

# HUMOR, WIT E RISO NAS LITERATURAS DE EXPRESSÃO DE LÍNGUA INGLESA: ARTICULAÇÕES TEÓRICAS, ARTÍSTICAS E TRADUTÓRIAS

---

Suellen Cordovil da Silva  
Tiago Marques Luiz  
|org|

BORDÔ-GRENÁ



HUMOR, WIT E RISO NAS LITERATURAS DE  
EXPRESSÃO DE LÍNGUA INGLESA: ARTICULAÇÕES  
TEÓRICAS, ARTÍSTICAS E TRADUTÓRIAS

### ***Comissão Editorial***

Ma. Gislene Alves da Silva

Ma. Juliana Aparecida dos Santos Miranda

Ma. Marcelise Lima de Assis

### ***Conselho Editorial***

Dr. André Rezende Benatti (UEMS)

Dra. Andréa Mascarenhas (UNEB)

M. Fabiano Tadeu Grazioli (URI) (FAE)

M. Marcos dos Reis Batista (UNIFESSPA)

Ma. Suellen Cordovil da Silva (UNIFESSPA)

Dr. Washington Drummond (UNEB)

**Suellen Cordovil da Silva**

**Tiago Marques Luiz**

Organizadores

HUMOR, WIT E RISO NAS LITERATURAS DE  
EXPRESSÃO DE LÍNGUA INGLESA: ARTICULAÇÕES  
TEÓRICAS, ARTÍSTICAS E TRADUTÓRIAS

  
Bordô-Grená  
Editora

Alagoinhas

2020

© 2020 by Editora Bordô-Grená

*Organização do volume* – Humor, wit e riso nas literaturas de expressão de língua inglesa: articulações teóricas, artísticas e tradutórias – Suellen Cordovil da Silva e Tiago Marques Luiz.

*Projeto gráfico:* Gislene Alves da Silva

*Editoração e revisão:* Editora Bordô-Grená

*Capa:* Gislene Alves da Silva

*Editora Bordô-Grená*

*E-mail:* bordogrena@editorabordogrena.com

*Sítio da Internet:* <https://www.editorabordogrena.com>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Agência Brasileira do ISBN - Bibliotecária Priscila Pena Machado CRB-7/6971

H925 Humor, wit e riso nas literaturas de expressão de língua inglesa : articulações teóricas, artísticas e tradutórias [recurso eletrônico] / orgs. Suellen Cordovil da Silva e Tiago Marques Luiz. — Alagoinhas : Bordô-Grená, 2020. Dados eletrônicos (pdf).

Inclui bibliografia.  
ISBN 978-65-80422-18-0

1. Literatura inglesa - História e crítica. 2. Wit e Humor - História e crítica. I. Silva, Suellen Cordovil da. II. Luiz, Tiago Marques. III. Título.

CDD 820.9

Os conceitos emitidos em artigos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos autores.

Todo o direito dessa edição reservado à Editora Bordô-Grená.

## SUMÁRIO

Apresentação	9
O conto da mulher de Bath: elos da Idade Média na contemporaneidade à luz da carnavalização bakhtiniana <i>Salvia de Medeiros Souza e João Batista Martins de Morais</i>	13
Chapeuzinho vermelho e o humor dahliano <i>Valquiria Pereira Alcantara</i>	27
Uma tradução comentada e anotada da cena dos coveiros de Hamlet <i>Tiago Marques Luiz</i>	51
A intersemiótica entre a sexta e a sétima arte: uma análise entre a obra de Edgar Allan Poe, e o filme <i>The ladykillers</i> de Ethan e Joel Coen <i>Taís Turaça Arantes e Ronaldo Vinagre Franjotti</i>	75
Uma análise histórico-filosófica do humor e do riso e sua importância cultural, social e política <i>Fernando Miramontes Forattini</i>	91
A tentativa da legitimação do golpe de 1964 e o humor como instrumento desmistificador e de resistência <i>Fernando Miramontes Forattini</i>	109
O tom do riso ecoa na história da humanidade: a descomedida gargalhada do Coringa <i>Adriana Claudia Martins e Suellen Cordovil da Silva</i>	127





## APRESENTAÇÃO

Sabe-se que o humor é um termo guarda-chuva, que contempla muitos termos como sátira, ironia, *wit*, engenho, agudeza, espírito, entre outros termos correlacionados à graça, e que esse fenômeno tem sido estudado afincado em campos do conhecimento como a Filosofia, a Psicanálise, o Teatro, entre outros, porém, sem uma definição palpável do que seria essa linguagem tão rica.

E tem-se ciência de que o humor também não conta com uma certa sistemática para o seu estudo, tornando dificultoso o trabalho para contê-lo, mas é devido à essa falta de uma sistemática que se torna interessante e frutífera a pesquisa com essa linguagem, não obedecendo à uma única metodologia. A literatura tem sabido dialogar com outras linguagens, de modo que houvesse uma permanência e uma continuidade da tradição até a contemporaneidade. Não obstante, estamos sempre nos deparando com versões cinematográficas, televisivas, cênicas e digitais desses textos conhecidos da vertente inglesa, onde o humor é uma representação dos diversos contextos sociais e culturais. Assim, a literatura, o cinema e outras mídias utilizam-se dessa linguagem estética para desenvolver um papel social e crítico em um determinado período e sociedade. Dessa forma, o livro intitulado *Humor, wit e riso nas literaturas de expressão de língua inglesa: articulações teóricas, artísticas e tradutórias* traz um universo rico de análise entorno do assunto.

O primeiro capítulo que abre essa obra é de autoria de Salvia de Medeiros Souza e João Batista Martins de Moraes. Intitulado *O conto da mulher de Bath: elos da Idade Média na contemporaneidade à luz da carnavalização bakhtiniana*, o texto de Souza e Moraes tem como objeto de pesquisa *O conto da Mulher de Bath*, presente na coletânea *Os Contos da Cantuária* (1387?-1400?),

de Geoffrey Chaucer, com enfoque na crítica à misoginia, por meio da protagonista Alice, no período correspondente à Idade Média à luz da teoria da carnavalesação de Mikhail Bakhtin. Como prelúdio da pesquisa, os autores pontuam que a perspectiva de leitura feita pela protagonista instiga a repensar a sociedade atual no tocante à representação da mulher, principalmente no que se refere a temas como: liberdade sexual, misoginia e empoderamento feminino.

O segundo texto é de autoria de Valquiria Pereira Alcantara, cujo título é *Chapeuzinho vermelho e o humor dahliano*. No seu texto, a pesquisadora Alcantara elenca como objeto de pesquisa a versão do conto *Chapeuzinho Vermelho* feita por Roald Dahl (2001), e pontua que o autor tem publicado para os públicos infantil e adulto e que o humor é o elemento marcante em suas obras. À luz de conceitos elaborados por Gerard Genette (2006) a respeito de transtextualidade, no tocante à interpretação de paródia baseada no texto aristotélico e pelas observações de Marta Rosas (2002) acerca da tradução de humor, a pesquisadora considera sedutora, estimulante e divertida aos pequenos e grandes leitores adultos a atualização do conto feita por Dahl.

O terceiro texto é de autoria de Tiago Marques Luiz, intitulado *Uma tradução comentada e anotada da cena dos coqueiros de Hamlet*. Nesse texto, o pesquisador elabora uma tradução anotada e comentada do Ato V, Cena I da peça *Hamlet*, de William Shakespeare, partindo dos postulados da tradução do humor, com breves considerações acerca da dualidade página e palco em relação às traduções das peças shakespearianas. Apesar de sua tradução se valer de notas e comentários, denotando uma tradução literária, o pesquisador pondera que suas notas funcionem como um roteiro para a ação dramática no palco, permitindo que seja também uma tradução teatral.

O próximo capítulo se intitula *A intersemiótica entre a sexta e a sétima arte: uma análise entre a obra de Edgar Allan Poe, e o filme The ladykillers de Ethan e Joel Coen*, cujos autores, Taís Turaça Arantes e Ronaldo Vinagre Franjotti, apresentam um estudo do humor na transposição intersemiótica de obras de Edgar Allan Poe para o filme *The ladykillers* de Ethan e Joel Coen. Os autores pontuam que há intercruzamento entre as narrativas e defendem o argumento de que é crucial uma leitura que não se limite apenas ao enredo.

O antepenúltimo texto, de autoria de Fernando Miramontes Forattini, cujo título é *Uma análise histórico-filosófica do humor e do riso e sua importância cultural, social e política*, apresenta uma reflexão entorno do contexto social e o humor em um tom filosófico com o auxílio dos autores Platão, Descartes, Hobbes dentre outros. Forattini também comenta o quão pouco foi escrito sobre humor ou riso, normalmente pensados de marginalmente, e por meio dos teóricos acima elencados, vai defender o argumento de quanto a academia falhou em reconhecer seu caráter coletivo, racional e, principalmente, regenerador, essencial à manutenção da coesão social e seu melhoramento.

O penúltimo texto, também de autoria de Forattini, *A tentativa da legitimação do golpe de 1964 e o humor como instrumento desmistificador e de resistência*, tem como propósito investigar o humor como um instrumento de crítica social no período da ditadura militar de 1964 no Brasil, mediante as obras de dois dos mais importantes e conhecidos artistas da época: o cartunista Jaguar e o cronista Stanislaw Ponte Preta.

Por fim, mas não menos importante, Adriana Claudia Martins e Suellen Cordovil da Silva fecham o livro com o capítulo intitulado *O tom do riso ecoa na história da humanidade: a descomedida gargalhada do Coringa*. Nesse texto, as autoras estudam o texto fílmico *O Coringa*, lançado em 2019, e o propósito das

pesquisadoras está relacionado à tonalidade do riso de um dos maiores vilões dos quadrinhos e arqui-inimigo de Batman. O texto articula e dialoga com a teoria da carnavalização de Bakhtin e como conclusão dos achados, Fighera e Silva encerram o texto argumentando de que a voz e o riso do personagem Coringa representa as muitas máscaras da sociedade, como também as suas contradições.

Ciente de que esse e-book e os capítulos congregados têm uma contribuição significativa para o estudo do humor e do riso em suas mais variadas manifestações, assim como também os autores tiveram a preocupação de trazer o humor para a Academia, saindo da esfera marginalizada da comédia e mostrando que essa linguagem caminhou com o desenvolvimento da sociedade até a contemporaneidade, esperamos que esse seja um ponto de partida para futuras discussões acerca dessa linguagem, problematizando o seu local de fala, a sua problemática ora no texto literário, ora no artístico, como também o seu papel no âmbito social.

Desde já, agradecemos aos autores que confiaram nesse projeto, assim como também a Editora Bordô-Grená que o abraçou, permitindo que ele se tornasse possível.

Desejamos a todos uma ótima leitura.

Suellen Cordovil da Silva

Tiago Marques Luiz

# O CONTO DA MULHER DE BATH: ELOS DA IDADE MÉDIA NA CONTEMPORANEIDADE À LUZ DA CARNAVALIZAÇÃO BAKHTINIANA

Salvia de Medeiros Souza<sup>1</sup>

João Batista Martins de Morais<sup>2</sup>

## INTRODUÇÃO

De que forma, um autor da Idade Média, como Geoffrey Chaucer, poderia escrever algo que pudesse ter alguma relação com a contemporaneidade? Podemos responder a essa pergunta quando vemos como os personagens são criados e descritos nas narrativas, quando visualizamos questões sociais e culturais e como elas se relacionam com os indivíduos ilustrados e como esses indivíduos se relacionam entre si e com a sociedade. Um exemplo disso é o que interpretamos a partir do que os personagens enunciam, percebemos em alguns enunciados elementos que não só contrapõem conservadorismos sociais, como também os satirizam a partir do processo de carnavalização que será discutido ao longo deste artigo.

Diante da brevidade do próprio gênero artigo, nos propomos a analisar uma das representações da sociedade no *Conto da Mulher de Bath*, a partir das seguintes questões: Como *O conto da Mulher de Bath* representa a mulher na sociedade? De que forma ocorre essa representação? É possível que a representação esteja próxima do que tem sido vivido pela mulher na sociedade contemporânea?

---

<sup>1</sup> Mestranda em Estudos da Linguagem (PROGEL/UFRPE). Graduada em Letras Português/ Inglês e suas respectivas literaturas pela UFRPE/ UAG.

<sup>2</sup> Professor adjunto da UFRPE/UAG.

Nosso objetivo central é analisar a representação da mulher em *O conto da Mulher de Bath*, a partir da perspectiva de Mikhail Bakhtin (1987) de carnavalização do riso e da paródia presentes no livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987). Nessa obra, o pensador russo analisa manifestações populares como festas, espetáculos, obras cômicas tanto orais quanto escritas, destacando o valor de subversão do riso como forma de contestar regras e valores tradicionalmente impostos. Com esse aporte teórico, observaremos neste estudo como a carnavalização do riso se materializa no conto *A Mulher de Bath*, bem como em algumas partes do Prólogo — parte que contém informações importantes que influenciam na compreensão da narrativa.

Adentraremos no universo da sociedade da Idade Média (período que compreende desde o século V ao século XV) através do conto *A mulher de Bath*<sup>3</sup> (*The Wife of Bath's Tale* no original), um dos contos que compõem o livro *Os Contos de Cantuária*<sup>4</sup> (1987<sup>5</sup>), de Geoffrey Chaucer. Os contos da referida obra são escritos em forma de poemas, diferentemente do que se costuma ver em produções posteriores do mesmo gênero escritas em prosa, foi por isso que optamos por utilizar a tradução do texto em prosa por associação desse formato ao gênero conto, concordando com as considerações do tradutor da obra em estudo, Paulo Vizioli; além de permitir mais

---

<sup>3</sup> É importante notar que o termo mulher (woman) não está sendo somente usado para designar uma pessoa do sexo feminino, mas, também e principalmente, de esposa (wife) referindo-se diretamente ao tema tratado no conto: casamento. Aliando-se a isso o fato de que a mulher de Bath (narradora) se casara cinco vezes.

<sup>4</sup> No original: *The Canterbury Tales*.

<sup>5</sup> Tradução de Paulo Vizioli.

liberdade de exatidão ou proximidade com o original, uma vez que não se limita pela recomposição de aspectos formais da poesia original [métrica, rima, aliterações, assonâncias, estrofação].

Essa obra chauceriana tem como ponto de partida uma romaria de vinte e nove peregrinos (incluindo o próprio autor) à cidade de Cantuária. Esses romeiros estão indo fazer uma visita ao túmulo de São Tomás Beckett, e ao longo da romaria, todos deveriam contar histórias e ao final dela, seria escolhido o melhor entre todos os narradores.

Como bem enfatizado pelo tradutor, são essas narrativas interligadas “mais o Prólogo Geral em que os romeiros são apresentados um a um, que constituem o livro em sua essência” (VIZIOLI, 1987, p. 7). Vizioli pontua que *Os Contos de Cantuária* oferecem “um precioso referencial [...] para a compreensão da nossa própria sociedade. Mesmo porque a época retratada pode ser a medieval, mas a humanidade é a de sempre” (VIZIOLI, 1987, p. 9).

## 1 O QUE NARRA A MULHER DE BATH?

Antes mesmo de iniciar o conto há um Prólogo no qual a narradora, uma mulher da cidade de Bath chamada Alice, é apresentada ao público. A função do prólogo é tanto de introduzir a temática do conto a ser narrado, como criar uma conexão do lugar de onde a narradora se apresenta, como se apresenta e as questões que são levantadas por ela a fim de criar uma conexão entre ela e sua narrativa.

É justamente no Prólogo (maior que o próprio conto) que ela, se valendo da ironia para despertar a crítica, questiona e contesta abertamente os valores morais vigentes na época, além de

argumentar abundantemente sobre os prazeres do sexo (VIZIOLI, 1987, p. 11).

Ela conta a história de “um ardoroso jovem solteiro” que estuprou uma donzela; tal violência chegou aos ouvidos do Rei Arthur, e aquele cavaleiro foi condenado à morte pela justiça do reino, mas não foi imediatamente decapitado, pois a rainha e outras damas interferiram na sentença. Ainda assim, o cavaleiro não tinha se livrado da pena de morte. A sentença passou a ser encargo da rainha que só o deixaria viver caso ele encontrasse o que as mulheres mais desejam no prazo de um ano e um dia.

De volta à corte no prazo prometido, o cavaleiro anuncia estar preparado para dar sua resposta. A rainha indaga-o novamente sobre o que é que as mulheres mais apreciam, e ele diz: “o que as mulheres mais ambicionam é mandar no marido, ou dominar o amante, impondo ao homem a sua sujeição. Ainda que me mate, digo que é esse o seu maior desejo” (CHAUCER, 1987, p. 115).

Todas as mulheres do reino concordaram com as palavras do cavaleiro e declararam que o jovem merecia viver, como havia previsto uma velha megera que o havia instruído a dar aquela resposta. Ao final da sentença, ela gritou que o ajudou, lembrando que ele havia lhe dado em troca sua palavra de que atenderia qualquer pedido que ela o fizesse caso escapasse vivo da sentença. Diante disso, ela pede, perante a corte, para se casar com ele. O cavaleiro não pôde fugir do compromisso, nada adiantou e no final, acabou sendo obrigado a casar e tomar a velha como esposa.

A cerimônia do casamento foi marcada por aflição e tristeza. Desconsolado por achar a noiva muito feia, o jovem se esconde dela. Percebendo que ele a rejeita em plena noite de núpcias, ela começa a questioná-lo sobre o que há de errado para poder corrigir, afinal, salvou a vida dele e nunca lhe fez mal algum. O cavaleiro em sua



resposta diz que ela é repulsiva, velha e de procedência baixa e esses são os motivos que o fazem contorcer-se. Diante de tais palavras, ela promete que pode corrigir essa questão em três dias, se ele mudar de conduta. Além disso, acrescenta que em vez de acusá-la de velha e feia, ele deveria alegrar-se, visto não precisaria ter nenhum receio de um dia ser vítima de adultério, pois, ela acredita que por sua própria alma, a velhice e a sujeira são “guardiãs da castidade” (CHAUCER, 1987, p. 117).

Além de dizer que não ignorará os desejos do esposo, promete “fazer de tudo para satisfazer-lhe os apetites” (CHAUCER, 1987, p. 117), e conclui pedindo que o marido escolha entre ter uma mulher feia e velha com boas qualidades (humilde, fiel e sempre disposta a agradá-lo) ou uma jovem e atraente que o trairá.

Em contrapartida, ele a surpreende e diz que prefere confiar nos critérios da esposa, permitindo que ela mesma escolha a melhor alternativa para os dois, reconhecendo que quem deve mandar é ela. E assim se fez, ela escolheu ser uma esposa fiel e encantadora como nenhuma outra. Em seguida, o jovem cavaleiro transbordou de alegria ao ver que a esposa, de fato, havia se transformado numa jovem deslumbrante, ao passo que ela, “de bom grado, se submetia a tudo que lhe pudesse dar gozo ou prazer. E assim viveram eles até o fim de suas vidas, sempre em perfeita harmonia” (CHAUCER, 1987, p. 118).

## 2 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DO CONTO

A teoria defendida e ilustrada pela história contada pela mulher de Bath é de que um casamento só pode ser feliz se a mulher mandar no homem, fato que caracteriza uma transgressão (através da ironia da narradora) do papel da mulher na sociedade medieval (VIZIOLI, 1987, p. 11). E como bem argumentam David e Simpson:

Ao criar a Mulher de Bath, Chaucer baseou-se em uma tradição secular de escrita antifeminista que foi particularmente caracterizada pela igreja medieval. Em sua convicção de que o lado racional, intelectual, espiritual e, portanto, mais elevado da natureza humana predominava nos homens, enquanto o lado irracional, material, terreno e, portanto, inferior da natureza humana predominava nas mulheres (DAVID; SIMPSON, 2006, p. 207, tradução nossa<sup>6</sup>).

Além disso, há outra característica importante a ser destacada com relação à própria narradora: ela “demonstra [no Prólogo], com abundância de argumentos, que os prazeres do sexo não devem ser prerrogativa somente de homens” (VIZIOLI, 1987, p. 11, colchete nosso). Ao final da narrativa, ela faz um apelo:

Que Jesus Cristo mande a nós também maridos dóceis, jovens e fogosos na cama... e a graça de podermos sobreviver a eles! E, por outro lado, encurte a vida dos homens que não se deixam dominar por suas mulheres, e que são velhos, ranzinzas e avarentos... Para esses pestes Deus envie a Peste! (CHAUCER, 1987, p. 118).

Antes de qualquer coisa, é importante que possamos entender a condição real da mulher na Idade Média. Acerca disso, Santos (2006) nos esclarece que naquela época vigorava

[...] o pensamento teológico tomando como base o livro do Gênese, fez cair sobre a mulher o mais transgressor dos pecados para justificar, de algum modo, sua culpabilidade. A mulher tornou-se assim, alvo de significação de uma moral que ao mesmo tempo a fazia temida e desejada. Símbolo desprezível, mas sedutor, seguiu a mulher o caminho da serpente. É essa tradição que perpetua durante

---

<sup>6</sup> No original: In creating the Wife of Bath, Chaucer drew upon a centuries-old tradition of antifeminist writing that was particularly natured by the medieval church. In their conviction that the rational, intellectual, spiritual, and, therefore, higher side of human nature predominated in men, whereas the irrational, material, earthly, and, therefore, lower side of human nature predominated in women (DAVID; SIMPSON, 2006, p. 207).

a Idade Média, quando a mulher acha-se na absoluta dependência do pai e do marido (SANTOS, 2006, p. 59).

Argumento também empregado no prólogo do conto:

Eva, cuja transgressão atirou na miséria toda a humanidade, levando Jesus Cristo a morrer por nós e redimir-nos com o sangue de seu coração... Sim, por aí já se podia ver claramente como foi a mulher a causa da perdição do ser humano (CHAUCER, 1987, p. 112).

No entanto, Assis (2010) explica que a ideia de recusa ao sexo feminino, a misoginia, “não foi uma invenção da Igreja Medieval, mas uma apropriação de ideias e modos de ser que já circulavam no mundo antigo” (ASSIS, 2010, p. 100). Ainda de acordo com Assis, a Psicologia e a Antropologia definem a misoginia como “forma de expressão do ódio classificada como Sexismo, que acaba sendo confundida e igualada ao machismo” (ASSIS, 2010, p. 100).

A autora esclarece ainda que a definição de misoginia “se baseia no ódio a mulher e a do Machismo e do Androcentrismo se baseiam na crença da inferioridade feminina” (ASSIS, 2010, p. 100). Diante dessa distinção terminológica, podemos refletir que diferentemente da Idade Média, na contemporaneidade, houve uma quebra no uso do termo misoginia, no entanto, usam-se os termos machismo e androcentrismo para nomear a estrutura social que foi construída a partir de um pensamento em que a mulher era vista como inferior, e ainda fomenta a desigualdade entre homens e mulheres.

### 3 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO CONTO

Depois desse breve panorama da sociedade medieval em relação à mulher, partimos para a análise da representação da mulher no referido conto, a partir da perspectiva de Bakhtin de carnavalização do riso e da paródia presentes no livro *A cultura*

*popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais* (1987). Nessa obra, o pensador analisa manifestações populares, como festas, espetáculos, obras cômicas tanto orais quanto escritas, destacando o valor de subversão do riso como forma de contestar regras e valores tradicionalmente impostos. Com esse aporte teórico, observaremos, neste estudo, como a carnavalização do riso se materializa no conto *A Mulher de Bath* (bem como em algumas partes do Prólogo, parte que contém informações importantes que influenciam na compreensão da narrativa).

Para a perspectiva bakhtiniana, a carnavalização conduz ao riso, numa conversão do que é sério em algo risível e, conseqüentemente, a ironia possibilita uma fuga da seriedade real, alimenta a imaginação e possibilita que a realização concreta de pensamentos abstratos de forma viva e sensível, ao mesmo tempo em que são eliminadas provisoriamente as relações hierárquicas comumente estabelecidas pelos indivíduos. Além disso, são abolidas restrições e qualquer forma de distanciamento. Afinal, todos estão “liberados das normas correntes de etiqueta e da decência (BAKHTIN, 1987, p. 9)”. Por isso e a partir disso, Bakhtin afirma que “todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder” (BAKHTIN, 1987, p. 9-10).

É preciso assinalar também que o riso não é uma manifestação individual ou um fato cômico isolado, o riso carnavalesco é interativo (dialógico), e “é em primeiro lugar patrimônio *do povo*” (BAKHTIN, 1987, p. 10). Assim como todos os elementos culturais, destacamos que o riso também tem limitações e por isso apresenta caráter utópico, acaba desaparecendo, “e apenas subsistem os elementos humanos, universais e utópicos” (BAKHTIN, 1987, p. 11).

Quando nos atemos o riso provocado a partir da leitura do conto em análise, estamos nos referindo “ao riso popular ambivalente” que expressa, de acordo com Bakhtin, uma opinião “sobre o mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem” (BAKHTIN, 1987, p. 11). Em *A mulher de Bath*, a ironia e o riso funcionam como forma de superação da situação da mulher (representando todas as mulheres) em tempos medievais, elevando-se sobre essa realidade.

A elevação ocorre quando a mulher do conto tem a oportunidade de escolher se seria submissa ou não ao marido (mesmo escolhendo a primeira opção, ela teve o direito de escolha, ou seja, não foi obrigada a se submeter aos critérios e/ou julgamento do marido ou da sociedade), além de poder escolher mudar a aparência ou não, independentemente da opinião do homem, o que na Idade Média seria impraticável.

O conto traz a cultura da sociedade enquanto evidencia elementos cômicos e paródicos extraídos de manifestações sociais. Além disso, no prólogo, compreendemos a carnavalização como uma inversão dos costumes instituídos, contrapondo o sagrado e o profano, como em:

Além disso, gostaria que me dissessem: *qual a finalidade dos órgãos de reprodução?* E por que foram formados desse modo tão engenhoso? Acreditem-me, se foram feitos, é lógico que foram feitos para alguma coisa! Digam o que quiserem, — como dizem mesmo por aí, — que servem para a excreção da urina, ou então para distinguir fêmea do macho e nada mais... não é o que dizem? A experiência, contudo, prova que não é bem assim. Espero que os doutos não se zanguem comigo, mas, na minha opinião, *eles foram feitos para as duas coisas, isto é, para o serviço e para o prazer da procriação (dentro do que a lei de Deus estabelece)*. Se não fosse assim, *por que está escrito nos livros que o marido tem a obrigação de pagar seu débito à mulher?* E como poderia ele pagar o seu débito, a não ser usando aquele seu instrumentinho engraçado? Por isso, a

conclusão só pode ser uma: eles existem tanto para a purgação da urina quanto para a concepção (CHAUCER, 1987, p. 106, grifos nossos).

E no conto em si vemos o par intimidade e distanciamento; intimidade depois da transformação da esposa em uma jovem bonita, e distanciamento quando ela ainda mantinha a antiga aparência, bem como a beleza da jovem em contraste com a feiura da velha senhora.

Um destaque deve ser dado à última citação: os enunciados destacados em itálico remetem ao conceito de paródia sacra desenvolvido por Bakhtin (1987), que podemos definir como ato ou efeito de profanizar o sagrado, que consiste na retirada de elementos do divino para inserção em outro contexto como forma de retificação. Podemos ainda destacar as formas linguísticas produzidas na Idade Média, a exemplo do emprego de diminutivos como *silly instrument* (instrumentinho), ou mesmo o fato de não se fazer necessário “polir a linguagem nem observar tabus”, podendo usar, portanto, palavras e/ou expressões consideradas inconvenientes (BAKHTIN, 1987, p. 14).

Outro aspecto relevante a ser considerado em relação à mesma citação, levando em conta os elementos do riso popular “que organiza todas as formas do realismo grotesco” (BAKHTIN, 1987, p. 18), que também aparece em outras partes do prólogo, é a ligação ao baixo corporal, a parte inferior do corpo humano: a exemplo do coito, dos órgãos genitais, da absorção de alimentos e das necessidades fisiológicas (BAKHTIN, 1987, p. 19). Para entendermos essa perspectiva, Bakhtin explica que a degradação não desenvolve somente um valor degenerativo ou negativo, mas um positivo regenerador, como também

Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento e onde tudo cresce profusamente. O

realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o *começo* (BAKHTIN, 1987, p. 19).

Podemos ver exemplos de degradação nos elementos grifados no seguinte trecho da apresentação da narradora: “Com licença, mas aí está, *velho caduco*: por que tanta preocupação, se você sabe que à noite não vai passar sem a sua *boceta*?” (CHAUCER, 1987, p. 108, *itálicos nossos*).

