos os dias... ((balançando a perna direita)) nos fins de semana ele me irritava um pouquinho mais

INCERTEZAS DO TRANSCRITOR IMPRECIÇÕES		
Incompreensão de palavras ou segmentos	()	() <i>outro departamento...</i>
Hipótese do que se ouviu	(hipótese)	<i>sabe?... (essa cobrança)</i>
MARCAÇÕES GRÁFICAS		
Citações literais ou leitura de textos	“ ”	“princesa... eu fiz uma música pra você”... eu falei... ah fofi::nho...
Nomes estrangeiros e suas variações	Sublinhado	e outra coisa que me dá angústia... eles se proliferam que nem <u>gremlins...</u>
IDEOFONES E INTERJEIÇÕES		
Fáticos	ah, ahn, tá	<i>e eu queria dizer... que eu não queria falar... tá?</i>

Tabela 1. Notação de transcrição (adaptada de NURC/SP)

Transcrição do esquete “A encalhada”, a partir do material registrado no DVD *Cócegas* (EMI, 2004).

A ENCALHADA

Texto: Ingrid Guimarães e Aloísio de Abreu

Direção: Aloísio de Abreu

Duração: 16min26s

Contexto: Dal entra em cena enquanto ouvem-se vozes ao fundo. O ambiente representado é uma sala de terapia de grupo. A personagem tira os sapatos e se senta na escada que dá acesso ao palco.

001 **P1:** *faz tipo... faz gênero... sabe?... e isso não tem Na::da a ver...*

P2: *eu conCO::Rdo com ela...*

[

P3: *mas e...*

P1: *NAda a ver...*

005 **P1:** *o meu marido... deixa eu falar...*

P2: *pode falar...*

P1: *o meu marido...*

[

P3: *()...*

P4: *hã...*

010 **P1:** *toda vez que ele viaja...*

[

P3: *() muito confuso...*

P4: *peraí... ()*

[

P2: *não... é que... o que eu tô querendo falar é em cima disso...*

[

P4: *mas deixa ela...*

015 **P2:** *eu tô querendo falar em cima disso...*

[

- P1: ()... é MUita pressão...
[
- P4: NÃ::O... é que...
P1: é muita cobrança...
[
- P2: NÃO... eu sei... rapidinho...
020 P2: porque eu tenho um negócio que vai fechar esse pensamento...
P4: hã...
P2: em cima DIsso que cês estão falando... eu não penso que tô superatuando não...
P2: eu acho que a nível de comportamento...
[
- 025 P4: não... mas ninguém tá falando que você tá superatuando...
P1: () marido... sabe?... (essa cobrança)... (o tempo todo?)...
[
- P3: ()
[
- P2: rapidinho... CALma gente...
[
- 030 P1: deixa eu conversa::r...
[
- P4: não... mas eu acho que tem que guardar mais pra você... entendeu?
[
- P2: eu tô/eu tô falando em cima dela...
P4: guardar ma::is pra você...
035 P2: mas eu GUARdo isso...
[
- P3: não é assim que a banda toca gente...
P2: não... calma... olha só...
P2: eu acho que a nível de comportamento...
[

- P4:** *eu SE::i... eu sei...*
- 040 **P2:** *todo mundo tem um lado assim... sei lá... entende?...*
- [
- P4:** *eu acho... é... ansiedade*
- cara...*
- P1:** *é::...*
- [
- P2:** *é ansiedade cara...*
- 045 **P4:** *eu acho()...*
- [
- P2:** *eu sou o tipo de pessoa que tá sempre (exposta)...*
- [
- P1:** *()*
- [
- P3:** *() outro departamento...*
- P2:** *eu tô sempre aberta é...*
- [
- 050 **P4:** *você toma remédio?... eu não TOmo mais remédio...*
- [
- P2:** *()...*
- P4:** *eu larguei o remédio... eu não TOmo mais...*
- [
- P1:** *()... NAda a ver... NAda a ver...*
- [
- P2:** *mas sabia que o remédio tem um lado bom?*
- 055 **D:** *tem mesmo...*
- P4:** *é?... não... eu sei...*
- [
- P2:** *é... remédio tem um lado bom...*
- P4:** *ih gente... peraí... peraí... oi...*
- D:** *remédio tem um lado bom mesmo...*
- [
- 060 **P4:** *eu tô achando que a gente tá/...*

P4: *oi...*

D: *pode falar?... oi... eu sou a Dal... hoje é meu primeiro dia aqui na terapia de grupo... e eu queria dizer... que eu não queria falar... tá?... realmente hoje eu vou ficar só ouvindo que eu não tô me sentindo muito bem... sei LÁ.. eu nunca imaginei que tivesse tanto maluco junto reunido sabe?... mas na semana que vem eu volto... eu não sei o que tá acontecendo comigo hoje... não tô muito legal assim sabe?... sei lá... acho que eu tô com um pouquinho assim de dor de ca**BE::ça::** ((chora de forma estridente))... tô com uma pedra aqui no **PE::lto::** ((chora de forma estridente))... tô encalhada há cinco A::NOS... FALEI... FALEI... toda vez que nasce filho de amiga minha... elas me chamam pra ser ma**DRI::NHA::** ((chora de forma estridente)) ... a próxima vez que alguém me chamar pra ser madrinha... eu não sei... eu acho que eu vou mandar **tomar no CU::** ((chora de forma estridente))... todo mundo fala que eu sou neurótica... mas eu não sou neurótica... eu sou ligada... é totalmente difeRENte do que ser neurótica... inclusive o meu CAso... nem é caso assim de terapia de GRU::po... é mais de terapia individual... eu e a pesSOa... só que NEsse momento da minha vida... eu tô sem nenhum **PU::TO::** ((chora de forma estridente))... e a terapia de grupo é mais baRA::ta ((chora))... e eu posso pagar com o plano de saúde da minha em**PRE::SA::** ((chora))... que MERda a minha em**PRE::SA::** ((chora))... essa semana eu fui funcionária do **MÊ::s** ((chora))... eu fiquei presa naquele quadrinho ri**DÍ::cuLO::** ((chora))... tão rindo porque não foi com vocês... ((levanta-se)) bom... já que é pra falar... então agora eu vou falar... e vou começar fazendo aqueles exercícios... que eu vi vocês fazendo... no início da terapia... que é pra dar uma ((sopra))... que é pra dar uma tsá... que é pra dar ((sopra))... ((levanta alternadamente os braços)) tsá... tsá... só tive dois namorados... faLE::i... ((balança a mão direita rápido e repetidamente)) tive um namorado que me irritava de vez em quando... de vez em quando não... ((balançando as duas mãos*

rápido e repetidamente)) ele me irritava quase todos os dias...
 095 ((balançando a perna direita)) nos fins de semana ele me irritava
 um pouquinho mais... ((balançando a perna esquerda)) ele tava de
 folga... ele tinha mais tempo pra me irritar... eu anotava tudo que ele
 fazia de errado... num caderninho de irritação ((tira um pequeno
 caderno de dentro da bolsa))... ((mostra o caderno para a plateia)) e
 100 isso me deixava mais calma... mais tranquila... mais equilibrada...
 mais seREna mesmo... ele era músico... e a primeira coisa nele que
 começou a me irritar... é que ele só usava calça de capoeira com
 chinelo... ((lendo o caderninho)) a gente ia num jantar... e ele ia de
 calça de capoeira com chinelo... ((lendo o caderninho)) a gente ia
 105 numa vernissage... calça de capoeira com chinelo... ((lendo o
 caderninho)) a gente foi num casaMENTo um dia... ele foi de calça
 de capoeira com chinelo... com um smokenzinho por CI-MA::... mas
 como eu sou uma pessoa mUito tranquila... eu sou mUi/... eu sou
 mUito tranquila... resolvi dar uma outra chance pra ele... aí teve um
 110 dia que a gente foi viajar... e eu resolvi falar pra ele assim como
 quem não quer nada... que eu não tinha RÁdio no meu carro... pra
 quê que eu fui falar isso gente?... ele tirou um violão da capa... e
 AÍ... ele começou ((som de violão ao fundo))... ((simula tocar violão
 com os olhos fechados)) badauê... badauêbadaBÁ:::.... ubada...
 115 ubada... ubada... badauêbadaBÁ:::.... badauêbadabá...
 badauêbadabá... AIAIAI... badauêbadabá... badauêbadabá...
 badauêbadabá... AIA/... ↑AH:::.... **e ele foi até Peruíbe assi::m...
 sem uma letrinha::↑... só no badauê:::.... no badauê:::.... e passa
 estrada... e lá vai badauê:::.... e passa o Frango Assado...
 120 badauÁ:::....** aí uma hora ele virou pra mim e disse:::.... ((imitando a
 voz do namorado)) “princesa”... princesa me irrita... ((imitando a voz
 do namorado)) “princesa... eu fiz uma música pra você”... eu falei...
 ah fofi::nho... ai fofo... fez música pra mim... finalmente ele vai
 cantar uma letrinha né?... AÍ ele começou... ((som de violão ao
 125 fundo, simula tocar o instrumento)) você:::.... tchugurá... tchugurê...
 tchugurugurugurá... tchugurá... tchugurê... tchugurugurugurá...

sabadábadêua... sabadábadôa... sabadábadua... sabadabadá...
 sá... o solo... sabadábadábadábadábadábadábadá... ((sons que
 imitam solo de guitarra))... ↑**AH**:::↑... ((imitando a voz do
 130 namorado)) “e o nome da música... princesa... é você vírgula
 neurótica”... gente... eu não sou neurótica... eu sou ligada... >> é
 totalmente diferente do que ser neurótica... totalmente diferente >>
 ((sopra duas vezes))... tô com angústia ((sopra))... petrifiquei
 ((sopra))... acende a luz por favor... acende a luz... eu queria ver a
 135 cara dos meus colegas de terapia... ah::... legal... terapia de
 mesinha né?... maLUco pá caRA::Mba hein?... ((dirigindo-se à
 plateia)) o::i... ai que antipatia gente... O::i...

AC: o::i...

D: cês têm cara de maluco hein... pode parar de me olhar... um pouco
 140 agora?... que eu não gosto de olho... agoni/aflição de olho...
 sério...olho com Óculos... eu também odeio... pessoal aqui da frente
 poderia me ajudar?... todo mundo que tá aqui na frente poderia
 cruzar a perna pro lado de lá?... é que tá me dando uma
 desorganização mental... vamo lá?... né RÁ RÁ RÁ não... é pra
 145 cruzar de verdade... dono da boAte... lidera o movimento... vamo lá
 fofinha?... vamo lá lindinha?... né:: piadinha não... é verdade memo
 aí... ((sopra duas vezes)) moça... por favor... brigada... **A-LÍ-**
VIO:::... brigada tá gente?... outra coisa que tá me angustiando um
 pouco... essa cortina que tem atrás de mim... essa cortina aqui ó...
 150 ela tem um pano... que tá roçando na minha perna ((faz sons com a
 boca))... aflição ((faz sons com a boca))... eu PEgo no pano e
 AHN:: (faz careta expressando angústia))... sabe aquela coisa que
 dá agonia de pega::r? ((geme e faz careta))... outra coisa que me
 dá muita angústia... sabe aquele grupo... Fat Family?... sabe aquela
 155 cabecinha que eles fazem assim? ((mexe a cabeça para os
 lados))... A-QUI-lo me dá uma A-FLI-ÇÃ::O... é aquela coisa que no
 fundo todo mundo acha mas ninguém fala... sabe por quê?...
 parece que a cabeça deles é separada do corpo... e outra coisa que
 me dá angústia... eles se proliferam que nem gremlins... cada

- 160 hora... aparece mais um irmão animadinho assim ó ((mexe a cabeça para os lados))... tenho um pouco de medinho gente... outra coisa que me dá angústia... HOmem de pochete... ((observando a plateia)) **num esconde NÃ::o... se escondendo atrás da muLHE:::R...** tem algum homem de pochete HOje aqui gente?...
- 165 tem?... se tiver... aproveita o escurinho e VA::za... agora abre essa cortina por favor gente?... abre essa cortina?... ((fazendo sons com a boca)) ai arrastando... olha aí... ai que alívio ((sopra))... tô tsá:: ((sopra))... brigada gente...você são muito gente... viu gente?... GENte... cês são GENte sabia?... GENte... que aceita a gente como a gente ((chora))... eu não aguento mais essa MERda dessa terapia bicho... eu quero sair daqui pro centro espírita::... ((abaixa a cabeça e, em seguida, a levanta, equilibrando o cabelo sobre ela)) que que é gente?... eu esqueci de fazer hidratação hoje... só isso... rá rá rá o quê minha filha?... duvido que tenha mulher aqui hoje de
- 170 cabelo seco... duvido ((volta o cabelo ao normal))... depois eu conheci um cara... que ele era muito bonito... ele era LINdo gente... ele era tão bonito que parecia... que ele tinha saído assim de dentro de um comercial de Corn Flakes... **LUZ**... ((entra o namorado, interpretado por Luis Carlinhos)) a gente era aquele casal de
- 175 cinema... sabe aquele casal da propaganda do MoLlco?... que toma aquele leite noJENto sem Nescau como se fosse uma deLÍ::CIA::... aquele casal que mora numa casa LINda... em frente a um mar LINdo... que acorda sem remela com uma cara BO::A::... que corre na praia e ro::da... e ninguém vê a calcinha da mulhe::r... até que
- 180 um dia ele começou a me irritar... a gente foi prum motel... um tipo de motel que me irrita um pouco sabe?... cheio de espelho em volta... espelho no teto... cheirinho de mofo... a gente tirou a roupa... ele se olhou no espelho... e aí ele disse::...
- 185 **N:** corpão hein?...
- 190 **D:** corpão HEin... ele disse corpão vírgula HEin... eu registrei... mas eu não liguei... resolvi dar uma outra chance pra ele... a gente tava lá::... no maior bem-bo::m... quando de repente eu percebi... ele

