



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Ciências Sociais e Humanas

Humor na Sociedade Contemporânea

Nuno Amaral Jerónimo

Tese para obtenção do Grau de Doutor em
Sociologia
(3º ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Doutor José Carlos Venâncio

Covilhã, Abril de 2015

καλλίστη

Agradecimentos

Ao professor José Carlos Venâncio, por mais de duas décadas anos de aprendizagem contínua e uma paciência constante para responder a dúvidas e perplexidades, de que a orientação deste trabalho foi apenas uma ínfima parte.

Ao professor Donizete Rodrigues, por toda a energia despendida com este e outros projectos.

Aos meus colegas de departamento por todas as dicas, apoios e incentivos recebidos ao longo dos anos.

A quem nunca deixou de acreditar.

verba vana aut risui apta non loqui

Resumo

O trabalho aqui apresentado pretende discutir as diversas dimensões sociais do humor e da comédia numa perspectiva multidisciplinar a partir do ponto de observação da Sociologia. Da confluência entre a Sociologia da Cultura e a Sociologia do Quotidiano nasce a ilustração de casos particulares da produção humorística e a proposição de novas significações para o posicionamento dos comediantes na sociedade contemporânea. Da equivalência discursiva entre seriedade e honestidade avalia-se de forma crítica a valorização cultural das significações dos conteúdos apresentados sob o manto diáfano do riso.

Palavras-chave

Humor, comédia, intelectuais, representações sociais

Abstract

The present work intends to discuss the several social dimensions of humour and comedy in a multidisciplinary perspective, from the sociological point of view. From the convergence between Sociology of Culture and Sociology of Daily Life some illustrative examples arise from selected comedy productions and the proposition of new significances towards comedians' positioning in contemporary society. From the linguistic equivalence between seriousness and earnestness it is critically assessed the cultural value assigned to significations presented under the soft veil of laughter.

Keywords

Humour, comedy, intellectuals, social representations

Índice

APRESENTAÇÃO	1
INTRODUÇÃO	1
JUSTIFICAÇÃO	3
ESTRUTURA E OBJECTIVOS	5
ESTADO DA ARTE	7
METODOLOGIA	10
SELECÇÃO DE CASOS	12
CAPÍTULO 1	15
A REALIDADE VISTA POR DENTRO	17
A INTERSUBJECTIVIDADE AO SERVIÇO DO HUMOR	25
A REALIDADE CONSTRUÍDA EM CONJUNTO	28
REPRESENTAR É CONHECER	39
OBJECTIVAÇÃO E ANCORAGEM	40
ESTRUTURA E FUNÇÃO DAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS	42
LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO INTERPESSOAL	44
LINGUAGEM E REPRESENTAÇÃO SOCIAL	46
LINGUAGEM COMO IDENTIDADE SOCIAL	47
OUTRAS ABORDAGENS DA SOCIOLOGIA	48
ABORDAGEM FUNCIONALISTA	48
ABORDAGEM DO CONFLITO	50
TEORIAS DO HUMOR E DO RISO	52
TEORIA DA INCONGRUÊNCIA	53
TEORIA DA SUPERIORIDADE	55
TEORIA DO ALÍVIO	56
TEORIAS CONTEMPORÂNEAS DE SÍNTESE	58
TEORIA DE MINSKY	58
TEORIA DA VIOLAÇÃO	58
TEORIAS DA MANUTENÇÃO	59
CAPÍTULO 2	61
RISO, HUMOR E COMÉDIA	63
RISO	63
HUMOR	66
COMÉDIA	69
ANÁLISE HISTÓRICO-COMPARATIVA	72
PARA UMA HISTÓRIA DA COMÉDIA	73
ORIGENS HELÉNICAS	73
DIONÍSIO TORNA-SE BACO	75
COMÉDIA DE DEUS	76
O SILÊNCIO DOS RISOS INOCENTES	79
UMA ALEGRE FIGURA	82
O PALCO É UMA VIDA	83

O ECO DOS SALÕES	84
DE RISOS E HOMENS	86
FIM DE SÉCULO	86
JANELAS INDISCRETAS	87
UM FIGURÃO – O BOBO	91
AGORA É UM APARTE – AS ANEDOTAS	94
CAPÍTULO 3	97
<hr/>	
OS INTELLECTUAIS	99
OS INTELLECTUAIS COMO GRUPO SOCIAL	103
A CONSTRUÇÃO DO CAMPO INTELLECTUAL E DO CAMPO ARTÍSTICO	104
O HUMOR NO ESPAÇO PÚBLICO PRIVILEGIADO	110
O LUGAR DOS HUMORISTAS	113
INTELLECTUAIS, HUMOR E POLÍTICA	117
INTELLECTUAIS EM CRISE, HUMORISTAS EM ALTA	126
A TRAGÉDIA DA CULTURA, A COMÉDIA DA AUSÊNCIA	126
O RISO COLONIZADOR	130
EM BUSCA DO SENTIDO DE HUMOR	132
CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
<hr/>	
BIBLIOGRAFIA	145
ANEXOS (GUIÕES)	177
<hr/>	