Bakhtin destaca ainda que as blasfêmias tinham sentidos opostos entre si,

eram ambivalentes: embora degradassem e mortificassem, simultaneamente regeneravam e renovavam. [...] Essas grosserias na comunicação mudavam consideravelmente de sentido, [...] adquiriam um caráter e profundidade intrínsecos e universais. Graças a essa transformação, os palavrões contribuíam para a criação de uma atmosfera de liberdade, e do aspecto cômico secundário do mundo (BAKHTIN, 1987, p. 15).

No exemplo anterior, vemos que o emprego do termo *boceta*, como explica Bakhtin (1987), relaciona-se com o baixo corporal, sendo considerado de baixo calão, ao mesmo tempo em que traz comicidade ao enunciado por associar-se ao “*velho caduco*” e ainda empregando-o logo depois de “*com licença*”, expressão que denota uma maneira educada de pedir permissão. Dessa forma, podemos dizer os termos se regeneram uma vez que foram empregados depois de uma expressão educada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando nos deparamos com as questões discutidas e os aspectos descritos a partir do conto, podemos entender que, além das características literárias, é imprescindível ter em mente a importância da representação dos aspectos sociais e históricos da sociedade.

*O conto da Mulher de Bath* traz a representação de uma mulher que critica os conservadorismos da igreja e da sociedade, empoderando-se a partir da sátira de elementos religiosos e da demonstração do domínio sobre o que é dito nas escrituras e ressignificando ao incorporar elementos humorísticos ao longo de sua narrativa. Assim, há elementos no conto que nos permitem dizer que a representação da mulher na idade média está próxima da mulher na sociedade contemporânea que em diferentes contextos ainda é considerada inferior e tem limitações para ocupar espaços e exercer seu direito de voz.

O riso causado pela narradora do conto converte a seriedade do casamento em algo risível, não se restringindo ao falar sobre os órgãos genitais e os prazeres nas relações sexuais, ela faz uma crítica que poderia não ser aceita se dita com seriedade, ou não causar o mesmo impacto. Alie-se a isso o fato de que os elementos cômicos, como a carnavalização, a ironia e o realismo grotesco, penetram em zonas onde a seriedade não se atreve a adentrar, e por isso, devemos reconhecer sua relevância para o povo, enquanto forma de repensar e recriar a realidade principalmente no tocante aos temas abordados pelo conto: as relações conjugais estabelecidas entre homens e mulheres ao longo do tempo, a liberdade sexual e o empoderamento feminino.

Portanto, podemos afirmar que é louvável a contribuição do conto da mulher de Bath para a sociedade contemporânea, que de contemporânea tem somente o termo que a denomina para diferenciar das anteriores. Até hoje, o número de mulheres que discutem abertamente sobre os prazeres do sexo é pequeno e muitas ainda se sujeitam à submissão e à agressividade de seus parceiros; a misoginia também parece estar longe de acabar. Além disso, algumas das instituições religiosas com mais adeptos ainda admitem dogmas e preceitos semelhantes aos antigos que eram impostos pela Igreja



Medieval. E a tendência que vem sendo seguida é o uso de máscaras para cobrir e maquiar agressão e violência contra aqueles que se colocam ideologicamente opostos às classes dominantes. Para instituições religiosas que ainda veem o casamento como uma maneira de reprimir os desejos e os prazeres, de acordo com Morais (2007), principalmente das mulheres, a associação entre o riso e o sexo continua sendo uma forma de crítica de impacto, por meio da linguagem e do uso de elementos de carnavalização.

## REFERÊNCIAS

- ASSIS, A. C. M. *A misoginia medieval como resíduo na Literatura de Cordel*. 2010. (145p.) Dissertação (Mestrado). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2010. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/2807>. Acesso em: 2 dez. 2017.
- BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Fateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.
- CHAUCER, G. O conto da Mulher de Bath. In: *Os Contos da Cantuária*. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1987, p.104-118.
- CHAUCER, G. The Wife of Bath's Tale. In: *The Canterbury Tales* ([1387] 2011). p. 180-212. Disponível em: <http://www.web-books.com/Info/901R1501>. Acesso em: 4 ago. 2018.
- DAVID, A.; SIMPSON, J. The Middle Ages. In: GREENBLATT, S. (ed). *The Norton anthology of English literature*. 8th edition. London: Norton, 2006, p. 1-3018.
- MORAIS, J. N. M. *Transtextualidade e erotismo na trilogia de Hilda Hilst*. 2007. (124p.) Dissertação (Mestrado). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7765>. Acesso em: 3 nov. 2019.
- SANTOS, G. M. C. S. *A Roupa, a Moda e a Mulher na Europa Ocidental Medieval: Reflexo da opressão sofrida pela mulher na Idade Média (Século*

XI-XV). 2006. (159p.) Dissertação (Mestrado). Brasília: Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Arte Contemporânea, 2006.  
Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/6433>>. Acesso em: 02 dez. 2017.

VIZIOLI, P. Apresentação. In: CHAUCER, G. *Os Contos da Cantuária (The Canterbury Tales)*. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1987, p. 3-14.

# CHAPEUZINHO VERMELHO E O HUMOR DAHLIANO

Valquiria Pereira Alcantara<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

Os contos de fada têm atraído a atenção dos leitores há muito tempo e artistas frequentemente são atraídos por esses contos resultando em leituras interessantes. Não seria possível apresentar uma lista exaustiva de leituras e adaptações dos contos de fada, mas a título de exemplificação, citamos o desenho animado produzido pelo Estúdio MGM em 1943. Tex Avery foi responsável pela adaptação “Little Hot Riding Hood”, em que Chapeuzinho é cantora de uma casa noturna e caracterizada como uma *pin-up*, termo usado em inglês para referir-se às modelos das décadas de 1940 e 1950, cujas imagens sensuais foram largamente difundidas. Mais tarde, na primeira década dos anos 2000, em campanha publicitária de calçados femininos, a empresa Grendene nos apresentou Chapeuzinho Vermelho, Cinderela, Branca de Neve e Rapunzel em cenas bastante erotizadas.

É certo que há, também, diversas edições dos contos de fada que buscam manter o texto tão próximo quanto possível das versões consagradas de Perrault e dos Irmãos Grimm. Contudo, destacamos a atualização e a aproximação dos contos de fada com o humor em versões como Cinderella and the Hot Air Balloon, de Ann Jungman, cujo título nos possibilita antever o teor da nova versão do conto

---

<sup>1</sup> Professora de língua inglesa na Faculdade de Tecnologia de São Paulo — Franco da Rocha. [valquiria.alcantara@fatec.sp.gov.br](mailto:valquiria.alcantara@fatec.sp.gov.br), Mestre em Estudos da Tradução e doutoranda em Letras Estrangeiras e Tradução, pela Universidade de São Paulo. <http://lattes.cnpq.br/7063080114072931>.

tradicional. Citamos também A verdadeira história dos três porquinhos, de Jon Scieszka, que nos apresenta o ponto de vista do lobo. A lista certamente seria imensa, mas deteremos nossa atenção na versão dahliana de “Chapeuzinho Vermelho e o lobo”, um dos contos adaptados em *Revolting Rhymes*. O humor é bastante presente em obras dahlianas e citamos, por exemplo, o plano engendrado pelos meninos para vingar-se da dona da loja de doces que odiava crianças, em “The Great Mouse Plot”. Nesse conto, os meninos elaboram um plano para colocar um rato morto no pote de balas porque sempre eram maltratados pela dona da loja. Em *Rhyme Stew*, o autor também apresenta versões bem-humoradas de “The Emperor’s New Clothes”, “Ali Baba and the Forty Thieves”, entre outras histórias.

Cabe destacar que Roald Dahl é um autor britânico que transitou entre a literatura para adultos por meio de contos e roteiros para cinema e televisão e a literatura infantil com diversas obras que o consagraram. Citamos, por exemplo, a coletânea de contos *Someone Like You*, cujos contos “Lamb to the Slaughter”, “Man from the South” e “The Sound Machine” foram adaptados para exibição em programa de TV, assim como “Mrs Bixby and Colonel’s Coat”, um dos contos que compõem *Kiss Kiss*. Além das diversas obras publicadas, Dahl também foi responsável pela adaptação de *You Only Live Twice* e *Chitty Chitty Bang Bang* para o cinema.

No Brasil, a tradução de *Charlie and Chocolate Factory — A fantástica fábrica de chocolate* — talvez ainda seja a obra para crianças mais conhecida de Dahl, embora *Matilda* e *James and Giant Peach — James e o pêssego gigante* — e mais recentemente *The BFG — O Bom Gigante Amigo* — também sejam conhecidas devido às adaptações para o cinema. Uma característica constante em suas obras para crianças é o humor que, em combinação com ilustrações igualmente cômicas de Quentin Blake, continua seduzindo os jovens

leitores. Buscamos, nesse trabalho, apresentar observações referentes às duas versões parodísticas de contos tradicionais, a saber: “Chapeuzinho Vermelho e o Lobo” e “Os Três Porquinhos” incluídas na antologia *Revoltig Rhymes* e as traduções *Historinhas em versos perversos* (publicada no Brasil) e *Histórias em versos para meninos perversos* (publicada em Portugal), detendo nosso olhar na personagem Chapeuzinho Vermelho e nas relações estabelecidas entre a versão dahliana e as versões tradicionais dos contos.

Para isso, primeiramente apresentamos, brevemente, definições de Genette para intertextualidade, paratexto, metatextualidade, arquitextualidade, hipertextualidade e paródia. Em seguida, comentaremos o texto que analisamos buscando evidenciar a presença dos conceitos apresentados no texto dahliano. Na segunda parte, abordaremos a tradução de textos humorísticos, primeiro observando conceitos apresentados por Marta Rosas e em seguida, tal qual procedemos com os conceitos genettianos, tecemos comentários referentes à versão elaborada por Dahl do conto “Chapeuzinho Vermelho e o lobo”.

## TRANSTEXTUALIDADE SEGUNDO GÉRARD GENETTE

Genette define transtextualidade ou transcendência textual como “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 2006, p. 7) e organiza essas relações textuais em cinco tipos: a primeira relação identificada pelo autor é a intertextualidade “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos” (GENETTE, 2006, p. 8); essa co-presença se materializa em diferentes formas da mais explícita e literal em citações até a menos explícita e menos literal por meio da alusão; o autor identifica uma segunda relação que se estabelece entre o texto literário propriamente

e seu paratexto (título, subtítulos, intertítulos, prefácios, notas, ilustrações etc).

Genette define como metatextualidade a “relação, chamada mais corretamente de ‘comentário’, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo” (GENETTE, 2006, p. 11). A metatextualidade, a nosso ver, refere-se aos textos críticos e resenhas de comentadores, por exemplo, que nos sugerem perspectivas diversas para leitura e interpretação de obras e autores e nos auxiliam a construir nosso próprio olhar crítico em relação ao texto e/ou autor estudado.

A arquitextualidade é definida por Genette como “o conjunto das categorias gerais ou transcendentais — tipo de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. — do qual se destaca cada texto singular” (GENETTE, 2006, p. 7), ou seja, é possível encontrarmos textos cujas categorias sejam explicitadas em seus títulos ou incorporadas ao texto, como em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, cujo título dá pistas ao leitor do que esperar da leitura, neste caso com um estranhamento adicional, pois embora o gênero memórias seja entendido como um registro de eventos marcantes na vida de um indivíduo, não se espera que este indivíduo faça seu relato além túmulo.

A última relação descrita é hipertextualidade: “toda relação que une um texto B (que chamarei de *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele *brot*a de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2006, p. 12, grifos do autor). É crucial ter em mente que as diferentes relações descritas por Genette não se apresentam como categorias estanques; ao contrário, estão imbricadas contribuindo para uma tessitura textual. Das cinco relações identificadas pelo autor, a hipertextualidade é a que pensamos estar relacionada mais diretamente ao estudo de textos

parodísticos porque é necessário que ambos os textos — parodiado e parodístico — sejam observados simultaneamente para a melhor compreensão do jogo de aproximação e distanciamento que se estabelece entre os textos.

A relação hipertextual, ou seja, de um hipertexto em relação a um hipotexto se dá por meio de transformação. Essa transformação pode ser “simples ou direta”, como aponta Genette (2006, p. 13), sugerindo como exemplo o transporte da ação da Odisseia para Dublin do século XX em *Ulysses* de James Joyce. Por outro lado, o autor sugere que a Eneida em relação à Odisseia é exemplo de outra forma de transformação, por tratar-se de outra história contada em estilo semelhante ao usado por Homero. Embora a Eneida possa ser considerada por muitos, imitação da Odisseia, Genette afirma que a imitação é uma transformação complexa, pois exige “adquirir sobre ele [texto imitado] um domínio pelo menos parcial: o domínio daqueles traços que se escolheu imitar; sabe-se, por exemplo, que Virgílio deixa fora de seu gesto mimético tudo que, em Homero, é inseparável da língua grega” (2006, p. 13). O autor esclarece que a transformação de um hipotexto pode se dar desde um erro ortográfico até a troca de palavras, gerando alteração de sentido. Já a imitação pressupõe a identificação de uma determinada característica e a expressão de outra opinião utilizando-se a mesma forma — um exemplo usado refere-se ao uso do gênero provérbio para expressar uma ideia diferente da usual; podemos considerar como exemplo o trabalho de inúmeros comediantes que destacam traços específicos da pessoa imitada, uma determinada expressão usada com frequência, um trejeito, a forma de falar ou andar etc.

Na medida em que a *parodia* constitui uma transformação do texto parodiado, Genette busca as origens do termo em Aristóteles para esclarecer sua definição do termo. Partindo da etimologia, que define paródia como “cantar paralelo”, ou seja, o ato de cantar o

mesmo texto em outro tom, pode-se transpor o conceito para a literatura de modo a considerar a reprodução de um texto fora de seu contexto — o que produzirá efeito diferenciado — como a forma mais elementar de paródia.

Outras possibilidades têm como origem pequenas modificações no texto que geram alterações de sentido, ou modificações que incidem sobre o estilo do texto. Ao analisar o conceito aristotélico de paródia, Genette identifica como traço comum certa ridicularização da epopeia, que resulta de alguma forma de dissociação entre texto (o texto em si mesmo ou um estilo) e o conteúdo heroico; temos:

1. aplicação de um texto nobre (modificado ou não) a outro tema (geralmente vulgar)
2. transposição de um texto nobre para um estilo vulgar (quando há alteração de registro)
3. aplicação de um estilo nobre a um tema vulgar ou não-heroico.

Para Genette, uma paródia deve conter elementos suficientes do texto original — o hipotexto — que possibilitem seu reconhecimento, pois o contraste surpreendente entre o hipertexto e o hipotexto é o que possibilita a produção do efeito cômico no hipertexto. Entre as modalidades de paródia, Genette distingue aquela elaborada a partir do uso das mesmas palavras do texto original em outro contexto, embora esta tenda a ser inviável quando o texto for demasiado extenso. As observações apresentadas por Genette são relevantes para a compreensão da proposta, apresentada pelo autor, de classificação das práticas hipertextuais, entre as quais se inclui a paródia. Segundo o autor, o termo paródia tem sido, muitas vezes, utilizado de forma equivocada; o equívoco constitui-se no uso de “paródia” para



designar ora a deformação lúdica, ora a transposição burlesca de um texto, ora a imitação satírica de um estilo. A principal razão desta confusão está evidentemente na convergência funcional dessas três fórmulas, que produzem em todos os casos um efeito cômico, geralmente às custas do texto ou do estilo ‘parodiado’ (GENETTE, 2006, p. 19).

Genette propõe, então, uma classificação taxinômica que leva em conta não só o aspecto funcional do texto, mas também o ponto de vista das relações estabelecidas entre o hipertexto e o hipotexto. Nesse âmbito, uma diferença fundamental é assinalada: tanto a paródia quanto o travestimento têm uma “transformação de texto” em seu cerne, enquanto o pastiche está relacionado à imitação (GENETTE, 2006, p. 20). A partir da proposta taxinômica de Genette, que leva em conta tanto a função quanto a relação textual, entendemos paródia como um hipertexto que resulta de uma transformação lúdica de um hipotexto. A nova classificação proposta por Genette não pretende ser definitiva e, tampouco, o autor buscou estabelecer relações hipertextuais estanques e para análise que apresentamos a seguir, a definição de paródia proposta pelo autor parece-nos adequada e suficiente.

## TRANSTEXTUALIDADE EM *REVOLTING RHYMES*

Em “Chapeuzinho Vermelho e o lobo” e em “Os três porquinhos”, de Dahl, a relação de intertextualidade se estabelece explicitamente, pois parte do texto original está incorporado ao texto dahliano. No entanto, em ambos os casos, os desfechos das histórias são alterados: Chapeuzinho atira no lobo e usa a pele para um casaco, em vez de ser devorada por ele e salva por um caçador, como ocorre na versão dos Irmãos Grimm; já no conto “Os três porquinhos”, o lobo é morto não pelo porquinho que construiu a casa de tijolos, mas, curiosamente, sua algóz é Chapeuzinho, que atende a um

pedido de ajuda do porquinho. Trata-se, nesse caso, de um acréscimo inusitado que constitui intratextualidade, considerando que, a princípio, ambos os contos “Chapeuzinho Vermelho e o lobo” e “Os três porquinhos” são independentes e fazem parte de coletâneas diferentes: o primeiro foi registrado por Perrault na França, e pelos Irmãos Grimm na Alemanha; o segundo, por Joseph Jacobs, na Inglaterra.

Entretanto, na antologia de Dahl, ambas as histórias passam a ter Chapeuzinho como personagem comum, e são apresentadas em conjunto, uma seguida da outra. Compreendemos essa opção do autor como uma das estratégias para a construção da comicidade no texto em si e na obra como um todo, refletindo a criatividade característica da criança pois, ao se deparar com o momento da história no qual o porquinho telefona para Chapeuzinho, a imaginação do leitor infantil é certamente estimulada.

Os comentários incluídos na quarta capa de *Revoltng Rhymes*, citados a seguir, exemplificam a relação do texto com o paratexto segundo a definição de Genette, pois como é possível observar, o uso de adjetivos e advérbios revelam opiniões marcantes a respeito dos contos dahlianos e, concomitantemente, instigam a curiosidade do leitor.

#### Nursery tales with BITE!

Six of the best-known nursery tales, retold with some surprising and hilarious twist. If you thought Cinderella married the prince and lived happily ever after, think again...

‘Pure pleasure. Raucous, irreverente, inventive’ — *The Times Literary Supplement*

‘Superlatively well done — *Growing Point*

(DAHL, 2001, quarta capa)

O comentário não assinado “Nursery tales with BITE!” (DAHL, 2001) também nos dá um índice de intertextualidade, pois os contos tradicionais são usualmente lidos para as crianças antes de dormir, assim como as tradicionais *nursery rhymes*<sup>2</sup>

Cabe observar, também, que Dahl faz um jogo de palavras transformando *nursery rhymes* em *Revolting Rhymes*, apontando para um duplo sentido encontrado nos textos de sua coletânea, pois espera-se das *nursery rhymes* que sejam apreciadas pelas crianças principalmente quando lidas antes da hora de dormir, proporcionando um pouco de diversão com a sonoridade das rimas, as imagens muitas vezes inesperadas, além do aconchego e tranquilidade advinda principalmente das rimas de acalanto.

Em contrapartida, ao propor *revolting rhymes*, Roald Dahl sugere que os textos não são somente para crianças, pois podem provocar desconforto, revolta, tumulto encetados pelo significado de *revolting*. Dessa forma, o autor de *Matilda*, de acordo com a percepção de Genette, entrelaça intertextualidade, arquiteitualidade e paratexto (não há apresentações ou prefácios em *Revolting Rhymes*, mas há a reprodução de um breve texto que cremos ser de responsabilidade do editor e opiniões veiculadas em outras publicações).

---

<sup>2</sup> Poemas e canções tradicionais para crianças. Podemos citar “Um dois, feijão com arroz...” como exemplo de nursery rhyme equivalente em língua portuguesa.



Figure 1 DAHL, 2010, capa e quarta capa, edição portuguesa

Entendemos também que, nas traduções para o português, a intertextualidade é observada mais explicitamente na ilustração da capa de ambas as edições pela representação de algum índice referente aos contos infantis incluídos na antologia; ao mesmo tempo, os metatextos incluídos na quarta capa dessas edições em português fazem referência ao humor dahliano. Considerando a relação de arquitextualidade, a menção de *rhymes* no título em inglês e “versos” nas traduções para o português a nosso ver pode ser também uma estratégia para atrair a atenção do leitor, pois a ilustração da capa — como mencionado anteriormente — remete o leitor com facilidade a contos infantis mas, ao mesmo tempo, a curiosidade é aguçada porque os contos tradicionais não são apresentados comumente como poemas, mas sim em prosa. Consequentemente, cria-se uma expectativa no leitor de que algo incomum pode ser encontrado na obra.

Observando detidamente as relações de hipertextualidade, constatamos que a versão dahliana de “Chapeuzinho Vermelho e o lobo” em *Revoltin Rhymes* é um hipertexto em relação aos contos tradicionais de Perrault e Grimm. Segundo Darnton (2009), Charles Perrault “representa algo único na história da literatura francesa: o supremo ponto de contato entre dois mundos aparentemente separados — a elite e a cultura popular” (DARNTON, 2009, p. 62,

tradução nossa<sup>3</sup>). Este contato se dá pelo fato de Perrault ter feito o registro de vários contos que faziam parte da tradição oral, contos cuja fonte pode ter sido a ama de seu filho e outros populares com quem tinha contato; no entanto, o próprio Perrault circulava pelos salões da nobreza e tinha seus textos lidos pela aristocracia.

Apesar de Contos da Mamãe Gansa ter sido explicitamente endereçado às crianças, também atendia ao gosto vigente nos salões que tomavam os contos endereçados às crianças e de origem popular como fonte de entretenimento, e, portanto, apresentam detalhes de sofisticação que não estavam em conformidade com as versões que circulavam entre o campesinato sem, contudo, o apagamento da essência dos contos populares.

Como resultado temos no conto “Chapeuzinho Vermelho e o lobo” uma menina que é enviada para a casa de sua avó para levar-lhe algo para comer e beber, é ludibriada pelo animal e devorada por ele. Cabe ressaltar que Perrault não expressa admoestações e conselhos por meio da voz da mãe da menina, mas inclui uma moral no final da história alertando as jovens sobre os riscos que correm ao encontrarem um lobo pelo caminho, principalmente os mais gentis.

Zohar Shavit (2009) observa que a versão perraultiana de Chapeuzinho inclui rupturas importantes, por exemplo uma alteração no diálogo entre a menina e a “avó”, a presença do erotismo, pois a menina despe-se antes de deitar-se na cama com a suposta avó, e a opção por um final trágico ao invés de um final feliz, comum nos contos de tradição oral; as alterações feitas por Perrault associadas à moral incluída pelo autor ao final do conto permitem

---

<sup>3</sup> “[...] represents something unique in the history of French literature: the supreme point of contact between the seemingly separate worlds of elite and popular culture” (DARNTON, 2009, p. 62).

concluir que o escritor francês dialogava com dois públicos concomitantemente: o infantil, pois sua versão preserva a essência dos contos tradicionais, e o público adulto e sofisticado que circulava pelos salões que o próprio Perrault frequentava e, portanto, sabia bem como elaborar seus textos de modo a satisfazer as exigências de seus leitores.

Notamos que a versão dahliana de Chapeuzinho dialoga com a de Perrault, principalmente por meio do duplo sentido presente no conto. O desvio que Dahl introduz ao final do clássico diálogo entre a menina e a suposta avó nos remete ao desvio incluído no texto por Perrault, conforme as observações de Shavit:

Ao mesmo tempo que Perrault cuidadosamente mantém a ilusão de um texto oral, ele não hesita em romper com estruturas formulares em pontos estratégicos, como se chamasse a atenção para sua manipulação do modelo de conto oral. [...] Perrault inicialmente cria a ilusão de que a fórmula é mantida para, em seguida, rompê-la. Ele usa essa técnica no famoso diálogo entre a menina e a “avó” rompendo a fórmula somente na última linha: [...] (SHAVIT, 2009, p. 13, tradução nossa<sup>4</sup>).

C'est pour mieux t'embrasser

C'est pour mieux courir

C'est pour mieux écouter

C'est pour mieux voir

---

<sup>4</sup> At the same time that Perrault was careful to maintain this illusion of an oral tale, he did not hesitate to break formulaic structures, in the most strategic points, as if to call attention to his manipulation of the model of an oral tale. [...] Perrault first creates the impression that the formula is maintained, and only then does he break it. He uses this technique in the famous dialogue between the child and “grandmother,” de parting from the formulaic structure in the last line only: [...] (SHAVIT, 2009, p. 13).

C'est pour te manger.<sup>5</sup>  
(PERRAULT, 1967, p. 115, apud SHAVIT, 2009, p. 14)

[The better to kiss you with  
The better to run with  
The better to listen with  
The better to see with  
The better to eat you with.]  
(SHAVIT, 2009, p. 14)

Pode-se observar a regularidade das observações da menina e das respostas dadas pelo lobo, com exceção da última fala do animal, na seguinte tradução para o português:

- Que braços grandes você tem, vovó!
- É para te abraçar melhor, minha filha.
- Que pernas grandes você tem, vovó!
- É para correr melhor, minha filha.
- Que orelhas grandes você tem, vovó!
- É para escutar melhor, minha filha.
- Que olhos grandes você tem, vovó!
- É para enxergar melhor, minha filha.
- Que dentes grandes você tem, vovó!
- São para te comer.

(PERRAULT, 2015, p. 13).

As observações de Shavit a respeito do desvio da fórmula tradicional fazem perfeito sentido ao observarmos o texto em francês, mas em inglês torna-se menos evidente. Já no texto dahliano o desvio emerge não na fala do lobo, mas na fala da menina:

‘What great big ears you have, Grandma.’  
‘All the better to hear you with,’ the Wolf replied.

---

<sup>5</sup> PERRAULT, Charles. Conte. Textes établis avec introduction, sommaire biographique, bibliographie, notices, etc. par Gilbert Rouger. Paris: Garnier, 1967, p. 115.

‘What great big eyes you have, Grandma,’  
said Little Red Riding Hood.  
‘All the better to see you with,’ the Wolf replied.

[...]

Then Little Red Riding Hood said, ‘But Grandma,  
**what a lovely great furry coat you have on.**’  
(DAHL, 2001, p. 38, negrito nosso)

“Pra que orelhas tão grandes, Vovó?”  
E o lobo: “São para te ouvir melhor.”  
“Por que esses olhos tão grandes, Vovó?”  
“São para te ver melhor.”

[...]

Chapeuzinho Vermelho acrescenta também:  
“Mas que belo casaco de peles tu tens!”  
(DAHL, 2007, p. 45)

Como podemos observar, Dahl retoma o desvio utilizado por Perrault, criando um desvio secundário, uma vez que a fórmula usada pelo animal até este momento do diálogo é mantida e quem se desvia é a menina. Entendemos que este desvio associado ao uso de palavras com duplo sentido — que remetem à conotação sexual —, a apresentação da garota como uma pessoa esperta, arguta, capaz de artimanhas, em contraste com o lobo que em vez de astuto, como se esperaria que fosse, revela-se demasiado ingênuo, além da caracterização da protagonista por meio da vaidade e sensualidade produz como resultado final um diálogo rico entre as obras de Perrault e Dahl em um texto com várias camadas textuais acessíveis de acordo com a maturidade do leitor.

Concomitantemente, a Chapeuzinho de Dahl dialoga com a Chapeuzinho dos Irmãos Grimm por meio de contraste. Em sua análise comparativa das versões de Perrault e de Grimm, Shavit



(2009) aponta que, na história de Chapeuzinho contada pelos Grimm, as recomendações da mãe são dadas antes de a menina sair para a floresta, a menina não se despe e não se deita com a “avó”, e um caçador salva a menina e a avó abrindo a barriga do lobo. Ora, os Irmãos Grimm afirmam que fizeram o registro dos contos preservando o máximo possível suas características enquanto textos de tradição oral, no entanto, pesquisadores identificaram evidências de que os textos foram alterados.

Os próprios Irmãos, sobretudo Wilhelm, reconhecem que precisaram fazer mudanças nos textos para que pudessem se tornar mais adequados às crianças. Percebe-se que a versão alemã de Chapeuzinho tem um caráter pedagógico que não se apresenta na versão de Perrault, e é preciso ter em mente que não só a compreensão de infância, como também o sistema educacional no século XIX eram bem diferentes quando comparados com os séculos XVII e XVIII.

