

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS DA LINGUAGEM
ESPECIALIDADE: TEORIAS DO TEXTO E DO DISCURSO
LINHA DE PESQUISA: ANÁLISES TEXTUAIS E DISCURSIVAS

A Causa Daquilo que Gargalha
Humor e Discurso

ALEX SANDER DE OLIVEIRA

PORTO ALEGRE, 2018.

ALEX SANDER DE OLIVEIRA

A Causa Daquilo que Gargalha
Humor e Discurso

Dissertação apresentada para obtenção do grau de Mestre em Letras: Estudos da Linguagem: Teorias do Texto e do Discurso no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Cristina Leandro Ferreira

Porto Alegre, 2018

ALEX SANDER SILVEIRA DE OLIVEIRA

**A Causa Daquilo que Gargalha
Humor e Discurso**

Dissertação apresentada para obtenção do grau de Mestre em Letras: Estudos da Linguagem: Teorias do Texto e do Discurso no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Andrea Czarnobay Perrot – UFPEL

Prof.^a Dr.^a Ana Boff de Godoy – UFCSPA

Prof.^a Dr.^a Freda Indursky – UFRGS

Porto Alegre – Rio Grande do Sul

2018

CIP - Catalogação na Publicação

de Oliveira, Alex Sander Silveira
A Causa Daquilo que Gargalha - Humor e Discurso /
Alex Sander Silveira de Oliveira. -- 2018.
101 f.
Orientador: Maria Cristina Leandro Ferreira.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Análise do Discurso. 2. Humor. 3. Ideologia. 4.
Significante de Borda. 5. Trilha Discursiva. I.
Ferreira, Maria Cristina Leandro, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Professora Dr.^a Maria Cristina Leandro Ferreira, pela acolhida, pelos incentivos e pela delicada firmeza com que me conduziu ao longo desta pesquisa. Agradeço pelo carinho e cuidado durante esta jornada.

À minha madrinha Dalva Stracke pela confiança no meu potencial e por todas as formas de incentivo.

À minha mãe Edeli e minhas irmãs Viviane e Alessandra por todo o apoio superando as distâncias.

À querida amiga Professora Dr.^a Ligia Savio que desde a graduação me incentiva a ir adiante nos meus propósitos.

Ao amigo Maximiliano Servi que mesmo à distância sempre tem uma palavra de incentivo.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa – Oficinas de Análise do Discurso pelas trocas e pelos afetos.

Às Professoras Dr.^a Dóris Fiss e Dr.^a Freda Indursky pela acolhida em momentos cruciais nesta trajetória.

Aos demais professores e funcionários do Instituto de Letras da UFRGS por todo o apoio.

A todos os professores que contribuíram na minha jornada ao longo da vida.

A todos os colegas professores que fazem a diferença apesar das adversidades que a educação sofre todos os dias

A todos os que lutam por uma sociedade justa, livre da exploração, de todo o tipo de preconceito e democrática e com direito à livre expressão.

Muito Obrigado!

A Ana e Vitória por meus melhores sorrisos.

*E que seja tida por nós como falsa
toda a verdade que não acolheu nenhuma gargalhada.*

Friedrich Nietzsche

RESUMO

A presente pesquisa procura compreender o funcionamento discursivo no humor, com base na Análise do Discurso francesa, inaugurada por Michel Pêcheux. Este percurso entende o humor não somente como uma organização linguística, mas na sua relação com a história e das formações do inconsciente. Para isso, analisa o acontecimento humorístico, que dispara o gatilho do riso, através de esquetes que fizeram a história do humor audiovisual brasileiro desde o surgimento da televisão. Para montagem do dispositivo analítico, utiliza o conceito de Significantes de Borda (LECOMTE, 2016 [1980]), para analisar a forma como a ideologia enfeixa os já ditos através da língua, para propor a construção de Trilhas Discursivas. O primeiro capítulo discute o funcionamento discursivo através do simulacro montado para o humor. O segundo capítulo relaciona o simulacro com o conceito de Acontecimento (PÊCHEUX, 2015[1983]) e procura mapear o momento em que surge o efeito humor. Já o terceiro analisa o funcionamento da paródia e da alegoria. O capítulo final se debruça sobre esquetes do programa *Tá no Ar – A TV na TV*, da Rede Globo, utilizando-os como materialidades discursivas que montam Trilhas Discursivas complexas com o atravessamento de diferentes constructos discursivos.

Palavras-chave: Análise do discurso – Humor – Ideologia – Trilha discursiva – Significantes de borda.

ABSTRACT

The present research seeks to understand the discourse functioning in humor, based on the French Discourse Analysis, inaugurated by Michel Pêcheux. This course understands humor not only as a linguistic organization, but in its relation to the history and formations of the unconscious. For this, it analyzes the humorous event, which triggers the trigger of laughter, through sketches that have made the history of Brazilian audiovisual humor since the emergence of television. For assembling the analytical device, it uses the concept of Signifier of edge (LECOMTE, 2016 [1980]) to analyze how ideology fuses those already spoken through the language, to propose the construction of Discursive Tracks. The first chapter discusses the discursive functioning through the simulacrum set up for humor. The second chapter relates the simulacrum to the concept of Event (PÊCHEUX, 2015 [1983]) and seeks to map the moment when the humor effect arises. The third one analyzes the functioning of parody and allegory. The final chapter focuses on skits from *Tá no Ar - TV on TV*, from Rede Globo, using them as discursive materialities that set up Complex Discursive Tracks with the crossing of different discursive constructs.

Keywords: Discourse analysis - Humor - Ideology - Discursive track - Signifier of edge.

Sumário

Uma Teoria Engraçada	11
1. Comédia é Discurso	16
1.1 – O Sujeito que ri e o Sujeito que faz rir	22
1.2 – Afinal, o que é comédia?	25
1.3 – Discurso em Simulacro.....	29
1.4 – Outro e Discurso-Outro	33
2. Quando o humor acontece.....	40
2.1 – Humor: Sem Modos de Fazer.....	50
2.2 – Piada: Estrutura ou Acontecimento?.....	53
2.3 – A Equação que é uma piada	59
2.4 – Stand Up Discours	60
3. Circuitos e túneis.....	64
3.1 – Trilha Parodiada	64
3.2 – Aleg(o)ria	66
4. A TV na TV - O Discurso no Discurso	72
4.1 – A Gênese da TV na TV	74
4.2 – Verificando os Antecedentes	77
4.3 – Sujeito Indígena Dividido: O Caso Obirajara.....	80
4.4 – Um Beatle no Baile Funk.....	83
4.5 – Em uma Terra e um Pensamento Distante... ..	85
4.6 – Foca!	87
Só nos resta sorrir	93
REFERÊNCIAS	96

Uma Teoria Engraçada

*E desde quando o humor é
antagônico ao filosofar? Não será,
contrariamente, a mais alta expressão
do espírito crítico?*

Roberto Gomes

Em algum momento, decidi ser humorista. Não lembro se foi antes de querer ser mágico ou depois de ter desistido de ser bombeiro. Persiste a dúvida se cheguei a desistir em algum momento. Não lembro. Mas, embora não veja essa possibilidade no horizonte, continuo um apaixonado pela arte do riso.

Já fiz muita gente rir. Apelo para o riso do outro quando estou mal-humorado. Dizem que a risada é contagiante. Faço por esperança, mas nem sempre funciona. O humor não é óbvio. A resposta é sempre inusitada e dentre tantas possibilidades há a falta do riso.

Conheci o humor pela televisão. Somente mais tarde, surgiram alguns LPs com as melhores de Costinha, Ari Toledo, Juca Chaves e outros contando coisas que jamais iriam para o ar. E mesmo assim, de vez em quando, eles apareciam em algum programa de TV e lá estava eu fascinado com a arte deles.

No domingo, em uma cidade do interior de somente um canal de televisão, assistia *O Planeta dos Homens*, *A Praça da Alegria*, *Balança Mas Não Cai* e sempre seguidos de *Os Trapalhões*. Mais tarde, quando a *Praça da Alegria* deixou a programação da *Rede Globo*, tentávamos, eu e meu pai, ouvir os mesmos quadros pelo rádio, sintonizando em AM a *Rádio Globo/RJ* que tinha o programa *A Turma da Maré Mansa*, mas não era a mesma coisa.

Ouvir a esquete da Velha Surda, personagem icônica do ator Rony Rios, não era a mesma coisa sem os seus trejeitos, caras e bocas. Lembro quando o programa reapareceu na *TV Bandeirantes*, recém-chegada na cidade, com o nome de *Praça Brasil*. Já não achava tanta graça nas outras personagens e esquetes, mas valia a pena esperar pela entrada da Velha Surda e de Ronald Golias.

Durante a semana, não perdia o *Viva o Gordo*, de Jô Soares, às segundas-feiras, e *Chico City*, de Chico Anysio, nas quartas. Sempre achei Jô mais engraçado e isso rendia discussões com os amigos que preferiam as interpretações de Chico Anysio – sem dúvida, o melhor ator de todos os tempos. A cada personagem, uma completa transformação. Como se o corpo do ator se moldasse às exigências da sua imensa galeria de personagens.

Acompanhei o humor brasileiro de várias formas. Fui leitor assíduo do jornal *O Planeta Diário* e da revista *Casseta Popular*, muito antes de ver a fusão das duas turmas estreiar o *Casseta & Planeta*. Antes deles, a *TV Pirata* que foi o programa humorístico que trouxe a primeira grande inovação de formato no humor televisivo e que estava encarregado de acompanhar com muito humor a primeira eleição direta para presidente, após a ditadura civil-militar brasileira.

Vi a *MTV* nascer (e morrer) e toda a sua contribuição para a inovação do humor brasileiro. Fez escola com os programas: *Hermes & Renato*, *Os Piores Clips do Mundo*, *Comédia MTV*, *Furo MTV* e muitos outros. Depois do fechamento da emissora, a internet torna-se a grande mídia do humor brasileiro. O precursor *Programa do Rafinha*, do até então desconhecido Rafinha Bastos, começa a crescer em audiência. Ao mesmo tempo, o humor retoma o espaço dos teatros com os shows de comediantes no formato *Stand-Up Comedy*, bastante comum no EUA e até então pouco explorado no Brasil. A exceção foi Chico Anysio que nos anos 80 fez turnê com alguns shows neste formato.

E é com satisfação que vejo a profissionalização da produção de conteúdo de humor para a internet. Canais como o *Porta dos Fundos* rompem com todos os estereótipos rasos e carregados de preconceitos que habitaram durante anos o humor na TV.

Talvez como forma de ressignificar a velha vontade de ser humorista “quando crescer”, visitei algumas teorias sobre o fazer rir. Em todas, percebia que o foco estava na boa piada. Aquela que “necessariamente” vai fazer com que o gatilho do riso seja disparado. E isso já não bastava. As velhas formas do humor já não me satisfaziam. E o que pode explicar a piada que não funciona? Olhar tão somente para a organização na superfície linguística é o suficiente para encontrar respostas?

Assim, cheguei à Análise do Discurso (AD) iniciada por Michel Pêcheux. Primeiramente, atraído pelo encontro da Linguística, do Marxismo e da Psicanálise que, como bem define o (agora) nosso campo de pesquisa, me constitui como sujeito. A partir desta posição, vi a possibilidade de entender o riso, esta ação tão exclusivamente humana, a partir do sujeito, da língua e das condições históricas. Foi assim que me deparei com uma teoria que abordava o humor de maneira completamente lateral, mas que, em sua fortuna teórica deixada pelo seu fundador, está crivada de muito bom humor.

Em uma entrevista ao pesquisador brasileiro Nilton Milanez¹, Jean-Jacques Courtine, que foi orientando e trabalhou diretamente com Pêcheux - o apresenta como “um tipo engraçado, quando a angústia não tomava conta dele”. E ainda “um grande imitador”, capaz de imitar o sotaque de Quebec para um quebequense ao ponto de ser tratado como um igual e despertar a curiosidade sobre qual província poderia ser a origem do grande teórico da Análise do Discurso.

Do começo ao fim do legado teórico de Pêcheux, o humor é uma constante. Sua obra mais importante, *Semântica e Discurso* (2014 [1975]), traz no título uma referência a uma canção folclórica francesa que fala de obviedades. E Utiliza o humor como forma de desconstrução da “grande verdade” neopositivista (corrente que domina o debate no campo da Linguística nos anos 1970) e suas “evidências fundadoras sobre a semântica”, Pêcheux trata *La Palice* como “patrono dos semanticistas”. Sem contar que a obra começa com uma anedota atribuída a Josef Stalin que tratava todos aqueles que o cercavam como “gatinhos cegos”, mas era incapaz de perceber sua própria cegueira.

Quando trata da subjetividade instituída por um processo de interpelação ideológica, Pêcheux mostra a ilusão de autonomia do sujeito comparando-o ao Barão de Münchhausen, lendário militar alemão, conhecido por suas histórias fantásticas e exageradas. Como a do dia em que livrou-se de um enorme charco,

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=juzRrJMuhs0> <Acesso em 06/05/18>

em que foi parar com o seu cavalo, puxando os próprios cabelos. Tal como o sujeito que por esquecimento vê-se como autônomo e “dono de sua morada”.

Em 1980, em Nanterre, acontece o colóquio *Materialidades Discursivas*, organizado por Pêcheux ao lado de outros intelectuais com o objetivo de discutir as materialidades do discurso a partir de diferentes perspectivas. No evento, encontravam-se linguistas, historiadores e psicanalistas. Na abertura, disse que começar a trabalhar desta forma produziria um acontecimento. “Entendo: um pequeno acontecimento teórico e não um happening universitário” (Pêcheux, 2016 p.29).

No livro *A Língua Inatingível* (2010 [1981]), escrito a quatro mãos com Françoise Gadet, as tiradas satíricas são constitutivas da crítica contra o neopositivismo, agora representado por Noam Chomsky e sua teoria gerativista. Ao aprofundar a discussão proposta no seu trabalho publicado em 1971: *Língua, Linguagem e Discurso* (revista *Langages*, 24), sobre o corte saussureano, *A Língua Inatingível* tem seus capítulos nomeados de maneira peculiar: *A Língua de Marte*: “...o neopositivismo anda de disco voador e fala a língua de marte”; *Qual é a Cor das Ideias Verdes?*: em referência à teoria de Noam Chomsky em *Estruturas Sintáticas*, 1957 e sua frase *Colorless green ideas sleep furiously* (Ideias verdes dormem furiosamente) que é a demonstração de uma estrutura sintática perfeita, mas semanticamente vazia.

Ainda nesta obra, Pêcheux trata a questão do humor teoricamente, embora de maneira lateral, quando fala das condições históricas de produção que separam o humor judaico (*Witz*) do anglo-saxão (*Joke*) e da insubmissão do humor às teorias totalizantes sobre a linguagem: “O espírito dos universais não é o mesmo que da casuística, o que é marcado na língua por uma relação diferente no humor” (*Op. cit.* p.193).

Em Illinois/EUA, 1983, Pêcheux encerra sua obra bibliográfica com a conferência: *O Discurso – Estrutura ou Acontecimento*. Nele conhecemos aquele “velho teórico/erudito/marxista que queria fabricar sua própria biblioteca”, mas que só fazia confusão porque não sabia diferenciar uma porca de um parafuso. Embora recebesse a oferta de diferentes porcas para facilitar seu trabalho (porcas estruturalistas, linguísticas, psicanalíticas etc), recusava: “deixem-me

tranquilo, deixem-me fazer o meu trabalho, sem me complicar ainda mais minha vida com suas porcas”. Tornou-se inevitável a identificação com o autor desta construção teórica consistente e recheada de muita graça.

Lembro de uma das primeiras reuniões com minha orientadora, Prof^a. Dr^a Maria Cristina Leandro Ferreira, em que ela me disse: “procure humor em Pêcheux”. Fui correndo buscar o livro indicado, o supracitado *A Língua Inatingível*. Devo ter lido umas dez vezes o capítulo *Enigma, Witz e Joke*, talvez na tentativa de suprir uma enorme frustração de neófito.

Saí da reunião acreditando que Pêcheux traria uma teoria esquemática sobre o funcionamento do humor. O que hoje somente prova que não conhecia absolutamente nada sobre o autor e a Análise do Discurso (AD). Hoje, tenho certeza de que este é um dos melhores textos escritos sobre o funcionamento do humor. Humor é discurso; portanto – é estrutura e acontecimento. Seu efeito só é possível no encontro de uma atualidade e uma memória. E não raro com a memória “errada”, ao menos do ponto de vista de quem faz o humor. A graça está na equivocidade, no jogo metafórico que substitui porcas, parafusos e clavilhas. Pêcheux não escreve sobre como fazer graça, escreve sobre sua matéria-prima que são as condições de produção históricas em que a piada acontece. Humor é efeito.

Este trabalho visitará a historicidade das teorias do humor, procurando entender suas condições de produção, quando formuladas, e os reflexos presentes constitutivamente no humor televisivo brasileiro. Ao longo do percurso, procurarei demonstrar as marcas destas diferentes teorias através de sequências discursivas compiladas de textos de humor que fazem parte da história do humor televisivo brasileiro.

Em seguida, procurará entender o humor através das lentes da Análise do Discurso (AD) tendo como objeto de análise os esquetes e o formato do programa *Tá no Ar: A TV na TV*, da *Rede Globo* de Televisão. A escolha do *corpus* dá-se pelo entendimento de que o programa sintetiza as experimentações do humor na TV e na Internet, inovando na forma, mas sem deixar de carregar a historicidade da comédia.

1. Comédia é Discurso

Marx, no começo do *Manifesto do Partido Comunista* de 1848, diz que a história das sociedades é a história das lutas de classes. Com o intuito de examinar o humor como fenômeno na cultura ocidental através dos tempos, é possível perceber o embate entre dois discursos atravessados pelos jogos de poder das diferentes sociedades. Como bem definiu Pêcheux (1975), somos humanos e nos tornamos sujeitos pela ideologia. Assim sendo, a posição ocupada pelos sujeitos determinará as condições de produção dos discursos que criam o contraste necessário para o acontecimento do humor.

Aqui, acontecimento é visto como o encontro de uma atualidade com uma memória (Pêcheux, 1981) criando um terceiro discurso. O discurso de humor é resultado do acontecimento. É ele que dispara o riso, portanto a disputa dos diferentes discursos por sentidos através dos mesmos significantes faz surgir a novidade discursiva pela fusão metafórica de sentidos. Exploraremos mais adiante o papel da metáfora e da metonímia na construção do humor. O que precisamos neste momento é perceber que o jogo em que a disputa de sentidos acontece é ideológico.

Ideologia é o conjunto de práticas de uma sociedade a partir da interpelação de seus homens e mulheres como sujeitos. Portanto, nasce das práticas e das reflexões sobre as práticas que são transformadas em um processo contínuo e dialético. Os sujeitos e suas obras são resultado da tensão permanente da luta de classes sociais que garante o funcionamento da formação social estabelecida em seu tempo. A interpelação ideológica, portanto, é matéria-prima para o humor.

Em um quadro do programa *Viva o Gordo*, de Jô Soares (1985), um general do exército que ficou em coma por seis anos, depois de um acidente acontecido quando estava a caminho da posse do General João Figueiredo, último presidente nomeado pela ditadura civil-militar, retoma a consciência. A cada novidade recebida, como o fato do então advogado do Sindicato dos

Metalúrgicos do ABC, que era dirigido pelo sindicalista Luiz Inácio Lula da Silva, ter tornado-se ministro do Trabalho do então presidente José Sarney, o general reagia se debatendo e repetindo o bordão – Me tira o tubo! E sempre ao final do esquete, acabava descobrindo que nem tudo havia mudado tanto e então dizia feliz e aliviado – Me deixa o tubo.²

Neste quadro do programa de Jô Soares é possível perceber a referência a algumas práticas sociais determinadas pela ideologia. O protagonista é um general alijado do poder por sua condição de saúde. Certamente, se o programa fosse exibido seis meses antes, não faria o menor sentido. Na conjuntura política brasileira em que a esquete foi exibida, o Exército estava no poder e tinha como antagonista a direção do sindicato dos metalúrgicos. A mudança da correlação de forças determinou a entrada de um presidente civil para a má-sorte do militar, que estava em coma. Em outras palavras, a disputa ideológica como luta pela hegemonia passou a interpelar os sujeitos de forma distinta.

Althusser (1996 [1970], p.105) afirma que é a reprodução das condições de produção de uma sociedade que garante a sua existência. A Formação Social Capitalista produz organizando as práticas. Homens e mulheres são sujeitos assujeitados pela Ideologia que os interpela a ocuparem seus lugares no processo produtivo.

Embora pareça contraditório, a constituição do sujeito dá-se no momento em que se integra à sociedade, inscrevendo-se em um lugar que é parte do funcionamento dinâmico do processo produtivo da Formação Social como um todo. A ocupação não acontece com a soma de diferentes sujeitos propondo novas formas de produção, mas integrando sujeitos organizados em Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE), que procuram significar o funcionamento em rituais que retroalimentam o processo de funcionamento da sociedade e as posições-sujeito que devem e não devem ser ocupadas pelos sujeitos que as constituem.

Para Althusser (1996 p.123), a escola é um dos AIE mais importantes para o funcionamento do processo de reprodução na sociedade capitalista. E nela forma-se a mão-de-obra que ocupará as posições-sujeito na produção. E não

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vpMM19JSkNo>

somente pela formação técnica, mas pelo convencimento deste sempre-já-sujeito de que o espaço produtivo que deverá ocupar deve ser respeitado a partir de seus ritos e práticas. No caso brasileiro, os alunos de escola pública saem convencidos e preparados de que deverão participar “de maneira especializada” de sua posição-sujeito nos trabalhos em que sua renda não seja suficiente para que possa mover-se para a ocupação de outras posições-sujeito na pirâmide social.