- tava usando uma cuequinha de lycra azul... agonia ((faz sons com a boca))... era uma cuequinha bem justinha de lycra azul reA::L... e o neGÓcio DEle tava amasSAdo naquele azul... eu não conseguia lidar com um homem com uma cuequinha justinha de lycra azul real cês me entendem?... mas como eu sou uma pessoa mUito tranquila... sou uma pessoa mUi/... eu sou mUito tranquila... resolvi dar uma outra chance pra ele... e aí... a gente foi transar ((grita))... dentro... fora... é só n/não me empurrar para o lado... dentro... fora... fora... a::u::....
- 195
- N: corpão hein?...
- D: corpão hein?... cuequinha justinha de lycra azul real?... garoto você me irrita...
- 200
- 205 N: **quer saber?... você que é neurótica... que mulher maluca que eu fui arrumar** ((sai correndo))...
- D: **↑eu não sou neurótica meu filho... eu sou ligada... é difeRENte↑**... cabelo estranho... aí eu resolvi parar de procurar homem... sempre tem um idiota que diz pra gente... para que apare::ce... rela::xa que ve::m... joga energia no traba::lho::... agora... essa frase que eu vou falar agora é a frase mais irritante... olha pro outro lado::... pensa em outras coisas... QUANdo VOcê MENos **↑ES-PE-RA::R↑**... PINta... e nunca pinta... aí eu resolvi parar ((personagem se senta no topo da escada que dá acesso ao palco)) (6,0) *parei*... tô bem parada... eu tô ((sopra))... eu tô tsá ((sopra))... tô bem... tô ((faz careta))... tranquila... tô equiliBRAda... tô serena... tô suPRIDA:: ((chora))... aí uma amiga minha gordinha... a Lucinha JotaLHÃO... ela virou pra mim e disse... Dal... você precisa se amar amiga... ((se levanta)) aquela frase surtiu um efeito sobre mim que foi libertador... era isso... eu precisava me amar... sabe o que que eu fiz?... eu comecei a marcar encontros coMlgo MESma::... eu ME ligava... ME marcava encontros... ME comprava sapatos... ME comprava roupas... ME passava perfume... tsá... tsá... ME passava cremes... e começava... a ME beijar ((se beija))... gente... eu beijo BE::M... resolvi fazer A-MOR comigo
- 210
- 215
- 220
- 225

mesma ((tira o casaco))... no início foi meio estranho sabe?... eu não tinha muita intimidade comigo... mas depois de um longo papo que eu tive eu consigo ((se abraça de costas))... tô nervosa... ai não sei se eu quero... quer sim... ai vem aqui gostosinha vem... eu relaxei... e eu descobri que EU sou... a melhor pessoa que eu já transei em toda a minha vida... é verdade... até porque... no dia seguinte... ↑**EU ME LI-GO:::... EU ME MAN-DO FLO-RE::S... e EU não SU-MO de MI::M... brigada mulheres... gritem... botem pra fora... UH::↑...** ((personagem grita e plateia responde))... quanta coitada meu Deus... judiação gente... até que um dia... eu tava me olhando no espelho... e eu disse Dal... Da::l... você é neurótica... > eu não sou neurótica... eu sou ligada... é totalmente diferente do que ser neurótica >... ((aponta para um espectador)) olhou no relógio que eu vi... você quer que eu vá embora?... > eu vou embora... quer que eu vá embora? >... posso pegar meu casaco?... *brigada*... impressioNANte... homem não suPORTa ver mulher brilhar... não aguenta... a mulher quando ela tá se... desenvolvendo bem num assunto... todo/todo mundo tá rindo dela... e o homem ao lado Olha no relógio... NO FUNdo ele não quer saber as horas... ele quer te dar um toque para você calar a sua boca... repara... repara mulheres... repara... outra coisa que eu queria falar pra vocês gente... eu não sou assim tão neurótica... quanto vocês estão pensando... eu não tenho O ME-NOR problema com nome... aceito qualquer tipo de nome... aceito André... Bruno... Carlos... acho legal Davi... Heitor... João... Luiz::... agora Marcelo... eu não gosto de Marcelo... Marcelo é um nome mole... marCE::lo ((mostra a língua na sílaba tônica))... ((dirigindo-se à plateia)) tem algum Marcelo hoje aqui?... ((cumprimentando espectador que levantou a mão)) oi... ai que bo::m... tão pertinho::... olha só Marcelo... nada contra você tá?... mas pensa bem... eu tô aqui andando e aí eu te vejo... oi marCE::lo ((mostra a língua na sílaba tônica))... entendeu?... não é legal... é mole... ((mostrando a língua)) Élo... Élo... entendeu?... agora... Paulo eu já acho legal... PA::Ulo... ((fazendo alusão gestual

ao pênis)) PA::Ulo ((ri))... e Quércia?... Quércia também é um nome
260 muito engraçado... Quércia... qué... qué... Quércia... qué... qué...
qué ((ri))... Raul?... eu não gosto de Raul... agonia de Raul ((faz
sons com a boca))... Raul com poCHEte eu saio fora ((desce do
palco))... queria dizer mais uma coisa pra vocês gente... o meu
nome não é Dal... o meu nome é Dalglaci... que MER-DA... e
265 Dalglaci é o feminino sabe de quê?... DOUglas... que MER-DA... ↓
*gente... gente... gente gente... eu não sou neurótica tá?... eu sou
ligada... é totalmente diferente... do que ser neurótica* ↓ ((atira na
própria cabeça)).

PARTE III

PERSUASÃO E COMICIDADE EM CENA

CAPÍTULO 7

A ENCALHADA: UMA LEITURA RETÓRICA

Neste capítulo, pretendemos apresentar algumas reflexões acerca da construção retórica do humor no *corpus* selecionado. Para tanto, procedemos a uma análise do esquete “A encalhada”, buscando destacar a integração das provas na organização do discurso persuasivo. Examinamos, assim, como o arranjo particular do *logos* (escolha de palavras específicas, de figuras e de construções argumentativas) e o uso de diferentes expedientes performáticos (prosódicos e cinésicos) atuam na construção do *ethos* da personagem protagonista do esquete e mobilizam, no auditório, paixões eufóricas e disfóricas, levando-o à adesão.

7.1 O primeiro contato

Tom Brasil Nações Unidas, São Paulo, abril de 2004. Casa lotada. Aos 55 minutos, a iluminação se volta para a extremidade direita do pequeno espaço que separa o palco da plateia. O foco de luz circular busca a mulher que entra em cena lentamente. Tem início o sexto dos nove esquetes que compõem o espetáculo *Cócegas* (2004), de Ingrid Guimarães e Heloísa Périssé.

Para quem assiste ao DVD da peça anos depois – como nós – não há muito que ‘descobrir’, já que a edição nos informa o título do esquete e, com ele, a identidade da personagem: “a encalhada”. O público que, naquela noite, vê o espetáculo pela primeira vez, tem, ao contrário, de ‘reunir as pistas’ físicas e psicológicas que ajudam a construir a imagem da mulher sob o foco luminoso.

A personagem, interpretada por Ingrid Guimarães, caminha em frente à primeira fileira; observa a plateia; sorri e acena discretamente, cumprimentando um espectador. Sobe a escada. O foco circular a acompanha. Em poucos

segundos está no palco. Retira os sapatos. Põe a bolsa no chão. Senta-se no topo da escada. Tem os joelhos unidos, as mãos sobre as coxas. Ajeita a bolsa que está caída sobre os sapatos. Coloca-a de pé.

Durante a caminhada, e até agora, ouvem-se vozes ao fundo. As personagens ocultas discutem sobre seus comportamentos, sobre seus relacionamentos pessoais e sobre as dificuldades que neles enfrentam. A personagem em cena, com uma expressão séria e ligeiramente angustiada, apenas ouve.

Nada há de gratuito nessa entrada. A iluminação focal, que limita o espaço da representação, dirige as atenções da audiência para o que realmente importa, nesse caso, o corpo da personagem. É o corpo – e tudo o que a ele se associa: movimentos, expressões, figurino – que dá ao auditório as primeiras informações sobre a personagem silenciosa, é ele que capta a atenção e que desperta a curiosidade da plateia.

A mulher, que ainda não pronunciou sequer uma palavra, tem uma “presença” mediada por um corpo singular (ROUBINE, 1990, p. 44). Os gestos contidos, o zelo na organização dos objetos (os sapatos e a bolsa são cuidadosamente colocados lado a lado no palco) e o figurino ‘combinadinho’ (casaco lilás com estampa de poá branco, bolsa branca com estampa de poá lilás, saia lilás e sapatos brancos) revelam um caráter metódico, um primeiro traço do *ethos* (Figura 1).

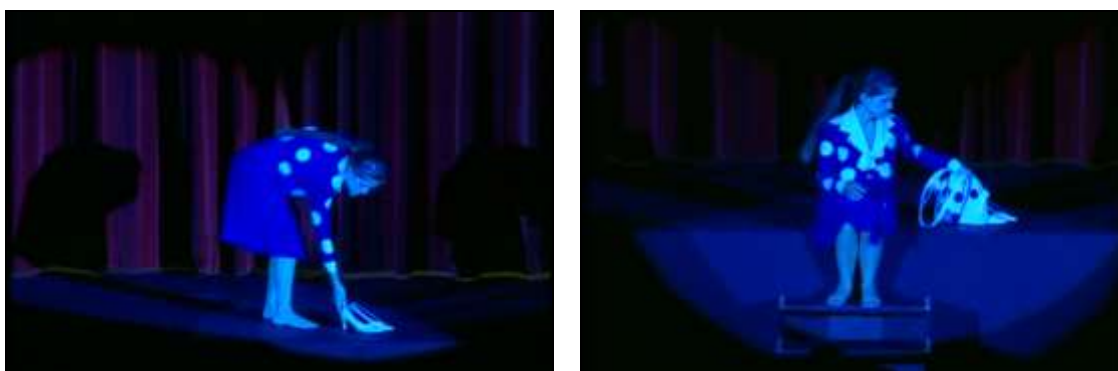


Figura 1. Stills do esquete “A enalhada” (Cócegas, 2004) – Figurino

Algo de estranho ou exagerado se insinua nas roupas da personagem. Nada incomum ao gênero esquete – representação breve que normalmente exige personagens fortemente caracterizados –; tampouco incomum à comédia, que frequentemente recorre ao exagero e à estranheza para representar os homens “piores [...] do que são na realidade” (ARISTÓTELES, 2007, p. 27).

Propp (1992) observa que o uso de um vestuário singular ou extravagante constitui um recurso para a produção da comicidade e afirma que pode se tornar cômica “[...] qualquer roupa [...] que destaque o homem de seu meio” (p. 63). Podemos, assim, aventar que o figurino do esquete em questão cumpre a função prevista por Roubine (1990, p. 51): funciona como um “trampolim”, que prolonga o corpo da atriz, projetando a personagem cômica.

A ausência de cenário é outro dado que merece ser destacado. Sem cenário, a atenção do espectador se concentra no corpo, se estende aos seus menores detalhes (BROOK, 1999). Nesse primeiro momento, o contexto da ação é sugerido apenas pela discussão entre as vozes ocultas, espécie de prólogo para o discurso da personagem em cena, que começa em seguida:

(1) [*pode falar?... oi... eu sou a Dal... hoje é meu primeiro dia aqui na terapia de grupo*] (linha 062 a 063)²⁹.

O breve exórdio **(1)**, que interrompe o diálogo entre as vozes ocultas, revela a identidade da mulher que vemos no palco (“eu sou a Dal”) e o contexto comunicativo, o espaço-tempo da ação representada (“hoje é meu primeiro dia aqui na terapia de grupo”).

O posicionamento cênico da personagem – sentada na borda do palco, de frente para a plateia –, por sua vez, instaura o auditório como interlocutor. Se não rompe definitivamente a “quarta parede” (PAVIS, 2007, p. 315) que separa o palco da sala, a estratégia torna-a, ao menos, mais permeável: o espaço da

²⁹ As linhas indicadas correspondem à localização do excerto na transcrição completa do esquete em análise (cf. item 6.3).

terapia se estende à plateia, permitindo que os espectadores do espetáculo convertam-se, por alguns instantes, nos participantes da sessão frequentada por Dal.

O discurso da mulher, que já de início autoriza o interlocutor a tratá-la por um apelido (“Dal”), não provoca fortes emoções, mas é suficiente para estabelecer uma relação de proximidade, igualdade e intimidade que induz à simpatia, abrindo espaço para a argumentação, que se mistura à narração, e se inicia na sequência.

7.2 O desenvolvimento da argumentação

7.2.1 As estratégias retórico-enunciativas

Tomando o trecho que sucede o exórdio,

(2) [*eu queria dizer... que eu não queria falar... tá?*] (linha 063 a 064).

veremos que o discurso da personagem é, desde o princípio, marcado pela contradição. Afinal, se considerarmos que o verbo *dizer* pode ser compreendido como sinônimo de *falar*, poderemos também assumir que a declaração “*eu queria dizer... que eu não queria falar*” expressa um paradoxo, isto é, a união de duas ideias incompatíveis, que confere ao discurso de Dal uma aparência algo ilógica.

Atentemos ainda para o fato de que a psicoterapia de grupo (contexto da ação representada) é uma prática terapêutica que naturalmente implica a verbalização de pensamentos e sentimentos pessoais (cf. Bechelli; Santos, 2002). Espera-se, portanto, que, ao tomar a palavra, o paciente esteja disposto a desenvolver uma aliança com os demais participantes da sessão, compartilhando seus problemas e dificuldades do ponto de vista psicológico.

Ao tomar parte voluntariamente na discussão para manifestar seu desejo de *não falar*, Dal contraria as expectativas criadas pelo tipo de interação em curso. A incompatibilidade gerada pelo comportamento excêntrico, tanto quanto a contradição formal apontada anteriormente, expõe a personagem ao ridículo, imediatamente sancionado pelo riso da plateia.

Sim, já vislumbramos um caminho para a argumentação. Mas estamos apenas no começo. Guardemos a contradição e a incompatibilidade em nossa memória. Voltaremos a elas mais tarde. Antes, porém, nos convém falar de algumas técnicas recorrentes no plano da expressão e de como elas contribuem para a adesão da plateia, isto é, de como elas se relacionam à produção do riso. Começemos pelas figuras e por seus equivalentes visuais.

a) Disfemismo

De acordo com Pérez (2012, p. 49, tradução nossa), o disfemismo tem sido tradicionalmente considerado como “[...] uma palavra ou expressão malsonante que faz referência aos aspectos menos agradáveis da realidade que designa”. Visto assim, rapidamente, o conceito parece simples. Na verdade, não é. O mesmo autor faz questão de acentuar que o disfemismo não se limita àquelas palavras que podem ser consideradas mais ou menos desagradáveis pelos interlocutores. Para Pérez (2012, p. 49), o âmbito do fenômeno se estende a toda atuação que possa ser compreendida como “politicamente incorreta”.

Decerto, uma noção tão abrangente poderia ser observada a partir de diferentes ângulos. Pérez (2012) mesmo o prova ao examinar o disfemismo como fenômeno de motivação semântica, processo de substituição léxica, variedade diastrática, fenômeno pragmático e variedade estilística. Não trataremos em pormenores dessas abordagens. Contudo, não podemos negar que o fenômeno nos interessa em pelo menos três dessas perspectivas: semântica, pragmática e estilística. Vejamos um exemplo retirado de nosso *corpus*:

(3) [toda vez que nasce filho de amiga minha... elas me chamam pra ser ma**DRI::NHA::** ((chora de forma estridente)) ... a próxima vez que alguém me chamar pra ser madrinha... eu não sei... eu acho que eu vou mandar **tomar no CU::** ((chora de forma estridente))] (linha 071 a 075).

Nesse excerto, vemos que a postura ‘politicamente incorreta’ da personagem possui uma motivação pragmática: Dal expressa o desejo de ofender um interlocutor imaginário (a próxima amiga que a chame para ser madrinha). O desejo agressivo é, segundo Montero Cartelle (1981, apud PÉREZ, 2012), um dos motivos comuns para a aparição do disfemismo, e é ele que, nesse caso, justifica a escolha da expressão “mandar tomar no cu”.