Isso posto, é preciso esclarecer que, em suas obras infantis, Dahl não só dá voz às crianças, como também lhes dá recursos para superar e até mesmo vingar-se de adultos cruéis e responsáveis por injustiças, resultando na punição desses adultos e na satisfação das crianças, conforme destaca Rogério Miguel Puga (2016):

[...] as obras são normalmente contadas a partir do ponto de vista da criança, que enfrenta e comenta a ação de vilões adultos, sempre contrapostos a adultos que são proponentes da bondosa personagem infantil (por exemplo, BFG e os gigantes maus), que acaba sempre por triunfar sobre o mal e sobre a violência que marcam presença no imaginário dahliano, ou “dahlesco”, que se assume como sombrio e grotesco em obras como *The Witches* (1983), *George's Marvellous Medicine* (1981) e *Matilda* (1981) (PUGA, 2016, p. 19).

Vemos, então, que na versão de Dahl, Chapeuzinho é a criança que cresce e aprende a livrar-se de ameaças, perigos e desmandos do mundo dos adultos, enquanto o lobo, além de representar a figura

masculina, representa o adulto cruel desse universo dahliano e é punido pela menina. Evidencia-se, dessa forma, que também os contos tradicionais reelaborados por Dahl estão alinhados com o universo por ele criado. A relação hipertextual entre a Chapeuzinho de Dahl e a dos Irmãos Grimm se estabelece por oposição: o texto dos Grimm apresenta um aspecto didático marcante, pois a menina é punida ao falhar quando deveria seguir instruções; quando resgatada, reconhece que deve obedecer às instruções dos adultos, e recebe uma segunda chance para provar que aprendeu sua lição quando se encontra com um segundo lobo e livra-se dele, seguindo exatamente as instruções dadas pela avó.

Em contrapartida, no texto dahliano, Chapeuzinho não recebe instruções de nenhum adulto; revela-se ela própria, com recursos internos que permitem seu sucesso diante da ameaça do animal, livrando-se dele. Ao nosso ver, na estruturação do texto, Dahl reforça as características de masculinidade do lobo com os comentários de duplo sentido do animal quando se refere a Chapeuzinho, e reforça as características de feminilidade da garota apresentando-a como uma adolescente ou jovem adulta — não uma menina — consciente de seus atributos femininos, que cultiva vaidades e sabe avaliar seu poder de sedução. Entendemos que o efeito obtido é uma paródia resultante de uma transformação lúdica — conforme proposto por Genette — de um texto tradicional que normalmente apresenta uma carga dramática.

Em outras palavras, Dahl propõe um texto que até certo ponto do enredo não se altera em relação ao conto tradicional, condição essencial para que a paródia possa ser elaborada; o desvio ocorre quando o autor estabelece outra relação de poder entre os personagens, pois a menina, que sempre é tomada como frágil e inocente é, na verdade, esperta, artilosa, corajosa e tem “sangue frio” para pôr um plano em prática; o lobo, que sempre é tomado como

sinônimo da força e argúcia masculina, é ludibriado pela menina, havendo, portanto, inversão de papéis — é o lobo que está em posição de fragilidade, pois nada pode fazer diante de uma arma de fogo. Concluimos que a inversão de papéis evidencia a relação hipertextual genettiana a que nos referimos anteriormente e, simultaneamente, dá espaço para que o humor se manifeste, sustentando, por conseguinte, a paródia. A inversão de papéis masculino/feminino enquanto fonte de substrato para a o efeito parodístico é reforçada pelo fato de a personagem livrar-se de um segundo lobo quando o Porquinho solicita a ajuda da garota para ser salvo do lobo; o leitor é surpreendido com a personagem carregando um segundo caso de pele de lobo e uma bolsa de pele de porquinho.

Após concentrarmos nossa atenção em aspectos textuais, tendo como fundamento alguns conceitos genettianos, comentaremos alguns aspectos relevantes da tradução de textos cômicos segundo reflexões de Marta Rosas e como tais reflexões se articulam com a elaboração dahliana de Chapeuzinho Vermelho.

## A TRADUÇÃO DO HUMOR DAHLIANO

Levando em conta o que comentamos a respeito de paródia segundo Genette, apresentamos algumas observações especificamente relativas à tradução de texto cômico. Marta Rosas (2002), em *Tradução de humor*, concentra sua atenção em tradução de piadas; contudo, há algumas considerações conceituais que acreditamos sejam pertinentes para nossa análise. Considerando o ponto de vista de Niedzielski, citado por Rosas (2002):

O senso de humor depende de vários fatores sociais e mesmo individuais. [Uma] Vez que cada comunidade cultural organiza seu próprio sistema de valores, costumes e comportamentos de modo distinto do de qualquer outra comunidade, as normas e incongruências humorísticas variam de cultura para cultura. Na

verdade, a percepção e a expressão do humor são determinadas pela lógica coletiva de uma dada comunidade e pela lógica particular, dela derivada, que possui cada membro dessa comunidade<sup>6</sup> (NIEDZIELSKI, 1989, p. 2 apud ROSAS, 2002, p. 23).

Entendemos que cada grupo social tem seu modo de compreender o mundo e expressar valores, crenças e costumes; assim, da mesma forma que as diferentes línguas estão intimamente ligadas com as características culturais dos falantes, também o humor assume um caráter próprio daquela comunidade. Nessa perspectiva a tradução de texto humorístico

[...] requer a precisa decodificação de um discurso humorístico em seu contexto original, sua transferência para um ambiente diferente e, muitas vezes, discrepante em termos linguísticos e culturais e sua reformulação em um novo enunciado que tenha sucesso na recaptura da intenção da mensagem humorística original, suscitando no público-alvo uma reação de *prazer e divertimento* equivalentes<sup>7</sup> (LEIBOLD, 1989, p. 110, itálico da autora, apud ROSAS, 2002, p. 23-24)

Com isso percebemos quão desafiadora é a tarefa do tradutor ao deparar-se com um texto humorístico, pois necessita ter grande domínio não só de aspectos linguísticos de ambos os sistemas, de partida e de chegada, mas também domínio das características culturais de ambas as comunidades sociais e a percepção do que é percebido como aceitável em termos de humor em cada cultura. Dessa forma, pensamos que coube aos tradutores no Brasil e em Portugal essa tarefa, pois Dahl tende a articular não só o humor, mas

---

<sup>6</sup> NIEDZIELSKI, Henry. Cultural Identification as a Prerequisite to the Translating of Humour. University of Hawaii, Department of European Languages & Literature, 1989. 12p. Artigo fotocopiado.

<sup>7</sup> LEIBOLD, Anne. The Translation of Humour: Who Says It Can't Be Donne? Meta 34-1, March 1989, p. 109-111

também a ironia e, muitas vezes, o sarcasmo em seus textos, resultando em um efeito de comicidade ora sutil, ora explícito.

Rosas (2002) apresenta o conceito de *script*, definido por Raskin, da seguinte forma:

[...] define-se como um feixe de informações sobre um determinado assunto ou situação, como rotinas consagradas e modos difundidos de realizar atividades, consistindo numa estrutura cognitiva internalizada pelo falante que lhe permite saber como o mundo se organiza e funciona. Tais informações apresentam-se em seqüências tipicamente estereotipadas, predeterminadas, e, como tais, além de serem objetos cognitivos, os *scripts* estão intimamente relacionados a itens lexicais e podem ser por eles evocados (ROSAS, 2002, p. 31).

Outro conceito de Raskin abordado por Rosas (2002) que julgamos relevante para nosso trabalho é o *trigger*, relacionado ao *script*. “A sobreposição dos *scripts* pode ser parcial ou total, situação em que o texto será inteiramente compatível com ambos os *scripts*. O elemento que promove a passagem de um *script* a outro é o que Raskin chamou de *trigger*, o *gatilho*” (ROSAS, 2002, p. 35).

Considerando o que foi posto por Rosas, é importante ressaltar que o texto dahliano não provoca necessariamente o riso aberto como uma piada (gênero analisado por Rosas em seu trabalho); contudo, é possível observar o texto de Dahl pela mesma perspectiva apontada pela autora. Isso posto, identificamos os *scripts* presentes no texto dahliano — o gênero conto de fadas tradicional e o gênero conto de fadas atualizado — e ressaltamos a contribuição da ilustração de Quentin Blake para essa atualização.

Dahl reproduz com poucas alterações o conto tradicional de Chapeuzinho — conduz a expectativa do leitor, contando com o pressuposto de que esse leitor conheça a versão de Grimm ou de Perrault ou de ambos e o desvio ocorre no diálogo entre a menina e o lobo, momento que podemos considerar o clímax da história. A

observação inusitada feita pela personagem sela o destino do animal, que por sua vez reage como se a falha de Chapeuzinho fosse desprezível.

Retomando o conceito genettiano de paródia apresentado anteriormente — um hipertexto que resulta de uma transformação lúdica de um hipotexto —, acreditamos que a paródia articulada por Dahl consiste em uma sobreposição parcial de *scripts* (do texto tradicional e do texto atualizado pelo autor) resultando em uma transformação lúdica do hipotexto que se dá por algumas alterações, a saber: a menina de Grimm e Perrault é uma adolescente ou jovem adulta em Dahl — a inocência e a ingenuidade são substituídas pela esperteza e iniciativa; o lobo esperto e ardiloso torna-se ingênuo e vítima da menina, culminando em uma inversão de papéis: a menina revela-se corajosa e guiada pelo senso prático, enquanto o lobo — figura masculina — revela-se impotente e frágil. Entendemos essa inversão de papéis como o *gatilho* a que se refere Rosas. A comicidade do texto se dá em função da inversão de papéis com suporte linguístico e visual — ao perceber as discrepâncias em relação aos textos tradicionais, o leitor pode se surpreender.

Quanto às traduções que analisamos, percebemos que em ambos os textos em português a observação sobre o “casaco de pele” da suposta avó por nós identificada como *gatilho* da comicidade do texto está presente, operacionalizando-se, portanto, a mudança do *script* do conto de fadas tradicional para a versão atualizada. No entanto, cremos que na tradução brasileira, em que há a opção pelo termo “pachola” para descrever o sorriso de Chapeuzinho e os adjetivos usados para descrever a personagem, reforça-se a mudança de *script*, uma vez que esses elementos permitem associar à garota características que poderiam ser associadas ao lobo. Na tradução portuguesa há a reação inesperada de Chapeuzinho, como no texto de Dahl, porém não há acréscimos para descrever a garota.

Pensamos, pois, que a ênfase dada à esperteza da menina possivelmente seja coerente com o que se costuma considerar como um tipo de humor apreciado por brasileiros, ao menos durante certo período, recorrente em programas humorísticos de televisão, nos quais havia sempre personagens que se apresentavam como ingênuos, mas que obtinham algum tipo de vantagem ludibriando alguém supostamente mais esperto. Não temos elementos que nos permitam fazer afirmações com relação ao humor em Portugal, mas constatamos que a ênfase observada no texto brasileiro não se apresenta no texto português.

Quanto ao conto “Os Três Porquinhos”, os *scripts* identificados também são o gênero conto de fadas e conto de fadas atualizado. A mudança de *script* se dá quando o terceiro porquinho telefona para Chapeuzinho introduzindo no conto duas situações inusitadas e inesperadas: o pedido de socorro por telefone e a presença de Chapeuzinho em um conto que não é o seu. Entendemos que o pedido de socorro e o fato de a garota ser vista no final do conto com um segundo casaco de pele e uma bolsa de pele de porquinho seja o gatilho do efeito cômico do texto a que Rosas se refere.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de conclusão, ressaltamos que a atualização dos contos “Chapeuzinho Vermelho e o lobo” e “Os Três Porquinhos” apresenta ao leitor um rico diálogo com as versões de Perrault, dos Irmãos Grimm e Joseph Jacobs. Esse diálogo está sustentado, por um lado pelas relações hipertextuais e intertextuais e, por outro, pelos desvios inseridos nos contos que se manifestam por meio da mudança de *script*; essa mudança, por sua vez, desencadeia o efeito cômico e inesperado no texto. Para a melhor compreensão de como o autor

engendrou tal efeito, foi essencial observar as relações textuais do ponto de vista de Gérard Genette, bem como observar especificidades próprias da tradução do texto de humor segundo Marta Rosas. Pudemos observar, por fim, que os contos de fada ainda são fonte de leituras férteis e estimulantes tanto para leitores em geral, quanto para aqueles que estudam literatura infantil e tradução.

## REFERÊNCIAS

- DAHL, Roald. *Revoltig Rhymes*. Illustrated by Quentin Blake. London: Puffin Books, 2001.
- DAHL, Roald. *Historinhas em versos perversos*. Ilust. Quentin Blake. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Salamandra/ Moderna, 2007.
- DAHL, Roald. *Histórias em versos para meninos perversos*. Ilust. Quentin Blake. Trad. Luísa Ducla Soares. Lisboa: Editorial Teorema, 2010.
- DARNTON, Robert. *The Great Cat Massacre and other episodes in French cultural history*. New York: Basic books, 2009. (edição não mencionada).
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. 2. ed., Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2006.
- GRIMM, Jacob & GRIMM, Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. (tomo1). Trad. Christine Röhrig, Ilust. J. Borges. Apres. Marcus Mazzari. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- JACOBS, Joseph. *English Fairy Tales*. London: Everyman's Library, 1993.
- PUGA, Rogério Miguel (coord.) *Interpretar e traduzir o imaginário de Roald Dahl*. Colaboração de Ana Brígida Paiva e Luísa Ducla Soares, Lisboa: Biblioteca nacional de Portugal, 2016. (livro eletrônico, disponível em <https://www.cetaps.com/wp-content/uploads/2018/01/DAhlCatalogoBNCETAPSpdf.pdf>), acesso em: 15 ago. 2017.
- PERRAULT, Charles. *contos da mamãe gansa ou histórias do tempo antigo*. tradução de Leonardo Fróes, ilustração de Milimbo, posfácio de Michel Tournier. São Paulo: Cosac Naify, 2015.



ROSAS, Marta. *Tradução de humor: transcribando piadas*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

SHAVIT, Zohar. *Poetics of Children's Literature*. Athens/ London: University of Georgia Press, 2009.



# UMA TRADUÇÃO COMENTADA E ANOTADA DA CENA DOS COVEIROS DE *HAMLET*

Tiago Marques Luiz<sup>1</sup>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Hamlet*, assim como *Romeu e Julieta* e *Rei Lear*, figura entre as peças traduzidas e adaptadas para as múltiplas linguagens, como o quadrinho, o cinema, a televisão, entre outras mídias. Na época do Mestrado, foi sugerido pela banca examinadora de defesa propor uma tradução da referida cena (Ato V, Cena I), onde há a ocorrência do alívio cômico, elemento usado por Shakespeare para que a plateia pudesse se dispor de um momento de toda a tragédia que antecede ao alívio cômico e depois para a tragédia seguinte, mas que por questão de tempo, o projeto não se concretizou.

O eixo norteador desse trabalho consiste no campo da Tradução de Humor, uma vertente que está tendo o seu devido reconhecimento na academia. Antes de sua inserção no campo dos Estudos da Tradução, o humor ficou relegado a estudos da Semântica, Filosofia e da Análise do Discurso (POSSENTI, 1998, 2010; BERGSON, 2018), com enfoque no gênero textual piada. Isso não desmerece o trabalho empenhado pelos colegas linguistas, contudo, havia certa preocupação em como essa linguagem seria transferida para outro código linguístico diferente do texto de partida. Segundo Delia Chiaro (2008), traduzir o humor verbal é um exercício complexo, que demanda criatividade e esforço em resgatar e preservar o sentido ambíguo proposto no texto-traduzido,

---

<sup>1</sup> Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia.

entretanto, o resultado nem sempre é reconhecido, por questões que estão além da competência do tradutor, como as políticas editoriais, por exemplo. Chiaro nos diz o seguinte:

Geralmente considerado intraduzível, mas sistematicamente traduzido, por mais complexo que seja o HEV [humor expressamente verbal] em questão, o tradutor se sente obrigado a procurar desesperadamente uma solução adequada para o que é muitas vezes um rebus linguístico e/ou cultural multifacetado (CHIARO, 2008, p. 569, tradução e colchetes meus<sup>2</sup>).

Em se tratando de um autor como Shakespeare, a tarefa é ainda mais árdua, pois o tradutor se situa em uma esfera diferente do campo da literatura: o campo dramático, uma vez que traduzir textos teatrais não é a mesma coisa como a tradução de um texto literário. É necessário que se faça uma breve correspondência de tradução teatral, com ênfase no humor, como também tecer considerações acerca do personagem do coveiro. No teatro de William Shakespeare há uma abrangência na exploração dos jogos de palavras que visam um teor cômico, o trocadilho, a homofonia, a homonímia e a paronomásia, e que devido à distância temporal entre o dramaturgo e a nossa contemporaneidade, realizar um estudo dos jogos de palavras é um trabalho hercúleo da exegese crítica (MARTINS, 2004).

Os trocadilhos figuram entre os elementos acima mencionados na poética dramática de Shakespeare, culminando no que Delia Chiaro (2014) chama de humor verbal. Em relação ao campo linguístico no teatro de Shakespeare, Laurie Rozakis pontua 6 elementos que suscitam surpresa no leitor de Shakespeare, a saber:

---

<sup>2</sup> Generally considered to be untranslatable, yet systematically translated, no matter how complex the VEH in question, the translator feels obliged to desperately search for an adequate solution to what is often a multifaceted linguistic and/or cultural rebus.

(1) trocadilhos em excesso, (2) discursos irônicos, (3) conotações obscenas, (4) sarcasmo, (5) as piadas da época e (6) as alusões tópicas.

O trocadilho é um recurso textual, onde as palavras podem ser homófonas (mesmo som), homógrafas (mesma escrita) ou parônimas (sentido diferente e forma semelhante, que provocam, com alguma frequência, confusão). Trazemos um exemplo em *Hamlet*, no Ato I, Cena II:

(SHAKESPEARE, 2005, p. 685)	Tradução minha
KING CLAUDIUS: [...] But now, my cousin Hamlet, and my son -  HAMLET: A little more than <b>kin</b> , and less than <b>kind</b> .	KING CLAUDIUS: [...] Mas agora, Hamlet, meu primo e filho -  HAMLET: De mesmo <b>tronco</b> , mas não do mesmo <b>elo</b> .

Consultado o dicionário de Alexander Schmidt (1971), o verbete *Kin* traz na sua entrada o significado ao grau de importância (como uma relação de parentesco), ao passo que *kind* está vinculado a uma questão de afeto. Hamlet propõe essa frase enigmática dizendo a Cláudio que é do mesmo **tronco** genealógico, mas ao mesmo tempo insinua um outro de grau de parentesco além do proposto: de tio e sobrinho para padrasto e enteado. É perceptível que o jovem príncipe não compadece de afeição pelo seu tio, e quando diz que “less than kind”, propõe de maneira velada uma relação incestuosa, na qual próprio rei se atrela no fragmento anterior, como também Hamlet ataca sua mãe e o tio, em um tipo de **elo** nada ético, por ter sido preterido do trono.

Os termos em inglês *Kin* e *kind* seriam pronunciados com a mesma vogal — mas o “i” em “*kind*” é ditongado em “ai”, o que tornaria ambas quase homófonas (cf. BUENO, 2007, p. 351). Porém,

Phillipa Berry (1999) propõe outra interpretação, onde *kind* é um trocadilho para *king*, onde Cláudio toma para si a imagem da realeza (o sol), de maneira excessiva, cujas atitudes não são condizentes com uma convenção de luto, que não foi respeitada nem por ele, nem por Gertrude, e nem pela corte dinamarquesa.

A segunda figura de linguagem proposta por Rozakis é a ironia, a qual ela conceitua como a arte de dizer o contrário do que foi dito, trazendo a distância intencional entre o discurso pensado e o discurso falado, como é o caso dessa fala de Cláudio no Ato I, Cena II:

(SHAKESPEARE, 2005, p. 684)	Tradução minha
<p>KING CLAUDIUS:</p> <p>Though yet of Hamlet our dear brother's death</p> <p>The memory be green, and that it us befitted</p> <p>To bear our hearts in grief, and our whole kingdom</p> <p>To be contracted in one brow of woe,</p> <p>Yet so far hath discretion fought with nature</p> <p>That we with wisest sorrow think on him</p> <p>Together with remembrance of ourselves.</p>	<p>CLÁUDIO:</p> <p>Embora a morte do amado irmão Hamlet</p> <p>Permaneça viva na memória, o nosso</p> <p>Coração dói, a mesma dor no reino</p> <p>Que contrai em um piscar de olhos</p> <p>E assim, a razão desafia a natureza,</p> <p>Nos faz lembrar dele com nostalgia</p> <p>Como pensamos também em nós mesmos</p>

Nestas linhas, Cláudio lamenta, disfarçadamente, a morte do falecido rei Hamlet, assim como ele mente a toda a corte dinamarquesa, desconhecendo a autoria do assassinato do rei. Suas palavras são irônicas, pois foi o próprio Cláudio quem matou o irmão.

(3) A conotação sexual é uma forma de se expressar de forma mais ou menos velada conteúdos de natureza sexual, mas nem sempre com a intenção explícita de se fazer ou convidar ao sexo. Um exemplo de conotação sexual está no Ato 3, Cena 2 de Hamlet:

(SHAKESPEARE, 2005, p. 700)	Tradução minha
HAMLET: Lady, shall I lie in your lap?	HAMLET: Senhora, posso me deitar no seu colo?
OPHELIA: No, my lord.	OFÉLIA: Não, meu senhor.
HAMLET: I mean, my head upon your lap?	HAMLET: Quero dizer, pôr minha cabeça no seu colo?
OPHELIA: Ay, my lord.	OFÉLIA: Sim, meu senhor.
HAMLET: Do you think I meant country matters?	HAMLET: Pensa que falo de liberdades licenciosas?
OPHELIA: I think nothing, my lord.	OPHELIA: Penso em nada, meu senhor.
HAMLET: That's a fair thought, to lie between maid's legs.	HAMLET: Que pensamento maravilhoso, recostar nas pernas de uma donzela.

No diálogo entre Hamlet e Ofélia, *lap* remete a genitália feminina, o clitóris (SCHMIDT, 1971, p. 626). A preposição *upon* gera ambiguidade: pode significar tanto recostar a cabeça, no sentido de deitar-se, como pode significar o ato sexual, ou seja, penetrar (SCHMIDT, 1971, p. 475). *Country matters* significa o ato sexual,

sendo *count* palavra quase homófona a *cunt* (CRYSTAL, 2002, p. 104). Neuza Vollet fornece uma explicação a respeito deste trecho: “o significado malicioso é apenas sugerido, os termos usados pelo príncipe não desfrutam de baixo status e, portanto, não destoam de sua condição aristocrática” (VOLLET, 1997, p. 96). As palavras são mais do que isso, no entanto, e Ofélia é quem sofre o peso de sua sexualidade, pois o jovem Hamlet, depois de ver o pai assassinado, resolve aproximar-se dela, da forma mais obscena possível, como uma forma também de velar sua estratégia de vingança contra o tio.

(4) O sarcasmo é uma ironia maliciosa, um escárnio. Um exemplo de sarcasmo está no Ato I, Cena II nessa peça:

SHAKESPEARE, 2005, p. 686	Tradução minha
HAMLET: I am very glad to see you. (To Barnardo) Good even, sir. —	HAMLET: Estou muito feliz em vê-lo (A Bernardo). Bom dia, senhor. —
But what in faith make you from Wittenberg?	Que bons ventos o trazem de Wittenberg?
[...] HORATIO: My good lord, I came to see your father’s funeral.	[...] HORÁCIO: Meu estimado senhor, vim para o funeral de seu pai.
HAMLET: I prithee do not mock me, fellow-student; I think it was to see my mother’s wedding.	HAMLET: Vou logo avisando, não me irrite. Penso que seria para o casamento de minha mãe.
HORATIO: Indeed, my lord, it followed hard upon.	HORÁTIO: Sim, senhor, logo em seguida.
HAMLET: Thrift, thrift, Horatio. The funeral baked	HAMLET: Menos, menos, Horácio. A ceia do funeral serviu de frios para a ceia do enlace!



meats did coldly furnish forth the marriage tables!	
--	--

O matrimônio de sua mãe foi tão logo depois do enterro, que a comida que sobrou do enterro foi servida no banquete do casamento, fria. Hamlet fala que tudo isso foi uma questão de “economia”.

(5) As piadas da época remetiam a zombarias de determinado tema, e no período elisabetano, as piadas mais comuns eram referentes ao corno, pois qualquer alusão que estivesse associado “a chifres, qualquer referência à traição, chifres ou coisas afins provocava explosões de gargalhadas” (ROZAKIS, 2002, p. 73). Eis um exemplo em *Hamlet*, no Ato III, Cena I, onde o príncipe diz a Ofélia para ir a um convento (como malapropismo de bordel):

SHAKESPEARE, 2005, p. 698	Tradução minha
<p>HAMLET:</p> <p>If thou dost marry, I'll give thee this plague for thy dowry. Be thou as chaste as ice, as pure as snow, thou shalt not escape calumny. Get thee to a nunnery, go. Farewell. Or, if thou wilt needs marry, marry a fool, for wise men know well enough what monsters you make of them. To a nunnery, go, and quickly too. Farewell.</p>	<p>HAMLET:</p> <p>Se você se casar, eu te darei esta praga por teu dote. Apesar de casta como o gelo, pura como a neve, não fugirá da calúnia. Vá para um convento, vá. Adeus. Ou, se você precisa se casar, case-se com um tolo, pois os homens sábios sabem bem o suficiente que monstros vocês fazem deles. Para um convento, vá e rapidamente também. Adeus.</p>

Neste diálogo com Ofélia, quando Hamlet a condena ao casamento e diz que os homens sensatos sabem os monstros que as mulheres fazem deles durante o casamento, está fazendo alusão aos chifres, por ser uma temática bastante recorrente naquela época, o que divertiria também uma plateia contemporânea.

Por fim, Laurie Rozakis apresenta a última estratégia empregada por Shakespeare, as alusões tópicas, que são figuras de linguagem dependentes do significado das palavras. Trago aqui um exemplo em *Hamlet*, no Ato IV, Cena III, quando Cláudio pergunta ao príncipe sobre o paradeiro do corpo de Polônio:

SHAKESPEARE, 2005, p. 698	Tradução minha
<b>KING CLAUDIUS</b>	<b>KING CLAUDIUS</b>
Now, Hamlet, where's Polonius?	Agora, Hamlet, onde está Polônio?
<b>HAMLET</b>	<b>HAMLET</b>
At supper.	Na ceia.
<b>KING CLAUDIUS</b>	<b>KING CLAUDIUS</b>
At supper! where?	Na ceia! Aonde?
<b>HAMLET</b>	<b>HAMLET</b>
Not where he eats, but where he is eaten: a certain convocation of politic worms are e'en at him. Your worm is your only emperor for diet:  [...]	Não é bem na ceia, mas ele que tá na mesa. Uma assembleia de vermes políticos se afeiçoou a ele. Nesse caso, o verme manda tudo na dieta.  [...]
<b>KING CLAUDIUS</b>	<b>KING CLAUDIUS</b>
Where is Polonius?	[...]

<p><b>HAMLET</b></p> <p>In heaven.</p>	<p><b>KING CLAUDIUS</b></p> <p>Onde está Polônio?</p> <p><b>HAMLET</b></p> <p>No céu.</p>
--	---

Segundo Hannibal Hamlin (2013), **worm** alude a um evento conhecido como a Dieta de Worms (1521), uma assembleia realizada na cidade alemã de mesmo nome, convocada pelo imperador Carlos V como uma forma de Martinho Lutero retratar-se de sua reforma protestante. Hamlet tem consciência dessa alusão tópica, pois “afinal, seria de se esperar que um estudante em Wittenberg estivesse ciente da carreira de seu mais ilustre professor, Martinho Lutero” (HAMLIN, 2013, p. 114, tradução minha<sup>3</sup>), contudo, o humor do príncipe reside justamente no sentido literal do termo, que seriam os vermes, e se vale de um humor negro para retratar a morte de Polônio, que investigava sua (suposta) loucura quando o príncipe foi conversar com a Rainha, sua mãe.

Tendo ciência de como Shakespeare usufruiu a questão dos trocadilhos, como também possíveis referências intertextuais e do humor na composição de suas peças, partimos agora para o tópico crucial: a tradução do humor em Shakespeare.

Se fosse possível imaginar a cena representada no palco, como seria? Se dermos a dois atores, devidamente caracterizados como os coveiros, uma pá a cada um, notoriamente que essa cena seria regada a comédia física, contudo, os coveiros mencionam um trecho da Sagrada Escritura e debatem, de maneira ridícula, o julgamento de

---

<sup>3</sup> Original em inglês: “after all one would expect a student at Wittenberg to be aware of the career of its most illustrious professor, Martin Luther”.