Já a escola privada prepara os seus alunos para a ocupação nos estratos mais bem remunerados. Ou seja, para tornarem-se aqueles que serão os chefes dos primeiros na produção capitalista. Paradoxalmente, isso funciona até a finalização dos ensinamentos fundamental e médio. A partir deste momento, há uma inversão – o estado brasileiro dedica-se a formar a mão de obra altamente especializada pela via de uma escola pública de qualidade, de nível superior. Nossas universidades não dispõem de ensino noturno em todos os cursos e acabam por exigir uma dedicação exclusiva que limita ao máximo o processo de preparação dos filhos de trabalhadores para que possam mover-se pela estrutura social para ocupar diferentes papéis na sociedade.

A exceção ao funcionamento do sistema educacional público brasileiro no ensino básico são os colégios militares. Escolas que dispõem de um quadro de professores altamente qualificados e com vencimentos compatíveis com seus níveis de qualificação. Possuem excelentes estruturas e em um país que tem serviço militar obrigatório, são vistas como instituições que podem garantir uma ascensão social, desde que a ideologia propagada seja assumida.

Assim, desde muito cedo, crianças e adolescentes aprendem o que um militar pode ou não dizer e como se portar em sociedade. A livre adesão à ideologia militar dá uma identidade ao sujeito. Os que tornam-se sujeitos pela disciplina militar, pela hierarquia inquestionável, pelos ritos, pela farda, pelas constantes mudanças de cidade, pelos uniformes de passeio impecáveis recebem uma identidade e gozam dos privilégios recebidos como bons sujeitos de verde-oliva.

No quadro do programa *Viva o Gordo* (1985), a personagem de Jô Soares reclama seus privilégios. Como se vê nas Sequências Discursivas 1 e 2, é um

general, portanto, estava no topo da carreira quando o exército assumiu o poder, derrubando um presidente constitucional e impondo uma ditadura que durou 20 anos.

SD1: “É incrível, depois de ficar em coma durante seis anos” (...) “*Ele estava voltando de carro depois da posse do presidente Figueiredo, que era muito amigo dele. Quando de repente o carro dele deu uma batida...pronto! Ele ficou inconsciente assim até agora*”.

O discurso do médico sobre o paciente (o general) é também determinado pelo atravessamento ideológico. O médico é um sujeito socialmente privilegiado. Faz parte da pequena burguesia capitalista em um país em que o acesso à saúde é um privilégio e não um direito. É visto como aquele capaz de dar um diagnóstico sobre o paciente. E de acordo com o diagnóstico (SD1), sabemos que é um General, amigo do presidente (ditador) e que está em coma há seis anos.

SD2: “Quer dizer que o João nem é mais presidente? Mais de 6 anos...e eu não aproveitei nada. Passei os seis anos aqui, neste hospital.”

“Não aproveitei nada”, diz o bom sujeito da ideologia que cumpriu todos os ritos e sentiu-se alijado de seus privilégios não desfrutados. O gatilho do humor está na situação de um privilegiado que perdeu seus privilégios e que pensa não poder suportar este mundo desconhecido (“Me tira o tubo”).

A personagem de Jô Soares passa por este *Efeito Quixote*. Há um esforço em discursivizar o novo mundo a partir das condições de produção anteriormente conhecidas. Entretanto, inseridas em outras condições históricas, discursivizam de maneira anacrônica sem lastro na realidade.

Dom Quixote de La Mancha, obra prima de Miguel de Cervantes, versa sobre um cavaleiro andante em um mundo em que os cavaleiros andantes deixaram de existir. Então qualquer venda vira uma estalagem; uma menina do

campo, a mulher intocável e dona de seu amor; um pangaré é visto como um alazão; um desvalido, como escudeiro e moinhos de vento como gigantes. O descompasso entre o discurso e as condições de produção produz o humor da obra.

Trata-se de um discurso fora do lugar, que responde às condições de produção muito específicas, recrudescido pela ideologia e que cria uma identidade autoritária. Os livremente assujeitados às ideologias minoritárias, na correlação de forças dentro da Formação Social vigente, tendem a cristalizar os sentidos de seu discurso como forma de sobrevivência ao entorno que não dá eco. O discurso religioso e o de partidos políticos ortodoxos tendem a fomentar o Efeito Quixote em suas práticas e seus discursos.

Como nos alerta Pêcheux (2014 [1978] p.269), todo o ritual tem falhas. A interpelação é resultante de um processo de disputa dos sujeitos pelas diferentes Formações Ideológicas no choque da luta pela hegemonia da Formação Social entre classes. O assujeitamento não é um processo determinista, mas sim identitário para um sujeito que encontra-se sempre dividido, refletindo o quadro da disputa entre as classes sociais na conjuntura (Real da História) pelo simbólico.

A disjunção teórica entre essas duas “descobertas”, o inconsciente e a ideologia, não impede, contudo, a conjunção política sob a forma de resistência à ideologia dominante (FEU DE CARVALHO 2015, p.112)

Já o inconsciente é responsável pelo tropeço da interpelação. Ele é a mola propulsora do processo de resistência que faz com que a interpelação do sujeito não seja completa. O *non-sens*, através do Witz (que pode ser entendido como chiste, ato-falho), revela discursos oriundos de diferentes lugares do interdiscurso. E, não raro, causando o humor pelo acima denominado Efeito Quixote.

Em um quadro do programa *Os Trapalhões*³, da *Rede Globo* (1980), durante a discussão das personagens Didi (Renato Aragão) e Dedé (Manfried Santana), encontramos o seguinte diálogo:

SD3:

“Didi: - Tão reclamando aí!

Dedé: - Tão reclamando o que, rapaz?

Didi: - De vocês...

Dedé: - Tu não paga aluguel aí, tá todo dia cobrando, pensa que não sei?

Didi (dedo em riste): - Pera, pera, pera aí. Agora que me toquei.

Dedé: - Tocou o quê?

Didi: - Vocês têm mania de me xingar. Mas, de quem é o dinheiro para pagar a conta do aluguel, luz, gás, telefone, a despesa total. De quem é?

Dedé: - Minha!

Didi (constrangido): - Ah, é verdade.”

É possível perceber no esquete que o humor como organização linguística, no texto dos humoristas, faz um simulacro do ato-falho para que o gatilho do riso seja disparado. O *non-sens* está presente quando esperamos que aquele que cobra o fato de alguém pagar todas as despesas esteja cobrando de quem paga todas as despesas. O discurso do provedor como aquele que tem o direito de cobrar é marcado ideologicamente pela lógica de uma Formação Social baseada no consumo. A identificação com o discurso cortado pelo chiste dispara o gatilho do riso. Neste caso, a resistência do inconsciente emerge e aparece como contraponto à ideologia dominante.

O humor funciona a partir de um processo de identificação. Aqui temos o papel do provedor, aquele que paga a despesa doméstica e tem direito à voz. O esquete analisado anteriormente zomba da condição de um general do exército que perde seus privilégios. Aqueles que viveram sob a ditadura civil-militar

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vHmtfMIXgMY> <Acesso em 17/07/2018>.

(1964/1985) e de alguma maneira foram atingidos por ela, certamente, divertiram-se com o quadro. Já os oficiais do exército brasileiro, acostumados a prender todo e qualquer sujeito que questionasse minimamente o regime imposto, ao assistirem o programa de Jô Soares, dificilmente se divertiram por estarem na posição de alvo da piada.

A interpelação ideológica mostra-se organizada pela linguagem em Formações Discursivas. A ideologia regula o que pode e deve ser dito a partir de uma relação com o outro. É pela alteridade que o sujeito modula o discurso.

Rir de si, de seu papel como sujeito, ou do outro é também um ato político. O riso é permitido a partir do processo de identificação. A interpelação ideológica autoriza o que pode ou deve ser divertido. Humor é Discurso.

1.1 – O Sujeito que ri e o Sujeito que faz rir

O ator vive, chora, ri, em cena, mas enquanto ele ri e chora ele observa suas próprias lágrimas e alegrias (Stanislavski 2004, p.237).

Nas sequências discursivas 1 e 2, temos recortes de textos organizados para que tenham o riso como resposta. Na esquete de *Viva o Gordo* (1985), temos no plano atorial: um médico, uma atendente de enfermagem e um general do exército como paciente. Embora identifiquemos aqui sujeitos no exercício de sua discursividade, verificamos que não há uma interpelação direta. Uma personagem não tem inconsciente ou sequer é interpelada diretamente pela ideologia.

Freud (1996 [1905], p. 1842) propõe uma diferenciação entre o chiste e o cômico. O chiste, ou *Witz* é a tirada espirituosa. Como no exemplo que o autor traz do vendedor de loterias que, após encontrar o Barão de Rothschild, fica se vangloriando ao dizer que foi tratado *famillionariamente*.

O chiste tem essa característica da condensação metonímica, que com pouquíssimos recursos linguísticos indica caminhos que apontam para regiões

fronteiriças das FDs. Ou seja, propõe diferentes sentidos aos significantes compartilhados por diferentes Formações Discursivas. Portanto, é ao longo da cadeia de significantes que o cômico constrói os sentidos. Utiliza os recursos da metáfora para manter a tensão dos sentidos entre o plano da enunciação e o plano do silenciamento.

Quando o General, personagem de Jô Soares em *Viva o Gordo* (1985), diz: “me deixa o tubo”, está falando não só da sua vontade de continuar vivendo, mas sobre as condições históricas em que irá viver. Afinal, o Brasil não havia mudado tanto da ditadura civil-militar para o primeiro governo civil *a posteriori*.

Já as ameaças desesperadas e suicidas do mesmo general, ao se deparar com um mundo diferente e enunciar como se ainda estivesse em outro período histórico, podemos entender como um texto cômico. Em ambos os casos, há um processo de simulação da realidade. Ficção construída a partir de condições de produção existentes no plano da realidade.

O chiste e o cômico são organizações linguísticas que irão explorar a possibilidade de mais de um discurso presente. O gatilho que dispara o riso é o elemento surpresa. A memória aponta para um discurso que é silenciado, embora presente, mas a atualidade apresenta novas possibilidades de sentido para a cadeia significativa.

Para Aristóteles (2006, p. 24), a imitação de personagens na tragédia agindo, não narrando, faz operar a *catarse* (καθαρσις), ou seja: a purificação das emoções por um processo identitário entre as ações das personagens com a emoção do público que as assiste. Cabe ao dramaturgo a apropriação dos saberes discursivos das diferentes posições ocupadas no processo de produção da Formação Social.

As personagens de ficção fazem parte de um mundo paralelo, imaginário, mas que simula a realidade. Este processo de verossimilhança só funciona se a Formação Social tiver uma lógica compatível com o que é conhecido pelos sujeitos. Para que este plano funcione é preciso que haja relações sociais e de poder entre as personagens e a ocupação destes espaços no plano atorial cria posições sujeito em simulacro.

O trabalho da ideologia dá-se sobre os sujeitos que tecem a dramaturgia. Suas personagens, ocupando suas posições sujeito, precisam refletir no discurso aquilo que no plano da realidade seria dito por alguém que estivesse ocupando aquela posição. Se a ficção cria um mundo completamente diferente, mesmo assim procurará recriar as relações entre os papéis, a partir daquilo que é conhecido.

Foucault (2008, p.27) levanta uma série de hipóteses sobre a conformação de Formação Discursiva e a define como uma reunião de saberes em torno de um objeto, observando as regularidades dos enunciados. Nos afastamos desta posição por entender que na construção do texto de um autor literário, de um dramaturgo ou de um roteirista há uma apropriação do discurso a partir dos saberes e regularidade, porém este processo não é somente institucional, mas regulado pela ideologia.

No exemplo de SD1 e SD3, o discurso médico é utilizado na construção da verossimilhança da personagem, mas é preciso igualmente entender as significações políticas a partir das condições de produção. Um médico no Brasil é visto como alguém que além de conhecer sobre a saúde humana, diferente da atendente de enfermagem, também personagem do esquete, é bem remunerado e ocupa um lugar privilegiado na sociedade. A atendente, embora compartilhe de saberes institucionais com o médico cumpre um diferente papel social e outra posição menos privilegiada. No quadro em questão, ela informa indícios sobre o comportamento do paciente, mas pede que o médico a acompanhe para dar uma posição final. Não é autorizado a ela dar um diagnóstico, mesmo que conheça os sinais.

A mimese discursiva é a garantia da verossimilhança; a realização do simulacro em que são imitadas as condições de produção. É nos discursos das personagens que serão distribuídos os papéis sociais que, dialeticamente, reificam os papéis sociais. Não há sujeitos porque não existe interpelação ou inconsciente das personagens. Pela mimese discursiva temos posições sujeito em simulacro.

O gesto de leitura, entretanto, é de um sujeito-leitor interpelado que a partir de sua posição na realidade percebe os discursos que transitam e o

atravessam. Portanto, a posição-sujeito em simulacro é uma construção incompleta como o sujeito. E é também pela incompletude que o sujeito em simulacro torna-se verossímil, em uma relação dialética com o sujeito da realidade.

1.2 – Afinal, o que é comédia?

Comédia pode ser entendida como um jogo entre diferentes Formações Discursivas coligadas pelo tensionamento entre a enunciação e o silenciamento. Há um discurso aparente, visível e outros silenciados, porém presentes. O engendramento entre o dito e o silenciado que renova a atualidade e a memória traz novas possibilidades de sentido e dispara os gatilhos do riso.

Neste jogo entre o silenciamento e a enunciação, caberá a quem organiza a superfície linguística decidir quem vencerá a disputa ideológica. No caso dos meios de comunicação de massa, será aquilo que é autorizado ser discutido por aqueles que são detentores de uma concessão de canal de TV ou emissora de rádio. Vejamos como a cultura machista era reproduzida neste modelo, pelo humor.

Em 1999, no especial de 50 anos da *TV Globo*, um esquete reuniu Renato Aragão e Ronald Golias⁴. Os humoristas faziam *boys* de um hotel cujo hóspede estava reclamando a permissão do hotel para a entrada de um homem no quarto em que estava a sua noiva. Na discussão, a mulher diz que o noivo é violento.

SD4:

Mulher: Você não presta. E se eu te desprezo é porque você até bate em mim. O meu corpo tá aqui, ó, cheio de hematomas. (Ao mostrar os hematomas, os dois boys correm para tocar o corpo da mulher.)

Homem: Eu quero é justiça, viu? Porque fui acusado de ser uma pessoa violenta. E todo mundo sabe, quem me conhece, sabe que eu sou uma criatura meiga.

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ayZYUGhudQw&list=RDayZYUGhudQw&t=12>
Acesso em 05/08/2018

Didi: *Meigalinha*

Mulher: (suspira) eu queria tanto ter um filho.

Golias: Nós estamos à disposição. Nós é *boy* (SIC), mas a gente faz hora extra.

Homem: Você me despreza, né. Mas, eu aviso – está chovendo mulher por aí.

Didi: O dia que chover mulher, vai cair duas bichas na nossa cabeça.

Mulher: Você é um egoísta. Olha aqui! Vocês não sabem o que é ter um noivo assim desse jeito.

Golias: Nem quero saber porque nós é macho (SIC), né, Didi?

Didi: Menos, menos, corta pela metade.

Dono do Hotel: Sinceramente, eu acho até que vocês se gostam. Estão fazendo tempestade em copo d'água.

O quadro termina com o homem ameaçando ir embora enquanto fala dos momentos felizes vividos e de seus sentimentos, incluindo a mágoa que está sentindo. A mulher, emocionada, se atira nos braços do noivo. Mas, é interrompida pelos *boys* do hotel que agarram o homem mostrando-se seduzidos.

Para Orlandi (2008 p.18) é “pelo discurso que a história não é só evolução, mas sentido, ou melhor, é pelo discurso que não se está na evolução, mas na história”. O machismo e o sexismo são marcas de uma Formação Social baseada na propriedade privada dos meios de produção. Engels (1984 p.15) localiza a mudança na história da família que vai de uma ginecocracia, em que a linhagem era estabelecida a partir da mãe, para a paternidade que estabelece a monogamia, a propriedade privada e o direito de herança. As marcas da historicidade do esquete são de um momento anterior à ascensão do movimento feminista.

Pela naturalização do machismo que pode ser percebida no esquete, podemos entender a reação ao feminismo de nossa contemporaneidade. As condições históricas de produção são determinadas pela dinâmica da luta pela hegemonia na Formação Social Capitalista. Juntamente às questões das lutas de classes há um atravessamento da questão de gênero. As mulheres, ao

tornarem-se protagonistas, colocaram em xeque o pensamento machista hegemônico.

Certamente, no atual momento político e histórico, essa piada não passaria sem causar polêmica por cristalizar estereótipos quanto ao papel da mulher que aceita a violência desde que este homem seja capaz de fazê-la mãe e do processo de submissão a um homem violento. Porém, tomar tão somente essas informações como capazes de dar conta dos motivos que contrastam um momento e outro como uma tomada de consciência das mulheres, seria abraçar uma visão idealista da história.

As crescentes denúncias da violência contra a mulher nos quase 20 anos que separam a exibição do quadro do momento desta escrita foi tempo suficiente para o movimento feminista se organizar e rechaçar o machismo e a misoginia que (ainda) faz tantas vítimas. São as condições históricas de produção que autorizaram a circulação deste esquete. O humor acontece pelo contraste entre os discursos feminino e do machismo.

O feminismo é movimento social organizado que elevou a consciência das mulheres na luta contra o machismo. Entretanto, ele está colocado de maneira lateral no discurso da protagonista, embora influenciado por ele. O mote da piada é justamente a derrota do discurso feminino que sucumbe à pressão machista das três outras personagens.

O protagonista diz que “todo mundo sabe, quem me conhece, que sou uma pessoa meiga”. Mesmo que, através do depoimento da mulher saibamos que ele “bate em mim. O meu corpo tá aqui, ó, cheio de hematomas. A mulher, em meio a uma denúncia da violência sofrida diz que “queria tanto ter um filho”. Então, Dono do Hotel, em forma sujeito de autoridade, decreta: “Sinceramente, eu acho até que vocês se gostam. Estão fazendo tempestade em copo d’água”.

Uma tempestade é a conjunção de fatores naturais que desencadeia uma série de eventos catastróficos. Provocar uma tempestade em copo d’água pode ser visto como uma simulação em pequena escala. Ou, em outras palavras, como uma pequena tempestade artificial. A denúncia desta artificialidade, seguida da revelação do desejo de ser mãe, remete a um espaço do

Interdiscurso de que emanam os discursos sobre a natureza, a maternidade e a condição da mulher. O entrechoque na SD aqui analisada dá-se com a derrota do discurso da mulher que “naturalmente” deseja ser mãe e do homem que é naturalmente violento, ainda que “meigo”.

A historicidade e o estado da luta de classes autorizam ou impedem a circulação de diferentes discursos. Neste processo, o enfeixamento dos discursos circulantes acaba por dar uma forma que desemboca nos diferentes gêneros textuais. Para facilitar o trânsito de determinado discurso, em um determinado período histórico, é preciso adaptar-se ao que é vigente. Assim, a forma do texto, a escolha das personagens, a obediência ao *dress code* são processos que também produzem significação e podem ser entendidos como parte do discurso.

Orlandi (1987), em uma obra precursora da Análise do Discurso (AD) no Brasil, trabalhou com tipologias discursivas, entendendo-as como “resultado da tensão entre o contexto (social, histórico-social)” (p.150). Ao longo do tempo, a comédia passou por diferentes transformações resultantes das condições de produção históricas em que foram inscritas/escritas.

Aquilo que faz rir dependerá da formação ideológica que interpela os sujeitos que formam a plateia. Para que haja humor é preciso identificação dos sujeitos do público e do humorismo. Para que haja renovação dos sentidos é preciso que haja um sentido primeiro advindo da Formação Ideológica dominante.

A discussão sobre os limites do humor está no centro do embate entre essas posições políticas. Um conservador pode achar engraçado que a mulher do esquete (SD4) seja tratada como objeto e mesmo assim queira ter um filho de um homem violento. As mulheres, depois de conseguirem vencer a resistência do machismo, por meio de sua organização, condenariam um quadro como este caso fosse atualmente veiculado.

O que demonstra que os discursos presentes no humor podem não encontrar identificação no público. Ou seja, a identificação dos sujeitos do público não acontece e deixa-o vazio de sentido. Nem sempre o humor funciona.

1.3 – Discurso em Simulacro



A tela do surrealista belga René Magritte, *Isto não é um Cachimbo* (1929), coloca em xeque a transparência dos sentidos entre a imagem na obra e o objeto na realidade empírica. É possível tomar a representação pelo objeto, mas não sem levar em conta a opacidade do simulacro. “Isto não é um cachimbo” é uma representação pictórica de um cachimbo. Da mesma maneira não podemos tomar discursos dos sujeitos em um simulacro sem entender o encadeamento clivado da montagem dos discursos que servem de fiadores à verossimilhança.

O poeta português Fernando Pessoa (s.d. p.96) fala do processo de autoria:

Autopsicografia

O poeta é um fingidor

Finge tão completamente

Que chega a fingir que é dor

A dor que deveras sente

E os que leem o que escreve,

Na dor lida sentem bem,

Não as duas que ele teve,

Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda

Gira, a entreter a razão,

Esse comboio de corda

Que se chama coração

Tal como Magritte em sua obra citada, Pessoa mostra o processo de afetação como sujeito autor das condições de produção em que a obra é organizada. Ao parafrasear o pintor belga, poderíamos dizer que no poema de Pessoa – isto não é uma dor. A dor na superfície linguística do poema é uma organização linguística que faz a tentativa de mostrar a dor como efeito de sentido.