Este trabalho foi redigido segundo as regras ortográficas em vigor no momento em que foi iniciado

Apresentação

Introdução¹

O humor não é normalmente levado a sério. A *Bíblia*, livro fundador da tradição intelectual e narrativa da civilização ocidental, não trouxe boa fama ao humor e ao riso. Deus repreende Sara quando esta se ri de uma boa piada [Gen 18:11-13] e os sábios deixam bem claro que o riso é assunto dos tolos [Pv 14:9; Ec 7:3-4]. Esta imagem comum de frivolidade que lhe está associada há milénios tem também relegado o humor para as margens da academia de uma forma provavelmente injustificada. Entre o voluntarismo de uma praxis social e a probidade assertivamente atestada pela sisudez dos temas graves, encontramos as Ciências Sociais, a Sociologia em especial e a portuguesa em particular, muito atentas aos grandes problemas e às grandes transformações do mundo contemporâneo. A linguagem da ciência, ao percorrer o carril clássico de bitola escolástica, pode parecer o humanitário Vilhena, personagem queirosiana que se abespinhava contra a galhofa em *A Capital!*: «como querem vocês que o homem ria, quando a Polónia sofre?» [Eça de Queirós 1925: 16]. O humor, como objecto de interesse científico, sofre de uma dupla hermenêutica invertida. Por ser considerado uma banalidade do quotidiano, é desvalorizado enquanto processo discursivo². Greengross, Martin e Miller sugerem que este é um tema pouco aprofundado nas disciplinas científicas porque «os investigadores assumem que o seu conteúdo divertido é inconsistente com o sério ofício da ciência» [2012: 74].

A contribuir para uma aparente desvalorização contemporânea do tema estarão decerto os relatos desencantados daqueles autores que lamentam a universalização e consequente banalização do humor como forma básica e simplificada do desejo de entretenimento e procura da felicidade etérea [Lipovetsky 1989; Pollock 2003; Billig 2005; Minois 2007]. Esta visão mais pessimista chora uma bastardização dos conceitos de humor e comédia na era contemporânea, a dissolução da facécia espirituosa e ilustrada numa permanente chacota popular, em que todas as dimensões da vida se transformam em diversão e paródia. É no entanto no espaço intersticial entre a sátira erudita e a palhaçada rudimentar que o humor se produz e reproduz em todo o seu amplo universo de significados e significações. Apesar de o humor constituir uma parte praticamente inseparável da nossa vida quotidiana, não é habitual determo-nos sobre a sua complexidade de sentido, o que representa e o que abarca.

¹ Uma introdução breve ajusta-se a este tema. A brevidade é a alma de uma piada. Nada melhor para estragar uma piada do que perder muito tempo a explicá-la.

² Quando os Gato Fedorento afixaram um cartaz que parodiava uma campanha xenófoba de um partido político, os jornalistas questionaram o grupo se aquele cartaz era uma mensagem política ou *apenas* uma piada.

É a partir dessa amplitude referencial e em contraste com uma atitude reverencial que se encontra no espaço das Ciências Sociais um enorme potencial de crescimento para procurar compreender esta componente essencial da vida em sociedade de forma mais aprofundada, sistematizada e academicamente sustentada.

As Ciências Sociais têm revelado que qualquer assunto, por mais superficial que possa parecer, acaba sempre por revelar significados interligados de grande profundidade e complexidade. Acontece que essas complexidades são muitas vezes disfarçadas por máscaras discursivas que procuram simplificar a realidade e entre essas máscaras encontramos as fórmulas do humor e da comédia. Aos sociólogos, sem temor pela simplificação desarmante do humor e do riso, pode caber o papel de desconstruir e desambiguar estes significados com o objectivo de posicionar o humor numa base mais alargada de significação social e de entretecer o discurso humorístico com as representações sociais do quotidiano.

Justificação

O humor é essencialmente um fenómeno social. As exhibições de riso e manifestações de humor são uma forma comunicativa comumente partilhadas nos processos de interacção social. O riso, o humor, a comédia são social e culturalmente partilhadas e muitas vezes moldadas e localizadas dentro de fronteiras espaciais e temporais. Apesar do carácter social do humor, a Sociologia tem-se mantido afastada do humor e da comédia, quer como objecto de estudo, quer como metodologia de trabalho. A emergência da Sociologia no século XIX viu a nova ciência social centrada fundamentalmente nas transformações estruturais dos tempos modernos - modernização, industrialização, urbanização, secularização. Ao longo do século XX, a Sociologia tornou-se mais diversa e preocupada com a micro-realidade da vida quotidiana, mas ainda assim essencialmente devotada ao estudo dos problemas sociais e das grandes transformações.

Consequentemente, o humor era objecto de estudo apenas quando aparentava ser problemático por si mesmo, de forma assessória em relação aos importantes assuntos da investigação sociológica, como a etnicidade, a política, o conflito, a desigualdade de género. Há no entanto sinais evidentes do papel social e da relevância simbólica do humor que merecem uma atenção mais cuidada.