Ofélia por receber um enterro cristão, e o humor desses personagens é proveniente da ignorância dos termos lógicos que empregam.

Os coveiros correspondem ao *clown*, um tipo de bobo ou palhaço teatral oriundo das moralidades (cf. BRADLEY, 2001), que são aquelas camponeses, empregados ou cidadãos comuns<sup>4</sup> que se valem de inteligência para obter respeito de seus superiores. No caso da peça *Hamlet*, o Primeiro Coveiro tem um debate intenso sobre a lógica da vida e da morte com o príncipe, a ponto de este admirar a capacidade de raciocínio daquele e comentar que é melhor ter cautela com o que fala, para que não caia em equívocos durante a discussão. Como bem ressalta Culwell (s/d), o clown oferece ao espectador/leitor uma mudança de foco sobre determinado assunto da peça, pois ele permite que o público compreenda o tema que é tratado por personagens superiores, preferencialmente, aqueles ligados à corte.

O discurso do coveiro e de qualquer *clown* de Shakespeare é marcado pelo que Bakhtin (1983) chamou de heteroglossia, isto é, o discurso do outro numa linguagem alheia, que envolve não apenas a sua intenção (no caso do coveiro, cavar a cova), mas “de refratar a intenção do autor” (BAKHTIN, 1983, p. 324, tradução minha<sup>5</sup>). O *clown* se vale de uma linguagem coloquial, parodiando determinadas esferas (no caso do coveiro, a esfera jurídica), e esse funcionamento da linguagem clownesca é viável quando combinado com o restante do conteúdo temático da peça, “pois solidifica as ideias presente reiterando-os através dos olhos de um distanciado (se não

---

<sup>4</sup> Dessa leva de personagens, trazemos a título de exemplo: Falstaff, em Alegres Comadres de Windsor, o Bobo em Rei Lear, o Sapateiro em Júlio César e a Ama em Romeu e Julieta.

<sup>5</sup> Original em inglês: refracted intention of the author.

desinteressado) terceiro. A síntese de todas as perspectivas utilizadas termina em uma maior compreensão da peça como um todo” (CULWELL, online, tradução minha<sup>6</sup>).

O riso desse personagem se vale do momento em que ele não reconhece os próprios erros, e devido ao fato Primeiro Coveiro ser o mais esperto, ele se empenha em demonstrar seu ponto de vista com toda a seriedade, alheio aos erros ridículos que está cometendo.

A tradução que ora apresento é alinhada com o texto-fonte, anotada e comentada. A edição usada como texto-fonte é a da Oxford University Press (2005), editada por John Jowett, William Montgomery, Gary Taylor e Stanley Wells, que se baseia no Fólio de 1623.

Ato 5, Cena 1: Um cemitério em Elsinore<sup>7</sup>. Entram dois coveiros com pás e outros instrumentos<sup>8</sup>.

**PRIMEIRO COVEIRO:** É para enterrar a madame de forma cristã<sup>9</sup>? A salvação<sup>10</sup> não foi voluntária? Não se salvou<sup>11</sup> por livre e espontânea vontade?

---

<sup>6</sup> Original em inglês: for it solidifies the ideas present by reiterating them through the eyes of a distanced (if not disinterested) third party. The synthesis of all perspectives used ends in a greater comprehension of the play as a whole.

<sup>7</sup> Em algumas edições do texto de Hamlet, sempre tem a rubrica: a churchyard. Como na edição usada como texto-fonte não constava, optou-se por trazer o local onde a cena acontece.

<sup>8</sup> Optei por usar “outros instrumentos”, para não limitar o trabalho do coveiro a uma picareta e uma pá.

<sup>9</sup> Os coveiros expressam o sentimento de que Ofélia cometeu suicídio, embora o público tenha apenas um relato poético de Gertrude sobre o afogamento, que ela diz ter sido accidental.

<sup>10</sup> Um eufemismo/malapropismo para condenação. Eufemismo, por ter cometido suicídio. Malapropismo, porque Ofélia se condenou à morte.

**SEGUNDO COVEIRO:** Pois é, se foi<sup>12</sup>. Mas cava a cova dela logo. O legista examinou ela e decidiu enterro cristão.

**PRIMEIRO COVEIRO:** Mas como assim, cristão? Afogou-se em legítima defesa<sup>13</sup>, foi?

**SEGUNDO COVEIRO:** É, se foi.

**PRIMEIRO COVEIRO:** Acabou *se offendendo*<sup>14</sup> e foi *se defendendo*<sup>15</sup>. Não tem como não ser de outro jeito. Olha só: eu me afogar por arbítrio próprio<sup>16</sup> é um ato, que tem três passos: pensar, perpetrar e consumir. Argo<sup>17</sup>, foi por livre e espontânea vontade.

**SEGUNDO COVEIRO:** Tá, mas olha aqui, cavalheiro sepulteiro...

**PRIMEIRO COVEIRO:** Por favor (*levanta o dedo como se quisesse chamar atenção*<sup>18</sup>). A água está aqui, certo. Aqui está o homem, certo. Se o homem vem aqui e se afoga, por bem ou por mal, ele se foi. Tome nota. Mas se a água vem e o afoga, ele não se foi. Argo, quem é inocente de morte, não desfere na vida um corte.

**SEGUNDO COVEIRO:** E isso é lei?

---

<sup>11</sup> No tempo de Shakespeare, quem cometia suicídio não tinha direito ao funeral cristão, muito menos enterrados em local consagrado.

<sup>12</sup> A resposta “se foi” gera uma ambiguidade. O segundo coveiro está concordando com a pergunta do primeiro coveiro, ao mesmo tempo que afirma que Ofélia morreu.

<sup>13</sup> Aqui começa o primeiro erro do coveiro, pois o afogamento não faz parte do princípio de legítima defesa. Soa como ironia.

<sup>14</sup> Corruptela do coveiro com o termo jurídico *se offendendo*

<sup>15</sup> Optei por trazer a dialética jurídica do princípio da legítima defesa, brincando com a corruptela do termo jurídico *se defendendo*.

<sup>16</sup> Confusão causada pelo princípio do livre arbítrio. Argumentação que soa ridícula pelo coveiro.

<sup>17</sup> Corruptela do termo latino *Ergo*.

<sup>18</sup> Rubrica minha.

**PRIMEIRO COVEIRO:** Claro que é. É o inquerito do legista.

**SEGUNDO COVEIRO:** Sabe de uma coisa? Se não fosse nobre, seria enterrada fora de solo cristão<sup>19</sup>.

**PRIMEIRO COVEIRO:** Isso aí. Somente os ricos têm poder e liberdade para se afogar e se enforcar, ao contrário de nós, meros cristãos. Oh, minha pá, venha cá! Não existe nobreza mais ancestral que a dos jardineiros, escavadores e coveiros. Eles mantêm a tradição de Adão. (*Cava*)

**SEGUNDO COVEIRO:** Mas Adão era um coveiro nobre<sup>20</sup>?

**PRIMEIRO COVEIRO:** O primeiro a ter armas<sup>21</sup> de coveiro<sup>22</sup>.

**SEGUNDO COVEIRO:** Como, se não tinha nenhuma?

**PRIMEIRO COVEIRO:** O quê? Por acaso, você é pagão? É capaz de compreender a escritura? Está escrito assim: “Adão cavou a terra”. Como ele poderia cavar sem as armas? Vou te fazer outra pergunta; se não responder certo, é réu confesso....

**SEGUNDO COVEIRO:** Pode mandar.

**PRIMEIRO COVEIRO:** Quem constrói de modo mais sólido que o pedreiro, o carpinteiro ou o construtor naval?

---

<sup>19</sup> Entende-se que se Ofélia fosse de uma classe abaixo da nobreza, seu corpo seria jogado num buraco distante do castelo, para que pudesse apodrecer.

<sup>20</sup> Aqui trouxe um oxímoro a respeito do prestígio de classes sociais. Como o coveiro é uma classe operária, o adjetivo nobre veio contrastar esse caráter presente na fala do coveiro, como também uma forma de ser coesa com a assertiva do outro companheiro.

<sup>21</sup> No texto fonte, o termo inglês Arms aqui significa tanto braço quanto armas, símbolo de nobreza.

<sup>22</sup> Embora a pá e a picareta não sejam instrumentos de guerra, a escolha aqui foi enaltecer o caráter nobre desses instrumentos, porque segundo o coveiro, Adão era nobre e usou “armas” para abrir o chão.

**SEGUNDO COVEIRO:** O engenheiro da forca, porque sua enghoca<sup>23</sup> suporta mais de mil inquilinos.

**PRIMEIRO COVEIRO:** Nada mal para uma resposta. De verdade<sup>24</sup>, muito bem. Mas o quão bem ela faz? Se saiu bem, mas ela não faz nenhum bem para quem faz o mal. Agora, é errado dizer que a forca é mais forte que a Igreja. Argo, a forca poderia te fazer bem. Sua vez, agora.

**SEGUNDO COVEIRO:** Quem é o profissional, cuja construção não é párea para o pedreiro, o carpinteiro e o construtor naval?

**PRIMEIRO COVEIRO:** É só responder que você tira o peso da canga<sup>25</sup>.

**SEGUNDO COVEIRO:** Nossa, agora não tem erro. Essa eu sei.

**PRIMEIRO COVEIRO:** Desembucha<sup>26</sup>.

**SEGUNDO COVEIRO:** Meu Deus, não sei.

*Entram Hamlet e Horácio*

**PRIMEIRO COVEIRO:** Não force seus miolos, pois burro empacado não acelera o passo a base de pancada<sup>27</sup> (*Bate no coveiro,*

---

<sup>23</sup> Aqui trago a mesma sugestão proposta por Lawrence Flores Pereira em sua tradução: enghoca é um termo ambíguo, que remete tanto à forca como a um prédio em construção.

<sup>24</sup> O Primeiro Coveiro elogia o bom senso do companheiro ao dizer que a forca faz bem, mas com sua sabedoria superior, está querendo dizer outra coisa.

<sup>25</sup> A canga é uma peça feita de madeira, colocada sobre dois bois, para que eles puxem um arado ou uma carroça.

<sup>26</sup> Como o coveiro é um clown, uma personagem rústica, que se vale de linguajar de baixo calão e direta, traduzi por “desembucha”, para enfatizar que ele está perdendo a paciência.

<sup>27</sup> Esta sentença é uma alusão que o primeiro clown faz ao segundo, chamando-o e comparando-o a um burro.



*dando um tapa em sua cabeça*)<sup>28</sup>. E quando fizerem essa pergunta, responda “o coveiro”. Suas moradas duram até o juízo final. Agora sai daqui, e vai até o Yaughan<sup>29</sup> me trazer uma caneca de licor.

*O Segundo Coveiro sai. O Primeiro Coveiro canta:*

*Amei e fui amado na juventude*

*Dias doces de plenitude*

*Não era para esses dias passar*

*E não era assim que eu queria estar*

**HAMLET:** Ele perdeu a noção da razão e da emoção? Tá cantando enquanto cava a cova.

**HORÁCIO:** São os ossos do ofício<sup>30</sup>.

**HAMLET:** Dá para ver que são. São poucas as mãos de tato delicado<sup>31</sup>.

**PRIMEIRO COVEIRO** (*canta*):

*Vem a idade se aproximar*

*E em mim se agarrar*

*Na terra me jogou*

*E olha como estou*

*(joga um crânio)*

---

<sup>28</sup> Rubrica minha

<sup>29</sup> Segundo a edição de Deighton (1919), Yaughan pode ser o nome do dono de uma cervejaria próxima ao Globe Theatre.

<sup>30</sup> Duplo sentido. Ossos do ofício remete tanto à natureza do trabalho, como também aos ossos que o coveiro escava.

<sup>31</sup> Nota-se ironia por parte de Horácio em relação ao trabalho do Coveiro, que não é nada delicado.

**HAMLET:** Essa caveira um dia falou e cantou<sup>32</sup>. O maldito a maltrata no chão, como se fosse a queixada de Caim<sup>33</sup>, o primeiro homicida. Podia ser de um político, agora subjugado por esse homem, ou até de alguém que acreditou ter enganado Deus, não podia?

**HORÁCIO:** É bem provável, meu senhor.

**HAMLET:** Ou de um cortesão que só sabia dizer: "Bom dia, meu senhor. Como está, meu senhor?". Podia ser a cachola do Senhor Quem-Tem, que bajula o cavalo do Senhor Nem-Vem querendo-o pra si, não é?

**HORÁCIO:** Sim, meu senhor.

**HAMLET:** Pois é. E agora são pertences de Lady Verme. Desbocados e agredidos pela pá de um coveiro. Que revolução refinada, e pudemos ver de perto. A formação desses ossos custou tanto a ponto de servirem só para jogar bolão<sup>34</sup>? Os meus doem, só pela sensação.

**PRIMEIRO COVEIRO** (*canta*):

*Com picareta e pá, pá  
Faço mortalha nobre  
Enlamado o leito está  
Para abrigar o corpo pobre  
(Atira outro crânio)*

**HAMLET:** Mais um. Será que era de advogado? Onde estão suas jurisprudências, mandados, suas palavras retóricas e casos? Como permite que esse miserável o agrida, sem direito de defesa por lesão

---

<sup>32</sup> É totalmente visível a ironia do príncipe dinamarquês em contato com os crânios que o clown fica jogando. Sua fala não é somente expressão de tristeza, mas como é sutil ao dizer que a própria caveira já não é mais capaz de cantar.

<sup>33</sup> Trazer Caim faz uma alusão ao fratricídio, uma vez que Cláudio assassinou o irmão, pai de Hamlet;

<sup>34</sup> Espécie de boliche. O objetivo do jogador é arremessar as bolas na pista de madeira e acertar o maior número possível de pinos, possuindo variações de estilo de jogadas. Os ossos são tratados como se fossem bolas.

corporal<sup>35</sup>? Hum! Quando em vida, esse sujeito deve ter sido um grande comprador de terra, com hipotecas, termos e fianças, promissórias e posses. Será essa a cobrança final das cobranças, o termo dos contratos, a ponto da cabeça se sujeitar ao refinado pó? Seus fiadores continuarão fiando suas promissórias, além do comprimento e da largura de um par de contratos? As escrituras das terras não caberiam no caixão, e o herdeiro não precisa de mais terra, não é?

**HORÁCIO:** Nenhum pedaço a mais<sup>36</sup>, senhor.

**HAMLET:** O pergaminho não é feito de a base de couro de carneiro?

**HORÁCIO:** Sim. E também de terneiro<sup>37</sup>.

**HAMLET:** E só carneiros e terneiros dão teor e forma para quem os procura. Vou falar com esse homem. (*Ao primeiro coveiro*). De quem é essa cova, senhor?

**PRIMEIRO COVEIRO:** Minha, senhor.

---

<sup>35</sup> Compreende-se assim como uma ambiguidade por parte de Hamlet para com os ossos do advogado, ou seja, o advogado, devido à sua profissão, deveria processar o coveiro por lesões corporais, contudo, por estar na condição de post-mortem, não o faz.

<sup>36</sup> Proponho uma ambiguidade. Pedaço, equivalente ao pedaço de terra como também ao pedaço (parte) de uma escritura.

<sup>37</sup> Além da lista de todos os diferentes tipos de documentos e termos usados em assuntos jurídicos, podemos ter uma noção dessa zombaria nas próprias palavras. A solução encontrada para valorizar o teor legal dos documentos foi fazer um contrato original escrito em uma única folha de pergaminho, à base de pele de carneiro, devido à sua durabilidade e resistência. Quando as partes do contrato queriam ver o texto do documento original, colocavam suas duas metades juntas para verificar e certificarem-se de que era o original. Tanto é que a linguagem jurídica concede o termo “mesmo teor e forma”. Hamlet satiriza as pessoas que buscam segurança em tais documentos.

(canta) *Nada como uma poça de lama*

*Para o hóspede que vem aqui*

**HAMLET:** Claro que é tua, já que tá dentro<sup>38</sup> dela.

**PRIMEIRO COVEIRO:** Se você está fora, senhor, logo, não é sua. Quanto a mim, se tô dentro dela, é minha.

**HAMLET:** Claro que não é sua. A cova que cava é pra colocar um morto, não um vivo dentro dela. Mentira sua.

**PRIMEIRO COVEIRO:** Que mentira viva, meu senhor. Que salte viva de mim para você.

**HAMLET:** Para que homem está cavando?

**PRIMEIRO COVEIRO:** Para homem nenhum, meu senhor.

**HAMLET:** Que mulher, então?

**PRIMEIRO COVEIRO:** Mulher nenhuma, também.

**HAMLET:** Quem vai ser enterrado aí?

**PRIMEIRO COVEIRO:** Para aquela que já foi mulher, meu senhor; Deus livre e guarde a sua alma, já se foi.

**HAMLET:** Que patife sabido. Temos que ser cautelosos ou seremos dominados pelas suas palavras. Por Deus, Horácio, nos últimos três anos tenho reparado nisso. A idade chegou, a ponto de a ponta do pé do campesino equiparar-se ao calcanhar do Nobre, a ponto de causar

---

<sup>38</sup> O texto original propõe um jogo de palavras com o sentido de “lie”, de fazer e de mentir. A possível solução encontrada foi propor o embate com o jogo de palavras “estar dentro”, que vai remeter tanto a posição onde o coveiro se encontra, como também a ideia de estar morto, dentro de um caixão ou uma cova.

frieiras. *(Conversa com o Primeiro Coveiro)* Há quanto tempo é coveiro?

**PRIMEIRO COVEIRO:** De todos os dias do ano, foi no dia em que o jaz rei Hamlet derrotou Fortimbrás.

**HAMLET:** Faz muito tempo?

**PRIMEIRO COVEIRO:** Você não sabe? Qualquer babaca sabe. Foi no dia quando nasceu o príncipe Hamlet, o que enlouqueceu e foi enviado para Inglaterra<sup>39</sup>.

**HAMLET:** Ah, é mesmo? E por que o mandaram a Inglaterra?

**PRIMEIRO COVEIRO:** Ora, porque tava louco. Estando lá, irá recuperar suas faculdades mentais. Caso contrário, tanto faz como tanto fez<sup>40</sup>.

**HAMLET:** Por que diz isso?

**PRIMEIRO COVEIRO:** Lá, ninguém vai reconhecê-lo. O povo de lá é doído tanto quanto ele.

**HAMLET:** Como que ele enlouqueceu?

**PRIMEIRO COVEIRO:** Dizem que de maneira muito estranha.

---

<sup>39</sup> Nesta conversa do Primeiro Coveiro com Hamlet, que não é reconhecido por ele, acreditamos, enquanto pessoas comuns, que Hamlet enlouqueceu e foi enviado para a Inglaterra para recuperar seu juízo. O fato de toda a Dinamarca não estar ciente da verdade é a razão pela qual a peça não termina imediatamente após a morte de Hamlet, pois Hamlet precisa que Horácio conscientize seu povo sobre os fatos no Ato V, Cena II: “E neste mundo dolor, suspira a sua vida com fulgor/Para contar minha história”. Tradução minha do trecho em inglês: “And in this harsh world draw thy breath in pain, To tell my story.”

<sup>40</sup> Sugestão minha para demonstrar o caráter de pouca importância que o coveiro dá ao fato de Hamlet ter sido enviado à Inglaterra.

**HAMLET:** O quão estranha?

**PRIMEIRO COVEIRO:** Perdendo o juízo.

**HAMLET:** Perdeu o juízo aonde?

**PRIMEIRO COVEIRO:** Aqui mesmo na Dinamarca. De rapaz a homem feito, sou coveiro há trinta anos.

**HAMLET:** Em quanto tempo, debaixo da terra, o homem começa a apodrecer?

**PRIMEIRO COVEIRO:** Se já não estava podre em vida<sup>41</sup> – sendo que muito cadáver fica podre antes de enterrar – diria que uns oito, nove anos. O curtidor leva nove.

**HAMLET:** Por que ele dura mais que os outros?

**PRIMEIRO COVEIRO:** Ora, porque de tanto curtir, a carcaça tá tão curtida, que a água é impelida de penetrar por um bom tempo. E é a água que corrói o cadáver de qualquer corpo podre. Essa caveira jazeu há vinte e três anos aqui.

**HAMLET:** De quem é essa aí?

**PRIMEIRO COVEIRO:** Esse aí era um filho da puta. Quem o senhor pensa que é?

**HAMLET:** Não faço nem ideia.

**PRIMEIRO COVEIRO:** Para o inferno que o carregue! Derramou um garrafão de vinho do Reno na minha cabeça. Esse crânio é daquele maldito palhaço Yorick, o bobo do Rei.

**HAMLET:** Este aqui?

---

<sup>41</sup> Aqui o coveiro demonstra grande ironia e desdém das pessoas quando em vida.

**PRIMEIRO COVEIRO:** É, esse aí.

**HAMLET:** Deixe eu ver (pega a caveira). Ó, pobre Yorick<sup>42</sup>. Eu o conhecia, Horácio. Um cara cheio de graça e imaginação aguçada. Me carregou em suas costas milhares de vezes, e agora eu encontro assim — agora é horrível imaginar tudo isso. Me dói o estômago só de pensar em tudo. Tantas vezes beijei esses lábios, que eu já nem sei. Onde estão suas piadas? Suas peças? Suas canções? Seus lampejos de alegria, que faziam todos à mesa rir? Agora sem ninguém para rir de você? Sem sequer ter uma boca? Vá aos aposentos de minha senhora, e diga a ela que, mesmo se rebocando com duas camadas de pintura, o resultado final é esse. Veja se ela acha graça disso. Horácio, se não se importar, me diz uma coisa.

**HORÁCIO:** Pois não, meu senhor. O que?

**HAMLET:** Será que Alexandre, o Grande ficou assim na terra?

**HORÁCIO:** Exatamente assim.

**HAMLET:** Com esse cheiro? Urgh! (*Ele joga a caveira*)

**HORÁCIO:** É, com esse cheiro.

**HAMLET:** Como nos degradamos e assim voltamos, Horácio. Seguimos a linhagem nobre de Alexandre, a ponto de nossos restos serem rolhas de barril?

**HORÁCIO:** É um pensamento mórbido e tanto.

---

<sup>42</sup> O laço de afetividade do Hamlet com o bobo da corte dá, a essa cena, um teor comovente diante dos discursos irônicos sobre a morte. É possível constar que Yorick teve um significado para o jovem príncipe. A morte, evocada pelo jovem príncipe, deixa de ser “um ente abstrato, um elemento lógico e retórico usado pelo príncipe para ultrajar a vacuidade da vida, e passa a ser um índice de perda, de irremediável dor” (PEREIRA, 2015, p. 300).

**HAMLET:** Não, por toda minha fé, nem um pouco. É só seguirmos o fluxo natural das coisas, tal qual como ele é. Alexandre morreu, o corpo se perdeu, pro pó se converteu. O pó é terra, e da terra fazemos o barro — E por que esse barro alexandrino não é capaz de tapar o buraco de um barril de cerveja?

*César Augusto, morto e barro transformado*

*Tapa a fenda para o vento não ficar alastrado*

*Grandioso Barro pelo mundo admirado*

*Impede o vento de derrubar seu legado*

*Vamos nos afastar e nos esconder.*

*Aí vem o rei.*

A tradução apresentada corrobora com a visão de Sergio Flaksman, tradutor da peça *Noite de Reis*, de que a tradução do jogos de palavras “depende da comicidade do texto” (FLAKSMAN, 1990, p. 18), pois o humor nessa cena é o elemento principal, pois além das questões filosóficas que são trazidas pelos personagens, o Coveiro é um personagem que mesmo defendendo seus argumentos, não tem ciência de seus próprios erros.

O Primeiro Coveiro, claramente o mais inteligente dos dois, tenta o seu melhor para discutir seu ponto de vista com toda a seriedade, alheio aos erros que está cometendo. E traduzir o humor significa aceitar sua natureza plural, podendo ser sutil, irônico, sarcástico, suave ou burlesco, e se fosse empenhada uma tradução literal dessa cena, com certeza perderia a graça e conseqüentemente, a encenação não faria maior sentido para a plateia.



## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. M. *Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1983.
- BERGSON, Henri. *O Riso – Ensaio sobre o significado do cômico*. Trad. Maria Adriana Camargo Cappello e introdução de Débora Cristina Morato Pinto. São Paulo: Edipro, 2018.
- BERRY, Philippa. Hamlet's Ear. In: LEE, Michelle. *Shakespearean Criticism*, vol. 42, Gale Cengage, 1999. Disponível em:  
<http://www.enotes.com/topics/hamlet/critical-essays/hamlets-ear>
- BUENO, Francisco Silveira. *Minidicionário: inglês-português, português-inglês*. São Paulo: FTD, 2007.
- CAMPOS, Geir. *Como Fazer Tradução*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1987.
- CHIARO Delia. *Translation and Verbally Expressed Humour*. In: RASKIN, Victor (ed). *A Primer in Humor Studies*. Berlin: Mouton De Gruyter, 2008, p. 569-608
- CHIARO Delia. *Translation*. In: ATTARDO, Salvatore. *Encyclopedia of Humor Studies*. Thousand Oaks: Sage, 2014, p. 772-774.
- CULWELL, Lori. M.. *The Role of the Clown in Shakespeare's Theatre*. Disponível em:  
<https://extra.shu.ac.uk/emls/iemls/shaksper/files/ROLE%20CLOWN.txt>  
Acesso em: 26 nov. 2018.
- FLAKSMAN, Sergio. Sobre a tradução. In: SHAKESPEARE, William. *Noite de Reis ou O que quiserem*. Trad. de Sérgio Flaksman. Apresentação de Ivan Junqueira. Edição bilingue. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1990, p. 17-19.
- HAMLIN, Hannibal. *The Bible in Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- LUIZ, Tiago Marques Luiz. 'Cava a cova!': Descrevendo o humor dos coveiros de Hamlet em duas traduções brasileiras. 2013. 132f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

MARTINS, Márcia do Amaral Peixoto. Traduzindo o trocadilho: o humor de O mercador de Veneza em português. In: MARTINS, Márcia do Amaral Peixoto (org.). *Visões e identidades brasileiras de Shakespeare*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004, p. 127-148.

POSSENTI, Sírio. *Os Humores da Língua*. Campinas: Mercado das Letras, 1998.

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

ROZAKIS, Laurie. *Tudo Sobre Shakespeare*. Trad. de Tereza Tillet. São Paulo: Manole, 2001.

SCHMIDT, Alexander. *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary: A Complete Dictionary of All the English Words, Phrases, and Constructions in the Works of the Poet*. Volume 1: A-M. 3rd edition. New York: Dover Publications, 1971.

SHAKESPEARE, William. Hamlet. In: JOWETT, John; MONTGOMERY, William; TAYLOR, Gary; WELLS, Stanley (eds.). *William Shakespeare – The Complete Works*. The Oxford Shakespeare. 2. ed. United States: The Oxford University Press, 2005, p. 681-718.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, Prince of Denmark. With an introduction and notes by Kenneth Deighton*. London: Macmillan, 1919, p. 1-121.

SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Tradução, introdução e notas de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

VOLLET, Neuza Lopes Ribeiro. *Ser ou Não Ser Pornográfico, Eis a Questão: O Tratamento da Linguagem Obscena em Traduções Brasileiras do Hamlet*. 1997. 148 f. Dissertação (Mestrado em Lingüística Aplicada). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 1997.

# A INTERSEMIÓTICA ENTRE A SEXTA E A SÉTIMA ARTE: UMA ANÁLISE ENTRE A OBRA DE EDGAR ALLAN POE E O FILME *THE LADYKILLERS*, DE ETHAN E JOEL COEN

Taís Turaça Arantes<sup>1</sup>

Ronaldo Vinagre Franjotti<sup>2</sup>

## INTRODUÇÃO

Este estudo apresenta em seu escopo a relação intersemiótica entre três signos, dois verbais, poemas e contos, e um visual, um filme. Por isso que a teoria da semiótica de Charles Sanders Peirce e os estudos de tradução intersemiótica de Júlio Plaza são essenciais para a realização desta análise, visto que, como Décio Pignatari nos explica, a revolução industrial trouxe a multiplicação dos códigos, com a qual se deu início à produção mecanizada, que se configura em “um processo icônico-analógico ao processo da montagem de palavras e frases” (PIGNATARI, 2004, p. 87). Dessa forma, compreendemos que a literatura e o cinema são processos de códigos.