A ilusão da transparência dos sentidos, tão necessária ao sujeito que se imagina fonte, é desconstruída nas duas obras. No texto de ficção há um apagamento das marcas do sujeito autor na dispersão dos saberes organizados em posições-sujeito em simulacro. O poeta ou autor como sujeito dividido emula condições de produção em universo correspondente de maneira direta ou metafórica às condições da realidade.

Para Orlandi (2006), em uma releitura de Foucault (1971), o autor está na base da coerência do discurso. O processo em que se baseia esta coerência é a utilização dos saberes das diferentes Formações Discursivas circulantes nas condições de produção conhecidas para que se distribuam os papéis de porta-vozes do discurso no plano atorial em uma mimese do que pode ser observado na realidade da Formação Social vigente.

O mais canônico dos escritores de ficção brasileiros, Machado de Assis (1839-1908), escrevia sobre o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro. Acompanhou o processo de desconstrução do regime escravocrata, como negro, embora não escravizado. Em seus 10 romances, 7 livros de contos e 10 peças de teatro, criou um universo de 188 personagens.

Tamanha massa crítica foi organizada pelo cientista social Raymundo Faoro (2001 [1974]) que montou uma estratificação social das personagens que reproduzem as práticas, os dizeres e as relações de poder da sociedade carioca na transição do Império para a República. Ou seja, remonta as condições de produção e as Formações Ideológicas circulantes organizando as posições-sujeito dentro da ficção machadiana.

No caso das obras de Shakespeare, Cervantes, Dumas, Victor Hugo, Dostoiévski, Molière, Rabelais, Buster Keaton, Charles Chaplin, Mário Lago, Millôr Fernandes, Chico Anísio, Jô Soares, Luís Fernando Veríssimo e de muitos outros são mimeses das sociedades em que estes autores foram sujeitos. E não há sociedades sem sujeitos e nem sujeitos sem interpelação pela ideologia.

Para que se possa analisar o *corpus* deste trabalho é fundamental entender o processo de construção destes discursos para então localizar como se inscrevem e circulam na formação social vigente. Na comédia, o entendimento deste processo da construção do discurso é o que pode fazer a diferença na tentativa do disparo do riso.

O discurso ficcional de uma posição-sujeito tem uma personagem como porta-voz (PÊCHEUX, 1990 [1982]), mobilizadora do processo de identificação/desidentificação pela ideologia, que encontra eco na realidade. A identificação ideológica remete a uma possibilidade discursiva que poderia ser enunciada pelos sujeitos identificados nas FDs simulacradas.

A ideologia é acionada pela memória discursiva daquele que assiste ao programa de humor. O sujeito identifica um discurso que poderia ser seu pelo já-dito. As emoções experimentadas pelo processo do simulacro abrem espaço na memória discursiva do sujeito para uma atualidade ficcional que também passa a ser encarada como possibilidade. Trata-se de um processo catártico em que a atualidade, no sujeito espectador, dispara o gatilho que desorganiza o fio do discurso, abrindo espaço para que o inconsciente entre em cena e saia logo em seguida, gerando um processo de tensão/alívio das emoções que tem, como consequência, o riso. Uma surpresa que irrompe de fios discursivos tramados na tensão da clivagem do sujeito.

Entretanto, nada disso acontece se a desidentificação fala mais alto. A posição daquele que é vítima do poder corrosivo do humor passará por um outro processo de tensão que pode fazer com que o inconsciente atue explodindo não em riso, mas em outros sentimentos próprios de um processo de autodefesa, ou diante da identificação com a vítima.

Então as tensões são de outra ordem que não se relacionam com o humor. A tradição da palhaçaria Clown, nos circos, já nos mostrou que ver alguém escorregar na casca de banana e levar um tombo pode ser engraçado. A tensão está na quebra da inércia discursiva. O jogo de antecipações das Formações Imaginárias nos diz que depois de um passo, vem outro; e outro até que se realize uma caminhada.

Os sujeitos se movimentam movidos pela necessidade. Seja para pegar o transporte, ir a algum lugar, relaxar, manter a forma física e todas as outras que a Ideologia, como prática cotidiana, exigir. A queda quebra repentinamente o fio do discurso que dispara o processo de tensão/alívio movido pelo inconsciente. Desde que você não seja o sujeito que caiu, se machucou e não cumpriu a tarefa que a sociedade impôs. Ou o paramédico que teve que atravessar a cidade para remover a vítima da queda. Ou ainda quem estava ao lado de quem se acidentou e foi levado a participar da cena contra a vontade, enquanto cumpria os seus ritos de sujeito. A diferença é que o palco, o picadeiro ou a cena garantem simular as quedas sem que haja feridos.

Em um curso oferecido em Porto Alegre pelo Santander Cultural, o cineasta Domingos de Oliveira disse que não conseguia imaginar quais seriam as próximas invenções capazes de imitar as sensações humanas, mas que a máquina de fabricar sonhos já havia sido inventada – o cinema. Freud (1996 [1907], p. 41481) entende os sonhos como “o melhor caminho para o conhecimento da parte inconsciente da mente”. Analogamente, podemos pensar os filmes, programas e espetáculos de humor como simuladores do processo de tensão/alívio que dispara o riso. Assim como o quadro não é um cachimbo e a dor do poeta não é dor, o riso no humor precisa ser analisado na espessura e na opacidade dos sentidos em jogo.

1.4 – Outro e Discurso-Outro

Para ir adiante, faz-se necessário apontar algumas categorias importantes para que se faça as análises neste trabalho. O discurso é a materialidade da ideologia. As condições históricas em que o sujeito está inserido determinam a sua posição-sujeito na sociedade. A função da Ideologia é autorizar ou desautorizar os sujeitos sobre o que dizer e o que fazer.

A ideologia é um conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (ideias e valores) e de normas ou regras (de conduta) que indicam e prescrevem aos membros da sociedade o que devem pensar e como devem pensar, o que devem valorizar e como devem valorizar, o que devem sentir e como devem sentir, o que devem fazer e como devem fazer. (CHAUÍ, 2006, p.43)

As Formações Discursivas são constituídas por regularidades linguísticas moduladas pela ideologia. O batimento dialético das práticas e dos dizeres mantém as fronteiras das FDs permeáveis à passagem de novos significantes prontos a ganhar sentidos em seu interior. O conjunto das FDs está em um “todo complexo com dominante”, intrincado no conjunto das Formações Ideológicas, a que Pêcheux (2014 [1975]) vai chamar de Interdiscurso.

Um padre de batina é índice de uma Formação Discursiva religiosa. Há uma compreensão sobre aquilo que pode e deve ser dito por quem assume este papel. Ao padre cabe o discurso sobre a castidade e o casamento. Espera-se que seja um sujeito celibatário e que lute contra suas próprias possibilidades de pecado. Porém, trata-se de um homem de quem esperamos que tenha seus desejos, como sujeito. Toda a vez que o padre fala, o homem cala. Há uma tensão permanente entre as duas possibilidades discursivas.

No momento da missa, da pregação ou no convívio com os fiéis, é esperado que o discurso seja operado por alguém livremente interpelado pelo discurso religioso. E que diga tudo o que sua Formação Discursiva Católica permita. Na intimidade, sabemos que há um sujeito desejante, mas que precisa ser escondido pelo bem da igreja e daqueles que acreditam em seus preceitos.

Um padre se vê como padre e comporta-se como tal. Frei Paulino, personagem de Costinha no exemplo a seguir, não é diferente. Embora, como dito anteriormente, a posição ocupada por ele não venha de uma educação religiosa e de sua fé, mas de um texto que tem sua verossimilhança respaldada pelos significantes que são autorizados a penetrar as porosas fronteiras da Formação Discursiva, para nela receberem sentidos autorizados. Portanto, Frei Paulino tem uma função a cumprir dentro de sua posição sujeito em simulacro, através do ator e humorista Costinha, no programa *O Planeta dos Homens* (1981)⁵.

O bordão foi um dos recursos mais utilizados na história do humor televisivo brasileiro. No caso de Frei Paulino era o “Tás brincando!?”. O ator Costinha conseguia imprimir um tom de voz que deixava o sentido derivar entre a afirmação e a dúvida. Ao ser recebido na casa de quatro senhoras da sua igreja, o Frei se depara com uma empregada doméstica em trajes mínimos que contrastam com os das senhoras vestidas de acordo com o conservadorismo típico da Formação Ideológica Católica. Vejamos como este processo acontece no texto do esquete:

SD5:

(Toca a campainha)

M2 – Teresinha?⁶

(Entra uma empregada doméstica vestindo um short minúsculo)

(A empregada doméstica retorna acompanhando o padre até a mesa do chá)

⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xp8ii1EoRyo> <Acesso em: 13/07/2018>

⁶ Na ausência de nomes das 4 mulheres que recebem Frei Paulino, estamos designando cada uma pela posição em cena. A ausência de nomes não é discursivamente gratuita e será retomada logo adiante.

M3 - Oh, Frei Paulino, como tem passado?

Padre – É... um dia pão; outro dia, não. Outro dia pão; outro dia, não...

M1 – Que coincidência, Frei. O senhor chegou justamente na horinha do chá.

M4 – Ô, Teresinha, por favor, traga uns docinhos caseiros aqui pro Frei Paulino.

Teresinha – O senhor gosta de baba de moça?

Padre – Tás brincando!? (...)

Podemos observar em SD5 que para o grupo de mulheres seguidoras da igreja há um discurso; para a empregada doméstica sensual, outro. Há uma oscilação entre a formação discursiva da igreja e a do homem heterossexual desejante. Para Pêcheux (2014 [1969] p.83) “todo o processo discursivo supunha, por parte do emissor, uma antecipação das representações do receptor”. Frei Paulino mostra-se como um sujeito dividido entre duas posições-sujeito no simulacro.

Ao se dirigir às mulheres da igreja, evoca os símbolos do catolicismo: “um dia pão; outro dia, não...”. O pão como alimento e o voto de pobreza de quem sente a ausência do pão reforçam a imagem do padre como padre. Ou, nas palavras de Quinet (2012, p.5): “Um eu nunca vem sozinho – ele está sempre acompanhado do outro, seu eu ideal”.

O padre ideal, bom sujeito da Formação Ideológica Católica Apostólica Romana, deve abrir mão de seus desejos carnis, servir aos pobres e à igreja. Do homem, em uma sociedade machista e heteronormativa, é esperado que não deixe passar despercebida a sensualidade feminina. Diante do oferecimento de “baba de moça”, o padre vacila, e o homem aparece.

A expressão “Tás brincando?!” não é própria da Formação Discursiva religiosa ou de uma FD machista. Ela vem de um outro lugar do Interdiscurso, mas é levada para o Intradiscurso como se sempre pertencesse a uma outra das FDs supracitadas. Pela porosidade das fronteiras das Formações Discursivas, este encadeamento de significantes penetra e passa a pertencer a FD como sempre fosse uma parte sua. O bordão cria dentro do Intradiscurso um conector

entre diferentes lugares do Interdiscurso. Este atravessamento chamamos de Discurso Transverso (Pêcheux, 2014 [1975] p.154).

Ao desdobrar o bordão, parafrasticamente, podemos encontrar as possibilidades de encaixe do Discurso Transverso trazendo à tona a espessura e a opacidade no fio do discurso enunciado por Frei Paulino.

- Tás brincando! (afinal sou um padre casto, sujeito da igreja e temente a um deus).
- Tás brincando! (não brinque comigo, tenho desejos).
- Tás brincando? (não viu que não posso?).
- Tás brincando? (e caso não estejas?).

Ao longo da cena, há uma tensão permanente entre os dois discursos. O discurso enunciado e o discurso silenciado. Quando fala o padre, o homem desejante silencia; quando homem enuncia, cala o padre. O que não significa um apagamento – os dois discursos estão presentes, mostram-se em paralelo. O outro no discurso – como idealização do eu e o discurso-outro que irrompe de um outro lugar do Interdiscurso na enunciação.

Na Formação Social Capitalista, a divisão do trabalho que faz com que o sujeito não reconheça o fruto de sua produção, o que Marx (1996 [1867], p. 298) chama de alienação do trabalho. Este processo acontece a partir da divisão no processo produtivo. Para o fiandeiro, a lã em estado bruto é matéria-prima. Ao receber a lã, não reconhece nela o trabalho do tosquiador que na atividade pecuária a extraiu dos animais do plantel. Da mesma maneira, o tecelão que faz o uso da lã, não encontra na sua matéria-prima o reconhecimento do trabalho do tosquiador e do fiandeiro e assim por diante.

Para Marx, o trabalho do homem junto à natureza a transforma em objetos de valor de uso. A produção em escala serve para atribuir a esse valor de uso um valor de troca. A troca dos diferentes objetos produzidos em escala e formados por diferentes matérias primas causa um processo de desidentificação do sujeito com o seu trabalho, que fica pulverizado pelas inúmeras subdivisões.

Para a Análise do Discurso, este processo intrínseco à formação social faz do sujeito constituído, sob a égide do Capitalismo, dividido em si. Não há um único papel desempenhado. Ao pensar a Ideologia como um conjunto de práticas e dizeres, podemos perceber que há uma múltipla interpelação que divide o sujeito.

Frei Paulino como sujeito em simulacro das condições históricas de produção responde a diferentes ordens discursivas determinadas pelas ideologias circulantes nas contingências de sua época. Esta exterioridade constitui a subjetividade do sacerdote/homem desejante que no fio do discurso traz as duas formações discursivas simultaneamente. Seja pela enunciação, seja pelos elementos cênicos ou de expressão gestual e não verbal, como os risos curtos, o movimento de olhos, mãos e boca.

A batina traz uma espécie de carimbo de um Constructo Discursivo. É um elemento metonímico que aciona a memória disparando a Formação Imaginária. E trazendo ao mesmo tempo: tudo o que pode e deve dizer um padre; o que deve se dizer a um padre e tudo que já se ouviu falar sobre padres.

Godoy (2016) define como Constructo Discursivo:

Uma construção ideológica (ainda que inconsciente ou negada) forjada a partir de uma formação imaginária que sustenta o imaginário social (e é por ele sustentada), operando, conseqüentemente, em todas as relações intersubjetivas e práticas sociais. (*Op. Cit.*, p.19)

Como exemplo, temos as 4 mulheres que se mostram donas da casa com seus vestidos longos, sem qualquer decote e cabelos presos em coque. Metonímia visual que nos remete pelo constructo discursivo ao imaginário sobre católicas praticantes. No pecado original da tradição judaico-cristã: quando Adão e Eva provaram do fruto proibido pelo deus e perceberam que estavam nus. Elas, cientes dos riscos pecaminosos, mantêm seus corpos completamente cobertos para que funcionem discursivamente sobre sua posição religiosa.

Já Teresinha, empregada doméstica em um ambiente conservador, é jogada para uma posição de objeto de desejo. Em contraste com as donas da

casa, está vestida de maneira erotizada. Todas as suas participações aumentam a tensão entre os dois planos do discurso presente na enunciação de Frei Paulino.

Um outro elemento que é importante destacar é o discurso racista caminha *pari passu* com o discurso conservador. A erotização dos corpos negros mobiliza a memória da tradição conservadora que objetificava sexualmente os corpos escravizados. Abaixo, temos um recorte do final do esquete que demonstra a maneira como o discurso conservador trata o corpo negro erotizado.

SD 6

M1 – Aliás, esperamos o senhor no próximo domingo, à mesma hora para o chá.

M2 – E quando o senhor vier, se nós não estivermos em casa, o senhor pode pedir o que quiser à Teresinha.

Padre – Tás brincando?!

À Teresinha não é dado o direito à palavra. Conforme dito antes sobre o processo ideológico, no processo de escravização dos corpos negros, o trabalho braçal e as relações sexuais não consentidas faziam parte do funcionamento das Casas Grandes com as Senzalas. São 400 anos de História de condições de produção em que as práticas e dizeres sobre os corpos negros pesam na conservação da Formação Discursiva Racista até a nossa contemporaneidade.

Um homem em meio a 5 mulheres mobiliza o já-dito sobre o desejo de ser amado, querido e desejado. Em uma formação social patriarcal como a Capitalista, que inscreve a linhagem pelo homem para que o direito de propriedade seja herdado pela prole, marca uma posição de poder sobre a coletividade. O discurso do desejo aparece clivado com o discurso religioso, tensionando o tempo todo pela hegemonia da enunciação.

O contraponto que catalisa a tensão dos discursos do sujeito dividido entre o sujeito padre e o sujeito homem desejante é a estabilidade discursiva do grupo de 4 mulheres. O discurso das senhoras é regulado pela Formação Imaginária que as coloca na posição de crentes que se dirigem ao seu sacerdote. Ou, em

outras palavras, um processo discursivo que supõe, por parte do emissor, “uma antecipação das representações do receptor” (PÊCHEUX, 2014[1969] p.83).

O recrudescimento do discurso conservador pelas 4 mulheres, que apresentam-se totalmente identificadas com o Sujeito da Formação Ideológica que as interpelam, faz com que a divisão subjetiva de Frei Paulino apareça por contraste. Portanto os fios do discurso, que tensionam a enunciação, são da ordem da religiosidade e do desejo.

Para Freud (1996 [1905], p.1986) “os chistes apresentam uma dupla face a seu ouvinte, forçando-o a adotar dois pontos de vista diferentes a seu respeito”. E ambos estão presentes a todo o momento, mesmo que não enunciados. Como visto anteriormente, a batina funciona como metonímia que ilumina o caminho para no Interdiscurso encontrar os significantes e sentidos ligados às formações discursivas da religiosidade. Já o desejo emula a irrupção do inconsciente.

No humor de bordão, já histórico na televisão brasileira, o jogo está no seu aparecimento. Há uma expectativa do quando a personagem será provocada para soltá-lo. Quando o desejo é maior que a responsabilidade de um sacerdote, Frei Paulino dispara: “Tás brincando”.

2. Quando o Humor Acontece

Pensemos em um circuito elétrico simples que acende uma lâmpada doméstica através de um interruptor. Para que o acendimento ocorra são necessários fios paralelos, com polaridades diferentes, ligados a uma fonte de energia. A expectativa é que ao acionar o interruptor, a lâmpada acenda e que esta mesma luz se apague toda vez que o dispositivo é desarmado.

Porém, não haverá acendimento se os fios não estiverem conectados aos pontos exigidos e sejam capazes de manter a tensão. Também devem estar protegidos da umidade, com o interruptor em condições de funcionamento para que seja acionado por um sujeito que julgará o momento certo para fazê-lo. É igualmente necessário que a lâmpada esteja conectada adequadamente e com vida útil de plenas condições de funcionamento.

Na analogia acima, podemos perceber que mesmo o acendimento de uma lâmpada, em um esquema elétrico simples, dependerá de uma exterioridade que possa garantir ou não o seu funcionamento. Ao transpor para a linguagem, a exterioridade constitutiva se complexifica. Os fatores que determinam a comunicação entre sujeitos dependerão das condições de produção de seus discursos e das posições ocupadas dentro da Formação Social vigente.

No caso do humor, há uma tensão permanente entre dois fios do discurso que marcam sua presença ora pela enunciação, ora pelo silenciamento. Para Orlandi (2012, p.25), “a tensão entre o mesmo e o diferente” constitui instâncias da linguagem que estabelecem um conflito entre os sentidos cristalizados e os novos sentidos que buscam uma institucionalização. A deriva dos sentidos flutua entre o conhecido e as possibilidades de mudança. Trata-se da disputa ideológica refletida na linguagem.

Vejamos o funcionamento deste processo:

SD7

Concessionária de Presidentes⁷

- Oi, querido, boa tarde.
- Boa tarde, senhora, no que posso ajudá-la?
- Eu queria fazer uma troca.
- Trocar o que, especificamente?
- Vem cá! (chama o presidente da república) Quero trocar o presidente.
- Mas acabou de trocar. Que angústia...
- É, mas não estou satisfeita, começou a dar um monte de problema, mesmo sendo novo. Aí fala na propaganda que é diferente e não é diferente...aí, eu quero trocar.
- Muita gente tá reclamando, principalmente desta parte, mas, infelizmente, não posso fazer nada.
- Como assim, não pode fazer nada? Não tem a garantia?
- Não tem a garantia...esta categoria só pode trocar em 2018.
- Ah, pera aí, querido, deve ter alguma coisa que você pode fazer por mim, né?
- Têm outras categorias. Quer dar uma olhada?
- Eu gostaria. Por favor, você faça isso por mim.
- Fernanda! (Dirigindo-se a alguém fora da cena) Leva este aqui pro depósito. (o presidente é levado pelo braço)

Um diferencial deste esquete, que foi exibido no programa *Zorra*, na *TV Globo* em 03/12/2016, é que no momento em que foi disponibilizado no *site* da emissora recebeu um nome: *Concessionária de Presidentes*. Título que deixa à vista pontas dos fios que se interlaçam na montagem da trilha discursiva do humor. Estes fios são como pontos de passagem, moldados pela memória, que carregam significantes oriundos de lugares distintos do interdiscurso para a trilha discursiva, cujo discurso resultante é produto da tensão entre as possibilidades de sentido.