“Mandar tomar no cu” é um idiomatismo que funciona como uma versão mais ofensiva do também idiomático “mandar se danar”. É uma expressão utilizada pelo falante para dar vazão aos seus sentimentos em ocasiões de intenso desagrado: manda-se tomar no cu quando não se suporta mais uma situação, uma pessoa ou seus atos (OLIVEIRA, 2014). Trata-se, portanto, de um insulto.

Mas por que “mandar tomar no cu” é mais expressivo e mais ofensivo do que um simples “mandar se danar”, e por que provoca o riso? Ora, por causa do “cu”. Poderíamos dizer que a expressão “tomar no cu” remete à prática do sexo anal, modalidade ainda estigmatizada em nossa sociedade, seja como prática heterossexual ou homossexual, e que, por isso, é ofensiva, disfêmica. Não estaríamos mentindo. Todavia, o caso vai além.

De acordo com Preti (1984), as normas da ‘boa sociedade’ vedam o uso de quaisquer termos que façam referência a fenômenos fisiológicos e sexuais. Nesse caso, a palavra ânus seria, ela mesma, um tabu. Substituí-la por um termo chulo (“cu”) significa transgredir, de forma ainda mais intensa, o interdito social. Transgredir, violar as normas sociais: eis uma das formas mais básicas de gerar o riso (cf. TRAVAGLIA, 1992). O disfemismo constitui, portanto, para o esquete em questão, uma opção estilística com finalidade burlesca, uma figura da escolha, segundo a denominação de Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996).

É válido ainda observar que o orador busca intensificar o efeito causado pela escolha da expressão disfêmica com o uso de recursos prosódicos e gestuais. Note-se, quanto à prosódia, que a ênfase e o alongamento da sílaba final em “eu acho que eu vou mandar **tomar no CU:::**” intensificam o sentido negativo da expressão, conferindo destaque ao seu elemento mais impolido (cf. BOLLELA, 2006).

Vemos também que a expressão disfêmica é acompanhada e amplificada por seu correspondente gestual: dedo médio estendido, indicador e anelar abaixados, imitando um pênis ereto (*Figura 2*). Conley (2010) afirma que o dedo médio estendido é uma metáfora visual para a potência sexual, há muito utilizada para expressar desdém – segundo o autor, Tácito registra na Antiguidade o *infamis digitus*, gesto feito pelos combatentes das tribos germânicas diante do avanço das tropas romanas. Trata-se, portanto, de uma forma não-verbal de dizer “Foda-se!”, ou coisa similar, isto é, de uma expressão altamente injuriosa.



Figura 2. Still do esquete “A encalhada” (Cócegas, 2004) – Gesto disfêmico

b) Repetição

A repetição é um recurso persuasivo muito evidente no esquete “A encalhada”. Encontramo-la sob formas verbais e não-verbais. Sendo assim, expomos exemplos de repetição na linguagem e, em seguida, passamos à apresentação dos expedientes cinésicos.

A repetição na linguagem

Fiorin (2014, p.116) conceitua a repetição na linguagem como “[...] um aumento da extensão de um dado texto com o emprego, várias vezes, do mesmo segmento textual”, seja ele uma palavra, um sintagma, uma oração ou um verso. O mesmo autor ainda acrescenta que a repetição pode ser um fenômeno intra ou transoracional, e que sua função é intensificar o sentido expresso.

Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) também assumem que a repetição é, para além da forma mais simples de criar um sentimento de presença, um mecanismo de amplificação do sentido. Vejamos dois exemplos do fenômeno:

(4) [sei lá... acho que eu tô com um pouquinho assim de dor de ca**BE::ça::** ((chora de forma estridente))... tô com uma pedra aqui no **PE::lto::** ((chora de forma estridente))... tô encalhada há cinco A::NOS... FALEI... FALEI...] (linha 068 a 071).

Nesse trecho, verificamos a ocorrência da *epizeuxe* ou *reduplicação*, ou seja, a repetição de palavras seguidas ([FALEI... FALEI...]). Note-se que essa figura, segundo Fiorin (2014) muito comum na linguagem cotidiana, contribui, ao lado de outros recursos (hesitação, seleção vocabular, alongamento da vogal e ênfase), para ampliar o caráter confessional do discurso da personagem.

No início do excerto, vemos que a hesitação da personagem em revelar o seu problema ([sei lá... acho que eu tô com um pouquinho assim de dor de ca**BE::ça::** ((chora de forma estridente))... tô com uma pedra aqui no **PE::lto::** ((chora de forma estridente))) cria uma atmosfera de suspense que salienta a confissão (“tô encalhada”).

É claro, concluímos tratar-se de uma confissão por considerarmos o caráter pejorativo do termo “encalhada” – atribuído a mulheres solteiras que não conseguem encontrar um parceiro e, principalmente, que não gostariam de

estar nessa situação. Aludir a si próprio de forma disfêmica não pode ser considerado ‘natural’, tampouco agradável; salvo em situações especiais e com objetivos específicos, tais como despertar a piedade do interlocutor, angariando-se, com isso, alguma vantagem. Daí a dificuldade da personagem em assumir-se “encalhada”.

Os recursos prosódicos utilizados na sequência da fala confirmam essa compreensão. A ênfase e o alongamento da vogal na palavra [A::NOS] nos fazem crer que a personagem pensa estar solteira há um tempo demasiadamente longo e a repetição [FALEI... FALEI...], também enfática, coroa a confissão, acentuando a sua dificuldade.

(5) [eu não sou neurótica... eu sou ligada... é totalmente difeRENte do que ser neurótica] (linha 076 a 077).

Neste exemplo, apresentamos a primeira ocorrência de um *ritornelo*, figura de repetição em que as orações repetidas são intercaladas por outras (FIORIN, 2014). Verificamos, a partir da transcrição do esquete, que as mesmas orações “[eu não sou neurótica... eu sou ligada... é totalmente difeRENte do que ser neurótica]” são retomadas nas linhas 131 a 132, 207 a 208, 235 a 236 e 267 a 268 (cf. item 6.3). Notamos, assim, que o uso da figura se estende do começo ao fim do texto, o que configura uma típica figura da presença, nos termos de Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996), que mantém a imagem da mulher “neurótica” ativada na memória dos ouvintes durante todo o discurso.

Mas, e quanto à adesão do auditório à tese humorística? Vemos que em **(4)**, a repetição tem papel secundário na construção do humor, atuando na intensificação do sentido autodepreciativo; ao passo que em **(5)**, não possui qualquer relação direta com a produção do riso. O que poderíamos então dizer sobre a relação entre a repetição e o riso?

Se na argumentação o valor da repetição é indiscutível, o mesmo não se pode dizer do humor. Seguindo na esteira de Raskin (1985), Possenti (2007) afirma

que a literatura sobre piadas refere-se constantemente ao fator surpresa, à quebra de expectativas – observação que, provavelmente, poderia ser estendida para os estudos sobre o fenômeno humorístico de modo geral. Olhando apenas por esse ângulo, a repetição constituiria “um importante fator de inibição do cômico” (OLBRECHTS-TYTECA, 1974, p. 37, tradução nossa), e só. Entretanto, não é bem assim.

Bergson (1983, p. 65) atenta para o fato de que a repetição é o “processo predileto da comédia clássica” e Olbrechts-Tyteca (1974) assinala que a repetição possui efeitos antagônicos e que ela também pode ser fonte de riso; em especial, na produção do cômico de caráter. Consideramos, portanto, desde já, que a repetição tem um papel importante na construção do *ethos* da oradora do esquete em análise. Retornaremos a essa questão adiante. Por enquanto, continuemos reunindo as ‘pistas’ do discurso.

A repetição dos movimentos

Bergson (1983), baseando-se em um dos eixos centrais de sua teoria do cômico – “o mecânico calcado no vivo” (p. 27) –, sustenta que os gestos e movimentos tornam-se risíveis na medida em que nos levem a pensar em um mecanismo que funciona automaticamente. Para esse teórico, portanto, a repetição, que permite ao corpo simular ações mecânicas, é tida como uma ferramenta importante na produção da comicidade.

Propp (1992) expõe uma concepção similar ao dizer que o ato repetitivo pode tornar-se ridículo, uma vez que, sendo privado de seu caráter criativo, apresenta-se como de pouca importância. Vejamos, na sequência de imagens abaixo, um exemplo do uso desse expediente no esquete “A encahada”:



Figura 3. Stills do esquete “A enalhada” (Cócegas, 2004) – Repetição

A repetição do gesto representado na *Figura 3* (levar as mãos ao rosto ao chorar), aliada ao exagero nas expressões faciais da personagem e às alterações prosódicas (entonação enfática, volume forte de voz e alongamento

de vogais) no texto verbal que a acompanham **(6)**, indicia a intensidade dos afetos (tristeza e vergonha) de Dal.

(6) [acho que eu tô com um pouquinho assim de dor de ca**BE::ça::** ((chora de forma estridente))... tô com uma pedra aqui no **PE::lto::** ((chora de forma estridente))] (linha 068 a 070).

A mesma repetição, no entanto, minimiza a importância do sofrimento impedindo que os espectadores sintam piedade pela personagem. É como se lhes dissessem: “Ela é assim mesmo... faz isso por qualquer coisa!”. O exagero, assim naturalizado, concretiza-se como um traço do *ethos* da personagem.

c) Alusão

A alusão, conforme definida por Fontanier (1997, apud CRUZ, 2006, p. 2), é uma figura retórica que consiste em “fazer sentir” a relação entre uma ideia que é enunciada e outra que não o é. Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996), por sua vez, afirmam que a alusão funciona, o mais das vezes, no estabelecimento da comunhão entre o orador e o auditório, já que por meio dela evocam-se referências a acontecimentos passados, usos ou fatos culturais de conhecimento comum.

Reunindo as duas concepções, entendemos que a alusão possibilita ao orador lançar mão de conhecimentos compartilhados, explorando a relação afetiva que liga o auditório a determinados objetos do mundo (cf. CRUZ, 2006). Ao fazê-lo, o orador torna-se capaz de reorientar a percepção dos ouvintes a respeito de uma pessoa, objeto ou situação, propondo, assim, o acordo. Podemos observar o uso da alusão no exemplo seguinte:

(7) [outra coisa que me dá muita angústia... sabe aquele grupo... Fat Family?... sabe aquela cabecinha que eles fazem assim? ((mexe a cabeça para os

lados))... A-QUI-lo me dá uma A-FLI-ÇÃ::O... é aquela coisa que no fundo todo mundo acha mas ninguém fala... sabe por quê?... parece que a cabeça deles é separada do corpo... e outra coisa que me dá angústia... eles se proliferam que nem gremlins... cada hora... aparece mais um irmão animadinho assim ó ((mexe a cabeça para os lados))... tenho um pouco de medinho gente] (linha 153 a 161).

No exemplo (7), verificamos que a oradora faz três alusões, duas delas relacionadas ao grupo *Fat Family*. A primeira, “[sabe aquela cabecinha que eles fazem assim?]”, diz respeito à *performance*; e segunda, “[cada hora... aparece mais um irmão animadinho assim ó]”, refere-se à composição do conjunto.

Fat Family é um grupo musical formado pelos irmãos Sueli, Celinho, Simone, Suzete, Kátia e Deise Cipriano. O conjunto, que hoje atua no segmento gospel, tornou-se conhecido no final dos anos 1990 como um grupo de R&B que fazia lembrar os conjuntos vocais norte-americanos. Naquela época, os oito integrantes (somavam-se aos seis já citados, Sidney – falecido em 2011 – e Celinha Cipriano) chamavam a atenção do público e da mídia com um porte físico avantajado (*Figura 4*), vozes potentes e uma coreografia um tanto exótica: a ‘dancinha do pescoço’ (*Figura 5*)³⁰.

³⁰ Informações disponíveis em: <<http://blugardememoria.blogspot.com.br/2012/03/o-fenomeno-de-peso-fat-family.html>>. Acesso em 07 jul. 2014.



Figura 4. Fat Family

Fonte: Site Coisas de Mulher

(Disponível em: <<http://maisbabado-coisasdemulher.blogspot.com.br/2011/07/por-onde-anda.html>>. Acesso em 07 jul. 2014).



Figura 5. Celinho mostra os movimentos laterais que caracterizam a dança do pescoço.

Fonte: Youtube (Fat Family ensina o movimento do pescoço no Programa Raul Gil)

(Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=K2N0g1eAUIk>>. Acesso em 10 jul. 2014).

A outra alusão relaciona-se ao filme *Gremlins*: “[eles se proliferam que nem gremlins]”. *Gremlins* (1984) é um filme norte-americano de terror/humor, produzido por Steven Spielberg e dirigido por Joe Dante (*Figura 6*). Na película, o inventor malsucedido Rand Peltzer (Hoyt Axton) sai à procura de um presente de Natal para o filho Billy (Zach Galligan). Em uma loja de Chinatown, Rand encontra um mogwai e resolve adquiri-lo. Ao comprar o animal, o inventor é advertido de três cuidados especiais: o mogwai não pode ser exposto à luz solar, não deve ser molhado e não pode ser alimentado depois da meia-noite.



Figura 6. Capa (versão brasileira) do DVD do filme *Gremlins* (1984).

Fonte: Site Capas de DVD – Capas para DVD

(Disponível em: <<http://capadedvd.wordpress.com/2009/05/24/gremlins/>>. Acesso em 07 jul. 2014).

Rand retorna para a sua casa, em Kingston Falls, e entrega o mogwai a Billy, que o batiza Gizmo. O filho, no entanto, não tem os cuidados necessários: em pouco tempo, Gizmo é molhado e passa a desprender bolas de pelos que dão origem a vários mogwais. Logo depois, os mogwais são alimentados fora do horário permitido e tornam-se gremlins, criaturas más que continuam a se multiplicar descontroladamente quando molhados e que passam a infernizar a vida dos habitantes da pequena cidade³¹.

Tendo em conta a repercussão midiática de *Gremlins* (1984) – a arrecadação do filme chegou a quase US\$ 150 milhões apenas nas bilheterias norte-americanas³² –; o sucesso do grupo *Fat Family* no mercado fonográfico brasileiro – o conjunto atingiu a cifra de 1,8 milhões de cópias vendidas já no primeiro álbum³³ –; e a idade média dos espectadores (que imaginamos superior a 20 anos); fica fácil explicar porque as alusões são bem recebidas pela plateia: os objetos citados pela oradora são previamente conhecidos e vinculados à diversão, à euforia. Observe-se que a simples imitação dos movimentos da ‘dança do pescoço’ (*Figura 7*) pela oradora provoca o riso da audiência.

³¹ Informações disponíveis em: <<http://bocadoinferno.com.br/criticas/2012/04/gremlins-1984/>>. Acesso em 07 jul. 2014.

³² Informação disponível em: <<http://www.autobahn.com.br/filmes/gremlins.html>>. Acesso em 17 jul. 2014.