Outro ponto para a realização do presente estudo está na profunda relação entre os dois signos, visto que, desde o nascimento do cinema, vimos, enquanto espectadores, adaptações da literatura para as telas, como Sotta nos explica:

O elemento fundamental comum a ambos, que possibilita a aproximação, é a estrutura narrativa, pois tanto um texto em prosa

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Psicologia Social (UERJ)

<sup>2</sup> Doutorando em Letras (UFMS)

quanto um filme, em última instância, apresentam uma história que ocorreu a alguém (personagem) em um determinado momento (tempo) e local (espaço) (SOTTA, 2015, p. 155).

Sotta (2015) também nos atenta ao fato de que, ao mesmo tempo que ambas artes possuem eixos tão próximos, não podemos esquecer que elas são processos artísticos independentes. Em outras palavras, são sistemas semióticos diferentes e essas diferenças devem ser consideradas na análise.

A literatura pertence ao campo das artes, no caso a arte verbal, sendo expressa por meio da palavra, e a sua definição está associada à estética, à arte de escrever, à erudição (LOPES, 2010). Leite e Costa apontam que a literatura “é uma manifestação artística expressa através da palavra que emociona as pessoas e leva-as a refletirem através dos textos literários em diversos gêneros, seja: lírico, narrativo ou dramático; e nas suas duas formas: em prosa ou em verso” (LEITE; COSTA, 2016, p. 1).

O cinema, em comparação com a literatura, é muito mais jovem, pois surgiu no final do século XIX, pelas mãos dos irmãos Lumière, na França; desde então ganhou adeptos e entusiastas. Passou a ser considerado como sétima arte pelo crítico cinematográfico Ricciotto Canuto, em 1911 na obra Manifesto das Sete Artes (BRITO et. al, 2011), o que sacramentou sua entrada na academia. Outro ponto relevante para a discussão sobre o cinema enquanto arte está nos escritos de Xavier (2005, p. 22), que nos explica que Hollywood criou uma arte que não contém o princípio da composição contida em si mesma, e que, por isso, elimina a distância entre o espectador e a obra de arte, pois ela consegue criar uma ponte, cria uma ilusão em seu espectador “de que ele está no interior da ação reproduzida no espaço ficcional do filme”.

Como exposto acima, literatura e cinema são artes distintas, mas que possuem um eixo em comum: o encanto narrativo. A partir

desse eixo, estudaremos a tradução intersemiótica entre o poema *O Corvo* de Edgar Allan Poe e o filme *The Ladykillers* dos cineastas Ethan e Joel Coen.

## 1 DESCRIÇÃO DO CORPUS

### 1.1 A obra de Allan Poe

No poema *To Hellen*, como o título sugere, Poe aborda a figura mítica de Helen - a quem conhecemos como Helena de Tróia, considerada a mais bonita mulher da literatura clássica. O poema se contrói a partir da comparação de Helena com outros elementos da cultura clássica, tal como nos primeiros versos especificamente aqueles barcos que zarparam para a vitória: “Helen, thy beauty is to me / Like those Nicéan barks of yore, / That gently, o’er a perfumed sea”(POE, 1850, p. 1)<sup>3</sup>. Nicéan pode ser entendida como uma referência à deusa grega Nice, deusa da vitória, construindo a ideia de que esses barcos foram os próprios navios lançados para combater a Guerra de Tróia.

O outro poema presente na análise é *O Corvo*, escrito por Poe no início do século XIX. A pesquisadora Marihá Lopes nos explica que a obra de Allan Poe é “focada nos conflitos individuais do ser. O autor toca o leitor por tratar da temática do ‘eu’ de forma única, e trazer o medo como fruto da criação individual de cada um” (LOPES, 2015, p. 2), o que pode ser observado no trecho:

And the silken sad uncertain rustling of each purple curtain

---

<sup>3</sup> Tradução livre: Helen, tua beleza é para mim/ Aquela barca de Nicéia de outrora,/ Que brandamente, em perfumado mar. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/44888/to-helen>. Acesso em 18 de maio de 2019.

Thrilled me—filled me with fantastic terrors never felt before;  
So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating  
"Tis some visiter entreating entrance at my chamber door—  
Some late visiter entreating entrance at my chamber door;—  
This it is, and nothing more."<sup>4</sup>

A primeira publicação do poema foi em 29 de janeiro de 1845, e desde daquela época *O Corvo* já aquecia as indagações tanto do público leitor quanto da crítica literária, em virtude dos seus efeitos causados pela grande quantidade de aliterações, que edificavam uma aura de mistério, que despertavam o horror (MAFRA; SCHRULL, 2011, p. 10).

No conto *O gato preto*, tem-se um narrador autodiegético que não se identifica, mas que afirma narrar na véspera de sua morte, o que justificaria o caráter confessional da narrativa. Ele ressalta que é são, apesar da narrativa estranha que está prestes a transmitir. A narrativa começa muitos anos antes, com breves *flashes*, e vai avançando até o presente. Ele confessa um grande amor por animais, especialmente para os gatos e cachorros, devida a fidelidade da amizade, ao contrário dos outros homens.

Ele se casa e apresenta sua esposa para as alegrias domésticas de possuir animais de estimação. Entre todos os animais, o narrador escolhe um gato preto grande e bonito, chamado Pluto, como seu animal favorito. O narrador passa a mudar a sua personalidade e em um de seus momentos mais ébrios mata Pluto enforcado. Seu casamento se arruina, ele faz promessas para a sua esposa dizendo que as coisas vão melhorar. Ele adota outro gato semelhante a Pluto,

---

<sup>4</sup> Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/48860/the-raven>. Acesso em: 18 maio 2019.

o qual, inclusive, traz uma marca em volta do pescoço. Ele não consegue cumprir a promessa de se tornar alguém melhor e um dia, descendo para o porão do prédio com sua esposa, quase tropeça no gato. Enfurecido, ele pega um machado para atacar o gato, mas sua esposa defende o animal. Irritado ainda mais por essa interferência, o narrador volta sua ira para sua esposa e a mata com o machado, acertando a sua cabeça. Entre todas as alternativas para se livrar do corpo, o homem decide aproveitar as paredes úmidas do porão e enterrar o corpo atrás do gesso. Sendo assim, o narrador cria um túmulo na parede de gesso, ocultando assim o corpo e todos os vestígios de seu assassinato. Quando ele se vira para o gato, para se livrar do mesmo, ele percebe que o gato não está mais lá e conclui que o animal deve ter fugido. A polícia resolve ir até a sua casa em busca da esposa desaparecida. O narrador está certo de que está a salvo, mas quando a polícia entra no porão o miado do gato atrás da parede de gesso o denuncia.

O conto *O Retrato Oval* é um dos contos mais curtos de Allan Poe e ele trabalha a profunda relação entre a vida e a arte. Conta a história pela perspectiva de um narrador que, ferido e delirante, procurou abrigo em uma antiga mansão. Em uma das salas, contempla as estranhas pinturas que decoram as paredes que ali estão, o narrador lê um pequeno livro que encontrou no travesseiro da cama, que contém informações sobre as pinturas. O tempo passa, e, por volta da meia-noite, ele ajusta a luz que emana do candelabro no quarto e seu olho captura um retrato que ele não havia notado anteriormente, em uma moldura oval, retratando uma jovem muito linda.

O narrador, de *O Retrato Oval*, é capturado pela beleza do retrato, que parece tão real; mas depois ele fica chocado com isso. Ele se vira para o livro e lê a entrada detalhando a história por trás do retrato oval. A linda mulher retratada era a noiva de um pintor; ela

era perfeita em quase todos os aspectos, exceto pelo sentimento de inveja que sentia pelas obras do marido, pois o afastava sempre dela. O pintor executa o seu trabalho em um retrato de sua esposa e ele fica obocecado em captar cada detalhe. Ela, enquanto pausa para o retrato, fica cada vez mais fraca, desanimada por perder o amor do marido. Quando ele acaba de terminar o retrato de sua esposa e se vira para olhá-la de verdade descobre que ela morreu.

## 1.2 O filme

O filme *The Ladykillers* é dirigido pelos irmãos cineastas Joel e Ethan Coen, e trata de um *remake* de outro filme, que possuía título homônimo, de 1955. Sua duração é de 104 minutos e ele é classificado como pertencente ao gênero humor negro. Seu personagem principal é o professor G. H. Dorr, interpretado por Tom Hanks, que cita com frequência os poemas de Edgar Allan Poe.

O roteiro do filme trata de um grupo de pessoas que pretendem roubar um cassino em Nova Orleans, localizada no estado da Luisiana, guiadas pelo professor G. H. Dorr. Para que o plano seja executado, o professor se aloja na casa de uma velha senhora e afirma para ela que é um músico de uma banda de música renascentista. A escolha da casa da senhora não foi por acaso, ela se deveu à sua localização próxima ao cassino. A ideia do grupo era cavar um túnel até o local, contudo, a senhora descobre o plano, e por ser extremamente religiosa, decide que irá denunciá-los, o que faz com que o grupo decida matá-la, uma tarefa que o roteiro demonstra não ser fácil.

## 2. DISCUSSÃO TEÓRICA

Para discutirmos a intersemiótica de Julio Plaza torna-se necessário dialogar com a ciência da qual ele se apropriou: a



semiótica, de Charles Sanders Peirce. Décio Pignatari (2004, p. 15) explica que a semiótica peirciana é a ciência que nos ajuda, enquanto seres pensantes e críticos, a ler o mundo, pois ela possibilita estudar o signo e as suas significações dentro da linguagem humana, sendo ela verbal, por meio das palavras, ou não verbal, por meio das imagens.

A semiótica abordada como referencial teórico é a teoria dos signos, que nos possibilita estudar as várias ramificações (índice, ícone e símbolo) da linguagem. Charles Sanders Peirce, quando estruturou a sua ciência, buscou fazê-lo para que, em sua criação, possibilitasse o estudo de inúmeras manifestações da linguagem humana.

A respeito disso, Lucia Santaella (2012, p. 85) explica que a “Semiótica peirceana, concebida como Lógica, não se confunde com uma ciência aplicada. O esforço de Peirce era o de configurar conceitos sógnicos tão reais que pudessem servir de alicerce a qualquer ciência aplicada”. A pesquisadora nos atenta para o fato de que a maior intenção de Charles Sanders Peirce não era se apropriar do lugar de outras ciências. Ele tentou fornecer para essas ciências as instituições lógicas para as suas edificações como as linguagens que são. Todas as linguagens estão no mundo e nós estamos na linguagem. Por isso, compreendemos que a semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, desde uma história em quadrinhos, um poema, ou um filme, ou seja, a semiótica tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido (SANTAELLA, 2012).

Para Charles Sanders Peirce (2012), o mundo é regido por signos e o pensamento humano é a transmutação da realidade através dos signos e, logo, esse processo de transmutação pode ser entendido como tradução. Na semiótica de Charles Sanders Peirce:

termos como “mente” ou “pensamento” devem ser “encarados numa perspectiva mais ampla (“mente” pode ser entendido como “semiose”, ou processo de formação das significações; “pensamento” pode ser substituído por termos como “signo” ou “símbolo” ou “interpretante)” (COELHO NETTO, 1983, 53).

São a partir dessas instituições lógicas que Júlio Plaza se apropria de Charles Sanders Peirce para estabelecer em sua teoria de tradução intersemiótica um paralelo entre o passado-ícone, presente-índice e futuro-símbolo, observe a seguir:

A tradução intersemiótica se pauta, então, pelo uso material dos suportes, cujas qualidades e estruturas são interpretantes dos signos que absorvem, servindo como interfaces. Sendo assim, o operar tradutor, para nós, é mais do que a “interpretação dos signos linguísticos por outros não-linguísticos”. Nossa visão diz mais respeito às transmutações intersignicas do que exclusivamente à passagem de signos linguísticos para não-linguísticos (PLAZA, 2001, p. 67).

Júlio Plaza nos explica que intersemiótica não está apenas ligada à oposição entre o que seria “verbal” e o que seria “não-verbal”. O referido autor também explica que ela, a intersemiótica, se preocupa com a relevância entre os diferentes sistemas de signos. O operador, como tradutor, precisa de canais e de linguagens para socializar e estabelecer relações entre o ambiente e o humano (idem). Isso nos leva a refletir sobre a importância dos fenômenos de tradução intersemiótica, que são fenômenos de multimodalidade semiótica, pois eles estão envolvidos nos processos da comunicação (QUEIROZ; AGUIAR, 2010, p. 1). Sendo assim:

A tradução se define, pois, como um processo de transformação de um texto construído através de um determinado sistema semiótico em um outro texto, de outro sistema. Isso implica em que, ao decodificar uma informação dada em uma “linguagem” e codificá-la através de um outro sistema semiótico, é necessário mudá-la, nem que seja ligeiramente, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe

independentemente do meio que o incorpora (DINIZ, 1995, p. 1003).

A respeito desse meio que incorpora Júlio Plaza explica:

O importante para se interligar as operações de trânsito semiótico é se tornar capaz de ler, na raiz da aparente das diversidades de linguagens e suportes, os movimentos de passagem dos caracteres icônicos, indiciais e simbólicos não apenas nos intercódigos, mas também no intracódigo (PLAZA, 2001, p. 67).

A partir dessa discussão partiremos para a análise das obras de Allan Poe e do filme.

## 2.1 Análise da tradução intersemiótica

Iniciaremos esse tópico apresentando a relação entre o poema “O Corvo” e o filme *The Ladykillers* de 2004. A sequência, de 1 a 4, das imagens a seguir apresentam a relação entre os signos verbais da poesia e os visuais do filme.



Figura 1 — Aparição do corvo (COEN; COEN, 2004, 1'05'')

Figura 2 — Mulher tricotando na sala (COEN; COEN, 2004, 6'24'')



Figura 3 — Velas acesas e o ambiente claro (COEN; COEN, 2004, 6'34'')

Figura 4 — Vento soprando as velas e o ambiente escurecendo (COEN; COEN, 2004, 6'35'')

Na figura 1 (COEN; COEN, 2004,1'05"), que representa os primeiros momentos do filme, temos a primeira aparição de um corvo sobre uma estátua que segura uma foice. Na figura 2 (COEN; COEN, 2004, 6'24"), a senhora aparece sentada tricotando em sua sala ainda de dia. A figura 3 (COEN; COEN, 2004, 6'34") e 4 (COEN; COEN, 2004, 6'35") trabalham a ideia de algo ruim chegando, percebe-se isso pela chama da vela tremeluzir com o vento na figura 4, deixando o ambiente mais escuro. Após esse momento, a senhora escuta alguém bater a sua porta e quando abre é o professor quem está lá a sua frente. Podemos facilmente relacionar a sequência de 2 a 4 com a primeira estrofe do poema *O Corvo*:

Numa meia-noite agreste, quando eu lia, lento e triste,  
Vagos, curiosos tomos de ciências ancestrais,  
E já quase adormecia, ouvi o que parecia  
O som de alguém que batia levemente a meus umbrais.  
"Uma visita", eu me disse, "está batendo a meus umbrais.  
É só isto, e nada mais"(POE, 1924, p. 1).<sup>5</sup>

Nessa leitura, a senhora passa a ser a narradora do poema pois está calmamente em sua sala quando é perturbada por alguém que batia a sua porta. Seguindo esse raciocínio, o professor deve ser o corvo que nomeia o poema, aquele que traz más notícias, mau agouro, tanto para o eu-lírico (a eterna perda de Lenora) quanto para a senhora (seu possível assassinato).

O arco do poema *O Corvo* é fechado a 1:32:56 do filme, quando o corvo aparece para o professor e ele fica eufórico. O corvo pousa novamente na cabeça da estátua, que fica à beira de uma

---

<sup>5</sup> Utilizamos a tradução de Fernando Pessoa.

ponte, de forma semelhante a figura 1, nesse instante o espectador escuta o barulho de algo de rachando. O professor recita o final do poema *To Hellen*, que discutiremos mais adiante, e após isso, o corvo voa novamente, a cabeça da estátua se rompe, cai e acerta a têmpera do professor, que se desequilibra da ponte e morre enforcado. Aos 40 minutos e 53 segundos o professor fala “Eu amo, amo, amo a obra literária do Sr. Poe”, em resposta a senhora responde “Esse eu conheço. É macabro”. O professor cita os primeiros versos do poema *Hellen*: “Helen, tua beleza é para mim / Aquela barca de Nicéia de outrora, / Que brandamente, em perfumado mar”<sup>6</sup>, esse poema também pode ser transportado para a figura do navio e para as mortes dos parceiros do professor, e até a dele mesmo. As figuras 5 e 6 servem de demonstração da tradução intersemiótica, visto que o professor termina de recitar *To Hellen*: “Vejam! Refulge o nicho da janela; num clarão/ A vejo como estátua ali parada/ E uma lâmpada de ágata levanta”<sup>7</sup>, em outras palavras, temos a representação da morte do professor, que foi acertado pela cabeça da estátua.



Figura 5 — Embarcação navegando (COEN; COEN, 2004, 93’10”)

Figura 6 — Professor morto na ponte (COEN; COEN, 2004, 93’30”)

---

<sup>6</sup> Original: Helen, thy beauty is to me / Like those Nicéan barks of yore, / That gently, o’er a perfumed sea.

<sup>7</sup> Original: Lo! In yon brilliant window-niche / How statue-like I see thee stand, / The agate lamp within thy hand! / Ah, Psyche, from the regions which / Are Holy-Land!”.

O conto *O Gato Preto* é retomado na peça cinematográfica pela figura do gato de estimação da senhora, contudo no filme temos uma mudança de cor do animal. Na figura 2, ele aparece sentado no sofá do lado direito da imagem. As figuras 7 e 8 mostram que o gato da senhora é testemunha do crime que o professor e seus ajudantes estão realizando — cavar um túnel até o cassino no porão —, assim como o gato do conto que testemunha e delata ao narrador sobre o emparedamento da sua esposa.



Figura 7 — Gato observando o professor e os seus parceiros jogando o lixo na embarcação (COEN; COEN, 2004, 29'55'')

Figura 8 — Gato na escada do porão (COEN; COEN, 2004, 30'13'')

Nas sombras, o gato está sempre à espreita do que os homens estão tramando fora do olhar de sua dona, como uma testemunha da maldade deles, da mesma forma que o gato preto de Allan Poe. O arco do conto se fecha no filme quando a senhora descobre o roubo e o grupo que o professor lidera resolve matá-la. A sugestão do professor, aos 76 minutos e 55 segundos do filme, é a seguinte: “Vamos pensar um momento. Nós temos outras ferramentas. Temos o porão. Temos o buraco. Temos alvenaria e terra. Talvez... nós pudéssemos, simplesmente, emparedá-la”, o professor faz agora o papel do marido do conto, em que deseja enterrar a figura feminina do enredo em que está inserido.

Por fim, temos *O Retrato Oval*, que aqui é representado pela figura do esposo falecido da senhora, mas que se presentifica num quadro na parede. As figuras 9, 10 e 11 demonstram a relação entre a arte a vida, representada no conto do Poe.



Figura 9 — O retrato do marido morto julgando a esposa viva (COEN; COEN, 2004, 74'30")

Figura 10 — O retrato do marido morto julgando o professor (COEN; COEN, 2004, 75'15")



Figura 11 — O retrato do marido morto feliz observando os ladrões morrendo (COEN; COEN, 2004, 89'50")

As figuras 9 e 10 fazem parte de uma sequência em que o professor tenta subornar a senhora para que ela não os delate para a polícia. Ele explica que roubou do cassino, um lugar de perdição, para doar o dinheiro para uma escola dominical. A senhora, por ser muito religiosa começa a pensar que aquilo é uma boa ideia, mas quando olha para o retrato do marido — figura 9 —, ela se sente julgada por ter caído em tentação. O professor olha para o retrato — figura 10 — na sequência dos fatos e se sente confuso. A expressão do retrato muda para um leve sorriso — figura 11 — quando o grupo do professor tenta assassinar a senhora e vão morrendo um a um.

A tradução intersemiótica acontece na mesma relação do conto; na narrativa de Poe a arte do retrato oval substitui e personifica a amada que deixa de ser necessária, ela morre, pois sua

beleza é substituída, ao passo que no filme, temos o retrato do esposo que substitui o falecido, pois é a fonte de inspiração e guia da esposa, além de ainda se regozijar com o andamento do enredo.

## CONCLUSÃO

Perceber as relações intersemióticas e as referências cruzadas entre os textos de Poe e a referida obra dos irmãos Coen é fundamental para uma leitura profunda e que contemple todas as nuances desse refinado filme que, apesar de pertencer a um gênero desprezioso (a comédia de humor negro), traz várias camadas de sentido. O enredo de aparente superficialidade, um grupo de malfeitores atrapalhado é confrontado e subjugado por uma senhora idosa, ganha várias nuances, dentre elas, destacamos a oposição entre o professor Dorr, o protagonista, e a senhora Marva Munson, a antagonista.

Dorr é um homem inteligente, culto e de grande eloquência, e o fato de ser fã de Edgar Allan Poe corrobora esse dado visto que o autor estadunidense é considerado um dos mais brilhantes e importantes da língua inglesa. Em contraponto, Marva é uma mulher idosa, negra e, aparentemente, sem muita instrução. Ela é muito religiosa e uma viúva virtuosa. As características dos dois são propositadamente antagônicas, se ele é culto, ela é iletrada, se ele é brilhante, ela é ingênua, se ele é desonesto, ela é virtuosa, ele é branco, ela é negra, etc. A essência cômica do enredo vem desse paradoxo, ele que é mais inteligente e preparado perde para ela, tola e supersticiosa.

Outro ponto que é essencial para o alcance cômico da película é a percepção de que Dorr encara o arquétipo de narrador maldito dos textos de Poe, a despeito de sua polidez, ele é um assassino cruel e que não demonstra arrependimento, mas que se vê atraído pela



mão do destino, personificado como nos contos, ou seja, pelos animais. O gato o vigia, ao passo que o corvo o condena.

Na última cena de Dorr, quando a cabeça da estátua lhe fere de morte, após a recitação de *To Hellen*, ele fica dependurado momentaneamente por sua capa e cai em uma barcaça de lixo que singra o Mississipi. Eis a figura final do humor negro, se o poema de Poe evoca os gloriosos barcos gregos para cantar a beleza de Helena, a barcaça de lixo evoca a vitória da simples Senhora Marva que decide doar todo o dinheiro roubado pelos vilões para uma universidade conservadora e mantida por uma organização evangélica, o que reforça pela última vez o paradoxo ético entre ela e Dorr.

## REFERÊNCIAS

BRITO, R. B.; FREIRE, E. C. S.; FÉRRIZ, A. S.; FÉRRIZ, J. L. S. *A sétima arte na educação: o cinema como laço educacional*. In: XI Encontro Latino Americano de Pós-Graduação – Universidade do Vale do Paraíba, 2011, p. 1-5.

COELHO NETTO, J. T. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

DINIZ, T. F. N. *A tradução Intersemiótica e o conceito de equivalência*. In: Literatura e diferença – IV Congresso da ABRALIC: Anais. São Paulo: Bartira, 1995, p. 1001-1004.

MAFRA, A.; SCHRULL, M. H.; *Análise de quatro traduções do poema The Raven de Edgar Allan Poe*. In: Cenários: Revista de Estudos da Linguagem, v. 1, n.1, p. 3-19, 2011.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PIGNATARI, D. *Semiótica e literatura*. Cotia: Ateliê, 2004.

POE, E. A. *Metzengerstein, The Works of the late Edgar Allan Poe*. Nova Iorque: J. S. Redfield, 1850.

POE, E. A. *O corvo*. Tradução de Fernando Pessoa. Disponível em: <<https://www.revistaprosaveroearte.com/o-corvo-edgar-allan-poe-traducao-fernando-pessoa/>>. Acesso em 16 de novembro de 2019.

LEITE, J. L.; COSTA, M. E. *O ensino da literatura e as artes*. uma análise interdisciplinar, correlacionando saberes. in: VI encontro nacional de literatura infanto-juvenil e ensino. In: VI Literatura e outras artes: reflexões, interfaces e diálogos com o ensino. Campina Grande: Realize eventos, 2016. p. 1-13.

LOPES, P. C. *Literatura e linguagem literária*. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 2010.

LOPES, M. M. N. R. *Edgar Allan Poe e a simbologia do medo*. In: Anais do cena. Uberlândia: UFU. 2015, p. 1-6.

SANTAELLA, L. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

SOTTA, C. P. A literatura e o cinema: convergências e divergências. In: SOTTA, C. P. *Das letras às telas: a tradução intersemiótica de ensaio sobre a cegueira* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, p. 156-230.

XAVIER, I. A janela do cinema e a identificação. In: XAVIER, I. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. p. 11-18.

## FILMOGRAFIA

MATADORES de velhinhas. Joel Coen e Ethan Coen. Hollywood: Touchstone Pictures, 200.

# UMA ANÁLISE HISTÓRICO-FILOSÓFICA DO HUMOR E DO RISO E SUA IMPORTÂNCIA CULTURAL, SOCIAL E POLÍTICA

Fernando Miramontes Forattini<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

Este artigo busca compreender a importância cultural, social e política do humor e do riso por uma visão histórico-filosófica, demonstrando seu valor como um importante instrumento desmistificador de discursos e hierarquias que se pretendem hegemônicas. Iremos, portanto, olhar a história e o desenvolvimento das diversas teorias sobre estes dois elementos, de forma breve, mas suficiente, por algumas razões básicas: a primeira é que essas concepções irão formar um todo, com raras exceções, do que cremos ser humor e do motivo pelo qual rimos; a segunda, é que poderemos ver como o humor e o riso sempre foram considerados como algo dispensável pelas elites intelectuais, condição que perdurou até o início do século XX, com algumas raras exceções; em terceiro lugar, buscaremos entender a razão dessa repulsa que, além do preconceito artístico, escondia motivações políticas por parte de classes dominantes que viam o humor com animosidade, como um instrumento agitador e subversivo, culminando, por exemplo, em uma das formas de expressão mais atingidas pela censura em diversos regimes políticos e importantes momentos históricos.

---

<sup>1</sup> DOUTORANDO EM HISTÓRIA SOCIAL NA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO (PUC-SP).

## UM OLHAR HISTÓRICO-FILOSÓFICO- A TRADIÇÃO GREGA E CRISTÃ E A MÁ REPUTAÇÃO DO HUMOR

Um dos primeiros e mais influentes filósofos a pensar sobre o riso e humor foi Platão. Para o filósofo, o riso é uma emoção e, portanto, irracional, logo, deveria ser evitado, pois um homem adepto ao riso é um homem que corre o risco de perder o controle de si mesmo, perde-se a razão, conseqüentemente, ele deve reprimir com a razão qualquer vontade de provocar o riso (PLATÃO, 2006, p. 398). Trata-se de uma emoção que, se de início não aparenta ser pernicioso, com o tempo não se consegue mais controlar, toma conta do indivíduo. O riso seria, portanto, algo maligno para Platão, uma emoção ligada a sentimentos como prazer e dor.

A influência deste pensamento é tão forte que dará as bases para as duas principais e mais longevas teorias sobre o riso e humor, perpassando, influenciando e convivendo com outras teorias sobre o tema: a Teoria da Ambivalência do Humor e a Teoria da Superioridade<sup>2</sup>. A ambivalência residiria na alternância de emoções que sentimos ao entrar em contato com algo de efeito humorístico. Para Platão, o humor seria uma forma de arte inferior, pois resulta da confusão, de sentimentos incompletos, contrariamente a outras obras artísticas em que essas emoções vêm de forma completa e clara.

Já a Teoria da Superioridade advém de a natureza da comédia residir na malícia, sendo ela ligada a um tipo especial de vício, o escárnio, um elemento que seria altamente perigoso para um filósofo que buscava construir uma República baseada na razão e na

---

<sup>2</sup> Trata-se de uma classificação sobre teorias de humor feita por Patricia Keith-Spiegel na qual ela identifica tanto a ambivalência, quanto a ideia de superioridade como características perenes ao longo do tempo nas diversas concepções de humor (KEITH-SPIEGEL, 1972, p. 4-39).

harmonia, o que permite denotar que a sociedade fica propícia ao descontrole, ao invés de enraizada em leis e princípios edificantes. Além disso, o humor incentivaria não só a desordem social, mas também a falta de conhecimento de si próprio, pois nossa atenção estaria focada no vício dos outros e não nos nossos (há uma forte dissociação do riso e do humor com a razão nesta teoria). O riso e o humor deveriam ser deixados “aos escravos e nenhuma séria atenção jamais será a ela devotada e nem deverá qualquer homem livre ou mulher livre se prestar ao seu aprendizado” (PLATÃO, 2010, p. 312).