A enunciação de “eu quero fazer uma troca” no espaço da loja percorre o constructo discursivo carregando as significações próprias de uma Formação

⁷ Disponível em <https://globoplay.globo.com/v/5490581/> <Acesso em 25/07/2018>

Discursiva ligada ao comércio de veículos. De outro lado: “quero trocar o presidente” percorre o constructo paralelo e chega silenciando o discurso do processo de venda para que emerja o discurso político. No intervalo entre os fios da trilha discursiva há uma tensão provocada por significantes de borda e/ou enunciados de borda, prontos a passar de um constructo ao outro, carregando o sentido do primeiro e adquirindo novos, demandados no segundo. A regulação deste processo dá-se pela disputa das Formações Ideológicas que interpelam os sujeitos. Esta oscilação, própria do humor, faz com que haja um choque entre a memória e a atualidade pela analogia interdiscursiva que renova os sentidos.

Tanto, o significante *troca*, quanto *outras categorias* ficam nas bordas e oscilam entre os constructos. O jogo montado na organização linguística faz com que, encadeados, apresentem-se ao mesmo tempo com diferentes sentidos simultaneamente. Ou, em outras palavras: a resultante do tensionamento entre as diferentes formações discursivas faz com que surja a faísca capaz de disparar o gatilho do riso, ou o Acontecimento Discursivo no Humor.

troca (de um carro usado por um novo)

troca (do mandatário no poder)

Em SD7, o discurso da situação política do presidente que chegou ao poder por um golpe parlamentar anda *pari passu* com a Formação Discursiva dos vendedores em concessionárias de veículos. Entretanto, em SD7, diferente de SD5 em que o Frei trazia a expressão “Tás brincando” de outro lugar do interdiscurso para dentro do discurso religioso, aqui há também um atravessamento que Pêcheux chamou de Discurso Transverso, mas com algumas diferenças.

Pêcheux (2014 [1975]) define o Discurso Transverso como uma sintagmatização através de uma metarrelação de identidade pela presença de um discurso-outro no discurso. O que, ainda segundo Pêcheux (Op.Cit. p. 153) “remete àquilo que, classicamente é designado por metonímia”. Uma meta-

relação de identidade designa uma posição sujeito que captura elementos do discurso-outro no Interdiscurso e os traz para o Intradiscurso. Neste processo, os elementos externos tomam parte do fio do discurso, embora funcionem como marcas metonímicas do discurso-outro.

Já o plano da enunciação do discurso humorístico dá-se pela Trilha Discursiva composta dos dois fios do discurso que se entrelaçam, mas que se mantêm plenos. O humor acontece no batimento entre as diferentes FDs colocando os significantes em suas bordas. Portanto, não se trata da presença de um discurso-outro no discurso, que pelas marcas metonímicas pode ser retomado, mas de discursos paralelos.

O Interdiscurso é o combustível do humor. A partir dele que podemos comparar os discursos de uma Formação Discursiva e outra e, a partir deste processo, criar o estranhamento, o novo, o engraçado. Do humor é possível extrair a leveza ou o choque já que sempre o objeto do humor é o outro. Mesmo quando o humorista fala de si, trata-se de um sujeito colocando-se de maneira torta no lugar que não é o seu. Ou seja, a ocupação indevida da posição-sujeito do outro para discutir as práticas e o discurso do outro utilizando como parâmetro o pré-construído da Formação Imaginária sobre esse lugar é fonte certa de muitas gargalhadas.

A visão sobre o outro a partir da Formação Cultural em que o sujeito está inserido faz com que anedotas típicas de um povo não encontrem eco em outros povos. Para uma sociedade que cultua a beleza dos corpos no espaço urbano, o uso do vestuário típico de países árabes torna-se objeto de humor. Ou mesmo em sociedades inseridas dentro da mesma cultura ocidental, como Brasil e França, o costume de banho diário/mensal/anual são vistos com estranhamento e, portanto, como fonte de humor.

Como é possível perceber, não é tão somente a Linguística, a Psicanálise, a Cultura ou a História que conseguirão sozinhas dissecar o mecanismo que faz do homem o único animal que ri. O Analista do Discurso é um semanticista que pensa que semântica não é um problema somente linguístico. É preciso articular cada uma das áreas envolvidas para entender o funcionamento que faz disparar o riso. Não se trata de explicar a piada, mas de entender como ela é possível.

Lecomte (2016 [1980], p. 162-165) relaciona as Formações Discursivas a conjuntos de fronteiras abertas. Nas fronteiras permeáveis das FDs encontram-se “significantes e enunciados-borda” que ficam na tangência de um conjunto com outro.

Esses enunciados marcam bordas, eles devem sua presença e seu modo heterogêneo à não assertividade da fronteira, ao fato de que ela está sempre suscetível à transgressão (...), bem como ao não designável (Lecomte, 2016, p.163).

No caso do significante *trocar*, nas Formações Discursivas dos sujeitos envolvidos nas atividades comerciais, ganha o sentido de troca de mercadoria. Enquanto os que defendem a derrubada do presidente de plantão exigem que haja uma *troca* do mandatário no poder. Esses significantes colocados nas fronteiras das FDs criam o efeito humor, ao reconhecer os saberes de dois ou mais espaços do interdiscurso. A organização linguística dos significantes faz com que os sentidos se renovem. Não somente pelos sentidos oferecidos pelas diferentes Formações Discursivas, mas pela intersecção dos sentidos que trazem sentidos-outros renovados.

Vejamos o caso explorado por Michel Pêcheux (2015 [1983]) quando analisa se o Discurso é Estrutura ou Acontecimento a partir do grito de guerra *On a Gagné* (Ganhamos) que surge das torcidas e passa a ser entoado por aqueles que comemoram a vitória de François Mitterrand nas ruas da França em 1981. O enunciado continuou sendo um grito de torcida, porém os efeitos de sentidos do significante *torcida* se ampliaram e os franceses passaram a *torcer* para um time de futebol ou *torcer* pela vitória do candidato às eleições.

Tanto no *On a Gagné*, de Michel Pêcheux, como no de *trocar*, no texto humorístico aqui analisado, temos significantes e enunciados de borda que pertencem a diferentes formações discursivas compondo uma mesma trilha discursiva. Porém a *troca* (de mercadoria) e o *On a Gagné* (do futebol) encontram-se ao lado da *troca* (do presidente de plantão) e do *On a Gagné* (dos eleitores franceses). Em ambos os casos, os constructos discursivos continuam

lado a lado fornecendo sentidos simultâneos que renovam o processo de produção de sentidos.

Ainda Pêcheux (2015 [1983], p.16) define o Acontecimento Discursivo como o “ponto de encontro entre uma atualidade e uma memória”. Os constructos discursivos podem ser vistos como túneis por onde passam os discursos ligando o interdiscurso e a enunciação. As paredes do constructo estão repletas de memórias e sentidos construídos pelo sempre-já-lá. A atualidade está no entrechoque dos significantes de um discurso com os sentidos propostos por um discurso-outro.

No caso do humor, temos uma Trilha Discursiva em que há pelo menos dois Constructos Discursivos presentes, revezando-se entre a enunciação e o silenciamento. A intersecção dos Constructos Discursivos dá-se por significantes e/ou enunciados de borda das FDs que estão neles contidas. Quando temos este processo envolvendo dois Constructos, isto causa uma espécie de curto-circuito em que estão envolvidas a memória (que serve de base para o funcionamento dos Constructos) e de uma atualidade, pelo batimento entre os sentidos dos diferentes discursos. Este curto-circuito é o que detona o gatilho que dispara o riso – o Acontecimento Discursivo no Humor.

SD8

- Fernanda! (Dirigindo-se a alguém fora da cena) leva este aqui pro depósito. (o presidente é levado pelo braço).

- Venha aqui comigo senhora.

Neste trecho do roteiro, podemos observar que o presidente, tratado como mercadoria, é trocado e passa a ocupar o espaço da mercadoria: o estoque. Volta para o estoque, parafraseando Marx (1996 [1867]) como valor de troca, mas não de uso. O valor de uso será visto nas novas mercadorias apresentadas a seguir.

Para Slavutzky (2014, p.68), “o humor se baseia num tipo de paradoxo, em que duas ideias opostas geram graça”. É preciso problematizar por que

estão sendo chamadas opostas. Do ponto de vista do materialismo dialético, as ideias são resultantes do processo de produção dentro da Formação Social. Ou seja, é pelo discurso que percebemos quem é o vendedor e quem é a cliente. Ainda, pelo discurso que entendemos de que falam da mercadoria para falar do presidente. Aqui, há um curto-circuito entre os fios do discurso (presidente/no estoque). Este entrechoque poderá disparar o riso.

SD9

(No show-room)

(Espaço de exposição com um rei sentado em um trono)

- Com certeza...vou mostrar uma coisa pra você. Olha aqui - clássico, elegante, nobre – Monarquia! Isso aqui é um sucesso na Inglaterra há muito tempo...

- Eu acho super bonito, mas assim... é muito antigo, entendeu? Então, tipo: rei, se dá problema, é difícil a reposição de peças. Eu acho melhor não.

Guilhaumou e Maldidier (2014, p.175) denominam de cotexto “o conjunto de enunciados que determinam a visualização mais ampla do tema estudado, e que ao mesmo tempo, permite enxergar as recorrências linguísticas”. O paradoxo dos sentidos está no tratamento do mandatário do poder como mercadoria, no caso específico, a analogia é com um carro. Parte do discurso está no *layout* da loja, com o balcão e um computador que recebe dados para um sistema de vendas que precisa de atenção tanto quanto o cliente; frente de vidro e carros circulando no estacionamento. Acionando, via Formação Imaginária, uma antecipação discursiva que nos diz o que pode e deve ser dito em uma loja de carros.

Por outro lado, a apresentação dos sistemas políticos faz com que corra o segundo fio discursivo. No intervalo existente no interior da trilha discursiva, entre um constructo e outro, estão os significantes de borda como: clássico, elegante, nobre, sucesso na Inglaterra; também nos sintagmas de borda: dá problema, difícil reposição de peças. Estes encadeamentos de significantes colocam em xeque os sentidos cristalizados (memória) e outras possibilidades de sentido (atualidade). Isso faz do discurso humorístico um acontecimento

resultante do paradoxo estabelecido por novos sentidos em batimento com o já-dito.

SD10

- Quer alguma coisa mais moderna?

- Eu prefiro.

- Vem aqui comigo.

(Espaço de exposição com uma primeira-ministra sentada e cercada de três parlamentares)

- Parlamentarismo. Olha que legal. Já vem cheio de acessórios, com uma base coesa junta. Isso aqui é maravilhoso.

- É... maravilhoso, mas na Europa, né, querido? Aqui isso não vai funcionar. Aqui tem muita mama, né? A coisa não anda... vai afundar... não gosto disso...

Neste trecho há uma divisão mais clara da trilha discursiva como um todo, mostrando a composição dos fios do discurso.

Parlamentarismo

Vem cheio de acessórios

Base Coesa

Maravilhoso

Na Europa

Sucesso

Muita mama

Não vai funcionar

A coisa não anda/vai afundar

Embora haja uma divisão dos campos semânticos pela reunião dos significantes e sintagmas próprios de uma mesma Formação Discursiva, é preciso notar que a montagem linguística os posiciona de tal forma na superfície linguística que faz com que os sentidos derivem entre as fronteiras de seus constructos. Os constructos discursivos abrigam FDs ideologicamente compatíveis e que compartilham memórias de sentido semelhantes. São, portanto, abrigo de matrizes parafrásticas. As paráfrases discursivas utilizam diferentes encadeamentos de significantes a serviço da manutenção dos sentidos estabelecidos.

Para Orlandi (1987 p.154, retomado em 2012 p.34), as Formações Discursivas apresentam-se como matrizes parafrásticas que tendem a retomar mesmos sentidos. Já o batimento entre diferentes FDs revela o processo de atribuição de diferentes sentidos para os mesmos significantes. Uma outra possibilidade é que haja uma deriva de sentidos entre diferentes posições-sujeito de uma mesma Formação Discursiva. Em outras palavras, o processo de polissemia é um fenômeno da língua quando é verificada uma deriva dos sentidos entre discursos.

SD11

- Já sei...já sei... quer alguma coisa mais forte?

- Eu acho...

- Robusta?

- Claro!

- Modelo militar 1964. Isso aqui é pau para toda a obra. Passa na frente de qualquer coisa.

(Espaço de exposição com um oficial cercado por três policiais do exército)

- Curti isso aí, hein. Curti isso aqui!

- Você não acredita, tem um pessoal pedindo para voltar este modelo.

- Sério? Nossa! Gostei disso. Vou levar.

- Vai levar?

- Vou. Qualquer coisa também é só trocar, né?

(Oficial do Exército) – Trocar? Como trocar? Trocar o quê? Você vai ficar comigo, no mínimo, uns 20 anos.

- Não, querido, olha só... mas...

- Não tem mas, nem meio mas. Rocha, recolhe.

(os policiais do exército levam a mulher pelos braços)

- Pera aí, como é que controla isso aqui?

- Não controla isso aí. Você ligou o sistema. Anda no piloto automático. Tinha que pensar melhor antes de escolher. Boa sorte!

Em SD11, é possível perceber uma crítica aos brasileiros que defendem a volta da ditadura instituída pelo Golpe Civil-Militar de 1964. Entretanto, o significante *ditadura* marca sua presença pela ausência. Os elementos que constituem o período histórico do país estão presentes: a truculência, o prazo de 20 anos, a intolerância ao contraditório, a subordinação ao oficial que dá as ordens. Já do segundo constructo temos: *passa na frente de qualquer coisa; robusta; tem um pessoal pedindo para voltar este modelo.*

Os dois constructos que compõem a trilha discursiva deste esquete – o discurso sobre venda de automóveis e o discurso sobre a troca do presidente de plantão – alternam-se entre a enunciação e o silenciamento. Trata-se de um embate entre Formações Discursivas resultando, da Trilha Discursiva, um discurso modulado pela ideologia. Ou seja, um esquete, uma piada, um chiste, um quiproquó, um roteiro de comédia ou Stand-Up têm suas superfícies linguísticas organizadas de modo que haja uma posição ideológica hegemônica. Humor é discurso, portanto não é neutro.

A riqueza dos sentidos que se apresentam vem do embate entre duas Formações Discursivas que mobilizam diferentes espaços do Interdiscurso. Formam um discurso costurado pela intersecção dos significantes de borda fazendo emergir a polissemia, quebrando paradigmas, deixando à deriva os sentidos das matrizes parafrásticas. É um processo vivo em que a dinâmica do choque de significantes revela o não encobrimento de todas as possibilidades de sentido pelo simbólico, provocando a manifestação do *non-sens* do inconsciente “que não para de voltar no sujeito e no sentido que nele pretende se instalar” (PÊCHEUX, 2014 [1978], p.276).

Lacan (1998, p.301) lança mão de uma metáfora sobre circuitos elétricos como a que abre este capítulo. Ao apertar um botão elétrico e ver a luz acender a resposta ao desejo será satisfeita. “Se para obter o mesmo resultado, eu tiver que experimentar todo um sistema de conectores cuja posição não conheço, só haverá problema para minha expectativa”. Estudar o humor é perceber como os discursos se entrelaçam e fazem o sujeito sair do seu lugar e experimentar novas interpelações. Montar o circuito, esperar o acendimento e apertar o gatilho que dispara as luzes. De alguma maneira, isso ajuda a entender a relação dos

sujeitos com o humor. Ao buscar a comédia em seus mais diferentes suportes, o sujeito espera que o riso aconteça.

Assim, o humor atualiza os sentidos, mas não sem antes fazê-los falhar para que o inconsciente abra a hiância, o furo à espera de um preenchimento com um sentido outro, na tentativa de recobri-la. E desta maneira, acontece o encontro da memória com uma atualidade. Este acontecimento eclode e reverte instantaneamente o *ainda-não* no *sempre-já* (Zizek, 2017, l. 1732-1733). Fazer humor é fazer os sentidos mancarem. Rir faz o sujeito pensar.

2.1 – Humor – Sem Modos de Fazer

Para Bergson (1924, p.62), no humor é preciso um tanto de insensibilidade. O texto humorístico propõe uma entrada torta no lugar do outro para refutar as dores e deixar o ridículo emergir. Pode ser divertido e ao mesmo tempo cáustico, corrosivo e destruidor. Ainda na nossa contemporaneidade os tipos físicos são chamados a fazer graça. O humorista Costinha era conhecido pelo enorme nariz e os trejeitos com a boca. Aliás, falando em nariz, o repertório de Juca Chaves ficava quase todo debaixo de seu nariz. Tião Macalé, com o seu sorriso banguela; Batoré, com seus braços e pernas tortos; Fernando Caruso, com seus olhos saltados e tantos outros expuseram seus corpos ao ridículo.

Os desdobramentos deste processo, em muitos casos, tornaram-se um caminho fácil para os discursos preconceituosos. A Ideologia é fruto do embate das classes sociais dentro da Formação Social Capitalista. É dela que advém as Formações Discursivas que são o enfeixamento dos dizeres que discursivizam as práticas dos sujeitos. Portanto, o preconceito é a resistência reacionária da admissão de um lugar diferente para os sujeitos, que não o designado pelas condições históricas de produção. O casamento heteronormativo reproduz a mão de obra necessária para a sociedade. Os negros foram escravizados por séculos. Da mesma forma, as deficiências físicas e mentais de sujeitos não se encaixam no processo produtivo e que insistem em (r)existir. A homofobia, o

machismo e o racismo, como são posições ideológicas intolerantes à movência dos sujeitos, são reveladores da falha da ideologia hegemônica.

Muitos programas de comédia, neste sentido, não raro, cumprem um papel nefasto. Ridicularizam os corpos, inferiorizam os negros e homossexuais, sensualizam as mulheres no geral e com mais força as mulheres negras. Afirmar que humor é discurso significa entender que há um corte ideológico no discurso resultante da Trilha Discursiva que o organiza. Combater este tipo de humor significa se posicionar diante de um discurso nada neutro de uma pretensa neutralidade do humor. O combate aos poderosos e ao *status quo* deveria ser um alvo privilegiado. Utilizar o poder corrosivo do humor para reforçar o preconceito e a intolerância não é engraçado; é somente tomar para si o papel de mantenedor da Formação Social vigente.

Outro viés fundamental para pensar o humor é o papel da Formação Cultural que atravessa as Trilhas Discursivas sempre deixando fortemente a sua marca. Embora a Formação Social seja cada vez mais globalizada, os saberes, costumes, ritos e características dos povos são lugares de inscrição dos sujeitos. Leandro Ferreira (2011, p. 60) aponta que há “normas e preceitos que são reguladores” dos grupos sociais. Não se trata de preceitos “imutáveis” porque isso iria de encontro ao próprio “estatuto teórico da cultura”. O humor também faz a sua entrada torta no lugar do outro na Cultura.

Em 1940, Charles Chaplin lança *O Grande Ditador*⁸, longa-metragem em que faz o papel de Hynckel, ditador da Tomênia, parodiando a propaganda nazista e as imagens do ditador Adolf Hitler, da Alemanha. Reconstrói das imagens conhecidas pelo filme *O Triunfo da Vontade* de Leni Riefenstahl (1935), em que aparece Hitler discursando na Reunião Noturna dos Líderes do Partido Nazista, o gestual do ditador e do comportamento do público, incluindo a famosa saudação que virou marca deste período na Alemanha.

No constructo paralelo, Hynckel bebe água e cospe, os microfones se curvam diante de sua voz; quando pede que o povo aperte o cinto, o ministro da guerra aperta o próprio cinto e o rebenta. E o mais curioso: o discurso,

⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-IV4t5onobY&t=152s> <Acesso em: 12/09/2018>

aparentemente em alemão, é feito com uma técnica teatral chamada *Grammelot*. A forma da língua, com o destaque para as consoantes, está presente dando um andamento que muito se parece com a língua alemã, mas que está presente para que se faça graça.

Neste exemplo, podemos ver como o humor entra na Cultura, nos costumes e na língua de grupos sociais apropriando-se do lugar do outro com o intuito de desconstruí-lo, a partir de seus comportamentos mais típicos. No caso, a genialidade artística de Chaplin faz uma crítica acachapante pelo humor de um dos ditadores mais sanguinários da história da humanidade, mostrando o humor como uma organização discursiva capaz de denunciar os desmandos e as ameaças aos direitos humanos.

A cultura, as artes, a ciência, as religiões são organizadas pelos Aparelhos Ideológicos de Estado (Althusser, 1996) que procuram reproduzir ritualisticamente os discursos de forma a manter as práticas disseminando o papel da Ideologia. Porém, como pontua Pêcheux (2014 [1978], p.281) “não há dominação sem resistência”. E o processo da luta de classes como motor da história determina a movência e a transformação permanente do que Volóchinov apresenta como *ideologia do cotidiano*: “é o universo do interior e exterior, não ordenado, nem fixado que concebe nosso ato, ação e estado”. Assim, toda a obra, texto, será marcada pelo discurso da ideologia do cotidiano que dará uma marca registrada da temporalidade das condições de produção em que foram concebidas. No texto humorístico, a piada será um reflexo deste processo porque procurará dialogar com a exterioridade pelas práticas e discursos circulantes.

O humor não depende exclusivamente do entrelaçamento dos constructos discursivos na trilha. A identificação ideológica e cultural com a proposta é fundamental. Do contrário, o humor falha por mais bem organizada que esteja a superfície linguística. A exterioridade constitutiva é uma marca fundamental do texto de humor. Embora, como Analistas do Discurso, tenhamos o entendimento que a exterioridade é sempre constitutiva, no caso do texto humorístico uma pretensa ausência é impensável.