³³ Informação disponível em: <<http://blugardememoria.blogspot.com.br/2012/03/o-fenomeno-de-peso-fat-family.html>>. Acesso em 17 jul. 2014.



Figura 7. Stills do esquete “A encalhada” (Cócegas, 2004) – Dança do pescoço

A partir das alusões, a oradora estimula a identificação do auditório com os seus sentimentos [A-QUI-lo me dá uma A-FLI-ÇÃ::O... é aquela coisa que no fundo todo mundo acha mas ninguém fala...], propõe uma outra percepção da realidade: [parece que a cabeça deles é separada do corpo], e promove uma comparação incomum: [eles se proliferam que nem gremlins].

De acordo com Gil (1995, p. 113), a comparação “permite a passagem entre as características comuns a dois elementos comparados”. No exemplo em questão, a característica que permite a comparação é, portanto, o grande número de indivíduos fisicamente semelhantes (os oito integrantes do grupo *Fat Family* e os vários ‘monstrinhos’ do filme *Gremlins*).

É interessante notar que a comparação sempre traz, mesmo que implícitas, as ideias de medida e de valor. Parafraseando nosso exemplo, poderíamos dizer que os integrantes do grupo *Fat Family* proliferam-se tanto quanto os monstrinhos do filme *Gremlins*. Observe-se que a utilização, no comparativo de igualdade, dos advérbios intensificadores *tanto* e *quanto* nos dá uma clara

impressão de 'quantidade'. O que fazemos na comparação nada mais é, portanto, do que avaliar um objeto (X) em relação ao outro (Y), estabelecendo uma espécie de graduação: (X) é mais que (Y), (X) menos que (Y) ou (X) é tanto quanto (Y).

A ideia de medida subjacente à comparação é o que a torna, segundo Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996), um tipo de argumento quase lógico. De acordo com os autores, a sensação de mensurabilidade que acompanha os argumentos por comparação os faz parecer, inclusive, muito mais suscetíveis de prova do que os argumentos por identidade ou por analogia. A esse respeito, a dupla de teóricos entende que as comparações são normalmente apresentadas como “constatações de fato”, ao passo que a afirmação das relações de igualdade ou desigualdade constitui, de modo geral, uma “pretensão do orador” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 275).

Na comparação inusitada presente em nosso exemplo, percebemos a aproximação entre um termo superior (grupo *Fat Family*) e um termo inferior (*gremlins*), já que pessoas são cotejadas com monstros de um filme de terror/humor, e consideradas equivalentes a eles em algum aspecto (nesse caso, na capacidade de 'proliferação'). Podemos, assim, admitir que o resultado do cotejo é a desqualificação do termo superior (grupo *Fat Family*), agora equiparado ao inferior (*gremlins*). A comparação, fundamentada no conhecimento aludido, apresenta, desse modo, um acréscimo de expressividade e realismo que garante o efeito humorístico por rebaixamento.

d) Seleção lexical

A seleção lexical também constitui um recurso argumentativo importante em “A enalhada”. Note-se, por exemplo, que as palavras que compõem algumas das expressões nominais referenciais do esquete chamam a atenção dos espectadores para as propriedades negativas das personagens, cumprindo, assim, a dupla função defendida por Carmelino (2010, 2011, 2013): produzir o

efeito humorístico e revelar pontos de vista que passam a orientar a recepção do discurso.

(8) [↑eu não sou neurótica meu filho... eu sou ligada... é difeREnte↑... cabelo estranho] (linha 207 a 208).

Em **(8)**, vemos que a expressão “cabelo estranho” põe em evidência o cabelo crespo e ligeiramente volumoso da personagem (*Figura 8*), qualificando-o negativamente.



Figura 8. Stills do esquete “A encalhada” (Cócegas, 2004) – Léxico compõe expressão nominal referencial depreciativa “cabelo estranho”

(9) [uma amiga minha gordinha... a Lucinha JotalHÃO... ela virou pra mim e disse... Dal... você precisa se amar amiga] (linha 218 a 219).

Em **(9)**, vemos que o epíteto “Lucinha Jotalhão”, recategoriza o objeto de discurso³⁴ “uma amiga minha gordinha”, amplificando o ‘defeito’ da amiga de Dal. O entendimento da amplificação demanda, no entanto, certa dose de conhecimento prévio dos espectadores.

³⁴ A referenciação é aqui concebida como uma atividade discursiva, nos termos de Mondada e Dubois (2003), Koch (2009) e Marcuschi (2008), entre outros. Dessa forma, entendemos por objeto de discurso uma representação que se reconfigura com base nas pistas fornecidas pelas estruturas sintático-semânticas e pelos conteúdos lexicais, bem como por outros dados do entorno sociodiscursivo e cultural, os quais são mobilizados pelos interlocutores no decorrer da enunciação (CAVALCANTE; PINHEIRO; LINS; LIMA, 2010).

Faz-se necessário, nesse caso, que o auditório conheça a personagem de Maurício de Sousa, Jotalhão (*Figura 9*), um elefante verde, de personalidade amigável, integrante da Turma da Mata. Não se trata de um conhecimento raro, já que o elefante, criado em 1962 para o *Jornal do Brasil*, tornou-se famoso, ainda na década de 1960, como mascote do extrato de tomate *Cica*, aparecendo, desde então, nos anúncios e embalagens da marca³⁵.



Figura 9. Jotalhão

Fonte: Site Turma da Mônica

(Disponível em: <<http://turmadamonica.uol.com.br/personagem/jotalhao/>>. Acesso em 09 jul. 2014).

Sabemos, por nosso conhecimento de mundo, que comparar uma pessoa a animais de grande porte, tais como a baleia ou o elefante, equivale, modo geral, a uma forma grosseira e hiperbólica de dizer que essa pessoa apresenta sobrepeso. Ao referir-se, pois, à amiga gordinha como “Jotalhão”, e ao namorado, antes considerado “lindo” (linha 176), como “cabelo estranho”, Dal deixa evidentes traços importantes do seu *ethos*: a instabilidade, o apego aos pequenos detalhes e a tendência ao exagero.

Outro aspecto marcante da seleção lexical em “A enalhada” é o uso de uma linguagem íntima/familiar, que compreende gírias **(10)**, termos impolidos **(11)**, e palavras de baixo calão **(12)**:

³⁵ Informações disponíveis em: <<http://turmadamonica.uol.com.br/personagem/jotalhao/>>. Acesso em 9 jul. 2014.

(10) [tem algum homem de pochete HOje aqui gente?... tem?... se tiver... aproveita o escurinho e VA::za] (linha 164 a 165).

(11) [sempre tem um idiota que diz pra gente... para que apare::ce] (linha 209 a 210).

(12) [eu não aguento mais essa MERda dessa terapia] (linha 170 a 171).

Tais recursos, por certo, manifestam a coloquialidade do registro adotado no esquete. O discurso aparentemente direto, sincero e livre, aproxima a oradora do auditório, estimulando a intimidade e a simpatia. Além disso, é relevante observar que as gírias e os termos de baixo calão frequentemente assumem uma função catártica. Conforme assegura Preti (1984), a gíria comum “[...] mistura-se aos vocábulos grosseiros e aos termos populares para atender ao desejo expressivo da linguagem do povo” (p. 70), destinando-se, em particular, à expressão dos “estados afetivos exacerbados” (p. 67). Tais indícios revelam ao auditório, portanto, uma personagem franca e solidária, porém, um tanto descontrolada emocionalmente.

Finalmente, é interessante assinalar a escolha de um vocabulário que continuamente associa à personagem sentimentos de cólera e inquietação, contribuindo para a construção de uma imagem excessivamente sensível e incontida. Observe-se, nesse sentido, a recorrência de termos relacionados a quadros de perturbação emocional, tais como “irritava” (linhas 092, 094 e 095), “irritar” (linhas 097, 102 e 185), “irrita” (linhas 121, 186 e 204), “irritação” (linha 098), “irritante” (linha 211), “angústia” (linhas 133, 154, 159 e 162), “angustiando” (linha 148), “aflição” (linhas 140, 151 e 156) e “agonia” (linhas 153, 193 e 262).

Manias de organização e simetria, exagero, comportamento impolido, pensamentos e movimentos repetitivos, angústia. Os elementos que temos apontado desde o início desta análise se acumulam na constituição de um

caráter detalhista, hiperbólico e ansioso, que leva ao extremo os sintomas mais típicos do distúrbio neurótico.

A neurose, descrita em 1769 pelo médico escocês William Cullen, e posteriormente popularizada pelos trabalhos de Sigmund Freud e Carl Gustav Jung, é um distúrbio da afetividade que causa ao paciente sentimentos e reações motoras exageradas e/ou irrefreáveis, ainda que sem perda do juízo de realidade. Essa desordem psíquica deriva de uma angústia emocional ou de um conflito inconsciente que podem ser expressos por sintomas muito variados, dentre os quais são frequentemente citados a ansiedade, os transtornos fóbicos, a depressão, a instabilidade emocional e os comportamentos obsessivo-compulsivos³⁶.

Reconhecemos o que nos é apresentado em cena, portanto, como um caráter neurótico caricatural (*ethos* projetivo), que notadamente contradiz a autoimagem defendida pela personagem: a de uma pessoa “ligada” (linhas 076, 131, 207, 237 e 267), porém “muito tranquila” (linhas 108, 109, 197 e 198) (*ethos* efetivo). A partir da análise dos expedientes linguístico-discursivos do esquete e da apreensão da defasagem entre os *ethé* podemos agora retomar as noções de contradição e incompatibilidade, deixadas em *stand by* no início de nossa discussão.

³⁶ As informações sobre o distúrbio neurótico e seus sintomas foram compiladas a partir de consultas a *sites* que veiculam informações médicas para leigos, tais como <<http://doutissima.com.br/2013/07/17/o-que-sao-neuroses-sintomas-e-tratamento-9988/>>, <<http://www.psicoloucos.com/Psicanalise/neurose.html>> e <<http://www.abc.med.br/p/psicologia..47.psiquiatria/220200/neuroses+o+que+saber+basicamente+sobre+elas.htm>>; bem como a textos especializados – Campos (2004) e Sedeu (2011) –, cujas referências completas encontram-se ao final desta dissertação.

e) Contradição e incompatibilidade: a argumentação pelo ridículo

De acordo com Travaglia (1992), a contradição pode ser considerada “uma decorrência direta da bissociação³⁷ e do paradoxo lógico”. É, pois, um desacordo que pressupõe a existência de um sistema formal de noções unívocas (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996) e que se materializa na incoerência entre palavras e ações ou entre proposições anteriores e posteriores.

A incompatibilidade, por outro lado, decorre de circunstâncias contingentes. Trata-se, assim, de uma inadequação das proposições e/ou ações ao que é considerado ‘normal’ (ou normativo) em determinada circunstância, normalidade esta assegurada pela “natureza das coisas” ou por uma “decisão pessoal” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996; OLBRECHTS-TYTECA, 1974).

Ambas as noções podem ser vinculadas à produção do ridículo e, conseqüentemente ao “riso de exclusão” (DUPRÉEL, 1950, p. 41, apud PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 233), que condena (ainda que de forma amena) aquele que peca contra a lógica ou apresenta comportamento extravagante.

Ora, o ridículo. Ao que parece, o exame dos procedimentos oratórios e argumentativos do esquete “A enalhada” não nos tem conduzido a outro lugar, seja pela veemência das expressões e dos movimentos, pelo excesso das palavras, pela exuberância das emoções, pela contradição entre o ‘dito’ e o ‘mostrado’ ou, simplesmente, pela manifestação de um raciocínio enganoso.

Chegamos, pois, a uma forma de adjunção prevista pelo Grupo μ (1974). A retrospectiva que nos mostra, agora, a constelação indicial do discurso, concede a cada fragmento (palavra, imagem ou movimento) um acréscimo de

³⁷ A bissociação é descrita por Koestler (1964, apud ATTARDO, 1994) como a percepção simultânea de uma ideia ou situação a partir de dois *frames* de referência habitualmente incompatíveis.

significação, e permite-nos perceber que eles se reforçam diretamente na construção do ridículo associado à personagem. Desse modo, a hipérbole aparece como a figura mais importante na produção do efeito cômico no esquete “A enalhada”. Aos olhos do público, a mulher neurótica, um tipo que reúne, amplificadas, as características mais marcantes dos vários subtipos de distúrbio neurótico, uma espécie de indivíduo-padrão. A essa imagem vinculam-se “ações, modos de expressão, reações emotivas, cacoetes involuntários ou juízos” (PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 339) ‘naturalmente’ ridículos.

Em outras palavras, poderíamos dizer que a argumentação no esquete em análise se fundamenta no lugar da essência e que, a partir dele evocam-se ligações de coexistência que permitem a construção da imagem do indivíduo-padrão: a mulher neurótica hiperbolizada, logo, ridícula. O acordo estabelecido, no decorrer do discurso, acerca dessa imagem possibilita o desenvolvimento de uma argumentação que se baseia na relação entre a pessoa e seus atos, ou na relação entre o *ethos* da personagem e o mundo ético a ela associado. A partir de então, as palavras e as ações da personagem passam a ser compreendidas como manifestações da essência. Tudo isso nos leva, enfim, a uma via de mão dupla: a *performance* ridícula estabiliza a imagem da oradora e é, ao mesmo tempo, justificada por ela.

Trata-se, contudo, de um uso peculiar da argumentação pelo ridículo, já que a técnica, normalmente vinculada à refutação de argumentos contrários (cf. OLBRECHTS-TYTECA, 1974), volta-se, nesse caso, contra a própria oradora: conforme mencionamos anteriormente, Dal não se sabe ridícula, embora seja assim que o auditório a perceba. A aparente inconsciência da personagem, que resulta na defasagem entre os *ethé* efetivo e projetivo pode ser considerada, no entanto, uma estratégia deliberada e positiva, que torna a produção do humor autodepreciativo (direcionado ao *self*) no esquete um procedimento retórico especialmente interessante.

7.2.2 A constituição de um tipo cômico complexo

Compreendemos que o processo argumentativo do esquete “A enalhada” se estrutura em torno de um procedimento já tornado clássico na produção dramática do humor: a construção de um caráter cômico. Há muito Bergson (1983, p. 78) já observava que “descrever caracteres [...] é [...] a meta da alta comédia”.

Todavia, é curioso notar que, no nosso caso, o caráter do protagonista não está completamente definido no título do esquete como descreve Bergson (1983) para as comédias de Molière: *O misantropo*, *O avarento*, *O jogador*, *O distraído*, etc. Nossa protagonista é irremediavelmente insatisfeita com a sua condição: ela se considera “enalhada”, anseia encontrar um namorado e é impedida pela própria ansiedade (relacionada às situações cotidianas e ao caráter dos pretendentes), o que a torna cada vez mais “enalhada”.