Muitos dos teóricos clássicos do humor tocam nos seus aspectos de sociabilidade, mas muitas dessas questões foram respondidas a partir de uma perspectiva filosófica ou da Psicologia. Antropólogos e etnógrafos talvez tenham estado um passo à frente dos sociólogos na atenção prestada aos significados e funções do humor. Só depois da década de 1970 surgiu um verdadeiro interesse da Sociologia pelo humor, mas é hoje inegável que, à escala internacional, os últimos anos têm testemunhado uma intensificação da investigação sociológica que procura compreender o humor do ponto de vista do seu papel social.

Henri Bergson [2009] descreveu o humor e o riso como sendo essencialmente sociais e partilhados. Os aspectos cómicos da vida dificilmente podem ser experimentados em isolamento. O riso e o humor não existem sem o outro. O humor causa o riso, o riso exige um eco. Uma piada exige um contexto social para produzir sentido. Uma vez que o humor é um fenómeno que se produz numa contexto social, a Sociologia tem um papel fundamental a cumprir para a sua análise e compreensão.

O humor e o riso foram ganhando foros de respeitabilidade como objectos de investigação e têm recebido bastante atenção por parte de antropólogos, historiadores, filósofos e psicólogos. Apesar do grande nível de especialização atingido pelas Ciências Sociais contemporâneas, não é possível num trabalho desta natureza traçar fronteiras estanques entre o conhecimento produzido pelas várias disciplinas que se debruçaram sobre o humor. Esta tese pretende preencher um vazio existente no campo das Ciências Sociais,

nomeadamente na Sociologia portuguesa, mas sem deixar de percorrer os caminhos interdisciplinares dos campos científicos referidos.

A Sociologia tem sido denunciada muitas vezes como uma disciplina colonizadora [cf. Haraway 1991]. Por outras palavras, é-lhe normalmente atribuída uma atitude imperialista face às suas fronteiras disciplinares na academia. O humor é um caso exemplar deste tipo de colonização de uma área de estudo. A investigação sobre o humor começou com a Filosofia e a Retórica, tendo evoluído mais tarde para um objecto na ciência do social através do trabalho de muitos antropólogos e etnógrafos ao longo do século XX. Esta investigação permite-nos obter uma imagem geral, mas rigorosa, da teorização sociológica do humor na actualidade. Esta imagem não constitui de todo uma visão crítica acerca dos sociólogos nem sobre o humor, mas sim uma vantagem da pesquisa sociológica sobre o tema. A Sociologia deve incorporar estes elementos e muitos outros para poder oferecer uma abordagem fundamentalmente multidisciplinar que nos permita compreender o papel do humor na sociedade. A Sociologia pode pedir emprestada e adaptar as abordagens psicológicas, históricas e até literárias sobre o humor e sustentar-se nestas para assim criar pontes importantes entre estas disciplinas que lhe permitam avançar ainda mais no estudo sobre este fenómeno social.

Quando se olha para o fenómeno do humor de forma mais detalhada, observa-se que existem muitos paralelos, em termos de temáticas e de metodologias, entre o sociólogo e o humorista [Zjidervled 1983; Mintz 1985; Smajda e Brody 2011; Watson 2014]. Estes paralelos serão úteis para a discussão que se travará adiante sobre a produção intelectual dos humoristas, esperando contribuir de forma significativa para a afirmação dos estudos sobre humor na disciplina. O humorista explora os engulhos do quotidiano e sublinha a estrutura subjacente da sociedade de forma idêntica à dos sociólogos. A ironia, a paródia, a sátira podem revelar as estruturas de poder inerentes à sociedade [Dwyer 1991; Sanders 1995] e até contribuir para manter essas fontes de poder sob controlo [Koller 1988; Pinharanda *et al.* 2012], ainda que este papel seja, segundo muitos, limitado [Billig 2005; Minois 2007]. Os processos de simplificação e esmagamento do discurso humorístico poderão levar alguns públicos a reconhecer nesta fórmula interpretativa mais superficial de abordar alguns temas sociais controversos uma maior compreensibilidade e aceitação do que nos métodos laboriosos e secos da Sociologia, ainda que muitos destes temas e métodos se sobreponham de forma significativa. Os métodos de observação qualitativa, de sumário e reinterpretção são, como se desenvolverá mais adiante, muito semelhantes. A tarefa de um comediante consiste em observar, digerir, escrever e divulgar as suas considerações sobre a sociedade tal como qualquer sociólogo o faz. Há comparações ainda mais prementes que podem ser feitas com disciplinas como a etnografia, como se mostra na quinta secção. O campo emancipado da esfera cômica constitui, além disso, uma das poucas esferas públicas em que os temas sociais mais contestados podem ser abertamente discutidos, pelo que o papel discursivo da comédia não pode ser subestimado.

Estrutura e objectivos

O propósito da análise que se apresenta ao longo deste trabalho é o de compreender as várias formas como o humor e a comédia vieram a ser entendidas em décadas recentes pelas Ciências Sociais no sentido de procurar aplicar algumas das suas metodologias a casos específicos de comédia portuguesa.