Nesta caminhada, o riso tem sido uma constante, seja na ação de remexer no corpus ou na descoberta de novas possibilidades. Dentre elas, encontramos um manual para fazer humor que tem sido utilizado por humoristas iniciantes e por outros que já estão no mercado para aprofundar e problematizar seus conhecimentos sobre a arte de fazer piada. O livro é recheado de peças compostas pelos preceitos indicados pelo autor. Em todas as piadas é possível ver o funcionamento da sistemática proposta, entretanto para que haja graça é preciso, antes de qualquer técnica, identificação discursiva pelos sujeitos.

Foi bastante curioso perceber que diante do cabedal de piadas exposto, as de Léo Lins, autor da obra, tenham sido aquelas percebidas como menos engraçadas. Não houve identificação alguma com o discurso preconceituoso do autor. A proposta do manual atende perfeitamente o seu propósito. Aficionados pelo futebol acreditam que jogadores frustrados podem dar ótimos treinadores. Talvez a lógica seja a mesma e humoristas medíocres sejam bons autores de manuais de humor. Bem como reste aos frustrados, dissertações de mestrado sobre o tema.

2.2 – Piada: Estrutura ou Acontecimento?

Lins (2014) afirma que o gatilho que dispara o riso é acionado por uma distorção cômica que gera surpresa. No começo, indica um caminho, mas muda de direção e leva a um final revelador ou confirmador. Este último pode ser lembrado pelo humor de bordão exaustivamente utilizado pela comédia televisiva.

A expectativa estava no encadeamento que a personagem daria ao bordão. A personagem Bento Carneiro – O Vampiro Brasileiro⁹, de Chico Anísio, tinha uma série de enunciados que sempre se repetiam na sua apresentação.

SD12

Bento Carneiro: – Cuidado ocê aí que tá se rindo d’eu. Vou lhe impichar uma mardição. Tomara que se vai na estrada de automóvi e o pneu fura e quando você for panhá o estrepe...

⁹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=z9qqphjwdGc> >

Calunga: – Ele teje furado...

Bento Carneiro: – Num tenha estrepe!

(um cacarejo surge ao fundo)

Bento Carneiro: – Que baruio é esse, Calunga?

Calunga: - Ih, patrão...acho que é galinha, patrão. E essa galinha me deu uma ideia.

Bento Carneiro: – Ideia vossa? Fique com ela. Num tem serventia.

Calunga: – Me ouve, patrão. Galinha...é comestive.

Bento Carneiro (sorrindo): – Então, nós pode comer a galinha, né? O que tá esperando, cafifento? Vai pegar a galinha depressa, sô!

(Calunga sai)

Bento Carneiro: – Êêê, sô! Afinar, vou entrar em conhicimento com a canja.

Calunga (voltando): – Tá aqui a galinha, patrão.

Bento Carneiro: – Leva pra cozinha, bota dentro d'água pra fazê uma canja. Nem tira as pena que é pra rendê mais. Eu como a carne e você chupa as pena.

(vozes surgem ao fundo)

Dono da galinha: – A Chimbica só pode tá aqui dentro, sô!

Dona da galinha: – Se cê acha que tá aqui, tá, né?

Calunga: – Patrão! É os dono da galinha!

Bento Carneiro: – Que hora que é?

Calunga: – Meia-noite em ponto.

Bento Carneiro: – Pois, eles que se atreve a me galinhá dispois das doze badalada notúrnica. E se eles debochá d'eu, minha vingança sará maligrina!

(Bento Carneiro e Calunga desaparecem com um golpe da capa vestida pelo vampiro e surgem os donos da galinha)

Dona da galinha: – Eu tô com medo, Juvêncio. É meia-noite, hora de sombração.

Dono da galinha: – Deixa de ser besta, Zefa Margarete! Não tem assombração coisa nenhuma.

Dono da galinha: – Você que pensa! Uma veiz, meia-noite, lá em Três Ponta, o cumpadi Bastião saiu pra percurá uma galinha fujona. Achô! Ma ni qui botô a mão nela, perdeu as memória. Esqueceu tudim. Nem memo de quem ele era. Tá inté hoje assim. O cumpadi virou Bastião – Saudosa Lembrança.

Dono da galinha: – Ma, eu não quero nem sabe. A galinha é minha, ela tá aqui e eu quero ela!

(Bento Carneiro surge magicamente no lugar da dona da galinha, ao lado do esposo)

Bento Carneiro: – Que parte c'ocê qué, a coxa ou o sobre?

Dono da galinha: – Quem é ocê?

Bento Carneiro: – Bento Carneiro, o vampiro brasileiro. Aquele que vem do aquém do além, adonde vévi os morto.

Dono da galinha: – Vampiro...é...? Eu tô mar...tô mar...

(o dono da galinha cai morto)

Bento Carneiro: – Conheceu, papudo? Num creu neu? Se finou-se.

Dona da galinha: – Seu desgramado! Ocê matô minha galinha e meu marido. Hai de morre também! Que eu vô lhe entupi do chumbinho dessa espingarda.

Bento Carneiro: – Ocê vai dormi, mulé! Tá pensando o quê? Que tenho poder. S'eu querê, eu faço esses chumbinho seu aí se tranformá em confetes.

(corta para Bento Carneiro de bruços e Calunga com uma pinça)

Bento Carneiro: – Das veiz...

Calunga: – Cumé que foi que aconteceu isso, patrão? Tá cheio de chumbinho aqui.

Bento Carneiro: – Isso é pr'ocê vê, Calunga. A gente nunca se deve dar as costa pro adversário. Vampiro brasileiro...

(Olhando para a câmera com tom ameaçador)

Bento Carneiro: – Não fica oiando não que eu... (sorri encabulado) eu tenho vergonha.

A Trilha Discursiva é composta de um constructo que traz tudo o que pode e deve ser dito por um vampiro: as maldições; a celebração da meia noite; as ameaças àqueles que o desafiam. Somando a isso, temos elementos discursivos que o identificam como vampiro: a vestimenta negra, com detalhes em roxo; a palidez; a magia. Todos estes elementos identificam o lugar de um vampiro no imaginário social construído historicamente pela literatura e o cinema.

Como contraponto, na mesma trilha há um constructo discursivo que enfeixa FDs que caracterizam o caipira brasileiro e que podem ser encontradas na superfície linguística como os significantes: ocê, num, dispois e os verbos no infinitivo oxítonos com ausência do r final. Outros elementos que podem ser observados são: o /R/ retroflexo típico do falar caipira; o rotacismo como em: afinar (afinal), mardição (maldição) e a luta pela sobrevivência diária típicas dos trabalhadores rurais. Neste caso, a luta é por quem ficará com uma galinha, revelando o aspecto social. O que contrasta com o autoritarismo do vampiro, que é um ser mágico, ameaçador e poderoso. Lembremos que constructos

discursivos são edificados sob a práxis que retroalimenta dialeticamente a ideologia.

O discurso de um vampiro que fala como um caipira organiza o processo dos acontecimentos no humor utilizando os significantes do discurso caipira, na voz de um vampiro. Os entrechoques que subvertem os sentidos disparam gatilhos de riso a partir da presença deste sujeito (em simulacro) em cena. O batimento entre os discursos que percorrem os constructos desde o interdiscurso até a enunciação faz da personagem uma figura engraçada que deixa sempre no ar a dúvida sobre como ele irá responder à situação: como vampiro poderoso ou como um humilde caipira? Bento Carneiro é sujeito em um simulacro que o divide na imbricação entre o linguístico e a ideologia como dois modos de reformulação do enunciado dividido. (Courtine, 2014, p. 209)

Uma personagem com esta carga cômica repete seu discurso e mesmo assim, o público se surpreende pelo encaixe daquela resposta nas condições de produção que aparecem em cena. O vampiro poderoso diz que tem vergonha; o caipira responde tipicamente vestido como um vampiro. Ou seja, o gatilho do humor é acionado, mesmo que as piadas sejam confirmadoras do discurso previamente conhecido.

Conhecemos as personagens a partir daquilo que ela enuncia. Como sabemos tratar-se de um programa de humor, ficamos à espreita do momento do acionamento do gatilho do riso. Bem ao contrário do caso anterior em que sabemos que a graça virá da já conhecida resposta do protagonista.

Embora saibamos que o *punch* – momento em que o curto-circuito de sentidos acontece - deverá vir ao final, desconhecemos a extensão do discurso e, portanto, é preciso estar atento para reconhecer o momento da piada. A tendência em esquetes como a da sequência discursiva apresentada a seguir é de tentarmos mapear o discurso em busca do indício do gatilho cômico, processo que precisa falhar para que a surpresa aconteça.

O esquete é do programa *Os Trapalhões* (1984) da *TV Globo* e protagonizado pelo humorista Antônio Carlos Bernardes, o Mussum, no papel de vendedor¹⁰.

SD13

(toca a campainha, dona da casa atende a porta)

Dona da casa: – Pois, não?

Vendedor: – A felicidade já bateu na sua porta, minha senhora, então quero dizer para a senhora que eu só quero vender para a senhora um aparelho maravilhoso de ar-condicionado que a senhora pode usar. E o preço igual não tem na praça.

Dona da casa (interrompendo): – Por favor, meu senhor, por favor, eu já tenho dois aparelhos de ar-condicionado. Agora, com licença.

(A dona da casa empurra o vendedor com a porta)

Vendedor: – Pera aí, madame. (o vendedor empurra a porta de volta e entra na casa). Eu quero justamente falar pra madame que este aparelho pode ser aplicado nos banheiros. Eu creio que no banheiro, a madame não tenha aparelho de ar-condicionado.

Dona da casa: – Eu não vou colocar um aparelho de ar-condicionado no meu banheiro. O senhor não acha?

Vendedor: – Então, eu estive pensando justamente que o que necessita na casa da madame é o quê? Uma enceradeira. Uma enceradeira maravilhosa que trabalha zuuum (imita os movimentos como se estivesse usando uma enceradeira).

Dona da casa: – Seria ótimo, se eu precisasse. Meu marido trocou a nossa na semana passada. Agora, com licença, por favor.

Vendedor (sendo empurrado pra fora): – Não, pera, estive pensando que a madame pode comprar o que pode ser uma moleza. A madame vai adorar que essas unhas maravilhosas... a senhora não vai estragar suas unhas. Máquina de lavar roupa!

Dona da casa: – Meu senhor, eu não lavo roupa em casa. O meu apartamento é muito pequeno e não cabe sequer uma máquina de lavar roupa. Agora, por favor, tenha a bondade de se retirar. Com licença!

Vendedor: – Não seja por isso. Eu posso voltar, justamente, quando a senhora mudar de apartamento, com essa máquina de lavar roupa.

Dona da casa: – Tá bom! Quando mudar o senhor volta, então. Agora, por favor!

Vendedor: – Madame, eu tive olhando e a senhora merece uma alta linhagem e uma máquina de costura para esta casa seria maravilhosa. A senhora iria adorar!

Dona da casa: – Sim, eu sei, mas eu tenho duas, meu senhor.

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C9ZkupKYMgA> <Acesso em 06/10/2018>.

Vendedor: – Minha senhora, então a senhora precisa nesta casa, urgentemente, de entrar no pique da Grobo. Entre no pique da Grobo! Uma televisão a cores maravilhosa 18”.

Dona da casa: – Nós trocamos a nossa no Natal do ano passado.

Vendedor: – Minha senhora, a senhora precisa de uma coisa que não malhe as suas mãos não sofra, não caleje. Fogão automático. Ao chegar perto do fogão, o fogão (faz um gesto com as mãos para o acendimento).

Dona da casa: – Acontece que eu não cozinho em casa. Eu só como comida congelada.

Vendedor: – Este homem, na magia dos ares, trouxe uma coisa maravilhosa pra senhora. Para sua comida congelada, use o forno. Um forno que assa.

Dona da casa: – Eu já tenho!

Vendedor: – Mas este forno, senhora, assa em menos de um minuto. O seu assado fica maravilhoso.

Dona da casa: – Eu já tenho! Agora, por favor, se retire que tenho mais o que fazer! (empurra-o novamente em direção à porta)

Vendedor: – Minha senhora, estive pensando que a linguagem do homem precisa chegar na cultura. E o livro, realmente, é a cultura do homem. E eu estou trazendo para a senhora esta moleza feita em contrabando que é a cultura. Esta coleção de livros por apenas 5000 cruzeiros.

Dona da casa: – Não fale mais nada! Não fale mais nada! Eu vou comprar a coleção só para lhe ajudar. (pega os livros das mãos do vendedor para guardá-los) Agora, me diga uma coisa. O senhor vende geladeira, televisão, máquina de lavar, ar-condicionado, fogão e livros?

Vendedor: – Não, senhora. Só livro.

A configuração da Trilha Discursiva, aqui, mostra-se diferente. Seus constructos são separados pelas personagens. Ao contrário da personagem Bento Carneiro que tinha o discurso dividido (vampiro/caipira), o discurso que marca a personagem do vendedor é um, enquanto o da dona da casa é outro. Ambos, marcados fortemente como bons sujeitos da ideologia. A dona da casa faz questão de não receber o vendedor porque tudo tem. O vendedor tenta empurrar o seu produto a alguém que está em uma posição social em que adquirir bens materiais dá status social.

Como espectadores, ficamos à espera do efeito surpresa. O vendedor nos convence com sua gama de produtos que a qualquer momento pode acertar o desejo de consumo da dona da casa. Já a dona da casa procura se livrar do vendedor e mostra-se resistente a qualquer investida. A surpresa final é quando

ele oferece o produto de menor valor e ela compra. Juntos, recebemos a surpresa de que aquele era o seu objetivo o tempo todo.

Em ambos os esquetes temos Trilhas Discursivas compostas com seus constructos. Os elementos de comparação entre uma Trilha e outra ficam por conta dos discursos que são ventilados pelos seus devidos constructos. No caso do primeiro, temos um discurso em que há um batimento de duas ordens discursivas atravessando a mesma personagem. Já no caso do segundo, cada uma das personagens é portadora das enunciações advindas de Constructos Discursivos distintos.

É preciso notar que há diferentes formas de efeito humor geradas por diferentes estruturas na superfície linguística que empalmam os esquetes. O encontro entre a atualidade e a memória acontece por diferentes entrelaçamentos. Entretanto, continua sendo um Acontecimento Discursivo que gera o efeito humor pelo choque de sentidos marcados pelos diferentes discursos que percorrem a Trilha Discursiva.

2.3 – A Equação que é uma piada

Em ambas as SDs há uma torção paradoxal entre os discursos abrigados nos constructos discursivos. E podemos ver o acionamento da memória e da atualidade pelo entrelaçamento que coloca em choque significantes e sentidos, fazendo com que o gatilho cômico seja disparado.

De acordo com Lins (2014), toda a piada pode ser resumida na fórmula:

$$\textit{Setup} + \textit{punch line} = \textit{piada}$$

O *setup* é a exposição do discurso que será o alvo da piada. Já a *punch line* é a contraposição pelo discurso que oferecerá uma possibilidade inusitada de sentido. Nas SDs deste capítulo, esse processo acontece por meio de suas diferentes estruturas:

Pela confirmação do discurso: através de um sujeito, em simulacro, dividido, em que há um *setup*, pelo discurso de vampiro; e uma *punch line* pela

entrada do discurso caipira. Para que este processo ocorra é preciso que as enunciações se repitam em todo esquete para que haja a identificação de cada um dos discursos.

Neste tipo de estrutura, há uma disputa pelo discurso hegemônico. O choque do discurso acontece pela disputa entre as personagens em simulacro. O inusitado e as torções que estabelecem o *setup* e a *punch line* acontecem em um processo de disputa na tentativa de diálogo entre os sujeitos com diferentes cortes ideológicos.

Para que possamos entender este processo de construção da piada por estes dois fatores: *setup* + *punch line*, analisaremos um trecho de um outro esquete.

2.4 – *Stand Up Discours*

A entrada, no Brasil, da *Stand Up Comedy* de forma massificada é bastante recente, embora Chico Anísio já se apresentasse neste formato no programa Fantástico¹¹ da *TV Globo* desde os anos 1970. O formato é típico do humor estadunidense. O próprio Chico Anísio chegou a se apresentar neste formato no *Carnegie Hall* em Nova Iorque, 1981.

Gregório Duvivier faz espetáculos de *Stand Up Comedy*, é fundador do grupo criador do Canal *Porta dos Fundos*, na internet, e atualmente apresenta o Greg News no canal de TV por assinatura *HBO*. Neste trecho do programa especial sobre o ex-presidente Lula¹² é possível perceber de maneira sintética o cruzamento da Trilha Discursiva e da equação proposta por Lins (2014).

SD14

Este ano, a conciliação deu seu último suspiro, Lula foi preso. Depois do processo julgado numa velocidade nunca antes vista na história deste país. Ou, como diz o canto da torcida: acabou o

¹¹ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=UKcdq5r3v2Q>>

¹² Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=CNbd1PAeDXw>>

amor/isso aqui vai virar um inferno. Mas, mesmo calado, praticamente incomunicável, ele segue sendo líder nas pesquisas. Mais de 30 % do Brasil querem votar nele já no primeiro turno. No segundo turno, ele ganha de qualquer um.

Deve ser difícil ser você, candidato solto.

Rodando o Brasil, gastando uma grana, e o cara lá, lendo livro e subindo.

Analisando SD14:

- Verificamos um processo de gradação que cria um bloco semântico abrigado em um dos constructos da Trilha Discursiva.
- O enunciado: “Este ano, a conciliação deu seu último suspiro, Lula foi preso”, pela metáfora, remete ao fim de uma possibilidade de reconciliação (da política) com o eleitorado brasileiro porque Lula foi preso. A coordenação das orações, embora se apresente como assindética, é explicativa com a elipse da conjunção. Como podemos ver na paráfrase: “Este ano, a conciliação morreu porque Lula foi preso”.
- “(...) processo julgado numa velocidade nunca antes vista na história deste país” – crítica à justiça brasileira que mantém Lula preso por meio da referência ao discurso do presidente “nunca antes na história deste país”;
- A referência ao cântico da torcida do Flamengo: “Acabou o amor/isso aqui vai virar um inferno” – adjetivando a situação política a partir da ausência de Lula;
- “(...) mesmo calado, ele segue sendo líder nas pesquisas”. Embora sindética, trata-se de uma adversativa como pode ser visto na paráfrase – Calado, todavia líder nas pesquisas.
- “Mais de 30 % do Brasil querem votar nele já no primeiro turno. No segundo turno, ele ganha de qualquer um”. Este final encerra o processo de gradação criando a Linha de Setup (LINS, 2014) que trata das dificuldades enfrentadas pelo presidente Lula preso.
- Com a Linha de *setup* montada pelo primeiro constructo, surge o enunciado de borda “Deve ser difícil ser você,...”. Assim, há uma conexão

que causa um curto-circuito com o segundo constructo pela revelação que o sujeito da oração está deslocado para o final – “...candidato solto”.

- A partir deste ponto começa a construção da *punch line* que fará a torção paradoxal entre os constructos que compõem a Trilha Discursiva.
- No período “Rodando o Brasil, gastando uma grana, e o cara lá, lendo livro e subindo [nas pesquisas]”, a subordinação temporal está dividida entre os dois constructos discursivos. “Rodando o Brasil, gastando uma grana” é discurso sobre adversários de Lula. Já – “...e o cara lá, lendo livro e subindo” é o discurso sobre Lula que, a partir do enunciado de borda, tira o sentido negativo da condição de preso. Ou seja, renova os sentidos sobre a posição de Lula na conjuntura política.

A partir dos apontamentos acima, é possível verificar que o embate utilizado metodologicamente pelos humoristas, para o que Lins (2014) chama de métrica da piada, é discursivo, organizado em simulacro na superfície linguística para que seja demonstrada a vitória de uma posição ideológica sobre outra. O discurso resultante utiliza a tensão entre os constructos com o choque de posicionamentos através dos enunciados de borda. No caso acima: “Deve ser duro ser você (...)” e em cada uma das sequências discursivas havia linhas de *setup* que demonstravam a organização de um dos constructos e *punch lines* oferecendo um contraponto.

Os enunciados e significantes localizados nas bordas têm duplos sentidos adquiridos na tensão entre as FDs que dominam os constructos. Vêm divididos do Interdiscurso para que as significações simultâneas apareçam no discurso resultante para que ocorra o batimento entre o sentido conhecido e uma nova possibilidade a partir da proposta de uma segunda FD.

Pêcheux (2014 [1975]) define o Interdiscurso como um “todo complexo com dominante das formações discursiva”. O Humor traz à superfície o funcionamento do Interdiscurso no discurso, mostrando a espessura do processo que liga o significante a diferentes sentidos que ora aparece cristalizado, ora escapa, ora falha, gerando, assim, um efeito metafórico no entrechoque através dos significantes de borda. Processo que coloca em xeque

a interpelação dos sujeitos pelo *non-sens*, o que pode desembocar em sua divisão quando um novo sentido entra, pelo furo da interpelação, abrindo espaço para uma interpelação outra.

3 Circuitos e túneis

Até aqui, conhecemos o humor como resultado da tensão entre constructos discursivos paralelos que enfeixam formações discursivas ideologicamente afins. E que emerge no entrecchoque de sentidos para significantes de borda que estão entre uma FD e outra. Quando há um duplo sentido discursivo de um mesmo significante surge a metáfora.

No interior do Interdiscurso, estão dispostas as Formações Discursivas prontas para organizar a Ideologia como linguagem. A passagem à superfície impulsionada pela tensão da disputa de sentidos faz com que as metáforas criem “expressões novas e de modo súbito” (Bréal, 2008, p.91). Há um equívoco em pensar que as metáforas são derivas de sentidos literais. A cristalização dos sentidos se dá pelo aumento da circulação de um discurso, com seus sentidos particulares, que liquidificam os sentidos hegemônicos jogando-os para a deriva. As condições de produção determinam historicamente a configuração deste processo dentro da Formação Social.