É o conflito, aparentemente insolúvel, entre o Ego (o que Dal ‘realmente’ é ou crê que é) e o Id (o que ela prazerosamente deseja ser), típico da neurose, que caracteriza a personagem e norteia a trama do esquete “A enalhada”. No esquete, o título é, pois, a impressão da personagem a respeito de si mesma, consequência da neurose, traço central do seu caráter.

A apreensão da imagem estereotípica da mulher neurótica já descrita nos deixa margem, entretanto, para outras reflexões. A esse tipo sociocultural aparentemente simples, poderíamos associar um “tipo ético” (MENDES, 2008, p.154) complexo, constituído por traços de diferentes tipos cômicos.

Em um dos capítulos dedicados ao tratamento das paixões na *Ética a Nicômaco* (1991), Aristóteles define a virtude moral como uma “espécie de mediania” (p. 38), um meio-termo entre o excesso e a carência. Nesses dois polos estabelecer-se-iam os vícios: a ausência de coragem seria expressa, por exemplo, pela covardia; o excesso, pela imprudência.

No que diz respeito à honra, o filósofo assume que a virtude se expressa como um “justo orgulho”, ao passo que o excesso configura uma espécie de “*vaidade oca*”, e a deficiência uma “*humildade indébita*” (ARISTÓTELES, 1991, p. 40, grifos nossos). Quanto, enfim, ao prazer em proporcionar divertimento, o intermediário é dito “espirituoso”; o excessivo, “*chocarreiro*” e o deficiente, “*rústico*” (ARISTÓTELES, 1991, p. 41, grifos nossos).

Foi aparentemente esse, o trecho da exposição dos caracteres aristotélicos que inspirou a classificação dos tipos cômicos presente no *Tractatus Coislinianus* (1922)³⁸. São apontados nessa obra três caracteres típicos da comédia: o impostor ou fanfarrão (*alazón*), o ironista ou autodepreciador (*eíron*) e o bufão (*bomolóchos*). Somemos, pois, a esses um quarto tipo, o camponês ou rústico (*ágroikos*), como sugere Frye (1973), e teremos reunido uma lista de caracteres semelhante à proposta por Aristóteles (1991).

O *alazón* se distingue pela afetação, pela confiança exacerbada e, sobretudo, pela “falta de conhecimento próprio” (FRYE, 1973, p. 172). É o tipo que corresponde à maior parte das personagens obstrutoras na tradição da comédia: os pais irritados e autoritários, os almofadinhas, os intelectuais pedantes e as megeras, são algumas de suas variantes (cf. FRYE, 1973; MENDES, 2008).

O *eíron* se caracteriza pela crítica e pela desconfiança. É a personagem que censura a todos, inclusive a si mesma. Por isso, é normalmente ela a responsável por desmascarar os excessos e a impostura do *alazón*. Modo geral, o *eíron* dá forma ao herói ou aos criados e amigos ardilosos que contribuem para a sua vitória (cf. FRYE, 1973; MENDES, 2008).

³⁸ O *Tractatus Coislinianus* é um texto de autoria anônima que deriva da tradição aristotélica. A obra seria, supostamente, uma parte do conjunto de fragmentos chamado *Comicorum Graecorum Fragmenta* (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, 1990, apud MENDES, 2008, p. 154). Para este trabalho utilizamos a tradução que consta de Cooper (1922).

O *bomolóchos* apresenta vivacidade exuberante e corporalidade exaltada. É um tipo insano, incongruente, um transgressor “profissional” (MENDES, 2008, p. 155). Embora sejam mais frequentemente associadas ao Bobo oficial (*jester*), as características do *bomolóchos* podem ser expressas por uma variedade de personagens como palhaços, pajens, ou qualquer outra personagem secundária cuja única, ou principal função seja entreter a audiência (cf. FRYE, 1973).

Finalmente, o *ágroikos*, por oposição ao *bomolóchos*, poderia ser reconhecido pela ausência de senso de humor. É importante ressaltar, entretanto, que os tipos rústicos “não denegam o estado de ânimo da alacridade” (FRYE, 1973, p. 176), mas revelam uma incompreensão das relações que inviabiliza o desejo de fazer rir. Segundo Mendes (2008), a relação entre a ausência de senso de humor e a estreiteza intelectual permite-nos associar o *ágroikos* aristotélico ao parvo. Desse modo, podemos encontrar uma representação desse tipo cômico em qualquer personagem que exiba traços de ingenuidade.

A descrição desses caracteres possibilita-nos reconhecer em Dal uma personagem mesclada, que reúne traços dos quatro tipos cômicos. A tendência ao autoengano e a tentativa de impingir a falsa imagem aos demais a tornariam uma boa impostora, não estivesse presente na mesma personagem uma face ironista que deixa à mostra todas as suas fragilidades, sabotando qualquer resquício de autoconfiança. Temos, portanto, no conflito psíquico expresso pela personagem, a “base da ação cômica” (FRYE, 1973, p. 172): a disputa entre *alazón* e *eíron*.

Da mesma forma, os dois “estados de ânimo cômico” (FRYE, 1973, p. 172) se fazem presentes na nossa protagonista. A loquacidade e a exuberância física da personagem que bufoneia não são suficientes para dissimular certa melancolia e uma ingenuidade que se expressa naturalmente em alogismos infantis, como vemos em **(13)**. Nesse exemplo, verificamos que uma operação lógica aparentemente simples: entendo que as pessoas que me amam fazem X, eu me amo, logo, eu faço X, não resiste ao exame da lógica adulta, já que

contradiz o que se conhece da experiência amorosa, tornando-se, desse modo, uma falha de pensamento ridícula:

(13) [uma amiga minha gordinha... a Lucinha JotaLHÃO... ela virou pra mim e disse... Dal... você precisa se amar amiga... ((se levanta)) aquela frase surtiu um efeito sobre mim que foi libertador... era isso... eu precisava me amar... sabe o que que eu fiz?... eu comecei a marcar encontros coMlgo MESma::... eu ME ligava... ME marcava encontros... ME comprava sapatos... ME comprava roupas... ME passava perfume... tsá... tsá... ME passava cremes... e começava... a ME beijar ((se beija))... gente... eu beijo BE::M... resolvi fazer A-MOR comigo mesma ((tira o casaco))... no início foi meio estranho sabe?... eu não tinha muita intimidade comigo... mas depois de um longo papo que eu tive eu comigo ((se abraça de costas))... tô nervosa... ai não sei se eu quero... quer sim... ai vem aqui gostosinha vem... eu relaxei... e eu descobri que EU sou... a melhor pessoa que eu já transei em toda a minha vida] (linha 218 a 231).

Vemos que Dal se presta à extravagância burlesca, embora não deseje fazer rir – já que ignora as relações que a tornam cômica. Dessa forma reconhecemos que a personagem alia disposições de ânimo polares, convertendo-se em uma agradável mescla de *ágroikos* e *bomolóchos*.

O espectador jamais poderia permanecer indiferente diante de tamanha profusão de imagens e estímulos, afinal, no teatro, “tudo é concebido na perspectiva da captação moral ou da facilitação do contágio pelas paixões” (LE BRETON, 2009, p. 256). A par disso, procuremos compreender como se dá a ressonância afetiva no esquete.

7.2.3 A aventura patética

“Modos de ser” e “respostas a modos de ser” (MEYER, 2000, p. XLVIII). As paixões, assim conceituadas, relacionam-se à expressão de nossos desejos e valores, bem como ao ajustamento ao outro, à reação à imagem que ele tem

de nós. Nesse sentido, o teatro funciona como um “laboratório” (LE BRETON, 2009). Reconhecemos, em cena, os sinais físicos das paixões cotidianas, somos afetados e, se tudo coopera para o bem do espetáculo, nos comprometemos com o mundo imaginário do palco, reagindo a ele com nossa parcela de dor ou prazer.

Na tragédia, a relação entre o palco e as emoções é clara e amplamente discutida desde Aristóteles (2007): a imitação dos caracteres e das paixões, com o concurso da dança, da música e da representação, incute no ânimo dos espectadores o temor e a compaixão. Tais emoções, abundantemente mobilizadas, são purgadas ao longo do espetáculo, de modo que, ao final, restam ao público o apaziguamento da alma e o prazer que dele resulta.

Em relação à comédia, no entanto, a questão permanece obscura. Na verdade, poucos foram os pensadores que se aventuraram a debater o problema das emoções no drama, e os que o fizeram, modo geral, seguiram a via das teorias da catarse. Esse encaminhamento das reflexões repercutiu no desinteresse pelo estudo do cômico, já que, conforme observa Mendes (2008), as principais teorias que tratam do processo catártico (de Aristóteles, Nietzsche, Freud e Brecht) tomam por base a experiência trágica, seja para confirmá-la, seja para refutá-la.

Além disso, estabeleceu-se, a partir do século XX, um curso de ideias que produziria, pouco a pouco, um forte vínculo entre a comédia e a alienação das emoções. Encontramos um bom exemplo dessa perspectiva (talvez, o mais notável), na teoria bergsoniana da comicidade. Em seu famoso ensaio *O riso* (1983 [1900]), Bergson aponta a insensibilidade como um pré-requisito indispensável na produção do efeito cômico. Segundo o autor, a recepção do cômico exigiria, invariavelmente, o afastamento das emoções, uma espécie de “anestesia do coração” (BERGSON, 1983, p. 13), uma vez que o riso só poderia incidir sobre espíritos tranquilos e indiferentes.

Neste trabalho, porém, adotamos a posição defendida por autores como Mendes (2008, p. 10), segundo os quais o discurso cômico, tal como o trágico, mobiliza os repertórios afetivos e intelectuais dos espectadores, conduzindo-os a uma experiência “[...] que conjuga ludicamente o êxtase de um ritual e o prazer de compreender”. Nesse caso, entendemos que apenas algumas emoções bem determinadas devam ser evitadas na produção da comicidade, como, por exemplo, as paixões visadas pela catarse trágica: medo e piedade (cf. Aristóteles, 2007). Sendo assim, passaremos, a partir de agora, a observar a possível sintonia afetiva estabelecida entre a personagem do esquete “A encalhada” e os espectadores presentes ao espetáculo *Cócegas*, no Tom Brasil.

Ao longo de nosso trajeto analítico, acompanhamos a constituição do *ethos* de Dal: uma mulher neurótica hiperbolizada. Uma mulher que tem ‘os nervos à flor da pele’; que é irritada, ansiosa. Uma mulher que sente vergonha, raiva, medo. Sigamos por partes. E comecemos, como convém, pelo início. A vergonha é a primeira paixão explicitada no esquete. É o sentimento que percebemos pelos gestos acanhados e pelo volume baixo de voz adotado pela personagem nos primeiros momentos do quadro.

Lemos em Aristóteles (2000a, p. 39), que a vergonha é uma espécie de “[...] tristeza ou perturbação com respeito aos vícios presentes, passados ou futuros, que parecem levar à desonra”. Portanto, sentimos vergonha quando fracassamos em relação a uma meta, quando transgredimos uma norma, quando somos humilhados, ou quando qualquer uma dessas coisas acontece (ou, segundo o nosso entender, está na iminência de acontecer) aos que nos são próximos (parentes ou amigos) (DE LA TAILLE, 1998, apud ARAÚJO, 2000). E, principalmente, sentimos vergonha quando nossas faltas estão expostas.

É também Aristóteles (2000a, p. 43) quem afirma que “sente-se mais vergonha dos atos que ocorrem diante dos olhos”. Sentimos, assim, vergonha diante daqueles que não possuem os mesmos defeitos que nós e que convivem

conosco, diante dos que estão atentos às nossas ações ou diante dos maledicentes, que farão saber as nossas falhas a todos. A vergonha é, pois, um sentimento que consagra a assimetria, que reforça a nossa inferioridade face à superioridade do outro.

Mas por que, e diante de quem, Dal se sentiria envergonhada? Os motivos supõem-se numerosos e claros, afinal, a situação da personagem não parece nada auspiciosa: Dal é uma mulher “encalhada” (linha 070) há vários anos. Todos a consideram neurótica, embora ela creia (ou finja crer) que é apenas uma mulher ligada, isto é, uma mulher muito atenta, que tem muita energia e uma certa dificuldade em relaxar – “[todo mundo fala que eu sou neurótica... mas eu não sou neurótica... eu sou ligada]” (linha 075 a 076).

Para tentar resolver esse problema, Dal procura ajuda na psicoterapia. Entretanto, nossa personagem não possui dinheiro suficiente para pagar uma terapia individual – “[inclusive o meu CAso... nem é caso assim de terapia de GRU::po... é mais de terapia individual... eu e a pesSOa... só que NEsse momento da minha vida... eu tô sem nenhum **PU::TO::** ((chora de forma estridente))... e a terapia de grupo é mais baRA::ta ((chora))... e eu posso pagar com o plano de saúde da minha em**PRE::SA::**” (linha 077 a 082) –, e precisa se submeter a uma exposição coletiva, em uma ‘reunião de malucos’ – “[eu nunca imaginei que tivesse tanto maluco junto reunido sabe?]” (linha 055 a 056); “[cês têm cara de maluco hein]” (linha 139).

Por certo, a visibilidade dada aos conflitos na reunião coletiva coloca a personagem em uma posição vulnerável, uma vez que a existência de um maior número de pessoas implica, naturalmente, um aumento na probabilidade de ser julgada de maneira negativa. Além disso, há muito que contar; afinal, nossa protagonista está muito distante do que, convencionalmente, poderíamos denominar ‘uma mulher bem-sucedida’: não possui um companheiro (namorado, marido) ou filhos, é insatisfeita no trabalho – “[que MERda a minha em**PRE::SA::** ((chora))... essa semana eu fui funcionária do **MÊ::s** ((chora))... eu fiquei presa naquele quadrinho ri**DÍ::cuLO::** ((chora))...

tão rindo porque não foi com vocês]” (linha 079 a 086), e não atende plenamente aos padrões estéticos – já que possui cabelos muito ressecados (a ponto de conseguir equilibrá-los sobre a cabeça) (*Figura 10*).



Figura 10. Stills do esquete “A encalhada” (Cócegas, 2004) – Cabelos

Como se não bastasse, a personagem se utiliza de um apelido para esconder o verdadeiro nome, uma versão improvável e malsucedida de um nome masculino: [queria dizer mais uma coisa pra vocês gente... o meu nome não é Dal... o meu nome é Dalglaci... que MER-DA... e Dalglaci é o feminino sabe de quê?... DOUglas... que MER-DA] (linha 263 a 265).

Sim, a vida de Dal é uma “merda”. Provavelmente, é bem mais desprezível que a vida da maioria dos espectadores/colegas de terapia. Ou, pelo menos, é assim que a personagem a percebe. E o pior: quando toma a palavra, Dal se torna o centro das atenções. Na verdade, seus defeitos se tornam o centro das atenções. Note-se que, a personagem manifesta abertamente o seu incômodo ante o olhar alheio **(14)** e que, dentre os poucos recursos cenográficos utilizados no esquete, veem-se dois grandes painéis com olhos que parecem observá-la (*Figura 11*). Diante de tantos olhos, torna-se impossível dissimular a inferioridade.