A partir de então, a maioria dos pensadores, exceto Aristóteles — que vê méritos no papel do humor na sociedade —, irão entender o papel do humor próximo ao de um corruptor do homem e da sociedade. Os Estoicos, por exemplo, entendiam que o humor era evidência de descontrole da razão e que a felicidade deveria ser entendida como uma vida de atitudes corretas guiadas pela razão (vinda da alma) sobre os sentimentos (advindos das “vontades” do corpo, uma prisão para a alma: “*corpus tam putre*”)<sup>3</sup>.

A visão no tocante ao humor também não melhorou com os primeiros pensadores cristãos. Influenciados pela Bíblia, eles viam o riso como algo ligado à hostilidade. A própria ideia do humor como um conceito sistematizado era-lhes estranha. Deus é mostrado rindo apenas uma vez na Bíblia e nesse único momento que o faz é em forma de escárnio. “Ri-se aquele que habita nos céus; O Senhor zomba deles” (BÍBLIA, SALMO, 2:4). Mesmo com os profetas, o riso continua acarretando algo negativo. O profeta Elias utiliza o riso como para ridicularizar os profetas de Baal; e quando o próprio Elias

---

<sup>3</sup> SENECA. Cartas a Lucílio — Carta 20, Disponível em: [https://es.wikisource.org/wiki/Cartas\\_a\\_Lucilio\\_-\\_Carta\\_20](https://es.wikisource.org/wiki/Cartas_a_Lucilio_-_Carta_20), Acesso: 31/08/2017.

é ridicularizado por crianças por sua calvície, ele as amaldiçoa e, logo após, quarenta e dois meninos são mortos: “Eliseu virando-se para eles, os viu, e os amaldiçoou em nome do Senhor: e saíram dois ursos do bosque, e despedaçaram deles quarenta e dois meninos” (BÍBLIA, Reis, 2:24).

Mesmo durante as Reformas, não houve grandes avanços em relação ao riso, humor e comédia. Os mosteiros continuaram com seus regramentos contra o tema. O monastério de São Columbanus Hibernus, por exemplo, punia “quem sorrir durante o serviço, seis chicotadas; aquele que quebrar o silêncio com o riso, um jejum especial a não ser que isso tenha acontecido de forma perdoável” (MORREALL, 2009, p. 5). Já os puritanos quando tomaram o poder na Inglaterra, proibiram a encenação de comédias.

## A TRADIÇÃO MESCLA-SE COM A ERA MODERNA FORMANDO A TEORIA DA SUPERIORIDADE

Já no que se convencionou chamar de Era Moderna, Hobbes e Descartes chegam a escrever sobre o tema. Para Hobbes (2003), rimos quando ou estamos ganhando vantagem sobre outrem ou quando vemos algo de ruim no próximo — temos aqui o nascimento da *Teoria da Superioridade* propriamente. Seria uma característica que não deveria ocorrer nas “grandes mentes”, pois estas devem buscar se comparar não com seres inferiores a ele — buscando uma alegria vã —, mas com seres “mais hábeis” que si próprio.

[O riso] é provocado ou por um ato repentino de nós mesmos que nos diverte ou pela percepção de alguma coisa deformada em outra pessoa com a qual, ao nos compararmos, aplaudimos a nós mesmos. Isto acontece aos que têm consciência de seus poucos recursos e são obrigados a reparar nas imperfeições dos outros para continuarem indulgentes consigo (HOBBES, 2003, p. 53).

Já Descartes (2012) diz, numa visão já vista como obsoleta, que o riso é acompanhado de seis emoções básicas, a saber: espanto, amor, ódio (moderado), desejo, alegria e tristeza. Apesar de enumerar essas seis causas, o filósofo também diz que, em quase todas as vezes, o riso é expressão de escárnio e do ridículo, um misto de alegria com ódio. Assim, a análise das consequências do riso também será a mesma, por simples razão de baixa autoestima. Para o filósofo, o espírito mais elevado deve pautar-se para o melhoramento de si e não buscar se comparar com para sentir-se bem. Essa sensação de alegria seria passageira e ilusória, mesclada com o ódio, perto das verdadeiras alegrias que não estariam acompanhadas do riso.

Essa visão pessimista sobre o riso, com antiga tradição e continuada por pensadores modernos que buscavam o aprimoramento do indivíduo por condutas morais, exercerá forte influência sobre o pensamento ocidental por quase dois mil anos, mais precisamente quando Francis Hutcheson critica a teoria hobbesiana, afirmando que o sentimento de superioridade não é suficiente, além de não ser necessário para o riso, pois não rimos de uma pessoa em situação de penúria e às vezes rimos de pessoas com habilidades superiores às nossas. Muitas pessoas, também, riem de si, ainda que se possa dizer que quando assim fazemos é com uma visão de condescendência.

## TEORIA DA INCONGRUÊNCIA

Essa teoria nasce no século XIX e diz que quando há a percepção de algo incongruente — violando nossas expectativas e padrões mentais — há o riso. Filósofos como Immanuel Kant e Arthur Schopenhauer utilizaram essa teoria e ela seria, ainda, a dominante na psicologia. Assim, se para Kant o riso é algo apreciável, mas que não agrega em nada ao nosso intelecto, pois não haveria

aprendizado com uma piada, para Schopenhauer, o humor possui um significado muito mais elevado em nossas vidas, ele estaria entre a percepção e o conhecimento, é, portanto, racional. Nossos sentidos, que nos fornecem o mundo como o conhecemos, percebem-no em sua completude sensível; mas, quando focamos em um objeto, não estamos utilizando todos os sentidos possíveis para formar uma concepção dele, mas apenas focando algumas de suas propriedades, comuns a outros objetos. O humor ocorrerá quando percebemos incongruências entre sensível e abstrato, quando intuitivamente achemos que deveriam ser a mesma coisa. Como dirá Schopenhauer:

o RISO se origina sempre e sem exceção da incongruência subitamente percebida entre um conceito e os objetos reais que foram por ele pensados em algum tipo de relação [...] Quanto maior e mais flagrante é a sua inadequação, tanto mais vigoroso é o efeito do risível que se origina dessa oposição (SCHOPENHAUER, 2005, p. 109).

Desse modo, é fácil ver como as piadas podem ser vistas como ofensivas para pessoas que são alvos dela. Qualquer pessoa pode se ofender caso uma piada — um intermediador entre sensível e abstrato — demonstre que o conceito que essa pessoa tem de si não se ampara com a realidade. Essa vitória do conhecimento adquirido pela percepção sobre os conceitos abstratos nos dá certa forma de prazer. Psicólogos contemporâneos, como Thomas Schultz (1976), não só concordam com essa teoria como dizem que o humor reside principalmente na *resolução* da incongruência. Após sete anos de idade, buscamos adequar conceitos em certos esquemas mentais; assim, “entender” uma piada seria resolver o problema entre esses arranjos mentais e uma incongruência trazida por ela. Por mais lacunas que apresente, essa teoria possui a qualidade de não ser cientificamente obsoleta como a Teoria do Alívio e é mais abrangente do que a Teoria da Superioridade, pois pode abarcar mais do que um motivo para o efeito cômico.



## HUMOR COMO UM JOGO E A RISADA COMO SINAL DE UM JOGO

Mesmo com o humor entendido por uma teoria mais abrangente, como da Incongruência, ele continuava sendo visto com preconceito, especialmente devido ao fato de que muitos ainda o pensavam como uma operação que não envolvia um raciocínio mais elaborado e de que era pernicioso à sociedade. Artigos, folhetins e cartuns humorísticos sempre foram muito temidos e censurados por figuras políticas: o próprio Napoleão Bonaparte disse que os cartuns de James Gillray, o pai do cartunismo político, causaram mais danos que uma dúzia de generais.

Mas apesar de ainda ser visto com maus olhos por intelectuais e políticos, há, no século XX, uma reviravolta na compreensão do humor. Apesar de Kant o conceber como algo não útil ao intelecto, o filósofo também o entendia como uma forma de jogo, como um importante instrumento de coesão social. Poucos filósofos viam o humor como uma forma de jogo, de interação social e muitos menos viam essa forma de jogo como algo que poderia trazer algum benefício para a sociedade. Vimos que boa parte dos pensadores quando notavam no humor alguma forma de correlação e interação entre os homens era sempre como uma forma de autoafirmação em relação ao próximo, mais destruindo a coesão social que a fomentando.

São Tomás de Aquino, ao contrário, via o humor com bons olhos. Entendia-o como uma forma de jogo social e pensava que o papel do humor era o de descansar e agradar a alma. Essa teoria já era incipiente em seu filósofo preferido, Aristóteles, mas Aquino leva-a mais além, estendendo-a não só ao social, mas como necessária à parte que, para ele e para sua época era a mais nobre do indivíduo, a alma. Assim, como Aristóteles, Aquino chamava uma pessoa com

bom humor de *eutrapelos* (pessoas sagazes). Ou seja, apenas esses dois filósofos viam o humor como algo ligado ao racional e como benéfico à alma. Mas esse humor deve ser equilibrado, pois caso contrário faria mal à alma, pois humor em demasia é perda de controle da razão, o contrário da *eutrapelia*.

No século XX, o filósofo Ted Cohen (2001) buscou confirmar a teoria tomista ao demonstrar os benefícios da prática de se contar e ouvir piadas. Também etologistas iniciaram estudos sobre qual seria o valor dos jogos que os animais praticam quando jovens e começaram a entender que uma das funções destes jogos seria a de aprender habilidades importantes para a sua sobrevivência. Animais quando brincam estão aprendendo a lutar, a caçar, a correr, sempre inventando ao longo do caminho, com modos exagerados, graças, ao que parece, ao prazer de brincar. Estas são necessidades que, no futuro, quando necessário, o ajudarão a improvisar para sobreviver a um ataque.

Utilizamos, também, ao fazermos brincadeiras, certos sinais de jogo. O riso seria um dos mais antigos sinais de jogo entre os homens. Com a evolução dos sinais de jogo dos símios no que hoje chamamos de risada, som, sorriso e expressão facial, o ser humano possui um arsenal mínimo e eficiente para demonstrar, socialmente, que está engajado em uma brincadeira, em uma experiência social. A diferença entre o modo em que os símios brincam e o ser humano o faz é que, além de brincadeiras físicas, também podemos abstrair objetos, criar e quebrar conceitos.

Etologistas dizem que essa faculdade foi essencial para o desenvolvimento do ser humano. Pois não atuamos somente de modo binário frente a um padrão, já que podemos abstraí-la e, assim, transcender a situação — não mais vendo nela somente medo, alegria, ou outros conceitos que encararíamos de forma única, como

honra, justiça, respeito etc.; podemos relaxar, rir, de situações que, antes, impediriam que tomássemos ações. Enfim, o humor e o riso nos proporcionam uma perspectiva mais ampla sobre o mundo em que vivemos.

## BERGSON E PIRANDELLO, O RISO COMO ESSENCIAL À FORMAÇÃO DA SOCIEDADE

Henri Bergson traça em seu livro *O Riso* (primeiro livro de um reconhecido filósofo a tratar unicamente deste tema) algumas linhas gerais sobre o que seria cômico e qual sua função na sociedade. Para ele, a medida exata da comicidade reside no desconhecimento que o personagem possui de si mesmo. O papel do humor seria o de atacar a concepção que temos de nós mesmos, seria — pois se trata de compreender a diferença entre o que é invisível para uns, mas visível para outros — um ato de abstração, de reconhecimento de si e do todo: um ato social.

Aqui encontramos a base da teoria de Bergson: o humor reside no diálogo entre a tensão e a elasticidade, entre o rígido e o flexível, que seriam as duas grandes forças que atuam em nossas vidas. A sociedade nos impõe costumes e modos de agir rígidos que, se a curto prazo, são inflexíveis, forçando-nos a adotá-los de forma autômata, no longo prazo, tornam-se maleáveis. Assim, paradoxalmente, a própria rigidez dos costumes altera-se com o passar do tempo e a mesma sociedade que, no curto prazo, exige que você aja de forma rígida e autômata, no longo prazo exige que haja um esforço de adaptação. Quem não se adapta, quem é por demasiadamente rígido torna-se estranho, excêntrico, e, conseqüentemente, ridículo.

Por medo do riso, adaptamo-nos às mudanças dos costumes da sociedade. Nossas excentricidades são reprimidas, a flexibilidade

toma o lugar da rigidez de tempos em tempos em nome do corpo social e quem não possui essa flexibilidade será castigado pelo cômico. O riso corrige o automatismo, tendo, para Bergson, um papel socioeducativo. Outro requisito seria o afastamento do objeto de riso. A indiferença, para Bergson, é essencial para existir o humor. Apesar de termos simpatia, por exemplo, por determinado assunto ou personagem, para o filósofo, só conseguimos rir quando nos distanciamos para ver a natureza rígida de seu comportamento.

Mas, apesar de compreender o riso por um modo mais completo — agrupando boa parte das teorias aqui analisadas sob o conceito da rigidez/flexibilidade — esta teoria mostra-se incompleta. Em artigo, *Sympathy for the Coyote* (2009), Timo Laine busca mostrar a incompletude da teoria de Bergson e como Luigi Pirandello a complementa. Ele pergunta como podemos sentir simpatia pelo Coiote e também rir de seus infortúnios.

Para o dramaturgo italiano, o que provoca o riso é a ideia da teimosia de alguém que falha em se adaptar às mudanças, o que provoca o efeito cômico. Mas ele faz uma distinção importante, a diferença entre o cômico (*comic*) e o humorístico (*humorous*): a diferença entre esses conceitos consiste na passagem da “percepção do contrário” para o sentimento do que sofre infortúnio. A ideia é que quando começamos a refletir e não mais usar somente a “percepção do contrário”, sobre a situação da personagem, começamos a entendê-lo melhor até nos simpatizarmos com ele e compreendermos o motivo de ele agir do modo que age. Ele age por algum motivo e este é consequência de algum sofrimento.

Quando rimos de um personagem, rimos não só dele, mas da vida e de *nós mesmos*. Nossa vida seria a promessa e a ilusão de uma ordem; mas, quando vemos que estamos rindo de nós mesmos e de nossa situação em uma vida que não há a ordem que desejamos,

somos admoestados a mudar para também não sermos alvo de riso, sendo o propulsor o sentimento de simpatia, não de superioridade.

## BAKHTIN, O RISO COMO CRÍTICA E O CARNAVALESCO

Também Bakhtin dará um alto grau de importância ao riso, dizendo que junto com a ‘*polyglossia*’<sup>4</sup>, o riso teve fator crucial para o desenvolvimento da literatura.

Nos gêneros pré-novelísticos que nasceram do colapso do mundo monoglótico antigo, gêneros paródicos deram a base para o nascimento do romance [...] no qual a autoridade de uma língua oficial foi destruída pelo efeito corrosivo do riso (BRANDIST, 2002, p. 127).<sup>5</sup>

As duas principais fontes de Bakhtin sobre o riso são Henri Bergson e Ernst Cassirer. Bakhtin adicionará um caráter popular ao humor, aliado ao fator de correção social. O riso será visto como contrário a uma pretensa cultura e moral oficial, será uma arma a favor do pensar crítico — diferente da tradição que via pouca ou nenhuma ligação entre a razão e o humor —, que busca desacreditar autoridades e pretensões morais. Será um desconstrutor de mitos e discursos, que mostra que o processo de simbolização é o próprio objeto de conhecimento travestido de verdade.

Há um elemento de luta social embutida nessa concepção: uma luta pela cultura, contra uma hegemonia artificial, mítica. O passo

---

<sup>4</sup> *Polyglossia* é a interação entre duas ou mais línguas dentro de certa cultura, levando signos e mitos a novo nível artístico e ideológico. Com o riso, ela poderia libertar a consciência da tirania da linguagem e do mito.

<sup>5</sup> “In the pre-novelistic genres that arose from the collapse of the monoglot ancient world the small, parodic genres laid the foundations for the novel [...] in which the authority of an official language was etched away by the corrosive effects of laughter” (versão original).

dado por Bakhtin ao realizar a conexão entre o ceticismo de Cassirer e o aspecto crítico e popular do humor e do riso como desconstrutor de mitos foi importante para finalmente o humor ser visto como uma arma desmistificadora, que “mina as afirmações de verdade e pretensões autoritárias de um discurso e depois mostra que o processo de simbolização é em si mesmo o objeto do conhecimento” (BRANDIST, 2002, p. 127).

Essa ligação feita por Bakhtin somente será possível pelo conceito do carnavalesco. Para o filósofo, este seria um exemplo de como a cultura popular, mediante a satirização, realiza um movimento de inversão de valores pretensos de oficialidade. Uma das primeiras descrições do carnaval, documentado pelo historiador Orderico Vital (1075-1142 d.C.), já introduzia esse movimento de rebaixamento do sagrado em nome do material. Trata-se uma visão mística do inferno, tida por São Gochelin:

[Ele] vira o ‘exército de Arlequim desfilando numa estrada deserta. [...] À frente vem homens vestidos de peles de animais que carregam um aparato culinário e doméstico. [...] Depois, vem uma multidão de mulheres a cavalo que saltitam sem cessar sobre as celas guarnecidas de pregos incandescentes [...] Depois avança o clero e guerreiros envoltos em chamas (BAKHTIN, 1987, p. 343).

Apesar de descrever de acordo com a visão dogmática da Igreja, São Gochelin utiliza elementos claramente identificados como carnavalescos: como o aspecto grotesco de Arlequim; a ambivalência da morte; mulheres pecadoras galopando (referência ao coito) e por isso sofrendo com espinhos (alusão fálica); a gula, com homens vestidos de peles de animais; e toda a simbologia do carnaval como algo renovador. Os *bonfires*, por exemplo, são tidos como símbolo de renascimento e purificação e até hoje são utilizados em carnavais.

A própria palavra Carnaval possui sua origem no alemão. *Karne* ou *Karth* significa “lugar santo” e “*val*” significa “morto”.

Assim, pode ser compreendido como a procissão de deuses mortos, destronados. Será nela que teremos o elemento do riso, do satírico, para desmistificar pensamentos, signos e mitos essenciais a uma cultura oficial, rebaixando-os ao corporal e, assim, desvestindo-os de sua sacralidade.

Com o passar do tempo outras figuras adentraram no universo do carnavalesco. Figuras oficiais como reis, papas, eclesiásticos, adentram nesse universo de satirização, de inversão de valores. Mas através de um caractere muito especial, a *ambivalência*, caráter caro ao humor, que gera um discurso destruidor e, ao mesmo tempo, construidor. Com ela, aquele que critica não o faz por sua voz individual, mas ele representa e dá voz ao coletivo. O riso, neste caso, é popular e de caráter destruidor, mas positivo, pois regenera a tessitura social.

O único ponto que devemos tomar cuidado com essa interpretação é o erro assumptivo de que esse mundo em que o “baixo” pode rir do “alto” e questionar o *status quo*, era norma. Isso nunca foi a realidade vivenciada pelo humor. Este ainda é visto como algo maléfico ao desenvolvimento da ordem social (basta notar a constante censura que gêneros humorísticos sofrem). A importância desta teoria reside em mostrar uma característica do indivíduo e do social frente a pretensas autoridades e verdades. Entendendo esta teoria como modelo e não como fato generalizado, não veremos o carnaval como um fenômeno binário entre classes, mas sim, veremos nele sua característica estrutural que destaca a forte característica de transgressão contida no riso e no humor.

## A COMÉDIA E A TRAGÉDIA EM RELAÇÃO AO HUMOR E O RISO

Tanto a tragédia quanto a comédia abrangem a vida como um todo, com toda a sua gama de emoções. Devido a essa capacidade de recriar a vida em sua plenitude, o engajamento do espectador com estes gêneros é total. Entretanto, esta identificação varia de acordo com as possibilidades provindas do *ethos* dessas obras. O *ethos* da tragédia estaria ligado ao militarismo e ao patriarcalismo, valorizando as virtudes do guerreiro: obediência cega; morrer ou matar ao simples comando; lealdade, orgulho; entre outras. Bakhtin, diz que o caráter épico da tragédia apresenta uma série de personagens que seriam considerados como o que de melhor a sociedade poderia oferecer. O épico nos mostra um tempo de valor grandioso, em que as pessoas inseridas em um contexto diferente não poderiam se comparar com esses “modelos de ação”: eles são mitos insuperáveis e inquestionáveis. A identificação entre o leitor e o épico torna-se impossível.

Já no romance temos um gênero que está mais próximo da vida e sua característica mais importante é ser incompleto, pois está sempre a se formar. Ele seria um dos poucos gêneros que ainda retiveram o elemento do riso em seu arcabouço estilístico. Isso ocorre desde o século XVII e XVIII em que os gêneros literários abandonam o riso e este fica relegado as formas “menores” da literatura, como a comédia, a sátira, a fábula e, para Bakhtin, principalmente, o romance, que conseguiria melhor que os outros gêneros abarcar o mundo em sua completude, pois mesmo quando ele toca no passado este é próximo, reconhecível e relacionável. Dele podemos abstrair nosso mundo e realizar ligações necessárias para compreendê-lo. O romance seria, por poder abarcar esse mundo relacionável, expressão do pensamento crítico na literatura.



Bakhtin diz que o romance busca destruir a distância do épico que é essencial à compreensão mítica do mundo. Sua principal arma estará no riso, raiz da crítica e agente popular da destruição de dogmas autoritários. O riso faz o objeto mais próximo, destruindo todo o medo, facilitando o contato familiar e dando base à livre investigação (BRANDIST, 2002, p. 130).<sup>6</sup>

O humor, com seu âmbito crítico, não se restringirá ao universo do carnaval, mas adentra o universo de qualquer manifestação humana. Na literatura, por exemplo, teremos diversos exemplos de obras que contestam valores correntes e personalidades tidos como caros. Bakhtin destaca dois autores em seus trabalhos, o primeiro é Rabelais e depois Dostoievski, ambos entendidos sob o prisma do carnaval e da carnavalização. Diferente dos mitos sacralizados e das morais elevadas, constantes no gênero épico, temos com Rabelais, por exemplo, em seu livro *Gargântua e Pantagruel*, o oposto. Nele, os dois gigantes possuem o grotesco como característica. Mesmo importantes personalidades, como Xérxes e Rômulo são satirizados. Dario, por exemplo, aparece limpando latrinas: “[Panúrgio] pegou a cabeça [de Epistemon] e a apertou contra a sua braguilha [...] De súbito Epistemon começou a respirar, depois abriu os olhos, bocejou, espirrou e depois deu um peido com todo gosto” (BRAIT, 2014, p. 55-56).

Já com Dostoievski, Bakhtin toma a interessante tarefa de analisar um escritor, muitas vezes tido como trágico e sóbrio para mostrar como o conceito de carnavalesco reside em qualquer obra

---

<sup>6</sup> “Bakhtin argues that the novel seeks to destroy the epic distance that is integral to the mythical approach to the world. The main weapon in this campaign is laughter, which is both the handmaiden of critique and, being rooted in folklore, the agent for the popular destruction of authoritarian dogmas. Laughter brings the object close, demolishing all fear and piety before it, facilitating familiar contact and in so doing laying the basis for free investigation” (versão original).

romanesca. Bakhtin dirá que, com o escritor russo, teremos uma distinção classificatória entre diferentes modalidades do carnaval, residindo na dualidade entre carnavalização do inferno e do paraíso. O paraíso estaria reservado ao herói dostoiievskiano pela alegria relacionada à integridade ingênua; já o inferno estaria reservado ao herói por meio da sombra da culpa e do tormento. No limite, ficelles reservado nem o paraíso, nem o inferno, mas o limbo, descrito pela *ironia*. Assim nos explica Bakhtin ao descrever o romance dostoiievskiano:

o general [...] merecia respeito da sociedade por ser rico e decente, embora limitado. Dostoiievski *ironiza*, enquanto *generaliza*: “um certo embotamento da inteligência que parece ser uma qualidade indispensável a todo e qualquer homem de ação, [...]ganhador de dinheiro” (BRAIT, 2014, p. 85).

Vemos a importância do humor na literatura assim como o é em festas e no cotidiano popular. Se o épico está preso em um passado concluído e enobrecido, impossível de alcançá-lo; o romance é apresentado como relacionável, como um presente incompleto. Suas estariam no folclore e seu dinamismo adviria do povo, em contraste com a natureza estática do estrato oficial. Esse mundo carnavalesco é o oposto do mundo certo e inquestionável. Ele visa desconstruir a realidade, desmistificá-la.

Por isso, a comédia irá personificar o anti-herói, ao contrário do épico. Teremos um personagem com uma atitude pragmática em relação às penúrias e à variedade da vida, um personagem ambíguo e complexo (ao contrário dos heróis épicos com sua linha moral muito bem estabelecida: deles sabemos o que esperar logo que conhecemos suas virtudes). A comédia, por sua vez, faz graça com a irracionalidade do militarismo e com a obediência cega, à sua moral e a autoridades, que é emanada e elogiada na tragédia. Os métodos de luta no herói cômico são a bufonaria, a astúcia, a fuga; a comédia

exorta o pensamento crítico, a adaptabilidade e os prazeres sensuais, como sexo, comer e folgar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, se a comédia incentiva a manifestação coletiva, o pensar crítico, mediante a desconstrução e desmistificação de signos, mitos, sistemas políticos e sociais, fica claro agora o motivo de sua repulsa especialmente em filósofos que buscavam edificar um sistema social coeso e harmônico, mas, ao mesmo tempo, hegemônico e, querendo ou não, com teor impositivo. Os pensadores ajudaram a sedimentar teorias e percepções, que persistem até hoje, de que estes conceitos seriam antissociais e deletérios à razão ou, ao menos, inúteis, porém, falharam em reconhecer seu caráter coletivo, racional, astucioso do humor e, principalmente, seu viés regenerador e flexível do humor, também essencial à manutenção da coesão social, funcionando como válvula de escape e de regulação de frustrações sociais — bem como de essencial ao desenvolvimento mental do indivíduo.

Vimos também como na literatura impõem o caráter crítico do carnaval, possibilitando uma crítica do mundo em que vivemos e nos relacionamos. Após a análise, podemos entender o motivo da repulsa por um olhar mais abrangente, baseada num preconceito moralista, no temor político e, principalmente, em certa miopia analítica.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikahil. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradutora: Yara Frateschi Vieira, São Paulo: Editora HUCITEC, 1987.

BERGSON, Henri. *La Risa*. Tradução: P. Giroi, Buenos Aires: Editorial Tor, 1940.

- BÍBLIA. Tradução de João Ferreira Almeida. Disponível em: <https://www.bible.com/pt/bible/>, Acesso: 07/11/2019.
- BRANDIST, Craig. *The Bakhtin Circle, Philosophy, Culture and Politics*. London: Pluto Press, 2002.
- BRAIT, Breth (org.). *Bakhtin outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2014.
- COHEN, Ted. *Jokes: Philosophical Thoughts on Joking Matters*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- COOPER, Anthony Ashley. *Sensus Communis: an Essay on the Freedom of Wit and Humor*. New York: Garland Pub, 1971.
- DESCARTES, René. *As Paixões da Alma*. Tradução: Ciro Mioranza, São Paulo: Lafonte, 2012.
- HOBBS, Thomas. *Leviatã*. Tradução: João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva, São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- KEITH-SPIEGEL, Patricia. "Early conceptions of humor: Varieties and issues". In: GOLDSTEIN, Jeffrey; MCGHEE, Paul E. (org.). *The Psychology of humor: Theoretical perspectives and empirical issues*. New York: Academic Press, 1972, p. 3-39.
- LAINE, Timo. *Sympathy for the Coyote*. 2009, Disponível em: <http://www.timoroso.com/philosophy/writings/print-coyote-2009>. Acesso: 31/08/2017.
- MORREALL, John. *Comic Relief: a comprehensive philosophy of humor*. John Wiley & Sons, Ltd: Stanford, 2009.
- PLATÃO. *A República [ou sobre a justiça, diálogo político]*. Tradução: Anna Lia Amaral de Almeida Prado, São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- PLATÃO. *As Leis: incluindo Epinomis*. Tradução: Edson Bini, São Paulo: Edipro, 2010.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*. Tradução: Jair Barboza, São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- SCHULTZ, Thomas. "A Cognitive-Developmental Analysis of Humor". In: CHAPMAN, Anthony; FOOT, Hugh; DERKS, Peter (Org.). *Humor and Laughter: Theory, Research and Applications*. New York: Wiley, 1976, p. 11-36.

# A TENTATIVA DA LEGITIMAÇÃO DO GOLPE DE 1964 E O HUMOR COMO INSTRUMENTO DESMISTIFICADOR E DE RESISTÊNCIA

Fernando Miramontes Forattini<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

Se entendermos o humor e o riso pela visão bersogniana e bakhtiniana em que o papel do riso e do humor começa a ser entendido como um *ente social*, capaz de desmistificar e regenerar as bases sociais e políticas via seu caráter crítico e popular, poderemos compreender como eles sempre foram — desde a Grécia Antiga — tão temido por moralistas e classes políticas.