Primordial para o surgimento do acontecimento discursivo humorístico, a metáfora é o elemento que concatena os diferentes sentidos das diferentes FDs no discurso. Da mesma maneira que as mãos que oferecem flores ficam perfumadas, a movência dos significantes pelas FDs faz com que carreguem sempre alguma coisa do sentido anterior. Seja pelo Discurso Transverso, com o encaixe do significante apontando para diferentes lugares do Interdiscurso, seja pelo batimento de sentidos em uma Trilha Discursiva com seus diferentes constructos. Os diferentes sentidos atribuídos a um significante por diferentes FDs ou posições-sujeito.

3.3– Trilha Parodiada

No caso da paródia, há uma série de metáforas visuais que substituem o primeiro simulacro por outro, rebaixado e caricato. No plano atorial, as personagens da novela, sejam do gênero feminino ou masculino, são

interpretadas pelo grupo de comediantes que dá nome ao programa. A trama da novela trata da tradição cigana de casamentos arranjados por trocas pecuniárias entre as famílias.

O fragmento do esquete do programa *Casseta & Planeta Urgente* da TV Globo de 21/11/1995 faz uma paródia da novela *Explode Coração* da mesma emissora com o nome de *Enfarta Coração*¹³. Por tratar-se de um simulacro dentro de outro simulacro, somente quem conhece a trama da novela é capaz de entender as filigranas da superfície linguística. Entretanto, algumas marcas revelam a comediceidade do quadro em um plano geral.

SD15

Narrador (off): O dia começa cedo no luxuoso acampamento de uma família de ciganos de classe média alta.

Mãe: Acordem! Hoje é um dia muito importante para nós. Dara, a nossa filha mais velha vai ser apresentada ao seu noivo.

Dara: Mas, mamãe, eu não quero me casar com ele.

Mãe: Não interessa. Você tem que casar. Você já foi prometida.

Outra mulher do grupo (com espanto): Prometida?

Dara: É mentira! Eu nunca fui prometida. Eu ainda sou virgem.

As trocas dos significantes que metaforizam a novela acabam por funcionar pelos elementos metonímicos verbais e visuais que organizam os constructos discursivos. As roupas típicas do povo cigano, a promessa de casamento por troca pecuniária e o nome, aparecem como elementos metonímicos que remetem ao discurso da novela parodiada.

Trata-se de uma Trilha Discursiva complexa com diferentes camadas de leitura dos acontecimentos discursivos humorísticos presentes. O batimento de sentidos está em um constructo que organiza os dizeres e os elementos

¹³ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=JilWAyiXPkw&t=77s>>

imagéticos da novela e do outro que monta a máscara cômica construída pelo exagero e a subversão dos sentidos.

Chama a atenção o uso do significante *prometida* circulando pelo constructo que enfeixa as FDs que montam o roteiro da novela, tem o sentido de mulher que foi prometida em casamento por uma família cigana a outra, por meio de troca pecuniária. Já a forma com que o significante é capturado pelo segundo constructo joga-o para o *non-sens*. É possível que rapidamente um novo sentido se estabeleça, mas não sem antes deixar o público buscando respostas lógicas através do roteiro do esquete.

Prometida, como aquela que não fez sexo, é o que sugere a enunciação da personagem Dara. Entretanto, por não se tratar de um sentido cristalizado gera dúvida e tensão, escancarando o furo do sentido. O significante fica procurando o encaixe na enunciação para tentar dizer algo de si. Neste processo, o sentido inusitado sugerido pelo texto de Dara, ao se prender ao significante causa um alívio da tensão que dispara o gatilho do riso.

A Paródia tem uma diferença fundamental na configuração de sua Trilha Discursiva. Até o momento, foram analisadas trilhas de significantes interseccionados por mais de uma Formação Discursiva. São discursos resultantes do entrelaçamento de constructos capazes de funcionar separadamente. Já na Paródia, o constructo discursivo abriga um segundo constructo discursivo. Ou, tal como Lecomte (2017), que busca apoiar-se no discurso da matemática para o desenvolvimento de sua teoria das fronteiras ausentes que separam as formações discursivas como conjuntos topológicos – o constructo está contido no constructo.

3.2 – Aleg(o)ria

Na SD anterior, verificamos esse processo a partir de dois simulacros em que um está contido no outro. A Alegoria faz um simulacro do plano da realidade para a construção do humor. Para que isso seja possível, é necessário que exista um constructo dos saberes constitutivos da realidade, que garanta a

verossimilhança, e de um segundo constructo que produza uma metarrealidade construída a partir da caricatura e do exagero. A torção paradoxal do constructo interior com o do exterior é contínua e pulsiona uma série de significantes que ficam oscilando entre os dois constructos. A diferença é que há um constructo que faz o papel de uma exterioridade constitutiva para o interno.

Em *Reunião de Traficantes*¹⁴, do canal *Porta dos Fundos*, no *Youtube* o funcionamento é de uma reunião corporativa de uma empresa socioambientalmente responsável. Entretanto, as ações destoam como um discurso fora do lugar; um paradoxo ideológico. Por tratar-se de uma reunião entre traficantes, o linguajar é bastante chulo. Na Sequência Discursiva abaixo, expressões de baixo calão serão omitidas, tendo em vista que não há prejuízo porque embora sejam constitutivos de um dos constructos, não fazem parte dos significantes de borda que serão analisados. Por outro lado, o contraste entre as linguagens será discutido logo adiante.

SD 16

Chefe do tráfico: – Aí, ó, chamei a galera aí, a rapaziada, que é o seguinte: todo mundo tem que ficar esperto, pô!

Cebola: – Qual o problema, chefe?

Chefe do tráfico: – Aí, ó – aquecimento global. (Joga o jornal para Cebola) Vamo ficá todo mundo malandro (...) Vamo acabá com esse negócio de queimar a rapaziada no meio de pneu, que isso faz uma fumaça tóchica (...). E vamo começá a fazê recicrage aqui também.

Neguinho: – Como assim, patrão, recicragem a gente já faz há mó tempão.

Chefe do tráfico: – Que recicrage, neguinho? Que recicrage que a gente faz?

Neguinho: – Eu mouo os mármore tudo pros prayboy cherá...é recicragem. Guindaste, ontem, cheirou um quilo e meio de bateria de celular moída. Ta aí, ó, ruim que só ele. (aparece o Guindaste no canto espumando pela boca)

Cebola: – Aí, chefe, vou largar uma moral pra tu. Se pará (...) de queimar vagabundo em pneu, nós perde o contexto todo. Vai dá ruim pra todo mundo.

¹⁴ Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=FqDsnTLpkRU>>

Neguinho: – Vai mesmo.

Cebola: – Quer que queime vagabundo de que jeito?

Chefe do tráfico: – Com cicronela. Faz uma fumaça que mata o mosquito da dengue. Sustentabilidade (...).

Neguinho: – Cicronela, chefe, é com “c” ou com “s”?

Chefe do tráfico: (...)

Cebola: – (...) quem não obedecê as orde aqui vai pará tudo no rio.

Chefe do tráfico: – (...) Cebola. (...) não tá ouvindo o que eu tô falando, não, caralho? (...) Vai botá corpo dentro do rio? O rio, os manancial que abastece a comunidade, cebola? (...)

(Neguinho acende um cigarro)

Chefe do tráfico: – Aí, ô neguinho, (...) não acredito que tá fumando em lugar fechado.

Neguinho: – É maconha, chefe...

Chefe do tráfico: – É refrorestada? É orgânica (...)? (Joga objeto contra Neguinho) Apaga essa (...)!

Cebola: – Aí, chefe, bagulho de tocá fogo em ônibus, hoje, suspende, então?

Chefe do tráfico: – Suspende aí. Pode mandá vê aí aquelas mulézinha lá da comunidade pá fazê potresto, botá o seio pá fora e tal.

Cebola: – Tranquilo, então, mas o que a gente faz com o Jarbas aqui?

Jarbas: (colocado dentro de uma pilha de pneus) – É...uma ideia boa pode ser o Jarbas, ao invés de morrer, replantar cem árvores como medida socioambiental educativa.

Chefe do Tráfico: – Enterra.

O discurso corporativo socioambientalmente responsável é internalizado por um grupo de traficantes que não deixa de enunciar o que pode e deve ser dito por traficantes. O que organiza o trânsito dentro do constructo externo para o funcionamento do interno são metonímias que retomam as posições de um e outro.

É um discurso transverso complexo que monta um constructo inteiro atravessando o discurso desde o Interdiscurso até a superfície linguística por dentro de outro. Não somente a entrada de elementos pontuais que remetem a outro discurso, como no caso do esquete de SD5 em que a expressão “Tás brincando” é trazida de um outro lugar para dentro do discurso religioso.

O registro das variações linguísticas na língua que marca as formações discursivas dos membros de um grupo de traficantes e de um grupo de executivos do mercado corporativo são bastante distintos. Processo marcado pela historicidade e pela memória. A forma como uma comunidade instituída pelas condições de produção e composta de sujeitos interpelados pela ideologia estabelece a variante da língua como forma de pertencimento. É um elemento de exterioridade constitutiva dos sujeitos. O que pode e deve ser dito pelos sujeitos também está na forma como pode e deve ser dito qualquer dos enunciados pertencentes às formações discursivas.

Por intermédio do Filme *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meireles, o Brasil e o mundo conheceram o discurso e as práticas dos traficantes do Rio de Janeiro. Dentre as práticas, a que ficou conhecida como micro-ondas. A eliminação de inimigos feita com a colocação do sujeito em meio a uma pilha de pneus incendiados, com o objetivo de incinerar o corpo e ao mesmo tempo torturar opositores.

A discussão no esquete está em torno da manutenção ou não desta prática por uma preocupação como o aquecimento global. Em nenhum momento se discute a crueldade das ações, mas a necessidade de abrir mão de um procedimento em nome do meio ambiente. Uma das possibilidades ventiladas é a de queimar os inimigos com citronela (classe de vegetais da qual se produz óleos essenciais para a fabricação de repelentes de mosquitos) para que a fumaça ajude no combate à dengue.

Por outro lado, a crueldade aos inimigos naturalizada, o uso da maconha, a falsificação da cocaína e os incêndios de ônibus fazem parte do constructo discursivo do tráfico que forma a exterioridade de um segundo constructo que trata das mudanças afinadas com os discursos e as práticas do mercado corporativo socioambientalmente responsável. O processo que demarca as

porosas fronteiras entre o constructo interno e externo são as repetidas retomadas de um discurso e outro, o que Indursky (mimeo, p.6, s.d.) entende como Anáfora Discursiva.

Essa concepção de recorte inscreve-nos na ordem do discurso, onde o funcionamento não é mais exclusivamente linguístico. Nela, leva-se em conta o funcionamento discursivo, que é de natureza social, e onde os interlocutores e seus lugares sociais juntamente com o contexto histórico-social já se colocam como constitutivos da relação de interlocução e do sentido que através dela se instaura. (*Op. Cit*)

No fio do discurso resultante do batimento entre os constructos, temos o conjunto de dizeres que formam as palavras de baixo calão e o registro de variação linguística. Também, os significantes e enunciados: *rapaziada, malandro, cheirou um quilo e meio, vai parar tudo no rio, maconha, tocar fogo em ônibus*. Somado a isso, um ambiente simples com aspecto de depósito que serve tanto para a reunião quanto para um varal de roupas.

Todos são elementos que marcam a retomada do discurso dos sujeitos que participam do tráfico de drogas e funcionam como metonímias deste discurso. Já o caso de: *aquecimento global, fumaça tóxica, reciclagem, citronela, mata o mosquito da dengue, sustentabilidade, o rio, manancial que abastece a comunidade, reflorestada, orgânica, protesto, replantar cem árvores e medida socioambiental educativa*, indicam a passagem do outro constructo discursivo que atravessa transversalmente o primeiro.

O registro da variante linguística e esses significantes citados, além de seus papéis metonímicos, são indicadores de caminhos entre a enunciação e o Interdiscurso via constructo. Neste caso, acabam por comportarem-se como significantes de borda pelos sentidos que estas formas de enunciação indicam do papel social dos sujeitos determinados pela ideologia.

Independente da configuração das Trilhas Discursivas, o discurso humorístico não é uma soma de dois discursos paradoxais. O próprio paradoxo é discursivo. O choque entre constructos solidamente estabelecidos pela cristalização de sentidos vistos como literais coloca em xeque o estabelecimento

de verdades hegemônicas dentro da Formação Social. Henry (2013, p.25) chama de “ideologia da transparência da linguagem”. No intradiscurso de uma formação ideológica não há qualquer contradição entre a linguagem e o objeto da linguagem. E, portanto, é parcial, pertencente a um posicionamento resultado da interpelação determinado pelas condições históricas de produção.

Assistir ao batimento de posições de forma que os sujeitos não fiquem indiferentes torna o humor uma forma de organização da superfície linguística privilegiada, independente do disparo do gatilho do riso. A falha do humor pode ser entendida como uma forma de resistência a abertura de novos sentidos. Tanto pela manutenção do que é hegemonicamente estabelecido, quanto pela forma de manter o que foi conquistado pela resistência aos discursos dominantes.

O tráfico de drogas tem sido um dos grandes problemas para a vida nas cidades. Por outro lado, não são poucas as empresas que adotam um discurso ecologicamente correto, como forma de licença, para que outros crimes ambientais possam acontecer. A comicidade pode cumprir um papel significativo ao fazer desmoronar estas verdades parciais que procuram mostrar-se transparentes, mas são profundamente espessas, opacas e que devem ser entendidas em toda a sua complexidade. Bom humor é estar aberto a livrar-se das tensões de um jogo de dominações.

4. A TV na TV - O Discurso no Discurso

O percurso da pesquisa até aqui mostrou diferentes funcionamentos discursivos que acabam por desembocar no Acontecimento Discursivo do Humor – pelo entrechoque entre os sentidos advindos de diferentes FDs enfeixadas em Constructos Discursivos que montam as Trilhas Discursivas. Através dos esquetes analisados, como sequências discursivas, diferentes condições históricas foram visitadas. O que analisaremos a seguir são sequências de um programa que mostra um ponto de virada histórico com a entrada de novos atores sociais em cena.

O humor audiovisual como discurso não começa na exibição dos esquetes. A exterioridade é constitutiva do processo de construção do humor como acontecimento. As memórias não estão necessariamente nos textos humorísticos, da mesma maneira que sua possível atualização constrói a historicidade. Lembremos do bordão da personagem Professor Raimundo de Chico Anísio: “e o salário ó”; fazendo alusão às precárias condições de trabalho dos professores da educação básica brasileira e que encontra eco na categoria dos educadores que o repete nos momentos de dificuldade em sala de aula.

A construção das piadas e a produção dos programas humorísticos respondem às condições históricas de produção. São o reflexo das ideologias circulantes e refletidas em diferentes discursos – seja na forma de dominação, seja como resistência. *Tá no Ar – A TV na TV* é uma síntese do acúmulo de experiências de humor metalinguístico. Há uma tradição surgida nos anos 1970 de utilizar a TV para fazer humor falando do fazer TV.

As falhas dos rituais das interpelações precisam de um espaço para proporcionar um alívio das tensões cotidianas. O riso tem o poder restaurador da saúde mental dos sujeitos quando os deixa pensar por si. Brincar com a realidade, colocar em xeque as ideologias dominantes, poder lidar com as opressões cotidianas, entender a relação com o outro.

Na Grécia, no Período Clássico, havia os rituais de adoração ao deus da alegria, das paixões e do vinho – Dionísio. Os seguidores vestiam-se de sátiros, figuras mitológicas que são metade homens, metade bodes, e percorriam o espaço da pólis cantando e dançando por todos os lugares. Para o bom funcionamento da sociedade, foram estabelecidos local e hora para que pudessem celebrar a divindade.

Esta medida de organização da cidade foi de encontro à desmedida dos que celebravam alegria. Nietzsche (2007) definiu este encontro como o momento trágico ou quando Apolo (deus da razão) encontra Dionísio (deus das emoções). Sem a liberdade de deslocamento, os adoradores de Dionísio começaram a reunir-se para contar histórias. Desta divina aliança surge o teatro – a tragédia e a comédia. Assistir outros sujeitos (em simulacro) vivendo seu cotidiano e enfrentando outros problemas que não os seus cria uma espécie de amortecimento das tensões intersubjetivas. Dentre as artes – a comédia procura afinar a técnica para fazer disparar o gatilho do riso.

As práticas artísticas se repetem, mas são renovadas por sujeitos que dedicam a vida a renovar a energia vital de todos os outros sujeitos. Fazer arte é se desfazer do óbvio no jogo ideológico. Provocar o inusitado, a falha da interpelação mexendo com os sujeitos e os restaurando mentalmente para que possam enfrentar o jogo político da Formação Social. Rir é dizer não à interpelação, mesmo que por um curto instante. É se dar conta do ridículo dos rituais cotidianos. É dizer o que pensa com a desculpa que é somente uma piada. Os sujeitos, através da história, utilizam o humor para suportar as idiossincrasias das pressões ideológicas. A arte tem uma função profilática para o funcionamento da sociedade.

Na tragédia Rei Lear (SHAKESPEARE, [1606] 1997), em sua montagem original, havia dois papéis que tinham como função dizer verdades ao rei – Cordélia e o Bobo. Curiosamente, interpretados pelo mesmo ator. A primeira, filha do rei, trata-o com dureza e verdade. Pai e filha se afastam por um jogo de poder e herança. O rei é exilado no próprio reino e sofre com o frio, mas tem sempre o bobo ao seu lado aliviando suas agruras, mas dizendo algumas tiradas satíricas: “Tu não deverias ter ficado velho antes de ter ficado sábio”

(Shakespeare, [1606] 1997, p.40]. O rei entende como uma brincadeira, o público não. A tristeza está no rei; o riso na plateia. Mais tarde, Rei Lear reencontra Cordélia para lamentar sua morte por enforcamento:

- And my fool is hanged. Why should a dog, a horse, a rat, have life, And thou no breath at all? Oh, thou, wilt come no more.

A primeira oração, que pode ser traduzida livremente como “E minha boba está enforcada” ou “E meu bobo está enforcado”, causa riso junto ao choro. Revela todo o patético do rei que em nome dos ritos abre mão do amor da filha. Comédia e tragédia misturam-se para que os que têm contato com a obra de Shakespeare projetem o seu patético e questionem o seu lugar como engrenagem de todo o sistema.

Na TV, a atividade artística é mediada pela ideologia dominante. A tal ponto que o Estado não abre mão do controle. Não é uma atividade livre que pode ser desempenhada pela sociedade organizada; é uma concessão pública em que o Estado tem interferência em maior ou menor grau de acordo com as condições históricas de produção.

O humor televisivo é o momento dionisíaco diante do discurso ideológico. Neste horário é possível falar mal do governo, do país, dos políticos e da tentativa de manipulação ideológica da TV – no caso do humor metalinguístico. O humor é o domingo da interpelação cotidiana. É preciso aliviar para que a ideologia funcione com a falsa ideia de plena liberdade dos sujeitos. Rir é o que nos resta.

4.1 – A Gênese da TV na TV

O programa *Tá no Ar – A TV na TV* surge para fazer frente à internet como mídia do humor audiovisual. O final da década de 2010 tem como marca a entrada dos serviços de *streaming*. O programa preferido pode estar na TV, na tela do computador ou do celular a qualquer hora. Com isso, o legado da TV tradicional com sua grade fixa de programação e intervalos comerciais é reivindicado pelo programa como um apelo à tradição.

Os esquetes são paródias de programas e comerciais. No intervalo entre um e outro, aparece o ZAP! Prática altamente difundida com o surgimento de duas tecnologias: o controle remoto e a TV por assinatura. Pequenos recortes de programas e comerciais desfilam na tela da tv como se alguém estivesse freneticamente zapeando entre canais em busca de um bom programa.

Em outra frente, o programa lança mão de um expediente atribuído à internet – a liberdade de expressão dos humoristas sobre a situação política do país e pautas polêmicas como o avanço do reacionarismo, racismo, homofobia e o governo golpista que assumiu o país em 2016. A própria *Rede Globo* é vítima das piadas. Em alguns quadros é chamada de “Vênus Platinada” e de um suposto plano de dominação do pensamento da sociedade brasileira, porém, questões concretas sobre o comportamento da emissora, como a enorme dívida com os cofres públicos, não são pautadas.

Nesta resposta às condições históricas de produção de nossa contemporaneidade, o programa faz uma espécie de síntese de todas as fórmulas de sucesso de humor metalinguístico na TV. Entretanto, isso não acontece por mera repetição, mas inovando na forma de organização discursiva. Os acontecimentos discursivos do humor constituem-se pela mixagem de constructos discursivos tornando a construção do texto humorístico muito mais complexo.

Há uma grande costura de constructos que mobilizam, pela memória, regiões bastante díspares do Interdiscurso. Os significantes e enunciados de borda são mobilizados atualizando diferentes memórias simultaneamente. O que será demonstrado a seguir pelo recorte de quatro esquetes que são demonstrativas deste processo.

As práticas sociais e as condições históricas de produção catalisam o funcionamento da Ideologia. Os lugares sociais passam a ser discursivizados adquirindo sentido e valoração. A luta de classes é o motor da história, mas os sujeitos que vivem em sociedade é que garantem o seu funcionamento desenvolvendo todo um outro conjunto de práticas e ritos. O lugar da cultura não é vazio (LEANDRO FERREIRA, 2011, p.55) e pode causar estranhamento entre diferentes sujeitos.