(14) [pode parar de me olhar... um pouco agora?... que eu não gosto de olho... agoni/aflição de olho... sério...olho com Óculos... eu também odeio] (linha 139 a 141)



Figura 11. Stills do esquete “A encalhada” (Cócegas, 2004) – Painéis

O *ethos* efetivo de Dal (de pessoa “ligada”, mas “tranquila”) parece desmoronar diante do olhar dos sujeitos legitimados que a observam e que, possivelmente, reconhecem-na como “encalhada” e “neurótica” (*ethos* projetivo). Estão, pois, atendidos os requisitos para o surgimento da vergonha. De acordo com Harkot-de-La-Taille (1996, apud ARAÚJO, 2000, p. 71), a vergonha resulta de “[...] um fazer do sujeito envergonhado relativo à projeção de uma imagem de si”. A autora explica sob o ponto de vista da Semiótica, o que poderíamos entender na perspectiva retórica como uma defasagem entre os *ethé*:

Um sujeito tem um simulacro existencial, isto é, faz projeções de si num imaginário de confiança e relaxamento; dentro de seu simulacro existencial, ele constrói para si uma imagem que considera representá-lo, uma imagem com a qual se identifica e se confunde. Desliza, portanto, do parecer para o ser, imagem e sujeito constituindo um mesmo e único valor [...] de posse de uma imagem de si, uma circunstância inesperada vem arrancar o sujeito de seu estado de confiança relaxada: percebe que o modo como se vê mostra-se em desajuste com o modo como se vê visto. Como imagem e sujeito se confundem, o sujeito reconhece não ser o que pensava ser e teme o juízo dos outros, uma vez que sua nova e indesejada representação é a imagem que os outros podem vir a ter de si. Está formada a base para a vergonha (HARKOT-DE-LA-TAILLE, 1996, p.4, apud ARAÚJO, 2000, p. 71).

A vergonha é então atestada fisicamente: Dal cobre o rosto com as mãos – gesto que representa o ‘desejo de sumir’ que normalmente acomete o envergonhado – e chora (Figura 12) –, o que não é de estranhar, visto que a

vergonha é uma paixão disfórica, um tipo de “tristeza” (ARISTÓTELES, 2000a, p. 39).



Figura 12. Stills do esquete “A encalhada” (Cócegas, 2004) – Vergonha

Percebemos, contudo, que a defasagem entre os *ethé* nem sempre é aceita pacificamente pela personagem. No item 7.2.1b, apontamos a ocorrência do *ritornelo* “[eu não sou neurótica... eu sou ligada... é totalmente difeRENte do que ser neurótica]”, figura que nos dá prova de que Dal protesta amiúde contra a imagem que todos, supostamente, tentam lhe impingir. O que agora queremos destacar, é que esse protesto ganha, eventualmente, contornos mais agressivos. Vejamos alguns exemplos:

(15) N: [quer saber?... você que é neurótica... que mulher maluca que eu fui arrumar [...]

D: ↑eu não sou neurótica meu filho... eu sou ligada... é difeRENte↑... cabelo estranho] (linha 205 a 208).

Neste exemplo, registramos uma discussão entre Dal (**D**) e um de seus namorados (**N**), interpretado pelo músico Luis Carlinhos. No trecho destacado, vemos que a personagem principal de nosso esquete é tachada pelo parceiro como “neurótica” e “maluca”, e que ela imediatamente reage à censura, não apenas com a negação enfática das falhas que lhe são atribuídas (note-se o aumento do volume de voz, indicado pelo negrito e pelas setas em “[↑eu não sou neurótica meu filho... eu sou ligada... é difeRENte↑]”), mas também

com uma tentativa de rebaixar o censor, qualificando negativamente um de seus atributos físicos (“cabelo estranho”), conforme discutimos no item 7.2.1d.

(16) [todo mundo que tá aqui na frente poderia cruzar a perna pro lado de lá?... é que tá me dando uma desorganização mental... vamo lá?... né RÁ RÁ RÁ não... é pra cruzar de verdade] (linha 142 a 145).

No excerto **(16)**, verificamos que a personagem reage diretamente à zombaria dos ouvintes. Ao fazê-lo, Dal nega ‘agressivamente’ o riso dos interlocutores “[né RÁ RÁ RÁ não]” e reitera o pedido “[é pra cruzar de verdade]” considerado ridículo. Desse modo, a personagem tenta reafirmar a importância do seu incômodo e a necessidade da solicitação excêntrica.

(17) [sempre tem um idiota que diz pra gente... para que apare::ce... rela::xa que ve::m... joga energia no traba::lho::... agora... essa frase que eu vou falar agora é a frase mais irritante... olha pro outro lado::... pensa em outras coisas... QUANdo VOcê MENos ↑**ES-PE-RA::R**↑... PINta] (linha 209 a 213).

O trecho **(17)** apresenta uma resposta de Dal àqueles que supostamente menosprezam o seu sofrimento. O epíteto “idiota”, que designa cada uma dessas pessoas, e o tom de deboche – produzido pelos alongamentos das vogais “[para que apare::ce... rela::xa que ve::m... joga energia no traba::lho::]”, ênfases, aumento do volume de voz e silabação “[QUANdo VOcê MENos ↑**ES-PE-RA::R**↑... PINta]”, bem como pelas expressões faciais e gestos que acompanham a fala (*Figura 13*) – são utilizados pela personagem com o intuito de ressaltar o caráter inexato dos conselhos que recebe. Dal busca, assim, confirmar a relevância do seu problema, desqualificando a opinião dos conselheiros.



Figura 13. Stills do esquete “A enalhada” (Cócegas, 2004) – Deboche

A análise desses exemplos permite-nos chamar a atenção dos leitores para uma segunda paixão: a cólera. Aristóteles (2000a, p. 7) define a cólera como “[...] o desejo, acompanhado de tristeza, de vingar-se ostensivamente de um manifesto desprezo por algo que diz respeito a determinada pessoa ou a algum dos seus, quando esse desprezo não é merecido”; o que, segundo a interpretação de Meyer (2000, p. XLIII), significa “[...] um brado contra a diferença imposta, ‘injusta’ ou como tal sentida; [que] revela ao interlocutor que a imagem que ele forma do locutor carece de fundamento”.

Pois bem. Vimos, por meio dos exemplos **(15)**, **(16)** e **(17)**, que Dal reage energicamente a todo tipo de desdém ou ultraje que compreende como injusto, isto é, que supõe baseado em uma imagem que não corresponde à que ela atribui a si mesma. Em **(15)**, Dal se encoleriza com o agravo do namorado; em **(16)**, com a troça dos ouvintes; em **(17)**, com os conselheiros que dão ao seu sofrimento menos importância do que ele merece.

Todas essas situações foram, como se pode notar, previstas por Aristóteles (2000a, p. 11-13): “[Os coléricos] se enraivecem com os que escarnecem, zombam e troçam, [...] com aqueles que criticam [ou com os que] desprezam as questões às quais eles próprios atribuem a maior importância”. De qualquer maneira, percebemos, em todos os exemplos, a intenção de provar que a distância imposta é improcedente, e um desejo de vingança, materializado no tom agressivo e/ou sarcástico e nas ofensas, que visam ao rebaixamento dos interlocutores.

Mas há ainda algo a observar. Ao que parece, a cólera que acomete a personagem não se restringe aos momentos em que verificamos uma manifestação passional mais intensa, como os que listamos anteriormente. É possível perceber que, no decorrer do esquete, Dal expressa uma irritação contínua (confirmada pela recorrência de termos mencionada no item 7.2.1d), uma espécie de ‘cólera atenuada’, dirigida àqueles que são potencialmente capazes de observar as suas fraquezas, de se opor aos seus desejos, de frustrar as suas expectativas, ou de se arrogar qualquer tipo de superioridade. Em suma, dirigida a toda e qualquer pessoa. Em função dessa mobilização constante, a cólera pode ser considerada uma das paixões mais importantes no quadro “A encalhada”.

Importa ressaltar, no entanto, que a cólera e a vergonha são emoções relacionadas à ansiedade – sintoma da neurose que, após a análise do *ethos*, concluímos ser o mais patente no caso de Dal –; e que o estado de ansiedade deriva, por sua vez, de uma terceira paixão: o medo. De acordo com Aristóteles (2000a, p. 31), o medo constitui “[...] certo desgosto ou preocupação resultantes da suposição de um mal iminente, ou danoso ou penoso”. Ou seja, sentiremos medo quando a realização de uma experiência nos fizer pressupor dor ou desconforto.

De modo geral, conseguimos prever a dor baseados em nossas experiências passadas. A partir dessa previsão, podemos discernir o que nos parece inofensivo ou perigoso, e decidir exatamente o que devemos ou não temer. A

ansiedade experimentada pelo neurótico é, entretanto, um medo metafísico, exagerado e difuso. Logo, qualquer contato social pode ser considerado virtualmente agressivo por uma pessoa neurótica.

É exatamente isso o que acontece com Dal. Vemos que a ansiedade generalizada que aflige a personagem a mantém em constante estado de alerta e tensão. É como se o seu corpo permanecesse sempre exposto a algum tipo de ataque ou contrariedade. Por isso, Dal responde continuamente às agressões imaginárias dos interlocutores: por vezes, se sente ultrajada, e busca vingar-se (isto é, sente cólera ou, de forma mais tênue, irritação); por vezes, se sente envergonhada e quer evitar a presença de todos os que poderiam julgá-la negativamente.

Até aqui, dedicamo-nos a identificar as principais emoções de nossa protagonista. Sendo assim, para que possamos concluir a análise da prova patética no esquete “A encalhada”, resta-nos discorrer sobre as paixões mobilizadas pela *performance* da oradora entre o público. Ocupar-nos-emos dessa tarefa a partir de agora.

Fazer rir é, obviamente, o objetivo principal de qualquer comédia contemporânea. E devemos reconhecer: o esquete “A encalhada” cumpre muito bem esse propósito. O riso é, portanto, abundante. Esse riso, que ouvimos fartamente ao assistir à peça, e que confirma a adesão do auditório, é também o signo das paixões do auditório. Obviamente, não proporemos, aqui, qualquer solução para o problema dos afetos relacionados ao riso, já que essa é uma questão demasiadamente complexa, que tem feito correr tinta aos filósofos desde Platão. Nesta análise, tencionamos, simplesmente, refletir sobre as emoções envolvidas na recepção da comédia, segundo a ótica de Mendes (2008).

Na obra *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia* (2008), Mendes investiga os afetos associados à produção do efeito cômico, baseando-se nos tratados aristotélicos *Arte Retórica* e *Arte Poética*. Inicialmente, a autora

retoma, da *Arte Poética*, os afetos que inviabilizariam a produção da comicidade, ou seja, as paixões envolvidas na catarse trágica – conforme já mencionamos, o temor e a compaixão –, e, em seguida, procura nas paixões contrárias a chave para a catarse cômica.

A paixão oposta por Aristóteles (2000a) ao temor é a confiança (ou segurança), um sentimento que revela um afastamento em relação ao que pode nos causar mal. Não há dificuldade em admitir que essa paixão seja útil na produção do efeito cômico, afinal, ela procede “[...] de uma certa superioridade tanto sobre as coisas quanto sobre as pessoas” (MEYER, 2000, p. XLV); e a superioridade é uma condição usualmente sublinhada pelos estudiosos que investigam os aspectos relacionados ao riso.

Percebemos que, nesse sentido, a análise do esquete “A enalhada” não surpreende. A distância está estabelecida: de um lado, uma personagem medrosa, envergonhada, e às vezes, tomada por uma raiva esmaecida, que nunca chega a intimidar. Do outro, uma plateia superior, que se sente confiante diante das fraquezas da personagem, e que se crê a salvo da dor imaginária que a aflige.

O distanciamento entre a oradora e os ouvintes não é, entretanto, total. De acordo com Meyer (2000, p. XLV), a confiança é “uma forma de amizade”, que demanda um vínculo de identidade, ainda que remoto. Além disso, podemos considerar aplicável a nosso caso, o segundo afeto identificado por Mendes (2008) como participante do processo de catarse cômica: a simpatia.

A reflexão que conduz a autora à simpatia se inicia na oposição entre a piedade e a indignação. A piedade (ou compaixão) refere-se a “um certo pesar por um mal que se mostra destrutivo ou penoso, e atinge quem não o merece” (ARISTÓTELES, 2000a, p. 53). Sentimos piedade quando aqueles que nos são relativamente próximos “no caráter, nos hábitos, nas dignidades, na origem” (ARISTÓTELES, 2000a, p. 55-57) sofrem, injustamente, reveses que poderiam acometer-nos. Desse modo, a piedade reflete certa distância, e, ao mesmo

tempo, uma parcela de identificação. A indignação, por sua vez, corresponde ao movimento contrário, ao “pesar pelos sucessos imerecidos” (ARISTÓTELES, 2000a, p. 59).

Nenhuma das duas paixões é, entretanto, produtiva para a comédia. Se o riso não resiste à pena, tampouco resistirá à revolta. Há, contudo, uma ressalva a fazer. Mendes (2008) observa que, na comédia contemporânea, a indignação e a piedade frequentemente adquirem importância na economia catártica, uma vez que, amenizadas, transformam-se em antipatia (para com as personagens obstrutoras) e simpatia (para com as personagens facilitadoras).

Retornemos, então, à “encalhada”. De fato, não temos motivos para indignar-nos contra Dal, já que ela é uma personagem fraca, que não obtém qualquer êxito reconhecível. Da mesma forma, não existem motivos para a piedade: nossa protagonista não sofre infortúnios graves, e possui, mesmo, uma ‘parcela de culpa’ no seu mal, já que todas as aflições estão relacionadas a seu caráter neurótico. Ademais, devemos considerar que Dal não é uma personagem obstrutora. Pelo menos, não plenamente. Deixemos esse título reservado aos pedantes, autoritários, gananciosos e avarentos. Embora obsessiva e intolerante, nossa personagem, destituída de poder, inspira mais simpatia que repulsa. Mas, observe-se bem: apenas simpatia, “compreensão à distância” (MENDES, 2008, p. 43); não empatia ou admiração.

Finalmente, chegamos à terceira e última paixão apontada por Mendes (2008) na catarse cômica: a inveja. A inveja é uma paixão que se dirige aos que nos são semelhantes. Em última instância, corresponde ao desejo de se apropriar de um objeto idealizado que pertence a outrem.

Sem dúvida, a inclusão desse afeto no processo de recepção da comédia é bem mais ‘polêmica’ que a inclusão da confiança ou da simpatia, já que os motivos que fariam de uma personagem cômica alguém digno de ser invejado parecem-nos, a princípio, pouco claros. Não é, no entanto, a primeira vez que a inveja é relacionada à produção do riso. No diálogo *Filebo* (s/d, p. 37), Platão

declara que as comédias nos colocam em um “estado de alma” composto por inveja e malícia. De acordo com o filósofo, a inveja é endereçada aos fracos e ignorantes, que se imaginam maiores, mais ricos, mais belos, mais fortes ou mais sábios do que são. Conforme mencionamos no item 4.1, é ela que permite ao homem alegrar-se com a desgraça daqueles que não são seus inimigos.