O primeiro capítulo dá ênfase particular à fenomenologia social e ao construtivismo social e decorre de se considerar a construção discursiva da realidade como elemento chave da relação negociada entre o comediante e a sua audiência, bem como da mediação entre o mundo observado e o discurso humorístico produzido pelos comediantes. Daqui resulta desde logo uma opção inicial de tomar como objecto observado o humor produzido por autores identificados, por criadores profissionalizados da indústria da comédia, em detrimento do humor popular e conversacional, decerto legítimo, mas conducente a uma outra investigação e a outros trabalhos. Não se coloca aqui nenhuma desvalorização do humor utilizado nos contextos quotidianos, mas tão só uma escolha pela curiosidade interpretativa de conhecer melhor as representações simbólicas contidas no humor produzido pelos criadores especializados.

Um enfoque particular recai no papel das representações sociais como produção de uma mundivisão específica, na criação de códigos próprios, bem como na linguagem como forma singular de representação. A abordagem generalizada do interaccionismo de psicolinguistas e sociólogos envolve-se com a abordagem fenomenológica ao estudo do humor que permite entender a utilidade das chaves interpretativas do humor e da comédia como espelhos e microscópios reveladores das formas como é construída a realidade que se experiencia.

Como o humor e o riso são fenómenos complexos psico-bio-socio-literários, cabe examinar em maior detalhe a diversidade de abordagens disciplinares que se debruçaram sobre o estudo do humor. Um percurso que vai desde o interesse da Psicologia em saber porque se ri o ser humano ao interesse dos Estudos Literários nos recursos estilísticos utilizados, concluindo o primeiro capítulo com as diversas e contrastantes abordagens sociológicas que têm procurado compreender a importância do humor nas sociedades, seja ao nível das funções sociais do humor, seja no seu âmbito mais estrutural dos discursos nas relações de poder.

O segundo capítulo estabelece, numa primeira parte, uma compartimentação analítica entre os irrequietos conceitos do riso, do humor e da comédia. Numa segunda parte, reconhece-se que o humor e a comédia são noções mutáveis e transfiguradas ao longo dos tempos em resposta a estímulos sociais e históricos específicos. Assim, analisam-se os modos como essas transições decorreram no tempo através de uma análise histórica e comparativa do lugar do humor nas sociedades ocidentais desde a Antiguidade Clássica aos nossos dias.

Tenta-se nesta fase do trabalho demonstrar como a percepção do cómico no mundo ocidental tem uma longa e contínua tradição que recua milhares de anos. A figura do comediante como membro integrado da sociedade tem raízes que retrocedem até ao período helénico e que precedem mesmo a escrita situando-se na história da oralidade.

Esta realidade construída encontra muitos paralelos nas formas como o ambiente alternativo do cenário cómico é construído numa escala mais pequena. O terceiro capítulo desta tese procura entender se os humoristas assumem um papel de intelectuais públicos reflectindo sobre as imagens construídas da realidade e como se assemelham a etnógrafos quando recolhem os seus dados na realidade social. A proposta consiste em descortinar de que formas as reconstruções cinzeladas pelas facécias do humor e da comédia encontram paralelo com a visão dos cientistas sociais, tendo em especial atenção o olhar atento dos etnógrafos e o sentido crítico dos sociólogos.

Este trabalho apresenta-se organizado num conjunto de tópicos interrelacionados, numa coexistência que flutua entre a autonomia dos enfoques e a congregação de conceitos. É um propósito declarado permitir que a teoria discuta com a prática, encorajando a compreensão de várias formulações humorísticas e feições de comédia como discurso e produto culturalmente validados pelas teorias discutidas. Embora os exemplos falem muitas vezes por si mesmos, não ficam a falar sozinhos nem se encontram afastados dos preceitos teóricos. As cenas e piadas apresentadas ao longo do texto supõem uma escolha consciente e alicerçada nos critérios que se julgam mais representativos dos debates mais alargados. No lugar de deixar para um último capítulo uma pesada carga analítica de exemplos humorísticos, deseja-se que a linguagem da comédia conviva com o discurso, o método e o preceito do conhecimento científico, pelo que a opção decorrente foi a de plantar no decurso de todo o texto os casos analisados que pretendem suportar e testar as teorias e as generalizações, não esperando todavia que desse processo resultem necessariamente flores ou frutos.

No fim deste trabalho, cruzando os caminhos do humor e da comédia com as especificidades científicas e analíticas da Sociologia da Cultura e da Sociologia do Quotidiano, pretende-se também contribuir para uma proposta epistemológica emergente [Wilson 2014] que procura criar condições para que o discurso humorístico deixe de ser unicamente um objecto válido de estudos sociais e se possa tornar uma ferramenta analítica de auxílio à compreensão do sentido da acção social [Weber 2009], seja em termos de produção teórica, seja em investigações de casos concretos.

Estado da arte

O humor está presente desde que existe humanidade - e mesmo considerando que símios e outros primatas riem, é até provável que algo parecido com o humor existisse anteriormente ao surgimento da Humanidade. Por comparação, a investigação sobre o riso, seja na Sociologia, na Psicologia ou na Teoria da Literatura está apenas no seu começo. Bergson [2009] e Freud [1960] tentaram as primeiras aproximações no alvor do século XX, mas não dispunham ainda de todas as ferramentas analíticas para o fazer. Para tecer uma linha diacrónica com as linhas e fios da produção científica é necessário também procurar compreender os desenvolvimentos disciplinares da interpretação académica do humor.