A cultura é construída historicamente e é parte do jogo da luta pela hegemonia da Formação Social Capitalista. Os sempre sujeitos se constituem na interpelação da Ideologia, entretanto juntamente com o lugar que ocupam dentro das condições históricas de produção, participam de ritos e práticas comuns. Há toda uma série de práticas que unem os sujeitos para além de suas necessidades de sobrevivência. O desejo tem como princípio a existência do outro. E os sujeitos se relacionam através de práticas comuns que têm um acúmulo e que moldam suas existências.

Para Freud (1996 [1929], p. 4469):

Posso agora acrescentar que a civilização constitui um processo a serviço de Eros, cujo propósito é combinar indivíduos humanos isolados, depois famílias e, depois ainda, raças, povos e nações numa única grande unidade, a unidade da humanidade.

A arte é uma manifestação da relação do sujeito com o Outro (LACAN 1999 [1957-1958]): aqui maiúsculo porque não é somente a manifestação individual, mas todo o regramento e as possibilidades de impressão que advém deste lugar. A construção de uma Formação Social tem a ideologia formatando os sujeitos como tijolos e a cultura unindo-os como o cimento. O que não significa um processo perfeito à prova de falhas. Pelo contrário, a Cultura pode abrir um furo, uma hiância, na interpelação da Ideologia, da mesma maneira que a ideologia procura determinar o funcionamento da cultura.

Na relação entre ideologia e inconsciente, as noções se espelham de modo invertido: a ideologia buscando tamponar a falta do sujeito, ao passo que o inconsciente produzindo o efeito incessante e corrosivo do furo na própria ideologia. A cultura, na minha ótica, ocupa um lugar particular precisamente entre a ideologia e o inconsciente, mantendo nesse espaço de intervalo mutuamente constitutivo uma relação ambivalente. Funcionaria como efeito de evidência produzido pela ideologia e como efeito do furo do inconsciente, a falta que insiste em irromper e romper a inércia da ideologia, apontando suas falhas, seu espaço de resistência, seus pontos de contradição. (LEANDRO FERREIRA, 2018)

As práticas culturais da classe dominante servem de espelho para os sujeitos que mimetizam e consomem produtos culturais que têm sua circulação facilitada. Ou, nas palavras de Morin (2002 p.23): “Os conteúdos culturais diferem mais ou menos radicalmente segundo o tipo de intervenção do estado”.

No caso brasileiro, a indústria cultural tem na televisão um polo produtor de cultura que distribui conteúdo diariamente a todos os habitantes. Embora sofra a concorrência de outros meios como a internet, um aparelho de tv tem um papel central na maioria dos lares brasileiros. Somos gerações de sujeitos com suas infâncias marcadas por filmes, desenhos animados, programas especialmente produzidos para crianças e toda uma gama de produtos comunicacionais.

O aparelho de TV é um Aparelho Ideológico de Estado transmitindo informações filtradas e determinadas pelas ideologias hegemônicas que autorizam o que pode e deve ser dito ao conjunto da sociedade. As músicas mais ouvidas, as informações divulgadas pelos telejornais, as novelas ditando moda e os comerciais e *merchandisings* induzindo o consumo são parte do cultural e ideológico. De um lado valoriza as práticas culturais e de outro as vende a partir de um processo de produção seriada.

Se por um lado o programa *Tá no Ar - TV na TV* inova na forma como apresenta o seu humor, apresentando fortes críticas à forma de produzir e assistir televisão, por outro reivindica o legado da TV como forma de resistência às mudanças das condições de produção capitalistas. Para os controladores, abrir mão do negócio TV significa menor poder econômico e político. É preciso sobreviver, mesmo que seja tornando-se ridículo.

4.2 – Verificando os Antecedentes

O humor na história da TV brasileira, em muitos momentos, lançou mão da metalinguagem. Nos anos 1970, durante a ditadura civil-militar, Chico Anísio em seu *Chico City* exibia um telejornal apresentado pela personagem Roberval

Taylor¹⁵ com sua voz de tenor típica de quem havia feito a transferência do rádio para a TV, marca dos profissionais desta época. Nos anos 1980, ainda Chico Anísio faz uma paródia do Jornal Nacional com o nome de Jornal do Lobo¹⁶ também apresentado por Roberval Taylor, todavia agora ao lado de Lobo Filho, Neide Taubaté e os correspondentes internacionais Túlio Bocanegra e Paulo Brasilis, respectivamente referências aos jornalistas Sírio Bocanera e Paulo Francis. Todas as personagens, que são interpretadas pelo humorista, tecem críticas à política e à economia nacional, mesmo em um período de exceção.

Ainda na década de 1980, com o final da ditadura e o movimento de Diretas Já, novos conteúdos de humor ainda mais mordazes começam a surgir. O que coincide com a chegada dos primeiros vídeo cassetes, e a demanda nascente dos frequentadores de locadoras de vídeo e videoclubes. O *Grupo Victor Civita* lança a *Abril Vídeo* e o programa *Repórter Ernesto Varela*, dirigido pelo cineasta Fernando Meirelles e interpretado pelo ator Marcelo Tas. A proposta era cobrir os bastidores políticos em Brasília em plena transição democrática. A censura foi abolida e Varela fazia aos políticos perguntas provocadoras, como na vez em que perguntou diretamente a Paulo Maluf, candidato do partido da ditadura, se era verdade que ele era um ladrão e corrupto.¹⁷

Com o país se preparando para a primeira eleição direta desde o golpe militar de 1964, o núcleo criativo da *TV Globo* dirigido por Guel Arraes lança um programa divisor de águas na história do humor audiovisual brasileiro – *TV Pirata*. Os quadros eram sátiras de programas não só da *Globo* como também de outros canais. Coube à trupe composta por Luiz Fernando Guimarães, Regina Casé, oriundos do grupo de teatro cômico de vanguarda *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, além de Cláudia Raia, Débora Bloch, Louise Cardoso, Marco Nanini, Diogo Vilela, Maria Zilda Bethlem, Guilherme Karan, Ney

¹⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sGQEZHCiCww&t=793s> <Acesso em 16/09/2018>.

¹⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3KQ3xub2ezs&feature=youtu.be> <Acesso em 16/09/2018>.

¹⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SdyZ7-DJR8Y> <Acesso em 16/09/2018>.

Latorraca, Pedro Paulo Rangel e Cristina Pereira acompanhar o processo eleitoral¹⁸.

Na equipe de roteiro da *TV Pirata* estavam os editores do jornal *Planeta Diário* e da revista *Casseta Popular*, que mais tarde irão apresentar o Programa *Casseta & Planeta Urgente*, que tornou-se, nos anos 1990, o sucessor no espaço reservado ao humor na *TV Globo*. Programa que também irá utilizar a paródia das novelas e comerciais, bem como de uma equipe de reportagem que abordava os políticos evidentes em Brasília, recuperando o que o repórter Ernesto Varela já fazia no início da década anterior.

No final desta mesma década, havia uma pressão pela abertura de novas concessões de canais de TV, reivindicada desde o início da redemocratização. A não concessão era consequência da pressão da *TV Globo*, conforme pode ser conferido no documentário *Beyond Citizen Kane*¹⁹ lançado pela BBC, emissora de televisão pública inglesa, e proibido pela justiça no Brasil, em pleno regime democrático. O grupo Victor Civita foi um dos contemplados e tornou a *Abril Vídeo* na *MTV Brasil*, franquia da *MTV* dos EUA, dedicada inicialmente à exibição de videoclipes musicais. Entretanto, em um processo de reposicionamento da marca, nos anos 2000, proporcionou espaço para novos conteúdos.

A nova emissora, então, cria o seu núcleo de humor, em que surgiram nomes como Marcelo Adnet e Dani Calabresa. Com o único compromisso de manter a atenção do público adolescente, a *MTV Brasil* faz um humor com forte referência no *non-sens* do grupo britânico *Monty Python* e do estadunidense *Saturday Night Live*. Em 2013, o grupo *Victor Civita* devolve a marca à detentora, a estadunidense Viacom que relança o canal na TV a Cabo, mas sem espaço para o núcleo de humoristas que fizeram história com programas como *Os Piores Clipes do Mundo*, *Hermes e Renato*, *Furo MTV*, *Trolalá* e *Humor MTV*.

Com o encerramento da operação da *MTV Brasil*, a *TV Globo* contrata o humorista Marcelo Adnet que ao lado de Marcius Melhem são os responsáveis criativos pelo programa *Tá no Ar - A TV na TV*, que se apresenta como uma

¹⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ptwBgDxkHrU> <Acesso em 16/09/2018>.

¹⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=s-8scO> <Acesso em 16/09/2018>.

grande síntese das experiências do humor metalinguístico na televisão de nossa contemporaneidade. Em um momento em que o capitalismo diversifica e a televisão, como negócio, é colocada em xeque pelas novas tecnologias.

4.3 – Sujeito Indígena Dividido – O Caso Obirajara

A sátira tem como característica o exagero. No humor, a Trilha Discursiva é composta por Constructos Discursivos que enfeixam as FDs com tudo o que pode e deve ser dito. É possível em algumas situações caracterizar uma Formação Discursiva ao lado de uma segunda Formação Discursiva em batimento entre enunciação e silenciamento, mas o essencial é que as fronteiras sejam de fácil detecção. O acontecimento discursivo do humor será perceptível quando aparece o contraste; quando emerge um novo sentido até então silenciado para o ato da enunciação atualizando a memória.

A opção de trabalhar com a noção de Constructos e não somente de Formações Discursivas é que humor é discurso sobre e não discurso do sujeito. O humor é uma arte que tem por princípio a organização da superfície linguística, organizando os momentos de enunciação e silenciamento. O gatilho que dispara o riso é acionado a partir do momento que os enunciados e/ou significantes de borda aparecem dando um curto-circuito entre os diferentes sentidos. Isso não quer dizer que o humor seja esquemático. Há diferentes maneiras de organização do entrelaçamento dos Constructos criando diferentes configurações das Trilhas Discursivas.

Na *TV Tupi Guarani*, esquete frequente do programa *Tá no Ar – A TV na TV*, temos o Índio Obirajara, interpretado pelo ator e humorista Marcelo Adnet. No momento em que nos deparamos com a figura do indígena, nossa Formação Imaginária (Pêcheux, [1969] 2014, 83) antecipa nossas percepções sobre o discurso do Índio, mobilizando a memória que cria automaticamente uma expectativa sobre seu discurso.



Portanto, neste esquete, a Formação Imaginária do branco sobre o Índio é presente compondo um dos constructos. Já Obirajara ocupa uma posição-sujeito no simulacro, todavia com um discurso organizado como projeção do que o indígena deveria dizer sobre si e sobre o homem branco ao homem branco. O que pode ser entendido como uma Formação Imaginária da Formação Imaginária para a construção do simulacro.

SD 17

– Se aqui na tribo tem Páscoa? Aff...até tem.

Assim, os missionário passa aqui, pinta uns ovo de jacaré horrível e os curumim têm que tudo achar. Agora, os curumim que eles prefere, que eles levam pra fazer dança particular pra eles, eles dão pedaço de espelho.

Aff, como se espelho fosse o último grito do Uirapurú, né? Tô me veno.

Se eu quisesse ovo de jacaré, ia na beira do rio e panhava.

Agora, o que eu queria memo, era assim: ir na Cacau Show, comprar assim um ovo de páscoa daqueles bem grande, tamanho 15, cheio de bombom dentro, aqueles de licor. Até aqueles ovo vagabundo de time pra mim serve. O meu time é a Luverdense, mas eu nunca vi ovo da Luverdense, não sei por quê.

E se eu fosse escolher brinde seria brinde de menina porque os brinde de menino é tudo horrível, não serve pra nada. Ai, um relógio do Ben 10. Pra que relógio? É só olhar pro sol: passou na jaqueira 10h; encostou no ipê roxo, meio dia. Aí, eu pego o relógio, acaba bateria, o quê? Eu tenho que andar três dia na BR pra trocar a bateria, horrível, só pobrema.

Pra mim, ovo com surpresa é uma codorna morta, um filhote com tuiuíú. Agora, eu queria memo era pegar depois da páscoa os ovo tudo quebrado, porque é metade do preço.

- Ai, mas tá quebrado.

E daí, quando você come, ele fica inteiro dentro de você? Hã? Não quando cê come, ele despedaça, quebrado igual. Ai, cês têm cada pobrema que eu não entendo, sinceramente.²⁰

Como pano de fundo, a pergunta sobre a Páscoa serve para discutir a influência do branco para a aculturação indígena. Os discursos sobre a presença de missionários cristãos remontam desde o período da invasão portuguesa em 1500 até a contemporaneidade. Os discursos sobre o índio brasileiro sugerem uma inocência, utilizada aqui no roteiro como estratégia de denúncia da violência do branco: “os curumim que eles prefere, que eles levam pra fazer dança particular pra eles, eles dão pedaço de espelho”.

O espelho, como recompensa à violência sofrida pelos povos indígenas, é parte do discurso fundador que habita o imaginário nacional. Cumpre uma função metonímica que joga luzes sobre a região do Interdiscurso em que estão as visões sobre os povos indígenas e o processo de dominação a que foram submetidos.

O discurso de Obirajara trata do espelho com desprezo, mas tocando um enunciado de borda que faz fronteira com um terceiro Constructo Discursivo. A personagem sugere ser do Mato Grosso: o Luverdense é o time de futebol de Lucas do Rio Verde/MT. Entretanto, podemos encontrar na superfície linguística marcas de um outro lugar. O R retroflexo, o uso dos plurais, a supressão do a inicial em palavras como “panhava” remetem à variante linguística do paulistano, habitante da cidade de São Paulo. Expressões como “o último grito do Uirapurú”, “se eu fosse escolher brinde seria brinde de menina porque os brinde de menino é tudo horrível” são retiradas formação discursiva LGBTQ urbana. Somado a isso, há um outro aspecto, o desejo de consumo como a da ida a uma loja da Cacau Show.

Os constructos dos discursos indígenas sobre o homem branco e do discurso do indígena sobre o indígena são atravessados internamente pelo do discurso LGBTQ urbano paulistano. Junto a isso, por tratar-se de paródias, temos o plano da realidade e os discursos correntes somados aos constructos aqui relacionados. O complexo constitutivo do discurso da personagem tem o

²⁰ Disponível em <https://globoplay.globo.com/v/6652683/programa/> <Acesso em 14/09/2018>

total de 6 constructos interseccionados tornando-o rico de sentidos e com diferentes possibilidades de leitura.

4.4 – Um Beatle no Baile Funk

Ideologia como conjunto de práticas fomenta o processo cultural pelo acúmulo das práticas marcadas na historicidade. A cultura tem um corte de classe, mas o que não significa que ela não interpele os sujeitos, independente de seus posicionamentos na pirâmide social. A música erudita, por exemplo, só era acessível aos que frequentavam os teatros e que, portanto, tinham recursos para pagar os ingressos. Nestes espaços, as pessoas vestiam-se de acordo com o que era ditado código de pertencimento às classes abastadas. Assim, somente poder pagar pelo ingresso não era suficiente, mas também vestir-se de acordo com os protocolos sociais. A partir destes dois aspectos é possível perceber que havia uma barreira natural para as classes menos favorecidas no acesso a esta cultura.

Mesmo com a popularização dos meios de comunicação, em que existem programas de música erudita disponíveis gratuitamente, como no caso das emissoras de televisão e rádios educativas, esta arte é vista como inacessível. Da mesma forma, o samba, o funk, o rap, o punk rock e outras manifestações são vistas como próprias das classes menos favorecidas e ideologicamente impróprias para quem ocupa a parte de cima da pirâmide social.

Um espetáculo bem produzido, de grande orçamento precisa mostrar o quanto é “diferenciado” – adjetivo utilizado pelas classes abastadas para definir a qualidade de um produto. No caso dos pequenos shows e concertos, as divulgações são compatíveis com seus diminutos orçamentos. E isso não é somente uma questão de valores financeiros, mas discursivos. Os discursos de divulgação de espetáculos culturais como repetidas práticas dialéticas constituem a ideologia.

O comercial de baixo orçamento por apresentar uma série de vantagens que não só o espetáculo em si procura valorizar o investimento daqueles que

têm poucas oportunidades de diversão. O público de Paul McCartney, que possui um poder aquisitivo maior, tende a perceber a experiência do espetáculo do músico como a principal motivação para a compra de um ingresso. Já o público que ocupa os viadutos para realizar suas festas procuram chamar a atenção com ofertas de bebidas e ingressos para que as pessoas participem. A escolha do público-alvo determina ideologicamente o formato de venda do espetáculo.

Dentre os esquetes metalinguísticos do programa *Tá no Ar – A TV na TV* há os comerciais que vendem produtos fictícios, porém tendo os comerciais do plano da realidade como exterioridade constitutiva. Espetáculos para os que têm bom poder aquisitivo são divulgados dentro de um pacote de vantagens que são vendidos como produtos: localização na plateia, estacionamento, visita ao camarim. Já para as classes de menor poder aquisitivo, saber que o espetáculo pode oferecer diversão e economia como: meia-entrada, promoção de bebidas e acesso fácil para quem depende de transporte urbano são diferenciais.

SD 18

[Comercial de baixo orçamento com gerador de caracteres e animação de fotografias/trilha sonora: batida de baile funk]

[OFF]: Paul McCartney no Viaduto de Madureira. O ex-Beatle vai botar para dançar até o chão. Participação Especial Dream Team do Passinho. Alunos da Cultura Inglesa pagam meia. Dose dupla de cerveja, ice, caipivodka e *fish and chips* até a meia-noite. Abertura: Sorriso Maroto. Primeiro lote de ingressos à venda nas lojas Atol das Rocas. Paul McCartney no Viaduto de Madureira.²¹

O inusitado da peça está no anúncio de um show do músico Paul McCartney, ex-Beatles, como se fosse o anúncio de um baile funk. A música que faz a trilha do comercial é de uma batida típica do funk para anunciar um roqueiro. O constructo discursivo que fala de um show popular fica no plano da enunciação. Entretanto, o constructo que deveria reunir os enunciados sobre um show internacional de um dos músicos mais famosos do mundo fica do início ao fim silenciado. O que não significa que não esteja presente. O silenciamento presente tem o sentido de mostrar o contraste que causa o estranhamento que torna a peça cômica do início ao fim.

²¹ Disponível em <https://globoplay.globo.com/v/6652683/programa> <Acesso em: 14/09/2018>

O grande significante de borda é Paul McCartney. Dar a um espetáculo caro o aspecto de um show barato mexe não somente com os sentidos imediatos do discurso, mas com a formação cultural. Há uma falha na interpelação do que deveria ser o verdadeiro público do músico que é separado ideologicamente do público interpelado pelo discurso do anúncio. O riso está na falha da interpelação das formações ideológicas e culturais.

4.5 – Em uma Terra e um Pensamento Distante...

Os filmes sobre a ocupação do oeste dos Estados Unidos entraram para o imaginário cultural como uma batalha entre homens corajosos que tomaram pela violência as terras distantes que eram ocupadas pelos indígenas. É um espaço para que o homem se destaque por sua bravura e esteja disposto a *Matar ou Morrer* (título de um clássico do gênero dirigido por Fred Zinneman, 1952) sem qualquer questionamento.

O processo da paródia, como visto anteriormente, é constituído por uma Trilha Discursiva *sui generis*. Os discursos não são paralelos, mas com um servindo de exterioridade a outro. O inusitado neste esquete está no contraste entre o constructo externo e aquele que o atravessa.

SD19

[Cidade do Velho Oeste – três caubóis em posição de duelo – cada um apontando um revólver para os outros dois]

Caubói 1: – Antes de atirar em vocês, eu preciso fazer algumas perguntas. Qual o sentido da vida? O que pode suprir esta imensa ausência que eu tenho meu peito?

Caubói 2: – De que adianta atirar? Para matar uma pessoa? O que é essa nossa insignificância diante de um fiapo distante do universo cósmico?

Caubói 3: – Quer saber? Ser caubói nunca me satisfaz. Às vezes eu me sinto acorrentado a grilhões em uma caverna escura. Como no mito da caverna de Platão.

Caubói 1: – Ei, gringo?

Caubói 3: – Sim?

Caubói 1: – Essa alegoria me deprimiu, cara. Eu também nunca encontrei meu verdadeiro eu.

Caubói 2: – Raios! Quero chorar, mas não consigo.

Caubói 3: – Eu já sei! Atirem em mim. Ninguém vai sentir a minha falta. Pode escrever na minha lápide. Aqui jaz um estrume que um dia foi um ser humano.

Caubói 1: – Eu sou a mosca deste estrume, cara.

Caubói 2: – Não, sou eu!

Caubói 1: – Sou eu!

Caubói 3: – Eu que sou!

Caubói 2: – Sou eu!

Caubói 1: – Sou eu!

[Segue a discussão ao fundo]

[OFF]: Vem aí, Três Homens em Conflito Existencial.

[Caubói 2 e Caubói3 atiram um no outro e morrem]

[OFF]: Porque o mundo é pequeno demais para caubóis deprimidos.

[Close: Caubói 1 olha para os dois outros mortos e coloca o cano do revólver na têmpora]

[Corta para Nome do filme sobre fundo de madeira em animação/Tiro é ouvido ao fundo]

O discurso dos caubóis foi marcado fortemente pelo cinema de duas formas: pelo roteiro original dos filmes que apresentavam estas aventuras e pelo processo de dublagem no Brasil. A entonação dos dubladores brasileiros procurava imitar o sotaque típico do Texas, onde passavam a maior parte das histórias dos filmes do gênero, porém em Língua Portuguesa. Este sotaque Inglês em Português serve como elemento essencial para a construção da paródia que toma como exterioridade os filmes do gênero dublados em Português.