Pois bem. Podemos sentir inveja dos homens fracos, por quem nutrimos algum tipo de simpatia. Mas havíamos antes mencionado um objeto, que pertence a alguém, e que o invejoso quer tomar para si. Afinal, o que uma personagem ridícula poderia possuir de tão valioso?

A análise do conto “A legião estrangeira”, de Clarice Lispector, levada a efeito por Mezan (2009, p. 131), nos revela que o objeto da inveja é indeterminado, algo que pode variar de “qualquer coisa” a “tudo” – que, nesse caso, não significa “todas as coisas”, mas “um estado de completude e de preenchimento” (MEZAN, 2009, p. 136). Segundo a imaginação do invejoso, é a posse desse objeto sobrevalorizado que causa a felicidade do outro. E o que é mais importante: é impossível ao invejoso obter coisa análoga. O objeto invejado é único e deve ser arrebatado do seu portador.

Mas, ainda... o quê? Para Mendes (2008), o que a incita a inveja do espectador da comédia é exatamente o que torna uma personagem irrisória: a liberdade infantil. A personagem cômica é livre para agir “para fora e para além de um padrão adulto de comportamento” (MENDES, 2008, p. 45); é absurda, louca, extravagante. Por não se limitar pelas exigências sociais de coerência e seriedade, ela parece possuir a “fonte infantil de prazer” (FREUD, 1952, p. 147) que o espectador sente ter perdido. Ele quer tomá-la de volta, subtraí-la desse adulto ridículo e livre. E isso não representa exatamente um castigo ou uma espécie de correção. O que a plateia deseja é fruir a loucura no “espaço de liberdade delimitada socialmente pela comédia” (MENDES, 2008, p. 45).

Voltemos, então, à Dal. Sim, ela nos parece uma personagem louca: é exagerada, ingênua, iludida como uma “criança grande” (MENDES, 2008, p. 45). Invejamos o que vemos no palco: essa loucura que nos daria o direito de dizer bobagens, de sermos sinceros, impolidos e excêntricos. Sim, invejamos o que vemos. O olhar, fixado no objeto, o mantém fora do nosso corpo, confirmando a nossa incompletude (MEZAN, 2009). E que lugar melhor haveria para ‘ver’ que o teatro?³⁹

Mas, enfim, a realidade nos constrange. Jamais tomaremos posse dessa liberdade. Não importa. A loucura ‘controlada’ está lá, diante de nós. E, sem dúvida, desfrutamos dela. Sem riscos.

7.3 O arremate

O circo foi montado. Discurso amplificado, *ethos* consolidado, paixões a todo vapor: é chegada a hora da resolução final. Esperamos pela manobra do dramaturgo, pela resolução das contradições e pelo *happy end*. Somos surpreendidos. Em vez de um evento agradável, é o suicídio da protagonista encerra o esquete. O desenlace com sangue derramado, à primeira vista, nos parece incompatível com a comédia.

Mendes (2008) elucida que a classificação das formas dramáticas com base na natureza do desenlace é válida, mas pouco confiável diante da realidade das obras. De fato, seria possível listarmos vários exemplos de comédias que terminam não em festa, mas em perda e decepção. De qualquer forma, o suicídio é mais contundente; semelha um desfecho trágico, não cômico.

³⁹ De acordo com Magaldi (1997, p. 7), a etimologia grega de teatro dá à palavra o sentido de “miradouro” ou “lugar de onde se vê”. Na terminologia aplicada aos espaços cênicos gregos, o *teatron* correspondia à área da plateia, anteposta à orquestra (área central, onde o coro realizava a sua interpretação).

Frye (1973, p. 178) detecta que, em muitas histórias cômicas, as personagens principais atravessam um “ponto de morte ritual”, isto é, um ponto que revela uma crise potencialmente trágica. O autor chega mesmo a sustentar que a comédia pode conter, dentro de si, uma tragédia potencial. No entanto, essas crises, na maior parte das vezes, constituem meros vestígios de tensão, que ocasionam uma súbita mudança de tom – o cômico se torna sério ou sentimental –, mas não impedem o remate feliz. Para Frye (1973), o modelo ritual por detrás da comédia compreende, além da morte, a ressurreição do herói cômico, a superação da catástrofe prenunciada.

Com a destruição da protagonista, “A enalhada” nos dá a impressão de uma comédia ‘incompleta’ ou ‘não-ideal’. A incompatibilidade gerada pelo desfecho sombrio propõe uma ruptura das ligações que, até agora, suportavam a argumentação. A aparência ‘inofensiva’ da neurose de Dal, conformada pelo comportamento que a personagem exibia até então, perde valor diante do ato final; consequência desastrosa que, estando situada no fim do esquete, ponto alto do *pathos*, nos parece mais análoga à realidade. A obsessão da personagem, antes risível, torna-se repentinamente séria.

Para que possamos conciliar o desenvolvimento cômico e o desfecho sério, removendo a incompatibilidade, devemos proceder a um remanejamento de algumas noções. É necessário que, a partir de agora, passemos definitivamente a reconhecer que a construção da comicidade no esquete “A enalhada” é um expediente que não visa somente à diversão. Na superfície, vemos artifícios retóricos que enfatizam o ridículo. Em outro plano, mais ‘profundo’, vislumbramos a crítica social, objetivo nobre da comédia, sempre celebrado pelos críticos e por uma grande parcela do público.

Percebemos, ainda, que a crítica não se dirige mais à Dal que a nós mesmos. Sentimo-nos, todos, cúmplices, algozes e vítimas de uma sociedade um tanto perversa, que, simultaneamente, estimula e pune as excentricidades. Nesse sentido, o efeito que resulta do desfecho do esquete não é exatamente trágico, mas irônico. Não há, aqui, a catástrofe mítica e inevitável da tragédia, mas uma

consequência de “forças sociais e psicológicas mais ou menos definíveis” (FRYE, 1973, p. 280).

A ironia pode ser agora estendida a todo o esquete. É ela, como forma de argumentação indireta (cf. PERELMAN; OLBRECHT-TYTECA, 1996), que remove as incompatibilidades. Tudo o que foi dito até o desfecho da cena, todo o ridículo construído, se revela, mais do que nunca, expediente retórico do autor; artifício que, de um golpe, se inverte e nos permite vislumbrar uma cosmovisão bem pouco otimista.

Para o espectador, que reconhece, na personagem, um pouco de si e/ou dos seus, o riso punitivo vai se tornando mais incômodo à medida que deixa entrever, sob a descontração, uma boa dose de orgulho injustificado e um pequeno saldo de maldade. Ele é, como prevê Bergson (1983), uma espuma leve e alegre que crepita na superfície, conservando, no fundo, certo pessimismo e amargor.

Mas essa é uma reflexão que os espectadores terão que continuar em casa. Afinal, o intervalo acabou e o próximo esquete já vai começar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enfim, trabalho concluído. Antes, porém, de descansarmos de nosso longo percurso, compete-nos recordar as etapas e as descobertas que nos trouxeram até aqui. Nesta pesquisa, propusemo-nos a investigar os expedientes retóricos que ressaltam a comicidade no esquete “A encalhada”, de Ingrid Guimarães e Aloísio de Abreu. Partimos, inicialmente, de três hipóteses:

- diferentes recursos do *logos* são utilizados para produzir o riso no esquete “A encalhada”, porém, dentre estes, alguns são mais recorrentes;
- a constituição do *ethos* da personagem é uma estratégia fundamental na produção do riso no esquete analisado;
- a interação entre os diferentes expedientes retóricos, apreensíveis a partir da orquestração dos componentes verbais e não verbais do esquete selecionado, contribui para a mobilização, no auditório, de paixões eufóricas e disfóricas.

Buscamos, então, estabelecer os pressupostos teóricos da análise que nos permitiria confirmar ou refutar as hipóteses elencadas. A partir de um breve percurso histórico, tivemos o primeiro contato com a retórica, seus objetivos e seus principais teóricos. Vimos, então, como essa disciplina (arte, técnica ou ciência) tem se ocupado, ao longo da história (e em diferentes medidas), do ornamento e da eficácia dos discursos persuasivos, isto é, dos discursos que, no âmbito da controvérsia, intentam conduzir-nos à aceitação de determinado ponto de vista.

Em seguida, atentamos para os fundamentos da arte retórica. Nesse momento, discorreremos sobre as etapas de produção do discurso persuasivo (invenção, disposição, elocução, memória e ação) e sobre as partes que o compõe (exórdio, narração, argumentação, peroração), tendo em vista a execução de

uma análise que nos possibilitasse refletir sobre o percurso argumentativo em “A enalhada”, desde a escolha argumentos até a *performance* do orador, do começo ao final do esquete.

Tratamos, ainda, das provas que compõem a conhecida tríade da antiga retórica, sejam elas: *ethos*, *pathos* e *logos*. Assumimos que o *ethos* corresponde à imagem que o orador constrói quando enuncia; o *pathos*, à disposição dos ouvintes, isto é, às emoções que o discurso os leva a experimentar; e o *logos*, aos meios de prova que derivam do próprio raciocínio. O exame das provas nos levou a observar a interpenetração dessas dimensões em nosso *corpus*. Pudemos assim perceber como os elementos do *logos* (argumentos, figuras e palavras específicas) atuam na construção da argumentação lógica do esquete “A enalhada”; e, simultaneamente, permeiam as dimensões afetivas, projetando uma imagem da protagonista e suscitando as emoções da plateia.

Finalmente, destacamos questões que dizem respeito à natureza do *corpus* analisado. Expusemos, então, algumas das contribuições que os estudiosos da retórica têm dado à compreensão do riso e do risível. Esse debate auxiliou-nos a identificar os artifícios retóricos que intensificam o efeito cômico e a entender o papel do riso na argumentação. Na sequência, esclarecemos alguns aspectos relativos à comédia e, outros, tocantes à análise do discurso dramático em geral. Desse modo, pudemos reconhecer melhor as especificidades de nosso objeto de estudo.

Esses pressupostos teóricos possibilitaram-nos efetuar uma análise que ratifica as hipóteses levantadas no início da pesquisa. Primeiramente, investigamos o exórdio, em busca das impressões iniciais transmitidas pelo discurso. Ali, detectamos que os gestos e o figurino da protagonista do esquete constituíam os primeiros indícios de um *ethos* metódico e exagerado. Além disso, verificamos que o posicionamento cênico da personagem e as primeiras frases de seu discurso estabelecem uma relação de proximidade, capaz de despertar a atenção e a simpatia da plateia.

Seguimos em direção ao cerne da argumentação. Nesse momento, confirmamos nossa primeira hipótese: verificamos que a recorrência de algumas técnicas no plano da expressão, como o uso de figuras e a escolha de um léxico específico, está diretamente relacionada à produção do riso em “A encalhada”. Dentre as figuras mais relevantes, identificamos uma figura da escolha, uma figura da presença e uma figura da comunhão (cf. PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996), sejam elas, respectivamente, o disfemismo, a repetição e a alusão. Vimos, ainda, que essas figuras são frequentemente intensificadas pelos componentes visuais e prosódicos que acompanham o texto verbal.

No que tange à seleção do léxico, constatamos que as palavras que compõem expressões nominais referenciais pejorativas, as gírias, os termos impolidos e as palavras de baixo calão são os principais responsáveis por realçar o efeito cômico do discurso da protagonista do esquete. Observamos, também, que esses recursos têm papel importante na constituição do *ethos* da personagem, já que enfatizam a conduta instável e exagerada de Dal; e que eles contribuem para o envolvimento emocional do auditório, na medida em que representam um discurso aparentemente sincero e livre, que estimula a intimidade e a simpatia dos ouvintes.

Notamos, na sequência, que os elementos sublinhados desde o início da análise (manias de organização e simetria, exagero, comportamento impolido, pensamentos e movimentos repetitivos e angústia) se reuniam na constituição de um caráter neurótico caricatural. Essa constatação levou-nos a concluir que a argumentação no esquete em análise se baseia no lugar da essência. Verificamos, assim, que a constituição de um indivíduo-padrão, típica de uma argumentação fundamentada na essência, está estreitamente vinculada à argumentação pelo ridículo desenvolvida ao longo do esquete. Confirmamos, dessa forma, nossa segunda hipótese: sim, a constituição do *ethos* da protagonista é uma estratégia fundamental na produção do riso em “A encalhada”.

Essas conclusões nos abriram caminho para reflexões complementares. Lançando mão da classificação dos tipos cômicos encontrada no *Tractatus Coislinianus* (1922) e em Frye (1973), reconhecemos que Dal é uma personagem mesclada, que reúne traços de quatro tipos cômicos: impostor (*alazón*), autodepreciador (*eíron*), bufão (*bomolóchos*) e rústico (*ágroikos*). Desse modo, constatamos que a protagonista do esquete “A encalhada” responde, ao mesmo tempo, pela base da ação da comédia e pelos dois polos do estado de ânimo cômico.

A seguir, partimos para a investigação das paixões envolvidas no esquete. Percebemos que podem ser associados à *performance* da personagem sentimentos como a vergonha, a cólera e o medo. A vergonha que leva Dal a cobrir o rosto e a chorar; a cólera, que a faz reagir energeticamente a qualquer comportamento considerado ultrajante e injusto; e o medo difuso, que a mantém permanentemente tensa; encontram ressonância imediata no auditório.

Baseados em Mendes (2008), identificamos, na recepção do esquete, paixões como a confiança, que consagra nossa superioridade frente à inferioridade da personagem principal do quadro; a simpatia, que nos permite observá-la com a tolerância que concedemos aos amigos distantes; e a inveja, que nos inspira o desejo de tomar de volta a liberdade infantil que consideramos outrora perdida. Com isso, comprovamos nossa terceira hipótese: a interação entre os diferentes expedientes retóricos do esquete é capaz de incitar, no auditório, paixões eufóricas, como a confiança e a simpatia; e disfóricas, como a inveja.

Finalmente, chegamos à peroração, o arremate do discurso retórico. Deparamo-nos, nesse momento, com o suicídio da protagonista, um desfecho incomum à comédia tradicional. Tivemos, então, de perscrutar artifícios retóricos que nos possibilitassem remover a incompatibilidade entre o fato trágico e o vício inofensivo de Dal. Flagramos, assim, a ironia como elemento estruturador da cena cômica. Vimos que o procedimento irônico que subjaz ao discurso da personagem é revelado no final do esquete, invertendo o efeito de

sentido construído até então: a obsessão da personagem neurótica, antes risível, provoca, agora, um sutil pesar.