A investigação sobre o tema é já hoje bastante extensa e vários autores de várias disciplinas têm procurado contribuir para a discussão sobre o humor e os temas relacionados com a sua definição [Freud 1960; Zijderveld 1983; Apte 1985; Bergson 1998; Berger 1999; Provine 2000; Minois 2007; Morreall 2009; McGraw e Warner 2014]. Ao longo da história da ciência muitas tentativas foram feitas para definir o que é o humor e aquilo que as pessoas julgam ser cómico. Várias áreas da investigação científica como a Psicologia, a Medicina, a Linguística ou a História tentaram agarrar este termo de diferentes ângulos de observação para lhe definir algumas fronteiras. Estes marcos não devem, no entanto, ser entendidos como limitações ao termo em si, mas sim tentativas impulsionadores para criar um ponto de partida para uma discussão sobre este assunto.

Embora tenha havido uma profusão de propostas de definição do conceito, não existe uma definição única que pudesse ser aceite em concordância por todas as disciplinas e por todos os estudiosos e investigadores. Há mesmo o caso de autores que julgam ser impossível tal tarefa de definir o humor [Walker 1998; Cohen 2001]. É precisamente este desafio que anima o campo dos estudos do humor e atrai um interesse académico cada vez mais alargado.

O estudo do humor tem sido abordado pelos cientistas sociais e do comportamento ao nível individual, examinando, por exemplo, o sentido de humor de cada um através de processos cognitivos, bem como ao nível colectivo, analisado, noutro exemplo, a troca de mensagens humorísticas e as suas percepções. Vários teóricos olham para o humor como «uma experiência cognitiva, muitas vezes inconsciente, que envolve uma redefinição da realidade sociocultural que resulta num estado de espírito divertido» [Apte 1985: 14].

Entre todas as teorias elaboradas para compreender o humor, a generalidade dos autores [Zijderveld 1983; Morreall 1987; Pollock 2003; Billig 2005; Kuipers 2008] destaca três que marcaram a agenda da investigação deste campo do saber: a teoria da superioridade, a teoria do alívio e a teoria da incongruência. Estas teorias ocupam ainda uma significativa parte deste trabalho presente e de todos os que procuram chegar perto de uma compreensão mais abrangente do fenómeno. Compreender cada uma destas teorias e a sua história é

imprescindível para entender quer as aproximações analíticas posteriores das várias disciplinas científicas, quer as formulações utilizadas pelos próprios comediantes na preparação do seu material humorístico.

A International Society for Humor Studies tem vindo a investigar o tema de forma multidisciplinar desde 1988. Apesar de várias décadas de esforços determinados por vários investigadores ligados ao humor, este campo do conhecimento luta ainda por um preceito de respeitabilidade.

Os anos 80 do século XX viram brotar o humor como área de investigação legítima dentro da Sociologia. Os investigadores começaram a incorporar os primeiros passos dados por antropólogos, psicólogos, filósofos, e até folcloristas, para depois assumirem a vanguarda daquela agenda numa compreensão geral sobre como o humor opera na sociedade. As primeiras tentativas para trazer o estudo do humor para debaixo de uma lente mais rigorosa e séria, como os trabalhos de Zijderveld [1983] e Fine [1983], introduziram de facto o humor como temática sociológica por direito próprio. Estas primeiras tentativas para reconciliar o humor com a sociologia começaram por integrar as teorias de académicos do século XX e recategorizaram-nas por forma a inaugurar novas trajectórias de investigação na Sociologia.

Partindo das três teorias brevemente apresentadas anteriormente, vários trajectos disciplinares têm vindo a desenvolver-se no contexto da Sociologia do humor, elaborando as suas próprias metodologias e abordagens ao tema. Algumas destas abordagens ganharam grande proeminência na análise sociológica do humor e merecem desenvolvimento próprio em capítulo adiante. Num esforço de síntese, Kuipers [2009] concentra as propostas teóricas da Sociologia sobre o humor em cinco grandes unidades: a abordagem funcionalista, a abordagem do conflito, a abordagem do interaccionismo-simbólico, a abordagem fenomenológica e abordagem histórico-comparativa.

Os paradoxos que residem no centro deste fenómeno são aspectos muito intrigantes sobre o seu papel na sociedade. O humor parece possuir uma capacidade particular para co-produzir reacções contrárias e posições que visam alvos diferentes. Este dualismo é aparente em muitas das funções do humor em contextos sociais diversos e merece uma explicação adicional. Algumas destas funções paradoxais do humor, como por exemplo a do *continuum* entre identificação e diferenciação sociais, ou entre controlo e resistência são examinados no trabalho de Lynch [2002]. Ao delinear as funções do humor desta forma podemos mais facilmente estabelecer importantes pontes de ligação com outras teorias do humor e poderá permitir-nos resumir o estado actual da investigação sobre as funções sociais do humor.