Por outro lado, há a paródia do discurso da filosofia existencialista. Toma como exterioridade o discurso da filosofia, mas aproveita somente o que é marcante no discurso dos caubóis. Com o sotaque típico, coloca os problemas existenciais sobre o sentido da vida naqueles que são conhecidos como os que atiram para matar. A perversão tem seu auge na cena final em que o, aqui

intitulado, Caubói 1 ameaça tirar a própria vida ao invés da vida de outrem. Assim, os constructos do velho oeste e da filosofia entrelaçam-se utilizando a vida e a morte e seus significantes correlatos como enunciadores de borda capazes de disparar o gatilho do riso.

A constituição desta Trilha Discursiva torna-se um tanto complexa. Há um Constructo Discursivo da Filosofia utilizado como exterioridade para uma caricatura discursiva do discurso da Filosofia. Há ainda, a ambiência típica do Velho Oeste estadunidense, a obediência ao *Dress Code* e o sotaque dos velhos caubóis constituindo um Constructo Discursivo do Velho Oeste servindo de exterioridade para a caricatura discursiva. Portanto a intersecção abre espaço para que surja o Acontecimento Discursivo pelo humor no batimento entre a memória e a atualidade de maneira intensificada, visto que o discurso dos caubóis vai de encontro às Formações Discursivas enfeixadas no Constructo.

Os Caubóis envolvidos na trama do esquete dizem tudo o que não pode e não deve ser dito por homens bravos. Assim, os curtos-circuitos aparecem de maneira vertiginosa fazendo com que o fio do discurso inteiro entre em colapso por ter um sujeito errado o portando. Este processo de estranhamento subverte a lógica do humor a partir de um significante de dois sentidos, por uma busca de sentidos para um caubói existencialista.

4.6 – Foca!

A TV brasileira já possui uma tradição de programas sensacionalistas que exploram a violência como forma de obter uma maior audiência. Outra discussão que é corrente é apontar para a redução da maioria penal como forma de combate à violência urbana. Um processo que criminaliza a infância de crianças que vivem nas ruas como sobreviventes e fecha os olhos para a realidade social.

Criminalizar a infância aliado ao sensacionalismo foi a fórmula encontrada pelo Jardim Urgente, quadro fixo do programa *Tá no Ar – TV na TV* que apresenta os crimes cometidos diariamente pelas crianças brasileiras.

SD 20

[Apresentador Jorge Bevilágua:]

– Boa tarde. Está no ar mais um Jardim Urgente.

Agora é definitivo.

Agora é oficial.

O RIO MORREU!

O RIO MORREU!

E quem traz mais informações é Vanessa Rizzo.

Bate, fofo. Que saudade eu estava de você.

FOCA LÁ!

[aponta para uma tela em que aparece a reportagem]

Repórter Vanessa Rizzo:

– Boa tarde, Jorge. Eu tô aqui na praia, num ponto de encontro de menores, conhecido como Baixo Bebê. E olha, Jorge, a situação por aqui não tá nada boa. A areia está imunda, cheia de caixinha de suco, com papel de bala e até guimba de pirulito.

[Apresentador Jorge Bevilágua]

– FOCA EM MIM! [Uma foca de pelúcia é jogada no rosto do apresentador]. Vai continuar, Batata? Vai ser este tormento de novo este ano? É isso? É isso, Batata? [Joga a foca de pelúcia de volta para a direção em que ela veio]

Eu fico impressionado. É inacreditável a falta de respeito desses moleques com ao meio ambiente.

CRIME AMBIENTAL! O NOME DISSO É CRIME AMBIENTAL. ALÔÔÔ, SR. PREFEITO, CADÊ O CHOQUE DE ORDEM? CADÊ A LEI DO LIXO?

Cantinho do pensamento é pouco PRA ESSA CAMBADA!

Vanessa, o que você tem mais aí pra gente?

[Repórter Vanessa Rizzo]

– Olha, Jorge, nós encontramos este veículo estacionado de forma irregular no calçadão, atrapalhando a circulação dos pedestres. O veículo não está emplacado, portanto não foi possível localizar e multar o responsável pelo delito.

[Apresentador Jorge Bevilágua]

– É isso que dá essa geração sem limite. Faz o que quer.

[começa a sambar no meio do estúdio]

– Sabe o que é isso?

É ESSE VAGABUNDO SAMBANDO NA CARA DA SOCIEDADE!

CADÊ O EMPLACAMENTO DESTE VELOTROL?

ALÔ, DENATRAN! ALÔ, ANTT! ALÔ, MINISTÉRIO DOS TRANSPORTES!

Alguém me explica como dirigir um troço desses sem habilitação.

E agora tá lá na calçada, parado, atrapalhando todo mundo

Zé Fumaça, parece que a Vanessa tem mais informações, vamos lá.

[Repórter Vanessa Rizzo]

– Olha, Jorge, o velotrol, que estava estacionado de forma irregular, está sendo rebocado neste momento. O responsável ainda não apareceu, mas certamente terá uma surpresa bem desagradável quando vier buscar o seu veículo. [Ao fundo aparece um homem adulto carregando o velotrol pelo guidão]. Segue daí.

Apresentador Jorge Bevilágua [bate palmas]:

– É assim que eu gosto de ver o poder público funcionando.

TEM QUE REBOCAR E LEVAR PARA O DESMANCHE!

Aí, chega o bebê chorão no depósito de veículo:

- Ai, que eu quero meu velotrol; eu quero meu bibi.

Quer bibi? FAZ BUÁ E QUER CHUPETA?

Comigo, não! Agora vai andar A PÉ, SEU VAGABUNDO.

Ai eu grito aqui, direitos humanos:

- Ai, Jorge, você está gritando.

Dou palmadinha, vem a Xuxa:

- Ai, Jorge, não pode bater.

PODE VIR O DIABO A QUATRO.

NÃO PÁRO! CHOCALHO NELES!

Zé Fumaça, vamos falar de coisa boa?

Vem comigo!

– Sabe aquelas crianças que ficam pra cima e pra baixo no restaurante, enquanto os pais tentam jantar? Sabe aquele moleque tem bicho carpinteiro e não consegue ficar sentado estudando? Deu ruim para estas pestes. Acaba de chegar super bunder. A primeira calça que vem com adesivo na parte traseira. Imagina jantar em paz, vendo novela inteirinha enquanto seu filho está lá estudando sentado. Super Bunder. Não desgruda nem por um cacete.

E no próximo bloco:

Jardim Urgente debate: Irmão mais velho batendo em irmão mais novo - covardia ou hierarquia familiar?

FOCA EM MIM! [A foca é novamente jogada no rosto do apresentador]

Este esquete demonstra o quanto um constructo discursivo se organiza concatenando diferentes formações discursivas localizadas em terrenos anexos no Interdiscurso. Há um constructo discursivo da violência urbana que reúne as

formações discursivas da polícia, das facções, do jornalismo policial que são englobadas pela ideologia de maneira *sui generis*. Marginalidade e exclusão são significantes utilizados para definir os que sobrevivem ao jogo social sem participar dele. Há no processo de marginalidade um rompimento ideológico com a organização da sociedade. A Ideologia é resultante das práticas sociais em que os sujeitos estão inseridos. Do ponto de vista materialista são as práticas que determinam os sujeitos. O processo de interpelação é uma convocação do sujeito à submissão às condições históricas de produção.

Ser interpelado é viver em sociedade e de acordo com as regras estabelecidas pela Formação Social; não ser interpelado é ficar à margem. O sujeito marginal rompe com a lógica da instituição do trabalho como forma de sobrevivência, não por vontade própria. Não se trata de achar que o marginal é o sujeito que ousou pensar, mas é aquele que foi interpelado a ficar no espaço mais nefasto da sociedade capitalista – o exército reserva de mão de obra que regula o valor do trabalho.

A polícia é a guardiã da fronteira das margens da sociedade. Cabe a ela impedir que o exército de reserva invada os domínios de quem participa do jogo social, mas precisa preservá-lo para que possam ser recrutados no momento em que faltar mão de obra. Não por acaso, a Formação Discursiva Policial trata os marginais como vagabundos – ou seja, aqueles que não trabalham.

A infância já fez parte do exército operário que movimenta o capitalismo. E não só isso – fez parte da guarda de fronteira. O significante *infantaria*, na formação discursiva militar, é a divisão dos soldados que andam à pé. As primeiras tropas receberam esta denominação porque eram formadas de soldados bastante jovens (BARBOSA, 2010).

As crianças ainda são parte do exército de reserva do Capitalismo e obedecem a um código diferente daqueles que são convocados a tornarem-se produtivos. Diante deste quadro, há um temor pelas ações dos infantes marginais contra a sociedade constituída. Para os setores mais reacionários da contemporaneidade, é preciso penalizar a infância.

O esquete tem a Trilha Discursiva formada por um constructo do discurso da violência urbana e outro sobre a infância. O *non-sens* está no batimento entre estes dois constructos que, ao menos em tese, deveriam ser vistos como incompatíveis. Entretanto, no constructo discursivo da violência urbana está a formação discursiva reacionária que aponta soluções para a segurança pública. Por óbvio – soluções simples e erradas para problemas complexos. O resto de um cigarro de maconha é tratado como guimba. Significante de borda que aparece ressignificado no esquete como resto de pirulito, a partir dos sentidos propostos por essa formação discursiva. Para os interpelados pela ideologia da extrema direita, o encarceramento de jovens que cometem crimes é a solução social para o problema da indigência infantil.

O diferencial de Jardim Urgente está no corte social. O apresentador Jorge Beviláqua criminaliza a infância da classe média, adotando uma outra posição-sujeito no discurso da violência urbana – a de criminalizar toda a infância e não somente a das camadas populares que são tratadas como “menores infratores”. Neste contraste, abre espaço para que o público entenda criança como criança, protegida em seus direitos essenciais.

Um velotrol esquecido no meio do caminho é visto como um veículo estacionado em lugar proibido que deve ser levado para um desmanche. Diante da possibilidade da criança que pede o seu velotrol de volta, o apresentador vocifera – vai andar à pé, vagabundo. Ou seja, trata toda e qualquer criança pelo significante que designa os marginais na Formação Discursiva da polícia. O constructo discursivo sobre a infância marca presença, embora esteja silenciado. Aquilo que é tratado como crime é só mais uma ação infantil. No programa Jardim Urgente, tal como na Formação Discursiva do Jornalismo Sensacionalista sobre a Violência, os defensores dos direitos humanos são culpabilizados pela impunidade ao crime pelo simples fato de defender que o estado deve punir de acordo com a legislação vigente.

O bordão – foca em mim – é um enunciado de borda que atravessa os constructos fazendo reverberar todas as formações discursivas que o compõem. Foca em mim: dos programas sensacionalistas que fecham a câmera no apresentador sensacionalista. No contraponto, uma foca de pelúcia é atirada no

rosto do apresentador trazendo à superfície o silenciado constructo discursivo sobre a infância. O que demonstra que o humor pode e deve ser bem mais complexo do que as fórmulas de linha de setup + punch line. O discurso do humor tem contraponto, mas não é binário. É complexo e exige que seja entendido no seu todo.

Só nos resta sorrir

Sempre vi o humor com curiosidade, ao final chego à conclusão que jamais imaginei o quanto a arte do fazer rir me constituía como sujeito. O trabalho foi disparado por um problema de pesquisa – o funcionamento discursivo no humor – mas foi em muitos momentos emocionante rever esquetes e personagens que havia assistido na infância. E assim, pude perceber que a historicidade marcada em cada um dos esquetes analisado foram importantes na minha formação subjetiva.

Ao longo do curso me deparei com diferentes abordagens do humor, mas todas muito preocupadas em mantê-lo em seus domínios. Mesmo referências que se autodenominavam como analistas do discurso estavam muito mais preocupadas com a análise linguística do que propriamente com a complexidade da comédia. A Análise do Discurso inaugurada por Michel Pêcheux como disciplina meio que interroga o sujeito, que interroga a história e que vê a língua como elemento identitário da história e do sujeito mostrou-se uma ferramenta poderosa para dar conta da complexidade da pesquisa.

O humor desde o começo mostrou-se como organização linguística. Ou seja, como uma forma de organização do discurso que se dá na enunciação do que é selecionado do Interdiscurso para dar conta dos sentidos ideológicos. Neste processo, passei a entender o conceito de Interdiscurso como um lugar em que as formações discursivas convivem em territórios separados pela ideologia. A seleção do que virá do Interdiscurso à superfície linguística e de que forma, no humor, é a tarefa do humorista. E para que funcione é fundamental que haja identificação subjetiva no discurso e pelo discurso.

No terreno do Interdiscurso a língua é o elemento organizador do espaço, disponibilizando os significantes para que possam ganhar sentido no contato do sujeito com o outro que nos encara. E faz o sujeito discutir e marcar o seu lugar na Formação Social. Assistir ao que nos faz rir é um exercício de identificação e desidentificação com o outro, principalmente nos tristes tempos de nossa contemporaneidade em que o ódio utiliza o humor como veículo da barbárie.

Nossa contemporaneidade tem como marca o mau humor. E isso não significa uma incapacidade de rir, mas uma adjectivação. O humor continua prestando péssimos serviços em nome do racismo, da misoginia e da homofobia. Porém, com uma diferença fundamental: vivemos o acontecimento da desnaturalização do humor. Os movimentos sociais organizados das minorias escancararam a opacidade do discurso da opressão no humor, mas não sem reação. Há toda uma gama de humoristas reivindicando os tempos de programas como *Os Trapalhões* que dizia, em horário nobre da televisão, que caricaturizar um negro como alcoolista e vítima de todo o tipo de preconceito era lícito.

Talvez por desconhecer o fato de que todos aqueles apelidos e destratos estavam presentes no outro dia, dentro das escolas reproduzindo sobre os estudantes negros as mesmas atitudes racistas. Talvez porque neste processo eram os algozes reproduzindo o racismo.

O poder corrosivo do humor não deve servir para reafirmar a opressão sobre os oprimidos e sim ser arma contra a opressão e a quem a pratica. O momento é difícil, mas não sem reações. Programas como *Tá no Ar – A TV na TV* são prova disso. E não somente ele, mas outros como os canais *Porta dos Fundos*²², *TV Quase*²³, *Greg News com Gregório Duvivier*²⁴ e o espetáculo de *StandUp Comedy* de Hannah Gadsby²⁵.

Foi o humor que ofereceu esperança às vítimas dos golpes antidemocráticos que sofremos ao longo da história. Foi o Pasquim que nos ajudou superar a ditadura civil-militar instaurada em 1964. O Barão de Itararé, ou Aparício Torelly que fazia o Brasil rir das situações vividas na ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas. Como arma, o humor deve ser direcionado aos que praticam a opressão e não aos que sofrem com ela.

Pêcheux em seu posfácio à *Semântica e Discurso*, sob o título de *Só há Causa Daquilo que Falha – ou o inverno político francês: início de uma*

²² Disponível em <https://www.youtube.com/user/portadosfundos> <Acesso em 20/09/2018>

²³ Disponível em <https://www.youtube.com/channel/UC033rpv7OKk-QYfrvw15s8Q> <Acesso em 20/09/2018>

²⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/user/HBOnoBrasil> <Acesso em 20/09/2018>

²⁵ Disponível no serviço de vídeo por streaming Netflix <Acesso em 20/09/2018>

retificação, em que mais uma vez corajosamente se dispõe a rever aquilo que já foi certeza na teoria da Análise do Discurso, faz uma reflexão sobre a constituição do sujeito interpelado pela ideologia. As práticas da ideologia na Formação Social designam o lugar do sujeito na sociedade. Entretanto, Pêcheux nos alerta que este processo é falho e que o sujeito que somente é sujeito porque é interpelado também dispõe do inconsciente.

E coloca o *non-sens* como uma manifestação do inconsciente de um sujeito que ousa pensar. Como diz o fundador da AD é preciso pensar e se revoltar. Completaria dizendo que ousar pensar é ousar sorrir.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. *O Riso e o Risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar: 2015.

ARISTÓFANES. *Lisístrata – A greve do Sexo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado (Notas para uma Investigação)*. In: ZIZEK, Slavoj (org.). *Um Mapa da Ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996 [1970].

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. In: *A Poética Clássica – Aristóteles, Horácio e Longino*. São Paulo: Cultrix, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARBOSA, Elazier. *Novo Dicionário – A Origem das Palavras*. ebook. Amazon: 2010.

BERGSON, Henri. *O Riso – Ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

BLOOM, Harold. *Shakespeare – A Invenção do Humano*. Rio de Janeiro: Objetiva: 2001

BRÉAL, Michel. *Ensaio de Semântica*. Campinas: RG, 2008

CHAUÍ, Marilena. *O que é Ideologia*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2006

COURTINE, Jean-Jacques. *Análise do Discurso Político – o discurso comunista endereçado aos cristãos*. São Carlos: EdUfscar, 2014.

ENGELS, Friederich. *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*. Civilização Brasileira: 1984.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Globo, 2001.

FEU DE CARVALHO, Frederico Zeymer. *Discurso, Resistência e Sujeito*. In: SOARES, Alexandre S. Ferreira *et al.* *Discurso, Resistência e...*. Cascavel: Edunioeste, 2015.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996 [1905].

_____, Sigmund. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996 [1907].

_____, Sigmund. *O Mal-Estar na Cultura*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996 [1930].

GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. *A Língua Inatingível – O Discurso na História da Linguística*. Campinas: RG, 2010.

GODOY, Ana Boff. *A loucura como constructo discursivo e sintoma social - uma análise do funcionamento da ideologia e do inconsciente na constituição dos sujeitos*. Disponível em <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/156015>> Acesso em 29/10/2017.

GOMES, Roberto. *Crítica da Razão Tupiniquim*. Porto Alegre: Movimento, 1979.

GUILHAUMOU, Jacques; MALDIDIER, Denise. *Efeitos do Arquivo. Análise do Discurso no lado da história*. In: *Gestos de Leitura*. ORLANDI, Eni (org.). Campinas: Unicamp, 2014.

INDURSKY, Freda. *A fala dos quartéis e outras vozes*. Campinas: Unicamp, 1997.

_____, Freda. Da Anáfora Textual à Anáfora Discursiva: Porque voltar à metáfora. *Mimeo*. Disponível em <<https://www.academia.edu/29468077>> Acesso em 22/09/2018.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____, Jacques. *O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999 [1957-1958].

_____, Jacques. *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988 [1964].

LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. *O lugar social e da cultura numa dimensão discursiva*. In: INDURSKY, F.; MITTMANN; S. LEANDRO-FERREIRA M. C. *Memória e história na/da Análise de Discurso (Org.)*. Campinas, SP: Mercados das Letras, 2011.

_____, Maria Cristina. *A interpelação do sujeito na/pela cultura. no prelo*: 2018.

LECOMTE, Alain. *A Fronteira Ausente*. In: CONEIN, Bernard (et al.) *Materialidades Discursivas*. Campinas: Unicamp, 2016.

LINS, LÉO. *Segredos da Comédia Stand-Up*. São Paulo: Panda Books, 2014.

MARX, Karl. *O Capital – Volume 1*. Nova Cultural: 1996 [1867].

MORIN, Edgar. *A Cultura de Massas do Século XX – O Espírito do Tempo I – Neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

NIETZSCHE, Friederich. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *A Linguagem e seu Funcionamento – As Formas do Discurso*. Campinas: Pontes, 1987.

_____, Eni Pulcinelli. *Discurso e Leitura*. São Paulo: Cortez, 2012.

_____, Eni Pulcinelli. *Terra à Vista - Discurso do Confronto: Velho e Novo Mundo*. Campinas: Unicamp, 2008.

PÊCHEUX, Michel. *Delimitações, inversões, deslocamentos*. In: ORLANDI, Eni Pulcinelli; GERALDI, João Wanderley. (orgs.). *Cadernos de estudos lingüísticos*. Campinas, p. 07-20, nº19, jul./dez., 1990 [1980]

_____, Michel. *Ideologia – Aprisionamento ou Campo Paradoxal?* In: ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Análise de Discurso Michel Pêcheux*. Campinas: Unicamp, 2012 [1982].

_____, Michel. *Semântica e Discurso – Uma Crítica à Afirmação do Óbvio*. Campinas: Unicamp, 2014 [1975].

_____, Michel. *Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês: início de uma retificação*. In: *Semântica e Discurso – Uma Crítica à Afirmação do Óbvio*. Campinas: Unicamp, 2014 [1978].

_____, Michel. *O Discurso – Estrutura ou Acontecimento*. Campinas: Pontes, 2015 [1983].

_____, Michel. *Análise Automática do Discurso (AAD 69)*. In: GADET, Françoise; HAK, Tony. *Por uma Análise Automática do Discurso – Uma Introdução à Obra de Michel Pêcheux*. Campinas: Unicamp, 2014 [1969].

PLAUTO E TERÊNCIO. *A Comédia Latina*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992.

QUINET, Antônio. *Outros em Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

ROSENFELD, Anatol (et al.). *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

SLAVUTZKY, Abrão. *Humor é Coisa Séria*. Porto Alegre: Arquipélago, 2014.

SHAKESPEARE, William. *As Alegres Matronas de Windsor*. Porto Alegre: L&PM, 2005.

_____, William. *Henrique IV – Parte 1*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

_____, William. *Henrique IV – Parte 2*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

_____, William. *King Lear*. New York: Edwin Forrest, 1860 [1606].

_____, William. *Rei Lear*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

TEZZA, Cristóvão. *Entre a Prosa e a Poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo*. Rocco, 2013

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva: 2005

VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: 34, 2017.