A base da teoria de Bérsgson encontra-se na premissa de que o humor reside no diálogo entre a tensão e a elasticidade. Para ele, a sociedade nos impõe costumes e modos de agir rígidos que, se a curto prazo são inflexíveis, no longo prazo, tornam-se maleáveis. Assim, paradoxalmente, a própria rigidez dos costumes altera-se com o passar do tempo e a mesma sociedade que, no curto prazo, exige que ajamos de forma rígida e autômata, no longo prazo exige que exista um esforço de adaptação. Quem não se adapta torna-se estranho e é ridicularizado. O riso é, portanto, um *gesto social* e há nele um papel *socioeducativo*.

Será utilizada a teoria de Bérsgson, bem como a teoria da importância da mistificação para manutenção do Estado de Ernst Cassirer que Mikhail Bakhtin construirá a noção do riso como um

---

<sup>1</sup> DOUTORANDO EM HISTÓRIA SOCIAL PELA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO (PUC-SP).

elemento cultural democrático. Este será utilizado pelos próprios atores culturais como instrumento contrário à ordem dominante. Bakhtin irá entender o riso não só como o corretor social, mas como um instrumento desconstrutor de discursos, de aparências, enfim, de pretensões rígidas que vêm de uma cultura que deseja ser tida como oficial (BRANDIST, 2002, p. 128).

Essa concepção do humor como um instrumento desconstrutor de mitos será feita, principalmente, pela exemplificação do conceito de *carnavalesco*. Este seria um exemplo de como a cultura popular, especialmente mediante a satirização, irá realizar um movimento de inversão de “valores oficiais” mediante o uso da *ambivalência*: elemento dotado de um discurso destruir, porém regenerativo e renovador. Assim, o humor e o riso são vistos como forças de *transmutação* que irá retirar da sociedade suas *mistificações* para, em seguida, *purifica-la* de forma positiva, livre de medos, hierarquias e outras forças opressoras.

Com o elemento *carnavalesco*, Bakhtin ampliará o escopo de análise a qualquer manifestação humana, em especial na literatura. Assim, diferentemente do *épico*, em que temos ideais e valores inalcançáveis, com seus personagens e situações “acabadas” no sentido de que sabemos o que dela esperar; o romance é apresentado como alcançável, relacionável, com um presente incompleto. Suas raízes estariam no folclore e seu dinamismo adviria do dinamismo do povo, em contraste com a natureza estática do estrato oficial. Por isso, a comédia irá personificar o *anti-herói*, um personagem com uma atitude pragmática em relação às penúrias e à variedade da vida, cheio de ambiguidades, ao contrário dos heróis épicos com sua linha moral muito bem estabelecida. A comédia incentiva o pensamento crítico, a flexibilidade diante da vida, a desconstrução de signos, mitos, discursos e representações.

A importância dos discursos e representações para a legitimação de uma pretensa hegemonia intelectual, econômica e/ou política não deve ser subestimada. Representações constituem a matéria-prima da compreensão e modo que interagimos com o mundo em que vivemos, individual e coletivamente. Abordando-a por esta visão

podemos identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler e que deve tom[ar] por objetivo a compreensão das representações do mundo social, que descrevem, pensam como é ou gostariam que fosse (CHARTIER, 2005, p. 17).

Ela produzirá o sentido do que é real. Este será produzido pela representação que fazemos do mundo e de qualquer coisa que tenhamos alguma forma de contato e que está sujeita a uma estrutura de disputa de poder, sendo este produzido dentro da linguagem e do discurso.

Para Foucault, o discurso é uma representação culturalmente construída pela realidade e não uma cópia exata. Se não é possível adentrar na realidade dos discursos pelos seus signos e se a compreensão destes é mutável de acordo com o ambiente histórico-social, o foco principal de sua análise deverá residir nas *relações de poder existentes nestes discursos*, suas *táticas e desenvolvimentos estratégicos* e em como neles há uma disputa para a *produção de “verdades”*.

Quem produz o discurso tem o poder para torná-lo realidade, reforçando sua validade e seu *status* racional e empírico. Para ter validade, um discurso deve buscar certa coerência, ao menos em aparência e, principalmente, deve buscar criar diversos tipos de conhecimentos para serem acatados do melhor modo possível pelo receptor, moldando sua interpretação do mundo, limitando os

modos pelos quais estes receptores irão discutir e buscar compreender sua realidade e os diversos interesses que a sustentam.

## O DISCURSO MORALISTA COMO FORMA DE LEGITIMAÇÃO E SUA DESCONSTRUÇÃO PELO HUMOR

Assim, após essa breve explanação teórica, fica claro qual a importância das representações e discursos para se justificar alguma pretensão de hegemonia, especialmente se esta vier mediante um golpe de Estado em que o novo poder busca se referenciar como válido e representante dos anseios nacionais, mesmo sem ter alcançado esta posição mediante o voto popular. Vê-se, também, como o humor, com seu aspecto desconstrutor de mitos, discursos e representações, será tido como algo perigoso e de necessária censura para a preservação do discurso golpista.

Um dos principais discursos da época residia numa suposta deterioração moral do governo de João Goulart, que levaria o país à bancarrota graças à corrupção e ao comunismo — delimitando, de pronto, seus “inimigos”. Por contraposição, para justificar o golpe, seus apoiadores reproduziam o discurso oposto, mediante as representações coletivas de que os militares desfrutariam de uma posição moral elevada e acima dos outros elementos civis.

Historicamente, essa atribuição de valores adveio tanto da necessidade de se possuir uma forma organizada e engajada a cumprir ordens, respeitar hierarquias e, quando necessário, engajar em combates capazes de os levar à morte. Esses códigos morais, apesar de variarem em determinados tempos e espaços possuem alguns princípios basilares comuns, por exemplo, como deve se portar diante de superiores hierárquicos, como se portar com companheiros e inimigos e, mesmo, com a sociedade. O código



restringe o guerreiro, coloca barreiras a ele, disciplina-o, determina o que é honroso e desonroso, quem é ou não uma ameaça.

Esse código será adaptado a cada caso histórico, mas, ainda assim, deve ser baseado em uma tradição (tanto alicerçada em uma narrativa histórica de fatos passados, quanto a uma narrativa histórica moral) para sua legitimação. No ocidente contemporâneo conseguimos traçar essa tradição moral militar aos mitos gregos e romanos, em especial às *Iliadas* — não porque foram as primeiras, mas porque são as mais significativas em relação ao seu impacto tanto na cultura popular, quanto na cultura militar, assim como vimos na crítica de Bakhtin à tragédia e ao épico, em contraposição ao romance e o herói das comédias.

Ora, esses valores serão, historicamente, transmitidos aos militares do mundo contemporâneo — vistos como herdeiros desses guerreiros, mas organizados em uma carreira, em atividade permanente enquanto membro de uma instituição que tem como função proteger o Estado. Assim, segue o mito de uma superioridade de valores e costumes que será frequentemente atribuído a essa categoria, como se fossem outra casta de homens e que somente por pertencerem a ela são frequentemente invocados, em certos países para “reorganizar o país” e “limpar as instituições corrompidas”. Sem essa representação de um *ethos* moral acima dos demais, inquestionável para muitos, não haveria legitimidade, pois o problema era em grande parte moral, ao menos no discurso.

O discurso de posse do mal. Castelo Branco é significativo em apontar essa tendência de glorificação das características épicas e, logo, inatingíveis pela maioria:

Defenderei e cumprirei com *honra e lealdade* a Constituição do Brasil, inclusive o Ato Institucional que a integra. [...] Meu governo será o das *leis, o das tradições e princípios morais e políticos* que refletem a alma brasileira. [...] Farei quanto em minhas mãos estiver

para que se consolidem os ideais do movimento cívico da nação brasileira nestes dias memoráveis de abril, quando se levantou unida, esplêndida de *coragem* e *decisão*, para restaurar a *democracia* e *libertá-la* de quantas fraudes e distorções a tornavam irreconhecível. Não através de um golpe de Estado, mas por uma Revolução que, nascida nos lares, ampliada na opinião pública e nas instituições e decisivamente apoiada nas Forças Armadas, traduziu a *firmeza das nossas convicções* e a *profundidade das nossas concepções de vida*.<sup>2</sup>  
[grifo nosso]

Podemos comprovar como a grande mídia não só compartilhou dessa visão, como reforçou essa tendência apologista em seus editoriais. Um exemplo é a defesa *incontinenti* por parte do jornal *O Estado de S. Paulo (OESP)* em relação aos abusos cometidos pelos Inquéritos Policiais Militares (IPMs) que eram criticados pelo seu caráter revanchista, além das reclamações de sua ineficácia, falta de controle e descaso com as garantias constitucionais: a culpa não seria dos militares; caso existissem abusos estes, para o jornal, seriam justificados por serem praticados por militares, por uma causa maior.

Pode-se afirmar sem receio de propalar uma inverdade que a luta contra a subversão e a corrupção foi conduzida com superior eficácia [pelos IPMs] [...] Ninguém ousará contestar a benignidade do expurgo aqui empreendido [pelos militares] (*OESP*, 02/08/1964).

Sobre essa benignidade, aparentemente característica dos militares, mesmo quando extrapolam os direitos humanos, veremos que Stanislaw Ponte Preta (SPP) irá buscar desmistificá-la tendo como fonte relatos de casos concretos. Trata-se do caso, entre outros, do marimbondo na piscina do general Jaime da Graça.

O general Jaime Graça então chefe de gabinete da Secretaria de Segurança, mandava prender por trinta dias um soldado da Polícia

---

<sup>2</sup> Disponível em: <http://www.gedm.ifcs.ufrrj.br/upload/documentos/50.pdf>. Acesso: 30 ago. 2017.

Militar, que estando de guarda em sua residência durante a ausência da família tinha tomado um banho de piscina. O engraçado é que dias antes o general Jaime Graça tinha caído na piscina com roupa e tudo ao tentar salvar um marimbondo que se afogava. O general ficava muito triste quando caía qualquer coisa piscina, e adorava marimbondos. Pouco tempo antes era o contrário, quem jogava mendigo dentro d'água era a polícia (*remember* “Rio da Guarda”) (PRETA, 1975, p. 26).

Vemos uma moral e ética estranha neste episódio. Com um marimbondo na piscina o general não tem dúvidas e joga-se, com roupas, na água para salvá-lo. Com um soldado que tomou um banho de piscina em sua ausência, abre um IPM e castiga com trinta dias de prisão. Nada mais oportuno, também, SPP lembrar que antes quem jogava quem dentro d'água era a polícia carioca, afogando os mendigos em razão da visita da rainha Elizabeth ao Brasil.

Os jornais, por sua vez, continuarão com seus elogios irrestritos a essa moral elevada, normalmente empossada nas altas patentes que, por hierarquia, passavam-nas às patentes mais baixas. Em editorial, o jornal tecerá vários elogios ao novo presidente.

Sabia o suficiente, com certeza o povo brasileiro desse admirável cidadão e militar para com tanta segurança e com tal unanimidade apontá-lo para um posto que [...] será um posto de sacrifícios. [...] Das virtudes de *soldado modelar* já falava bem alto sua longa folha de serviços ao País [...] Dentre essas virtudes se destacam a *energia, a retidão, o espírito de disciplina, o dever na obediência, assim como no comando, o senso de justiça e todas as demais qualidades indispensáveis para que se considere exemplar um grande soldado* (OESP 16/04/1964) [grifo nosso].

Também o mérito moral dos militares era passado a quem fora escolhido ou apoiara o novo governo. Assim, mesmo ministros compartilhariam desta elevada moral, ficando acima da descrição de sua capacidade técnica — tema tão caro ao jornal ao criticar outros ministros de governos anteriores.

Dos que aplaudirão sem reservas a nova equipe governamental participarão todos que se disponham a ver nela o que na realidade ela é, um grupo de individualidades que têm, sobretudo, a distinguilas o seu *incontestável valor moral*. Sob esse aspecto não podia ter sido mais feliz o sr. marechal Humberto Castelo Branco na escolha de seus auxiliares (*OESP* 16/04/1964) [grifo nosso].

Vemos que não só os valores morais são citados, mas estes serão a base para o “sucesso da revolução”. Para os jornais, da alta moral dos militares advinha a eficiência, o combate à corrupção, à defesa da Constituição e da democracia. Paradoxalmente, o governo só pecava pois eram “muito democráticos”, punindo pouco os inimigos. Força, coragem, honestidade, respeito à ordem e à disciplina, são conceitos que dão larga margem à interpretação. Se levarmos em consideração que se tratava de um regime autoritário, que tomou o poder à força, e que realizava diversos atos de desrespeito aos direitos humanos e à Lei Maior, nada mais fácil que qualquer pessoa que deseje exercer alguma forma de poder sob outrem, que utilize essa “vaga moral” como justificativa para seus atos. O abuso moralista foi, portanto, endêmico no país.

Dá para se entender um pouco melhor o quanto o discurso moralista teve impacto tanto na formação do golpe, quanto durante o regime autoritário na vida cotidiana do brasileiro. Qualquer pessoa que simpatizasse com o regime ou visse em sua adesão algum ganho poderia se revestir de seus pretensos atributos inerentes. Mesmo um dos maiores construtores desses atributos morais do golpe, *OESP*, irá denunciar esse movimento de indivíduos que se revestem deles, como se fossem armaduras, em benefício próprio.

## O Herói da Arena



Fonte: OESP, 11/12/1965

## Armadura e Proteção



Fonte: OESP, 20/08/1964

## O HUMOR COMO INSTRUMENTO DESCONSTRUTOR DE MITOS, DISCURSOS E REPRESENTAÇÕES

Stanislaw reunia, através de uso de *clippings* enviados a ele ou feitos por ele alguns exemplos de abusos dessas autoridades que diziam visar implementar essa “alta moral”. Através desses exemplos podemos ver o quanto esses abusos moralistas se espalharam pelo País. Por exemplo, em Mariana (Minas Gerais), um delegado de polícia proíbe casais de se sentarem juntos em praças públicas e diz que as mulheres somente poderiam ir ao cinema se portassem um atestado dos pais permitindo-as. Em Belo Horizonte, espíões policiais eram distribuídos nas arquibancadas dos estádios não para prenderem comunistas, subversivos ou qualquer outro elemento perigoso, mas porque “daqui para frente quem disser mais de três palavrões, torcendo pelo seu clube, vai preso” (PRETA, 1975, p. 7), em Ouro Preto tenta-se proibir serenatas (sem sucesso).

Jaguar busca criticar, também, esses fatos que tiveram mais repercussão que somente a local. Suas duas charges abaixo mostram tanto o caso em que mulher não podia fazer ginástica, pois as suas

pernas “ofenderiam as Forças Armadas” — mostrando o quanto não ofendem, em que um militar olha com mais que atenção para elas (como diria SPP: “como se perna de mulher alguma vez na vida tivesse ofendido as armas de alguém!” [ibid]); ou com a mesma crítica, sobre o mesmo tema, mas em caso diferente em que se debatia o serviço militar feminino, tema com forte restrição baseado em argumentos morais.

*Jaguar, o moralismo e as mulheres*



Fonte: FEBEAPÁ 1, p. 8

As mulheres e os relacionamentos pareciam ser fortes alvos dessas ações, o paternalismo aqui é patente: proibiu-se trajes de banho nas praias, “pernas de fora” em carnavais, “fantasias que ofendam as Forças Armadas”. Em Belo Horizonte, o beijo foi proibido; em Curitiba, um coronel corria as ruas da cidade a fechar filmes que continham beijos. Em diversas cidades, mulheres não podiam mais fazer ginástica — pois assim não mostravam as pernas. Mas um dos casos mais fascinante destas “picuinhas” e abusos morais foi o do prefeito de Petrópolis que baixou uma portaria ditando normas para banhos de mar (Petrópolis é cidade serrana). Por outro lado, São Paulo não poderia ficar de fora, merecendo ao menos uma citação, como quando o Prefeito Faria Lima quis proibir mulheres

*Jaguar e o Serviço Militar*



Fonte: UH, 18/05/64

em campanhas publicitárias e propôs que “figuras da nossa História ilustrassem os anúncios”: Rui Barbosa vendendo sabão em pó; Tiradentes, já definitivamente barbudo, fazendo anúncio de lâmina de barbear, etc.”(PRETA, 1975, p. 7).

*Jaguar e a Proibição de Beijo nos Cinemas*



Fonte: UH, 12/05/1964

*Jaguar e as Revistas Imorais*



Fonte: UH, 15/01/1965

Vemos o quanto Stanislav e Jaguar buscam desmistificar a figura do militar e da “operacionalidade/objetividade” do novo governo ao trazer “esse homem dotado de virtudes superiores” ao universo do homem comum que quando colocado em posição de poder também abusará dele. Um caso interessante é a charge “*Jaguar e as Revistas Imorais*”, baseada no caso ocorrido em janeiro de 1965 em que milhares de revistas tidas como obscenas foram apreendidas motivada por uma denúncia recebida pela Delegacia de Costumes e Diversões. O dono foi autuado e as revistas apreendidas e passaram por perícia. Jaguar mostra o censor e o militar deleitando-se com elas, para depois abalizá-las como “o que há de mais repulso, vil e degradante”.

É interessante notar, também, o quanto SPP não acreditava que essa moral conservadora era apoiada pela maioria do povo

brasileiro. Para ele, o povo brasileiro estaria mais próximo ao caráter do humorista, maleável, visando simplesmente sobreviver e gozar o quanto puder a vida. SPP busca desconstruir essa visão conservadora ao mostrar, pela via do relato, o absurdo das ações moralistas, seu contraste com a realidade e da ineficiência dessas ações tomadas pelo governo.

Jaguar também falará sobre esses novos atores no poder de forma mais abstrata. Em “Jaguar e os Depredadores de UH”, ele retratará a selvageria por parte dos “agentes da democracia” ao mostrar o empastelamento que o jornal Última Hora sofre logo no primeiro dia do golpe. Aponta a distância entre o discurso oficial e a realidade. Falava-se em democracia e respeito à lei, mas depredavam a imprensa (lê-se: “Como disse o sr. Adhemar de Barros: nosso objetivo é preservar a democracia e impor a ordem”). É interessante a representação que Jaguar faz desses agentes e sua relação com o ato vândalo: vemos em suas faces a expressão de prazer, mesmo infantil (como podemos ver em seus movimentos e feições, como a língua para fora ao bater nas máquinas e o movimento de pular com os dois pés) na destruição e na desordem que eles criam. Também pode-se dizer que a falta do artigo definido “o” na preposição “de” em “Depredadores de UH”, denota a ambiguidade na intenção de Jaguar ao mostrar o imprevisto em que estes atores começaram a agir: não somente com a depredação, mas pelo fato de ser um poder repentino, aliado ao sentimento de vingança tornando-os “depredadores de última hora”.



### Jaguar e os Depredadores de UH



Fonte: UH, 04/04/1964

### Jaguar e o Centauro



Fonte: UH, 10/04/1968

Outro caso interessante é como Jaguar procurava caracterizar os militares não pelas suas qualidades morais ou intelectuais, mas pelo que transparecia principalmente em suas ações: a prevalência da força em relação à razão. Seja pela via de um zoomorfismo parcial, como no caso da figura *Jaguar e o Centauro*, em que apesar da figura apresentar um híbrido entre homem e cavalo (animal utilizado pelos militares para reprimir manifestações) o chargista deixa claro que ele vê neste tipo de militar não um misto, mas um completo cavalo (gíria popular para alguém bruto), tanto que o título diz: “metade cavalo e metade *idem*”. Nessa imagem vemos o prazer orgástico da figura em empunhar e utilizar suas armas (notemos o sangue na faca e no chão) e sua felicidade em perseguir o povo e de ser temido por ele.

Ou mesmo num zoomorfismo completo, como no de “*Jaguar e o Bloco ‘Acadêmicos da Revolução’*” em que os militares e seus apoiadores são caracterizados como gorilas. Jaguar ataca tanto Carlos Lacerda como outras forças de direita. Em geral, Lacerda seria o porta-voz (por seu histrionismo e por ser visto como exímio orador e

debatedor) de um discurso reacionário, identificado, pelo chargista, como nazista.

*Jaguar e o Bloco “Acadêmicos da Reação”*



Fonte: UH, 28/03/1964

A representação do gorila foi importantíssima na época, até o final de 1970: “No comício da Central do Brasil, em 13 de março de 1964, um dos cartazes mais visíveis em meio à multidão trazia uma caricatura de Lacerda como gorila” (MOTTA, 2006, p. 42). Tudo indica que, especialmente após o golpe, o termo gorila preocupava os militares a ponto de o professor Mozart Monteiro ter-se dado ao trabalho de não só estudar o comportamento desses animais, mas relacioná-lo com as “virtudes” dos militares, para que estes não se sentissem ofendidos, “devendo sentir-se felizes com a honrosa alcunha de gorilas”. Seu artigo chamado de “*A Revolução dos Gorilas*” chegou a ser transcrito no “Noticiário do Exército” e foi lido em todos os quartéis. O professor até esperava um almoço com Castelo Branco para explicar suas descobertas e também pretendia criar a Ordem Nacional dos Gorilas (UH, 26/01/1965, p. 4).

Stanislaw também recorre a esse recurso de linguagem, a zoomorfia. Em sua crônica “*O Candidato Ideal*”, SPP dirá que o representante ideal para a Presidência deveria ter “mão de gato, pé de

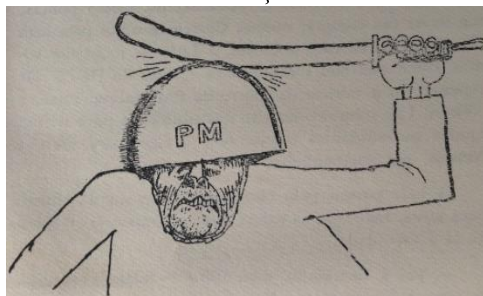
boi, cabeça de bagre e estômago de avestruz e [...] espírito de porco” (PRETA, 1968, p. 127). As alusões são fáceis de se interpretar pois residem na cultura popular e até hoje persistem. Essa pessoa deveria encarnar os verdadeiros ideais morais que representam a “revolução”, em virtude da conjuntura política, especialmente de seus escândalos: sorrateiro, lépido, como um gato, característica dotada, especialmente nas mãos, enfatizando o roubo; pé de boi no sentido de ser uma pessoa que é avessa a inovações, ligada a costumes e tradições ultrapassadas; cabeça-de-bagre seria alguém tido como burro, tolo, medíocre; estômago de avestruz, no sentido de suportar e “engolir” qualquer coisa, especialmente se tiver algo a ganhar com isso; e espírito de porco, ligado à ideia de um espírito sujo, impuro e cruel podendo ser ligado tanto à corrupção, quanto a valores morais. Cruel, sem moral, oportunista, medíocre, corrupto e moralista, estas seriam as virtudes reais que representariam os líderes ideais da “revolução” para SPP.

SPP não acreditava, entretanto, que todo militar fosse esse brutamontes e partilhasse desses valores morais. Em seu conto “A Solução” ele conta a história de João José de 22 anos que, sem pai, começou a trabalhar desde cedo e percebeu que a vida sem estudos seria dura. Por isso, enquanto exercia o cargo de PM — recebendo soldo ínfimo — estudava à noite. O problema *moral* se deu quando, pela manhã, lê sobre a truculência policial na invasão de sua faculdade. Reconhece policiais que batem e estudantes que apanham. Diz-nos SPP em seu conto:

Já não sabia mais de si mesmo; não sabia se tinha sido direito dormir o sono que, na noite anterior, seu organismo pedia. Se ao menos soubesse antes! Claro que não iria dormir, mas onde teria se apresentado? [estudantes ou ao quartel] [...] A ordem de um lado era não ter medo de apanhar; a ordem do outro era não ter pena de bater (PRETA, 1968, p. 107).

Sem saber o que fazer, o soldado começa a se bater: “O sangue jorrava do nariz! Da testa! Não ter medo de apanhar, não ter pena de bater” (ibid.). Assim, SPP compreende a situação de muitos desses militares e suas dificuldades, mas o que criticava era esse discurso moralista e, ao mesmo tempo, vândalo, que havia se incorporado no *ethos* da corporação.

#### A Solução



Fonte: FEBEAPÀ 3, 1968, p. 107

Mas, acabemos este artigo acerca dos “valores morais” com o relato, *ipsis literis*, de um decreto municipal que se fosse feito por encomenda como uma forma irônica de se criticar as morais professadas desde o golpe, não seria tão perfeito. Infelizmente trata-se de uma real homenagem a Castelo Branco em que se resume estas virtudes e promessas como fatos, mas com um final inusitado, o nome do local em que Castelo foi homenageado será alterado, o nome anterior será condizente com a realidade política que o país vivia, mas que os discursos que se pretendiam legitimadores buscavam ocultar, o fato de ser uma ditadura e não um regime democrático. Assim, neste conto, SPP não precisou nem elaborar qualquer ideia que não a simples transcrição para obter o efeito humorístico e desconstrutor do discurso moralista e golpista.

O decreto n. 166. “O prefeito municipal de Nova Friburgo usando das atribuições que lhe confere o artigo 20, n. 3, da lei número 109 de 16 de fevereiro de 1948 e considerando que o marechal Castelo Branco tem se conduzido na presidência da república como um

estadista de escol; considerando que o presidente Castelo Branco com seu manifesto de então como Chefe das Forças Armadas foi o primeiro grito de alerta contra a corrupção e subversão que assoberbava a Pátria brasileira; considerando que o presidente Castelo Branco como chefe da revolução banuiu a subversão comunista e a corrupção do Brasil; considerando que o presidente Castelo Branco trouxe a paz e tranquilidade à família brasileira; considerando que o presidente Castelo Branco vem implantando no país o clima de ordem, respeito e trabalho; considerando que o presidente Castelo Branco como herói da FEB se fez credor da gratidão do povo brasileiro, decreta: Artigo 1º, fica denominada praça Presidente Castelo Branco o logradouro público conhecido por *largo do matadouro* (PRETA, 1967, p. 21).

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikahil. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira, São Paulo: Editora HUCITEC, 1987.
- BRANDIST, Craig. *The Bakhtin Circle, Philosophy, Culture and Politics*. London: Pluto Press, 2002.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. “Uma opinião sobre as representações sociais”. In: *Representações - Contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000.
- CHARTIER, Roger. *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Trad. Claudia Ferrari, Barcelona: Gedisa, 2009.
- MAGALHÃES, Maria Cecília Camargo; OLIVEIRA, Wellington. “Vygotsky e Bakhtin/Volochinov: dialogia e alteridade”. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n.5, 2011.
- MORREALL, John. "Philosophy of Humor" In: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Ed. Edward N. Zalta: Stanford, 2016.
- PRETA, Stanislaw Ponte. FEBEAPÁ 1, Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1975.
- PRETA, Stanislaw Ponte. FEBEAPÁ 2, Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1967.

PRETA, Stanislaw Ponte. Na Terra do Crioulo Doido, A Máquina de Fazer Doido, FEBEAPÁ 3, Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.

# O TOM DO RISO ECOA NA HISTÓRIA DA HUMANIDADE: A DESCOMEDIDA GARGALHADA DO *CORINGA*

Adriana Claudia Martins (UFSM<sup>1</sup>)

Suellen Cordovil da Silva (UFSM/UNIFESSPA<sup>2</sup>)

## PARA COMEÇAR

Nas múltiplas manifestações do riso encontramos verdades, amostras da realidade social, modelos que constituem o cotidiano e a vida das pessoas, representação do poder e da subversão que se vestem de máscaras e que engendram os profundos sentidos e tons desse riso (sorriso, gargalhada, gemido, exclamação). Humor e ironia caminham ao longo da história da humanidade, transcurando por deslocamentos conceituais, por uma carnavalização que celebra as mudanças, necessidades emergentes do mundo que se moderniza.

Nessa prosa, consideramos a lógica original das coisas ao avesso, as perturbações, os altos e baixos e as profanações no desenho das relações sociais e, assim, buscamos entender o tom que veste o riso, perpassando por alguns autores, como Brait (1996), Alvarce (2008), Duarte (1994), Hegenberg (2011) e Zilles (2003), que estudaram suas manifestações e variantes, a exemplo de Bakhtin

---

<sup>1</sup> Doutora em Educação na Universidade Federal de Santa Maria/RS; Pós-doutorada nessa mesma instituição, onde também cursa doutorado em Letras/Estudos Literários.