Parte-se para este trabalho com a convicção de não existir nem tentar propor qualquer teoria geral unificada do humor que possa ser aplicada a todas as situações cómicas em todas as culturas e em todos os tempos. Pelo contrário, tal como existe uma multiplicidade de géneros de humor e comédia, aceita-se a convivência de uma miríade de abordagens teóricas nos

estudos do humor. Só através da compreensão dos méritos e aplicações de cada uma é que poderemos ter uma ideia mais clara e abrangente do papel contemporâneo do humor na sociedade.

Apesar de uma procura que se pretendeu exaustiva, não foi possível encontrar na produção sociológica portuguesa estudos generalistas ou casuísticos sobre o humor, com excepção para o *e-paper* de Frederico Cantante [2007], um trabalho de campo de conversas com guionistas das Produções Fictícias.

Como ressalva, julga-se importante estabelecer à partida que esta tese não discutirá o tema em função da valorização positiva ou negativa de aspectos cognitivos, comportamentais ou mesmo relacionais e sociais. Regista-se apenas uma notação de que a ideia de o riso teria poderes curativos era uma prédica comumente aceite há séculos e que, após uns séculos de puritanismo religioso contra a gargalhada, o riso terapêutico tem ganho novamente expressão no senso comum e nas abordagens *new age*. Esta percepção tem sido também bem acolhida por alguma investigação da Psicologia e da Medicina contemporâneas, concentrando as suas atenções nas funções terapêuticas e benéficas do humor, embora a Ciência não tenha ainda logrado determinar conclusões definitivas [Provine 2000].

Metodologia

A contextualização teórica e a análise de conteúdos são componentes necessários a qualquer trabalho de investigação que incida sobre produtos culturais, como é o caso do discurso humorístico e dos programas de comédia. Este estudo procura compreender as várias formas como o humor e a comédia representam concepções, construções e representações da realidade social envolvente. Desta forma, considera-se importante a utilização de metodologias qualitativas para analisar e interpretar alguns exemplos de comédia contemporânea, particularmente da comédia portuguesa, mas recorrendo sempre que necessário a exemplos de comediantes internacionais. O estudo, em função das abordagens teóricas implicadas na discussão do tema, procura adoptar os métodos fenomenológicos da investigação qualitativa.

As perspectivas qualitativas oferecem uma estratégia de observação indutiva que é interessante para este estudo. Esta estratégia indutiva permitirá ao investigador compreender a forma como os comediantes desenvolvem as suas estratégias discursivas sobre o mundo que o rodeia, numa óptica fenomenológica e construtivista.

Orcher [2005] reclamava com a forma como os investigadores foram perdendo os elementos humanos e apaixonantes da investigação. No entanto, estar imerso num estudo desta natureza requer essa paixão quer pelo humor como pela sua compreensão. A investigação qualitativa coloca-se assim numa posição de oferecer uma avenida de ligações entre o investigador e o tema investigado [Stallings 2002]. Sendo o instrumento primário de análise, a recollecção de dados e a sua análise qualitativa oferecem várias possibilidades exploratórias, numa perspectiva aberta e não linear.

A investigação qualitativa é a que melhor faz uso da assertividade do conhecimento baseado nas perspectivas construtivistas e participativas, enquanto aplica estratégias de aprendizagem como a *grounded theory*, narrativas e etnografias. Além disso, a investigação qualitativa procura compreender um determinado problema de investigação a partir da população envolvida e das suas criações [Glaser e Strauss 2012]. É muito específica na obtenção de informação culturalmente singular sobre comportamentos, opiniões, valores e o contexto social de uma população particular. A investigação qualitativa é sempre um trabalho aberto, porque a relação entre o investigador e o objecto tende a ser menos formal. Assim, os participantes têm a oportunidade de dar as suas respostas de uma forma mais complexa e elaborada. A investigação tem também a oportunidade de dar uma resposta mais imediata às contribuições dos participantes.

Small [2009] considera que a etnografia pode ser uma ferramenta apropriada para os investigadores que desejam obter uma compreensão mais aprofundada das práticas sociais, assim como fazem os profissionais das relações públicas, do marketing e da comédia. O

modelo etnográfico pode ser útil uma vez que permite a discussão sobre a situação actual do humor e da comédia na sociedade contemporânea.

A investigação segue aqui uma orientação teórica e epistemológica do paradigma natural-construtivista que reclama que não existe uma realidade objectiva, mas realidades múltiplas, construídas a partir de uma variedade de percepções. As perspectivas múltiplas são inerentes a uma tentação centrípeta da ciência que busca unificar essa variedade numa resposta.

Emerson, Fretz e Shaw [2011] acreditam que a compreensão de uma totalidade significa que o trabalho da investigação caminha na direcção da compreensão das inter-relações que lhe atribuem significado. As vozes dos participantes, recolhidas a partir do campo observacional, guardam em si uma visão holística do fenómeno que é um importante ponto de consideração neste estudo em particular.