Nada grave; afinal, não nos cabe julgar se a sanção ao comportamento supostamente ridículo da personagem é justa ou injusta, ou se ela deveria ou não acontecer. À plateia é dado apenas constatar que a sanção, em todo caso, acontece; e que tanto ela quanto a conduta da personagem podem ser consideradas 'belas' ou 'feias'. Isso, sem dúvida, aproxima o esquete cômico do gênero epidítico, que faculta ao orador censurar ou elogiar homens e acontecimentos. Como observa Moisés (1991, p. 218), "o dramaturgo, em vez de dissertar, mostra; não persuade por silogismos, mas pela lógica psicossocial das ações e das falas".

Chegamos, assim, ao final de nossa pesquisa. Somamos, sem dúvida, mais um trabalho à imensa lista de livros, artigos, teses, dissertações, etc., que tratam do riso e do risível em diferentes épocas e diferentes meios. Mas, como resistir à tentação de investigar o fenômeno talvez mais onipresente de nossa "sociedade humorística" (LIPOVETSKY, 1983)? Inspirados em Minois (2003), confessamos: estendemo-nos demais na discussão de alguns aspectos, negligenciamos outros, esquecemos informações importantes e fomos, provavelmente, muito parciais em alguns momentos.

De qualquer maneira, nossas análises revelam como os sentimentos e pensamentos propostos pelo comediógrafo nos tocam frontalmente, abrindo caminho para o questionamento de nossos valores e da conjuntura social que nos rodeia. Sendo assim, acreditamos ter contribuído, salvo melhor juízo, com os trabalhos dedicados à investigação da comédia contemporânea e, sobretudo, com o estudo da argumentação em textos/discursos de humor.

REFERÊNCIAS

ABREU, A. Cócegas Encalhada. In: GUIMARÃES, I.; PÉRISSÉ, H. **Os melhores momentos de Cócegas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. p. 138-139.

ABREU, A. S. **A arte de argumentar**: gerenciando razão e emoção. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

ALBERTI, V. **O riso e o risível**: na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ALEXANDRE JÚNIOR, M. Introdução. In: ARISTÓTELES. **Retórica**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2005. p. 15-84.

AMOSSY, R. Da noção retórica de *ethos* à análise do discurso. In: _____ (org.). **Imagens de si no discurso**: a construção do *ethos*. São Paulo: Contexto, 2005a. Introdução, p. 9-28.

AMOSSY, R. O *ethos* na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos. In: _____. **Imagens de si no discurso**: a construção do *ethos*. São Paulo: Contexto, 2005b. cap. 5, p. 119-144.

ARAÚJO, U. F. O sentimento de vergonha como regulador moral. **Vertentes (UNESP)**, v. 1, p. 68-79, 2000.

ARÊAS, V. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco; Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Coleção Os pensadores, v. 2).

_____. **Retórica das paixões**. São Paulo: Martins Fontes, 2000a.

_____. **Tópicos**. Ciberfil Literatura Digital, 2000b. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000069.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2014.

_____. **Retórica**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2005.

_____. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

ATTARDO, S. **Linguistic theories of humor**. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 1994.

BARTHES, R. A retórica antiga. In: COHEN, J. *et al.* **Pesquisas de retórica**. Petrópolis: Vozes, 1975. p. 147-221.

BECELLI, L. P. C.; SANTOS, M. A. Psicoterapia de grupo e considerações sobre o paciente como agente da própria mudança. **Revista Latino-Americana de Enfermagem**, v. 10, n. 3, p. 383-391, 2002.

BENTO, V. E. S. Tóxico e adicção comparados a paixão e toxicomania: etimologia e psicanálise. **Psicologia USP**, v. 17, n.1, p.181-206, 2006.

_____. Para uma semiologia psicanalítica das toxicomanias: adicções e paixões tóxicas no Freud pré-psicanalítico. **Revista Mal-estar e Subjetividade**, v. 7, n.1, p. 89-121, 2007.

_____. Para uma semiologia psicanalítica da paixão na antiguidade grega e seus sentidos adictivo e tóxico. **Psicologia USP**, v.19, n.2, p. 129-158, 2008.

BERGSON, H. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BOLELLA, M. F. F. P. A prosódia como instrumento de persuasão. In: NASCIMENTO, E. M. F. S.; OLIVEIRA, M. R. M.; LOUZADA, M. S. O. (orgs.) **Processos enunciativos em diferentes linguagens**. Franca, SP: Editora da UNIFRAN, 2006. p. 113-128.

BRETON, P. **A argumentação na comunicação**. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

BROOK, P. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CAMPOS, E. B. V. A primeira concepção freudiana de angústia: uma revisão crítica. **Ágora**: estudos em teoria psicanalítica, v. 7, n. 1, p. 87-107, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1516-14982004000100006&script=sci_arttext&tlng=pt>. Acesso em 18 jun. 2014.

CAPE JR., R. W. Persuasive history: roman rhetoric and historiography. In: DOMINIK, W. J. **Roman eloquence**: rhetoric in society and literature. London; New York: Routledge, 2005. p.175-188.

CARMELINO, A. C. Referenciação: recurso linguístico de deflagração do humor. In: XII SIMPOSIO INTERNACIONAL DE COMUNICACIÓN SOCIAL, 2011, Santiago de Cuba. **Comunicación Social en el siglo XXI**. Santiago de Cuba: Centro de Linguística Aplicada, 2011, v.1, p. 29-33.

_____. Leitura, análise e produção de esquete: contribuições para o letramento crítico. In: 3º. CONGRESSO LITERACIA, MEDIA E CIDADANIA, 2015, Lisboa. **Anais...** Lisboa: Grupo informal sobre literacia mediática, [2105?]. (Em fase de publicação).

_____; TOMAZI, M. M. Referenciação, argumentação e humor. In: PERNAMBUCO, J.; FIGUEIREDO, M. F.; SILVA, A. C. S. (orgs.). **Nas trilhas do texto**. Franca, SP: Editora da UNIFRAN, 2010. p. 107-135.

_____; SILVEIRA, K. Desnotícia: as escolhas lexicais na construção do efeito de sentido humorístico. **Calidoscópio**, v. 11, n. 3, p. 250-258, 2013.

CAVALCANTE, M. M.; PINHEIRO, C. L.; LINS, M. P. P; LIMA, G. Dimensões textuais nas perspectivas sociocognitiva e interacional. In: BENTES, A. C.;

LEITE, M. Q. (orgs.). **Linguística de texto e análise da conversação**: panorama das pesquisas no Brasil. São Paulo: Cortez, 2010. cap. 6, p. 225-261.

CAZELATO, S. E. O. A cristalização dos provérbios e sua vigência nas práticas de gêneros textuais ou práticas comunicativas. **Sínteses** (UNICAMP. Online), v. 14, p. 86-104, 2009. Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/ojs-234/index.php/sinteses/article/view/1220>>. Acesso em 14 jun. 2014.

CICÉRON. **De l'orateur**. Livre II. Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres, 1950.

CICERÓN. **El orador**. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

_____. **Sobre el orador**. Trad. José Javier Iso. Madrid: Editorial Gredos, 2002.

CÓCEGAS. Direção: Aloísio de Abreu, Luiz Carlos Tourinho, Marcelo Saback, Régis Faria e Sura Berditchevsky. Produção: André Mattos e Fran Fillon. Guarulhos, SP: EMI, 2004. 1 DVD.

COMPAGNON, A. A Literatura. In: _____. **O demônio da teoria**: Literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. cap. I, p. 29-46.

CONLEY, T. **Toward a rhetoric of insult**. Chicago, USA: The University of Chicago Press, 2010.

COOPER, L. **An Aristotelian Theory of Comedy with an adaptation of the Poetics and a translation of the Tractatus Coislinianus**. New York: Harcourt, Brace and Company, 1922.

COSTA, S. R. **Dicionário de gêneros textuais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

CRUZ, D. F. A retórica de "Tapiiraiuara" ou considerações para uma análise tensiva da alusão. **Estudos Semióticos**, n. 2, São Paulo, 2006. Disponível em: <www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Acesso em 13 jun. 2014.

CRUZ JUNIOR, D. F. **O ethos do enunciador dos romances de Machado de Assis**: uma abordagem semiótica. 2006. 364 f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral). Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral. São Paulo, Universidade de São Paulo.

DECLERCQ, G. **L'art d'argumenter**: structures rhétoriques et littéraires. Paris: Editions Universitaires, 1992.

DUBOIS, J. *et al.* **Retórica geral**. São Paulo: Cultrix / EDUSP, 1974.

EGGS, E. Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna. In: _____. **Imagens de si no discurso**: a construção do ethos. São Paulo: Contexto, 2005. cap. 1, p. 29-56.

- FERREIRA, L. A. **Leitura e persuasão**: princípios de análise retórica. São Paulo: Contexto, 2010.
- FIORIN, J. L. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2014.
- FREUD, S. **El chiste y su relación con lo inconsciente**. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor, 1952.
- FRYE, N. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GIL, C. M. C. Humor: alguns mecanismos linguísticos. **Alfa**, v. 39, p. 111-119, 1995.
- HOMERO. **Ilíada**. Trad. Manoel Odorico Mendes. EBooksBrasil, 2009. Disponível em: <<http://pensamentosnomadas.files.wordpress.com/2012/03/ilc3adada.pdf>>. Acesso em: 06 mai. 2014.
- KENDON, A. **Gesture**: visible action as utterance. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2004.
- KOCH, I. G. V. **Introdução à linguística textual**: trajetória e grandes temas. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- LE BRETON, D. **As paixões ordinárias**: antropologia das emoções. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1990.
- LIMA, M. A. **A retórica em Aristóteles**: da orientação das paixões ao aprimoramento da eupraxia. Natal, RN: Editora do IFRN, 2011.
- LIPOVETSKY, G. **A era do vazio**: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Barcelona: Editora Gallimard, 1983.
- MAGALDI, S. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 1997.
- MARCUSCHI, L. A. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- MENDES, C. F. **A gargalhada de Ulisses**: a catarse na comédia. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MENEZES, W.A. Um pouco sobre as emoções no discurso político. In: MACHADO, I.L.; MENEZES, W.; MENDES, E. (orgs.). **As emoções no discurso**. v. 1. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007. p. 310-328.
- MEYER, M. **O filósofo e as paixões**: esboço de uma história da natureza humana. Lisboa, Portugal: Edições ASA, 1994.

_____. Prefácio: Aristóteles ou a retórica das paixões, por Michel Meyer. In: ARISTÓTELES. **Retórica das paixões**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. XVII-LI.

_____. **A retórica**. São Paulo: Ática, 2007a.

_____. **Questões de retórica**: linguagem, razão e sedução. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2007b.

MEZAN, R. A inveja. In: NOVAES, A. (org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 128-156.

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

MOISÉS, M. **A análise literária**. São Paulo: Editora Cultrix, 1991.

MONDADA, L.; DUBOIS, D. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, M. M.; RODRIGUES, B. B.; CIULLA, A. **Referenciação**. São Paulo: Contexto, 2003. p. 17-52.

MOSCA, L. L. S. Velhas e novas retóricas: convergências e desdobramentos. In: _____ (org.). **Retóricas de ontem e de hoje**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004. p. 17-54.

_____. Apresentação. In: MEYER, M. **A retórica**. São Paulo: Ática, 2007.

MOZDZENSKI, L. P. **O ethos e o pathos em videocliques femininos**: construindo identidades, encenando emoções. 2012. 371 f. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras. Recife, Universidade Federal de Pernambuco.

OLBRECHTS-TYTECA, L. **Le comique du discours**. Bruxelles, Belgique : Editions de l'Université de Bruxelles, 1974.

OLIVEIRA, V. Do direito de mandar tomar no cu. Blog do Praxedes, 14 jun. 2014. Disponível em: <<http://blogdopraxedes.com.br/post/2014/06/14/-do-direito-de-mandar-tomar-no-cu>>. Acesso em: 13 jul. 2014.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PÊCHEUX, M. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, F.; HAK, T. (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997. p. 61-161.

PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. **Tratado da argumentação**: a nova retórica. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PÉREZ, J. C. D. **Pragmalingüística del disfemismo y la descortesía**: los actos de habla hostiles en los medios de comunicación virtual. 2012. 517 f. Tese (Doutorado em Humanidades). Departamento de Humanidades: Filosofia, Linguagem e Literatura. Madrid, Espanha, Universidade Carlos III de Madrid.

PLANTIN, C. **A argumentação**: história, teorias, perspectivas. São Paulo: Parábola, 2008.

PLATÃO. O banquete. In: _____. **Diálogos**. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os pensadores). p. 32-102.

_____. **Filebo**. Disponível em: <<http://www.psb40.org.br/bib/b37.pdf>>. Acesso em 25 mar. 2014.

POSSENTI, S. **Os humores da língua**: análises linguísticas de piadas. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2007.

_____. **Humor, língua e discurso**. São Paulo: Contexto, 2010.

PRADO, D. A. [Orelha]. In: ARÊAS, V. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

PRETI, D. **A linguagem proibida**: um estudo sobre a linguagem erótica. São Paulo: T. A. Queiroz, 1984.

_____. (org.). **Fala e escrita em questão**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2001.

_____. (org.). **Estudos de língua falada**: variações e confrontos. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

PROPP, V. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.

QUEIROZ, E. F. Do *pathos* do teatro grego à paixão da contemporaneidade. **Revista Symposium**, ano 3, número especial, p. 79-85, 1999.

QUINTILIANO, M. F. **Instituições oratórias**: Tomo I. Trad. Jeronymo Soares Barboza. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1836.

_____. Institutio oratoria, livro IV, 3 (De risu). In: MARQUES JÚNIOR, I. N. **O riso segundo Cícero e Quintiliano**: tradução e comentários de De oratore, livro II, 216-291 (De ridiculis) e da Institutio oratoria, livro VI, (De risu). 2008. 170 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Latina). Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas. São Paulo, Universidade de São Paulo. p. 90-146.

RASKIN, V. **Semantic mechanisms of humor**. Dordrecht: D. Reidel, 1985.

REBOUL, O. **Introdução à retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

RETÓRICA a Herenio. Trad. Salvador Núñez. Madrid: Editorial Gredos, 1997.

ROUBINE, J-J. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

SEDEU, N. G. G. Neurose obsessiva: tabu do contato x pulsão de morte. **Estudos de Psicanálise**, n. 36, p. 121-134, 2011. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0100-34372011000300012&script=sci_arttext>. Acesso em 18 jun. 2014.

SLOANE, T. O. **Encyclopedia of rhetoric**. New York: Oxford University Press, 2001.

SOARES, A. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 2002.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

TRAVAGLIA, L. C. Recursos linguísticos e discursivos do humor: humor e classe social na televisão brasileira. In: **Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo**. Lorena: GEL/SP, 1989, p. 670-677.

_____. Uma introdução ao estudo do humor pela linguística. **D.E.L.T.A**, v. 6, n. 1, p. 55-82, 1990.

_____. O que é engraçado? Categorias do risível e o humor brasileiro na televisão. **Leitura: Estudos linguísticos e literários**. Maceió, Universidade Federal de Alagoas, n. 5, 6, p. 42-79, 1992.

TRINGALI, D. **Introdução à retórica: a retórica como crítica literária**. São Paulo: Duas Cidades, 1988.