<sup>2</sup> Doutoranda em Letras na Universidade Federal de Santa Maria. Professora assistente em Letras na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA).

(2010, 2013), autor russo que explica que o riso gerou tantos gêneros ainda na Idade Média e no Renascimento.

Neste cenário, elencamos como objeto de estudo o riso do personagem Coringa, sua inadequada e incontrolável risada circunscrita na ordinária e árdua trajetória de sua vida. Face à base teórica deste estudo, constatamos que a carnavalização é uma categoria que pode ser depreendida ao longo da história, nas múltiplas faces dos textos, articulando um sistema de significação própria para e em cada época e lugar.

Uma proposta que segue para refletirmos e refratarmos imbricados em questionamentos sobre o caráter que assume a deterioração do sublime: quando a degradação entra em comunhão com a vida real? Quando e como se manifesta o riso popular real e grotesco? Qual é a motivação desse riso? Diante de um texto que pensa e não se fecha no acabado da hora, este texto se costura dentro de limitações do espaço de um capítulo e na fronteira da interpretação que também é subjetiva, trazendo à baila a carnavalização e a história do riso, o uso das máscaras, a risada do Coringa, o humor sarcástico e o preconceito humorístico do Coringa.

## A ESCRITURA DA HISTÓRIA DO RISO À LUZ DE BAKHTIN

No rastro dos estudos de Bakhtin e da descomedida gargalhada de *O Coringa* que ressoa na nossa existência, buscamos entender o tom que veste o riso. O interesse por esta escritura e estudo nasce da observação e percepção do riso do que retumba desse na manifestação que veste, na gargalhada inadequada. O pensador russo Mikhail Bakhtin relaciona o riso ao campo do sério-cômico, como no diálogo socrático e na sátira menipeia, estudo que encontramos na obra *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2013).



É da leitura de *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento — o contexto de François Rabelais* (2010), de Mikhail Bakhtin, que adentramos essa discussão, mais especificamente a partir de Rabelais e a história do riso. Nesse livro, o autor propõe compreender as escrituras de Rabelais imbricando-a as suas origens, que foram retiradas da cultura cômica popular e da cosmovisão carnavalesca do mundo. Bakhtin enuncia sobre o corpo grotesco do Renascimento, analisa e explicita como se constituiu a carnavalização nas obras do francês Rabelais.

Neste ínterim dos estudos bakhtinianos, o riso se manifesta nas festividades do carnaval, o qual, junto ao corpo grotesco, denota uma marca da cultura popular. Para Bakhtin (2010), o riso popular e suas formas compõem um campo pouco estudado da criação popular. O autor observa que

O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações — as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. — possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, uma e indivisível (BAKHTIN, 2010, p. 3-4).

Além de pouco estudado, o riso não era aceito pelo cristianismo primitivo e, conseqüentemente, essa instituição determinava que fosse abolido, assim como o diabo. O riso era uma manifestação condenável porque, na perspectiva cristã, era necessária a manifestação da dor e do arrependimento pelos pecados.

Mikhail Bakhtin discute a afinidade do riso com a cultura erudita e explica sobre as dificuldades daqueles que tinham o poder, bem como da Igreja fazer uso do riso. Bakhtin sublinha que a seriedade ideológica pertencente à Igreja vigente na época fez com

que houvesse “a necessidade de legalizar, fora da igreja, isto é, do culto, do rito e do cerimonial oficiais e canônicos, a alegria, o riso e a burla que deles haviam sido excluídos. Isso deu origem a formas puramente cômicas, ao lado das formas canônicas” (BAKHTIN, 2010, p. 64). Desse modo, o riso foi regulado, mantido aprisionado e excluído. O teórico russo explica a consequência dessa segregação por parte da instituição clerical:

[...] o riso, separado na Idade Média do culto e da concepção do mundo oficiais, formou seu próprio ninho não-oficial, mas quase legal, ao abrigo de cada uma das festas que, além do seu aspecto oficial, religioso e estatal, possuía um segundo aspecto popular, carnavalesco, público, cujos princípios organizadores eram o riso e o baixo material e corporal. [...]. A verdade do riso englobava e arrastava a todos, de tal maneira que ninguém podia resistir-lhe (BAKHTIN, 2010, p. 71).

Ao identificarmos que o riso na Idade Média significava libertação dos padrões sérios e oficiais, é preciso sublinhar que essa “liberdade do riso, como qualquer outra liberdade, era evidentemente relativa; seu domínio se alargava ou diminuía alternadamente, mas não foi jamais interdita” (BAKHTIN, 2010, p. 77). O autor ainda escreve sobre o encontro entre os contrários, a experimentação das verdades da vida, verdades artísticas, o limiar entre a vida e a morte, a razão e a loucura, o herói e o vilão, uma carnavalização que explicita a ausência ou a incapacidade da fala e o riso escandaloso, juntos a exclaimar os sentidos.

A seriedade utilizada pelo poder, intimidava, exigia e proibia suscitando terror, subserviência, louvor e bênção do povo. Nela o tom oficial era gritante, oprimindo, mentindo, acorrentando, distorcendo. Para Bakhtin ao contrário do riso, a seriedade estava impregnada interiormente por elementos de medo, de fraqueza, de docilidade, de resignação, de mentira, de hipocrisia ou então de violência, intimidação, ameaças e interdições (BAKHTIN, 2010, p. 81).

Dentre as figuras públicas e carnavalescas que participavam, havia o louco (comumente o mais bobo que se maquiava e mascarava de palhaço, bufão), representante do sentido e do espírito da festa, escolhido pelo povo como rei cômico e alvo. O sistema de degradações, inversões e travestimentos provoca mudanças na concepção de mundo.

Era no contexto da alegoria como elemento importante na festa popular que se realizava a demonstração da especificidade e do caráter dos carnavalescos. Nessa troca identitária, nesse despir-se de um eu por meio do uso de máscaras, revelava-se a organização social, relativizando o regime hierárquico, uma tentativa de sobrevida e de liberdade que aproximava o povo. A fantasia era um dos elementos indispensáveis na festa popular, pois denotava a possibilidade da renovação da personagem social, assim “o elemento da relatividade e de evolução foi enfatizado, em oposição a todas as pretensões de imutabilidade e atemporalidade do regime hierárquico medieval” (BAKHTIN, 2010, p. 70).

Ao abolir as hierarquias, desaparecia o corpo individual e gerava na humanidade o sentimento de ser partícipe de um grupo, de ter um coletivo unido representado, fortalecido e indissolúvel. Mikhail Bakhtin afirma que nesse coletivo, o individual se esvai e deixa de ser, temporariamente ele mesmo e passar ser um Outro, o que significa “por assim dizer, trocar mutuamente de corpo, renovar-se (por meio das fantasias e máscaras). Ao mesmo tempo, o povo sente a sua unidade e sua comunidade concretas, sensíveis, materiais e corporais” (BAKHTIN, 2010, p. 222).

No desenho da linguagem carnavalesca, as formas e símbolos estão carregados do sentimentalismo, da contradição, da renovação, da tomada de consciência diante da alegria que se revela da relatividade representada a partir das verdades e do poder, os quais se constituem em um dos sentidos mais intensos do riso carnavalesco.

Disfarces e máscaras estão impregnados de sentido, remetem ao reconhecimento de que esta é uma festa popular virada ao avesso, do destronamento e do rebaixamento.

Nos estudos do pensador Bakhtin (2010), a máscara é um elemento que está impregnado do valor superficial e falso; no mascaramento há a simbologia em transformação, há manifestações corporais e materiais que se contorcem, grotescamente, rebaixadas, degradando o sublime e o ideal no formato de paródias e de caricaturas. Na perspectiva apontada por Bakhtin (2010), a máscara é usada no alto e no rosto, materializando o exagero, ocultando aquele que a usa.

[...] a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos (BAKHTIN, 2010, p. 34).

Ao romper as fronteiras do que está determinado no contexto e no sistema social, a máscara corrobora no vaivém da vida, na transformação e na renovação dos indivíduos. No tocante ao filme *O Coringa* e nas seções que seguem neste texto, fica possível associar o ritual de coroação desse personagem ao destrono dos representantes da televisão, da mídia e do governo local. Observemos que onde há um herói, há também um vilão, há um duplo, uma contradição. Consoante a esse contexto que principiamos estudar, Bakhtin lembra que o “cerimonial de destronamento se opõe ao rito da coroação; o destronado é despojado de suas vestes reais, da coroa e de outros símbolos de poder, ridicularizado e surrado” (BAKHTIN, 2010, p. 43).

Ao tecermos considerações sobre *O Coringa*, identificamos que é uma produção cinematográfica repleta de aspectos carnavalescos, uma narrativa fílmica que se elabora com um personagem que ri, que produz uma gargalhada involuntária, que se

apresenta como um corpo grotesco, inadequado, mascarado entre o riso e o sangue que pinta seus lábios.

Como personagem, o Coringa escreve com dificuldades, na penumbra e de forma inadequada assim como ri inapropriadamente, como também autobiografa sua vida, tece seu eu reduzido à vontade do não viver. É irônico e negativo em sua caderneta e é impróprio consigo mesmo.

## A INFELIZ RISADA DO PERSONAGEM CORINGA

O personagem Coringa e vilão do Batman recebeu diversas versões de adaptações para o cinema. Pode-se afirmar que cada personagem do Coringa exibiu algo em especial. Sob a direção de Romeo N. Galang, o filme *Fight Batman Fight*, (1973), que teve a atuação de Rod Navarro para as telas do cinema, foi uma das primeiras produções cinematográficas que apresentou o personagem Coringa. Assim, o Coringa seguiu como um vilão do personagem Batman em todas as obras midiáticas e ganhou seu espaço nas mídias, sendo que o filme *O Coringa*, em 2019, recebeu o prêmio Leão de Ouro no Festival de Veneza, neste mesmo ano.

Na narrativa de *O Coringa*, o personagem Fleck tem vontade de ser um grande comediante, mas é frustrado porque apresenta dificuldade para memorizar as situações engraçadas, mesmo anotando em um caderninho. O personagem trabalha como um palhaço de rua e carrega uma placa de estabelecimento. Até que um grupo de criança rouba a placa de Fleck e, quando ele vai atrás delas, as crianças se deparam com a fragilidade dele bateram nele de modo extremamente violento. Ele também é palhaço em uma empresa de entretenimento, neste lugar recebe uma arma de presente de um colega. Mas, diante de um incidente de ter derrubado a arma

enquanto estava no hospital fazendo recreação das crianças, Fleck foi demitido e isso foi muito triste e marcante para ele.

Outro evento aconteceu e deixou Fleck muito nervoso, em decorrência disso ele começou seu riso inadequado e, quando foi questionado por três homens que coagiam uma mulher, o motivo pela qual estava rindo, Fleck é agredido e acaba reagindo e matando esses homens com a arma que havia ganhado. Como consequência, ele foi homenageado pela população pobre por ter matado os criminosos, pois interpretaram a sua ação como boa. O povo usa máscaras de palhaço nas manifestações populares.

Fleck ajuda a sua mãe, mora com ela em um apartamento antigo e parecem ter dificuldades financeiras. A mãe pede que Fleck poste cartas todos os dias, pois ela escrevia para o seu antigo patrão, pedindo ajuda financeira. No entanto, um dia, Fleck abre uma dessas cartas e descobre que ele é um filho bastardo do futuro prefeito e que sua mãe, por muitos anos, havia mentido para ele sobre o verdadeiro passado do filho. O enredo traz a vida de Fleck, cuja rotina implicava em sorrir conforme a mãe o ensinara, ainda que esse perpassasse por um processo de exclusão social decorrente do fracasso profissional, da desestrutura familiar e de seu problema psicológico, cujo tratamento e medicamentos havia sido suspenso pelo governo local. Desse desenho da vida do personagem buscamos compreender o Coringa e sua condição do humor sarcástico face à desigualdade social que circunscreve o dia a dia dele.

Arthur Fleck ou “Feliz”, modo com que sua mãe o chama, tem a atuação do ator Joaquin Phoenix. O diretor Todd Phillips elaborou uma ambientação social em calamidade juntamente com os jogos de imagens com as cores primárias verde, azul e amarelo, em especial, que relembram as cores da roupa do personagem. O roxo pode ser retomado quando o personagem o Coringa entra no palco do

programa de *Talk show* do personagem Murray, pelo personagem Robert de Niro.

## O HUMOR SARCÁSTICO

Ao resgatar os estudos dos filósofos Sócrates, Platão e Aristóteles, pode-se compreender que eles entendem a ironia como uma forma discursiva filosófica. Beth Brait (1996) desenvolve em seu livro intitulado *Ironia: em perspectiva polifônica* (2008) várias abordagens relacionadas à problemática da ironia, como por exemplo as teorias filosóficas, psicanalíticas, sociológicas, retóricas, literárias, estilísticas e linguísticas — pragmáticas.

A ironia é um conceito da época do romantismo no fim do século XVIII, pois ela é um questionamento para a literatura como representação e das críticas sociais vividas no período, em busca de respostas para avançar para o sujeito enfraquecido ou debilitado da sociedade. Alvarce (2008) destaca, em sua tese, a ironia em seu papel de dualidade e retoma a ironia romântica, usada pelos os autores do período do Romantismo para enunciar discursos com uma ilusão da realidade, permitindo haver uma relação da obra de arte com a vida cotidiana da época.

Alvarce discute o tom da dualidade ou múltiplas possibilidades de sentido e as leituras de recepções estéticas. Com isso, a autora argumenta que o contraste entre a aparência e a realidade “constitui-se como o traço básico de toda ironia [...]”. A tensão entre a aparência e realidade pode expressa-se por meio de uma oposição, contradição, contrariedade, incongruências” (ALAVARCE, 2008, p. 27). A pesquisadora descreve que a ironia não ocorre somente no texto verbal, pois é possível ela se propagar em uma relação com o que é observável por meio das imagens.

Pode-se amparar aqui nossa interpretação em relação a condição burlesca do personagem Coringa e sua vida no filme como um personagem que vive uma ironia social. Ele transmite essa oposição e contradição da linguagem, como também de modo corporal. A ironia tem uma proximidade com a retórica clássica, pois a representatividade da oposição sempre foi considerada positiva em seus discursos, por meio de jogos de enganos da linguagem, enquanto a ideia é adquirir o poder de alguma forma (DUARTE, 1994). A autora afirma:

A ironia romântica fundamenta-se ainda, certamente, na socrática, que usa o recurso maiêutico para levar o interlocutor à reflexão e ao conhecimento, através do processo de destruir qualquer opinião isolada por colocá-las em contato com um contexto mais amplo ou estranho e por apresentar sucessivas questões que não encontram respostas, mas vazios. Ao negar as plenitudes e as certezas, esse tipo de ato irônico abre brechas conceptuais impossíveis de preencher, criando espaços para o outro sujeito, o interlocutor (DUARTE, 1994, p. 11).

Portanto, a ironia trata-se de uma contrariedade entre frases, enquanto o humor é compreendido como uma auto-ironia por meio de normas anteriormente estabelecidas e, “no texto literário pode ser vista como sinônimo de humor” (DUARTE, 1994, p. 12). A ironia trabalha próximo do pragmatismo, enquanto o humor se aproxima do poder ou do desejo de poder e, para “valorizar-se, para demonstrar superioridade, o ironista muitas vezes deprecia o adversário ou então elogia-o exageradamente” (DUARTE, 1994, p. 12).

No caso do objeto cinematográfico, o Coringa gostava de assistir o *talk show* de Murray com a sua mãe todas as noites, até que um dia ele é convidado para participar do programa, no entanto, Murray humilha Fleck em rede nacional enquanto apresenta um trecho da apresentação do Coringa em um palco na cidade. O Coringa deprecia o apresentador, assim como Murray fez com ele e,



em seguida, o Coringa mata Murray. Dessa forma, o humor não sugere rir do outro e, sim, rir de si mesmo. A ironia retórica propõe uma possibilidade de fins ideológicos. Hengenberg descreve que na ironia, “a represália assume o caráter intelectual puro e parece impessoal. No humor entra a pessoa do zombador: daí o caráter sentimental e, às vezes, doloroso do humorismo” (HENGERBERG, 2011, p. 114). O Coringa se torna um anarquista como uma forma de ideologia dentro de um sistema político que privilegia uma elite, enquanto o restante da sociedade segue oprimida. Neste viés, a ironia é uma tática de linguagem, a qual, conforme afirma Beth Brait, há

[...] um processo de meta-referencialização, de estruturação do fragmentário e que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros. Em outras palavras, a ironia será considerada como estratégia de linguagem que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia, ainda que essa polifonia não signifique, necessariamente, a democratização dos valores veiculados ou criados (BRAIT, 1996, p. 15).

A construção de uma sociedade fragmentada reverbera em um governo deteriorado e preconceituoso. Desta forma, a trajetória do personagem Coringa consiste de uma estratégia de deixar o público saber acerca das verdades ocultas e da exclusão social existente, e isso cativa toda uma audiência fora das telas. O Coringa é preso enquanto está na televisão, porém no caminho, a comunidade o liberta, jogando um caminhão em cima do carro da polícia o qual ele estava preso e o povo o retira de lá.

Ao acordar, ele nota que está com os seus lábios cheios de sangue, contorna os seus lábios com o sangue e lança um sorriso de braços abertos para todos. A atuação do personagem Coringa é uma crítica a essa condição social da população oprimida pelo regime de

governo que finge ajudar a comunidade e que, na verdade pretende eliminar o pobre.

Nesse ínterim, a ironia pode ser interpretada como um absoluto ou uma ideologia em construção que segue numa espécie de precariedade. A ironia cria uma expectativa de crítica ideológica também na enunciação, ou seja, enuncia-se “o que deveria ser, fingindo crer que o é, precisamente: é a ironia. Descreve-se o que é afetando que assim deveria ser, realmente: é o humor” (HEGENBERG, 2011, p. 114).

Notamos certa fragmentação e incompletude social protagonizadas pelo personagem Coringa e, nesse ensejo, reconhecemos que o artista perde a noção de totalidade clássica, pois “com sensibilidade menor e com maior aspiração imaginativa, a atitude não seria de humor e sim de ironia” (HEGENBERG, 2011, p. 115). A condição do Coringa diante de sua pobreza faz ele viver à margem da sociedade de Gotham ou das telas do cinema da elite. Em seu riso, ele apresenta o contraponto de um olhar decrépito e infeliz com os lábios pitados de sangue. Sente, portanto, o sabor da injustiça e assim propõe realizar justiça social ou vingança.

Com base no estudo do que escreve Brait, no capítulo *Interdiscursividade irônica*, é possível compreender que o discurso do Coringa é constituído e está marcado por

[...] um fenômeno bivocal, dialógico, um sistema de interação, para utilizar os termos de Bakhtin, as formas de recuperação do já-dito com objetivo irônico não assumem, como tal, a função de erudição, no sentido de invocação de autoridade e muito menos de simples ornamento. Ao contrário, são formas de contestação da autoridade, de subversão de valores estabelecidos que pela interdiscursividade instauram e qualificam o sujeito da enunciação, ao mesmo tempo em que desqualificam determinados elemento (BRAIT, 1996, p. 107).

Nesse processo de construção do vilão, podemos observar a condição de contestação da autoridade; por exemplo, ele vai em

busca do seu verdadeiro pai que, possivelmente, seria o futuro prefeito da cidade e o pai de Bruce Wayne, o futuro Batman. Nesta perspectiva, Zilles (2003) entende que o humor se concretiza por meio do cômico, do grotesco, do burlesco, do irônico, do sarcástico e essas características devem estar atreladas à questão do cômico, ou seja, quando “domina o puro riso, o humor torna-se ironia. Parece-me que, muitas vezes, falta verdadeiro humor à sociedade de hoje para tornar a vida mais suportável e mais humana” (ZILLES, 2003, p. 7).

Outrossim, com essa criação da ironia como algo ideológico no discurso que mexe “com a lógica dos contrários e que pode funcionar como um princípio de organização de um texto, é possível observar alguns mecanismos de construção textual, cujo conjunto pode produzir efeitos irônicos e humorísticos” (ZILLES, 2003, p. 90). No filme, o Coringa carrega efeitos de ironia deixados por seu personagem diante de uma sociedade autoritária e opressora, pois propõe discursos com ideias contrárias que promovem um conjunto de efeitos caóticos e irônicos, como o exemplo da máscara de palhaço, a qual é adotada pela comunidade, e que exhibe um redentor ou salvador do povo oprimido.

Mesmo individualizado às esferas consideradas inferiores da sociedade, o riso subsiste, logo, modifica-se. Com efeito, Bakhtin lembra que “no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto regenerador e positivo do riso reduz-se ao mínimo” (BAKHTIN, 2010, p. 33). Para esse mesmo autor, o riso tem um tom, uma entonação, uma linguagem que serve a um mundo que precisa se apresentar às avessas e, no viés da carnavalização proporciona a cosmovisão na trajetória da humanidade, traz os momentos da história do homem em um mundo invertido para, enfim, gerar os

tempos e lugares de libertação das coerções sociais e do medo (BAKHTIN, 2010; 2013).

## O PRECONCEITO HUMORÍSTICO DO CORINGA

O Coringa é um personagem que se constituiu um vilão em diversas narrativas no contexto mundial, além das cinematográficas. O humor apresentado pelo personagem no filme de 2019 trouxe uma reflexão de cunho originário de como esse personagem adotou o seu papel de vilão, de modo que critica uma elite social a qual despreza a sua condição das comunidades pobres e menos favorecidas. Dessa forma, o preconceito da condição do Coringa diante da sociedade o fez assumir ações violentas e se tornar um assassino irremediável.

Observa-se uma comparação do personagem Arthur Fleck ou como a mãe do personagem o chama de Happy ou Feliz e sua transmutação para o Jokey ou Coringa no decorrer do filme. O personagem Feliz, como a sua mãe o chama, se empodera de sua sombra de tristezas diante da sociedade que só o humilha e o quer eliminar dela de algum modo. Assim, ele se transforma em um vilão e criminoso, com o intuito de fortalecer a sua identidade, convencendo outras camadas sociais menos favorecidas financeiramente e prejudicadas pelo governo, atraindo-as para si, sendo amparado por esses indivíduos marginalizados da sociedade.

Um ponto importante é que ele foi salvo pelo grupo que estava causando baderna social, tornando-se uma espécie de representante das massas na cidade de Gotham. O filme discute assuntos sociais como a violência com pessoas de problemas psicológicos e comportamentais e relaciona isso com a desigualdade social. O Coringa apresenta uma risada polêmica que causa um efeito de estranheza e horror pelos demais personagens. Um exemplo disso foi no ônibus, onde ele começa a fazer caretas para uma criança e a mãe

a proíbe de dar atenção para ele, então ele começa a rir de modo assustador. Ela não entende o riso e ele entrega um cartão para a senhora, no qual afirma que ele tem um distúrbio psicótico.

## DIMENSÕES FINAIS DESTE TEXTO

Na busca de entendermos o tom que veste o riso, elencamos o filme *O Coringa*, lançado em 2019, que recebeu críticas devido a construção do vilão mais famoso do Batman, por meio do personagem Arthur Fleck, cuja trajetória circunscreve uma triste vida e risada, não especificada no filme, mas possivelmente uma doença, próxima a epilepsia gelástica, que ele mesmo não consegue controlar.

Assim, dispomos teoricamente sobre o riso à luz de Bakhtin (2010, 2013) e identificamos o humor como uma expressão sarcástica a partir da fundamentação teórica, especialmente, de Beth Brait (1996) em sua obra *Ironia em perspectiva polifônica*, de Lélia Parreira Duarte (1994) com o texto *Ironia, Humor e Fingimento Literário* e de Urbano Zilles (2003), no trabalho intitulado *O significado do humor*, entre outros.

Neste viés e face às limitações da escritura do capítulo, buscamos trazer as discussões acerca da carnavalização e da história do riso, da risada do Coringa, do humor sarcástico e do preconceito humorístico desse personagem, que em uma adaptação cinematográfica, nos é apresentado como Fleck, o qual não apenas tem uma infeliz risada, histérica, aguda, perturbadora e descompassada, e cuja melancolia garante tal convulsão sem que ele possa controlar, mas que tem toda uma vida recheada de tristezas, uma voz embargada diante da carta informativa que segura em suas mãos, única tentativa de explicar a quem possa interessar a sua limitação em parar de rir descompassadamente, em qualquer hora ou lugar.

## REFERÊNCIAS

ALAVARCE, C. S. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. 2008. 213f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2008.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. Ed. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2013.

DUARTE, L. P. *Ironia, Humor e fingimento literário*. Anais do XXVI SENAPULLI. 24 a 28 de janeiro de 1994. CAMPINAS: SP, 1994.

GUIMARÃES, M. J. Ironia: uma primeira abordagem. *Revista da Faculdade de Letras Línguas e literaturas*. Porto, XVIII, p. 411-422, 2001. Disponível em: (Link). Acesso em: 22 ago. 2015.

HEGENBERG, L. *Mais palavras: fragmentos de velhas anotações (1945-1948)*. Rio de Janeiro: E-PAPERS, 2011.

ZILLES, U. O significado do humor. *Revista Famecos*, n. 22, Porto Alegre, p. 83-89, 2003.

## SOBRE OS ORGANIZADORES

**Suellen Cordovil da Silva:** Possui graduação em Letras, com habilitação em Língua Inglesa pela Universidade Federal do Pará (2011), mestrado em Letras: Linguística e Teoria Literária pela Universidade Federal do Pará (2014). Atualmente cursa o doutorado em Letras, com área de concentração em Estudos Literários, na Universidade Federal de Santa Maria. Atua como professora assistente nível II de Literaturas em Língua Inglesa na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa).

**Tiago Marques Luiz:** Possui graduação em Letras Licenciatura/Habilitação Português/Inglês pela Universidade Federal da Grande Dourados (2009), especialização em Tradução de Inglês pela Universidade Gama Filho (2011), mestrado em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (2013) e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (2019). Atualmente é professor substituto na Universidade Federal da Grande Dourados, lotado na Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (FACALE-UFGD).





## SOBRE OS AUTORES

**Adriana Claudia Martins:** Doutora em Educação na Universidade Federal de Santa Maria/RS; Pós-doutorada nessa mesma instituição, onde também cursa doutorado em Letras/Estudos Literários.

**Fernando Miramontes Forattini:** Possui graduação em Filosofia pela Universidade de São Paulo (2007), especialização em Transparency, Corruption, Money & Politics pela Transparency International School (Lituânia - 2019) e mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2018). Atualmente cursa o doutorado em História na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

**João Batista Martins de Moraes:** Possui graduação em Letras Licenciatura Português/Inglês pela Universidade Federal de Pernambuco (2000), mestrado em Letras pela mesma instituição (2007) e doutorado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2014). Atualmente é professor adjunto na Universidade Federal Rural de Pernambuco, campus Garanhuns.

**Myriam Pessoa Nogueira:** Possui bacharelado em Comunicação - Radialismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (1988), especialização em Cinema, Vídeo, TV e Novas Mídias pela University of California (1999), mestrado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2009) e doutorado em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (2014), com período sanduíche na Wayne State University. Atualmente é docente do Bacharelado em Cinema e Audiovisual do Instituto Federal de Goiás, atuando no campus Cidade de Goiás.

**Ronaldo Vinagre Franjotti:** Possui graduação em Letras Português/Inglês pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2002), especialização em Tecnologias da Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2010), mestrado em

Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2011) e atualmente é doutorando em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. É professor da Secretaria Estadual de Educação de Mato Grosso do Sul desde 2006, lecionando Língua Portuguesa e Literatura.

**Salvia de Medeiros Souza:** Possui graduação em Letras Português/Inglês e suas respectivas literaturas pela Universidade Federal Rural de Pernambuco — Unidade Acadêmica de Garanhuns (2019). Atualmente é mestranda em Estudos da Linguagem na mesma instituição.

**Taís Turaça Arantes:** Possui graduações em Pedagogia pela Universidade Luterana do Brasil (2012); Letras - Português e Espanhol pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (2016); Letras - Inglês pela Universidade Estácio de Sá (2018); Gestão de Recursos Humanos pela Universidade Estácio de Sá (2015). Tem Mestrado em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (2016) e atualmente é doutoranda em Psicologia Social na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

**Valquiria Pereira Alcantara:** Possui graduação em Letras Português/Inglês pela Universidade de São Paulo (1991), com aperfeiçoamento em Literatura Infantil e Juvenil (1993) e especialização Língua Inglesa (1995) pela mesma universidade. É Mestra em Estudos da Tradução também pela USP (2018). Atualmente atua como professora de Língua Inglesa na Faculdade de Tecnologia de São Paulo - unidade Franco da Rocha.



BORDÔ-GRENÁ