Strauss [2007] recomenda o uso de técnicas de observação na investigação qualitativa de maneira a maximizar a habilidade do investigador em compreender os motivos, as preocupações, as crenças, os comportamentos inconscientes, os interesses. A observação permite também ao investigador ver o mundo como os sujeitos o vêem, para lhe ser possível capturar as manifestações dos fenómenos nos seus próprios termos, viver no seu tempo quotidiano e dar conta dos processos culturais no seu ambiente naturalmente vivido [Robson 2011].

Similarmente, o construtivismo indica que os indivíduos não encontram nem descobrem o conhecimento, mas sim constroem-no através de modelos, conceitos e esquemas intelectualmente fabricados que dão sentido a uma experiência particular, mas que estão também constantemente sujeitos a testes e modificações com vista a novas experiências. Neste paradigma, a investigação busca produzir e organizar uma reconstrução dos entendimentos dos participantes em conjunto com os significados que são capazes de produzir a partir das suas próprias experiências [DeWalt e DeWalt 2002].

Denzin e Lincoln [2000] mostram como o construtivismo social tem sido alvo de críticas por não reconhecer a realidade objectiva, e que não admite a existência de nada para além da linguagem. No entanto, se for aceite que os investigadores são também construtores de um mundo social em vez de meros representantes de uma realidade independente, isto pode levar a tensões entre o realismo e o relativismo. Por isso, a tendência contemporânea tende a favorecer a investigação qualitativa com pendor relativista.

Como postulava Simmel [1983], a curiosidade sociológica de um tema pede a compreensão do *stimmung* do seu tempo, uma espécie de atmosfera tangível que permite apreender o espírito dos tempos. Um método de isolar e tornar compreensivas as suas principais características é a utilização de recursos impressionistas [Maffesoli 1993]. Por isso, posicionar esta investigação como um estudo de pequenos múltiplos casos permite fornecer um melhor formato de

compreensão do processo ao mesmo tempo que facilita a descoberta das características de contextos que iluminam o tema. Weiss [1994] desafia a análise sociocultural de uma única unidade social ou fenómeno a referir-se a um estudo de caso etnográfico. Assim, o estudo de múltiplos casos pretende compreender as várias formas como o humor e a comédia são interpretados pelos humoristas, particularmente em Portugal.

Seleccção de casos

A escolha dos *sketches* observados e dos humoristas entrevistados é um passo importante para a investigação qualitativa. Gubrium e Holstein definem a amostra como «um grupo de pessoas a quem os investigadores examinam, enquanto a população é o grupo de pessoas sobre quem recai a investigação» [2009: 70]. As escolhas efectuadas são aquelas que se julgaram melhor poder informar e responder às questões da investigação com as respostas mais apropriadas e relevantes para o estudo. No desenho da investigação, a selecção dos casos e dos sujeitos é assaz importante. As decisões sobre a escolha dos participantes dependem das questões da investigação, dos dados encontrados e das perspectivas teóricas que enquadram o estudo [Hymes 2004].

O processo de investigação considera duas amostragens significativas. A primeira entende a comédia portuguesa da última década como uma unidade de análise. A segunda envolvia uma amostragem de entrevistas a comediantes como uma segunda unidade analítica. Estas estratégias foram pensadas para melhor compreender as experiências dos participantes. Taylor [2001] sugere que a amostragem teórica possa partir de uma amostra inicial com relevância óbvia para o investigador, para a comunidade e para o problema de investigação, de maneira a que os dados obtidos conduzam o investigador à escolha dos próximos elementos amostrais.

Salvador, Bell e Anderson [1999] defendem que numa amostragem propositada, o tamanho deve ser determinado tendo em consideração a informação desejada. Se a amostragem procura maximizar a informação, então a amostragem deve terminar depois de nenhuma informação poder ser obtida a partir das unidades de amostragem. Miller [2007] nota que a informação obtida não reside em nenhum número externamente sancionado, mas sim numa determinação incorporada no processo de investigação. Portanto, não se partiu para a investigação com nenhum número pré-determinado de *sketches*.

Neste estudo o investigador utilizou a técnica de recolha documental para coligir informação narrativa de programas de comédia a partir dos meios disponíveis, como as edições em DVD ou a *world wide web*, procurando a partir da sua observação e análise uma clara representação e descrição do fenómeno cultural em causa [Miles *et al.* 2014]. Com vista a uma coerência entre o corpo conceptual do trabalho e os elementos da realidade que permitem o trabalho analítico e interpretativo, procedeu-se a uma escolha concentrada

essencialmente em cinco programas de televisão. Os programas seleccionados são *Herman Enciclopédia*, *Programa da Maria*, *Gato Fedorento* (as diversas séries), *Os Contemporâneos* e *Melhor do que Falecer*. Muitos outros programas de humor e comédia existiram em Portugal nas últimas décadas, mas de alguma forma apresentam lacunas e problemas metodológicos. Desde logo, alguns serão hoje inacessíveis por não haver registos de acesso público, outros não são programas de humor construído, mas sim de encenações e reproduções de anedotas populares - que como foi explicado anteriormente, não são o objecto desta investigação. Assim, é nos programas referidos que recai a selecção das principais unidades de análise da investigação, particularmente por combinarem duas características relevantes para este estudo: uma criação discursiva humorística sobre aspectos gerais da realidade e uma considerável popularidade junto das audiências. Assim, desta forma encontram-se duas mundivisões que muito interessam a esta proposta de investigação: as representações sociais de uma comunidade com as mundivisões dos criadores.

Para além desses elementos documentais, verificou-se ao longo da preparação do trabalho uma impossibilidade sistemática de recolher contribuições directas sobre as experiências e vivências de comediantes. No entanto, essa falha tenta ser colmatada de forma indirecta, utilizando declarações de humoristas profissionais portugueses recolhidas por outros autores [Fonseca Santos 2006; Cantante 2007; Brás 2009] e através do recurso a autobiografias ou entrevistas de outros comediantes (Groucho Marx, o grupo Monty Python, Jon Stewart). A esta recolha acrescem, sempre que necessário, algumas notas mentais ou registadas pelo investigador durante o período de quatro anos em que colaborou no jornal satírico *Inimigo Público*, participando nas reuniões de preparação das edições e convivendo com o ambiente criativo das Produções Fictícias.

Para facilidade de leitura, as respostas ou declarações relevantes utilizadas encontram-se sempre devidamente identificadas na sua segmentação gráfica em relação ao texto principal, bem como o seu autor e a fonte original.

Da mesma forma, todos os quadros humorísticos (ou *sketches*) que se encontram ao longo do texto estão transcritos por inteiro nos anexos, para melhor dar a compreender ao leitor a envolvimento completa das narrativas de cada um. Outras referências pontuais que surjam sempre que o exemplo se considere adequado e disponível, as suas referências são feitas especificamente no momento da sua inclusão no trabalho.

Capítulo 1

Introdução

Neste capítulo encontram-se as diversas proposições teóricas que ajudam a compreender o fenómeno do humor. Parte-se das mundividências subjectivas propostas pela fenomenologia social para compreender o humor como elemento constituinte de projecto de partilha de significados nos processos de interacção do quotidiano. Concentrando a atenção no paradigma sociológico interaccionista, tenta-se enquadrar a produção de significado dos sintagmas humorísticos dentro das tipificações negociadas que constroem a realidade e discute-se de que forma as significações produzidas em contextos cómicos se autonomizam sob a forma de representações sociais.

De seguida, deriva-se o olhar para a interpretação do fenómeno humorístico a partir de outras correntes teóricas dentro da Sociologia que trazem à discussão diferentes combinações conceptuais, como é o caso das teorias do conflito e das propostas funcionalistas.

Concretizando a promessa de interdisciplinaridade, percorrem-se também as teorias do humor e do riso vindas dos contributos clássicos da Filosofia e da Psicologia, que assentam os alicerces do riso na superioridade, na incongruência e no alívio.

Por fim, apresentam-se algumas teorias contemporâneas que procuram sintetizar a existência do riso na intercepção de todas as promessas explicativas das proposições anteriores.

A realidade vista por dentro

Antes que a fenomenologia chegasse ao campo da Sociologia, Edmund Husserl desenvolveu os princípios da fenomenologia com o objectivo de localizar as essências ou fontes da realidade na consciência humana. Alfred Schutz acrescentou esta fundação filosófica à sociologia interpretativa de Max Weber, aplicando precisamente os princípios da filosofia fenomenológica ao pensamento sociológico. O interesse de Schutz era criar um paradigma teórico que permitisse descrever de que forma os significados subjectivos contribuem para a formação de um mundo social aparentemente objectivo.

A tradição teórica da fenomenologia recorda postulados de outras abordagens, nomeadamente de Weber [2009], Simmel [1983] ou Elias [2004]. Embora a sociedade não possa ser reduzida à soma de todos os seus indivíduos, não existe sociedade sem sujeitos individuais e indivíduos subjectivos. Sokolowski [2000], por exemplo, afirma claramente que são os indivíduos que constroem o sistema social. Falar de sistemas sociais na ausência de uma ideia robusta de indivíduos não fará sentido na construção de uma Sociologia subjectiva.

Como parte da sua preocupação com a relação entre experiência e ciência, os fenomenólogos sempre enfatizaram a importância do mundo da vida (*lebenswelt*), o mundo que se toma por garantido, que se experimenta de uma forma directa e pré-científica, o mundo familiar que dificilmente se questiona, «o mundo intersubjectivo que existia muito antes do nosso nascimento, experimentado e interpretado por Outros, nossos antecessores, como um mundo organizado» [Schutz 2003: 198].

Schutz reclamava a necessidade de reabilitar o mundo da vida quotidiana para dentro da Sociologia, no que tem sido acompanhado por alguns autores mais recentes [Brekhus 2000; Machado Pais 2002; Jacobsen 2009]. Este interesse epistemológico surge como resposta a uma certa amargura sociológica pelo afastamento da ciência em relação às vivências empíricas no seio do mundo-da-vida, apesar de ser neste que se encontra o fundamento do sentido e da busca de que vive o conhecimento científico. Mesmo o cientista natural não encontra a relevância do seu objecto na natureza. A importância do seu objecto é fruto de uma selectividade subjectiva envolvida nos processos de significação interpretativa do contexto científico e académico [Schutz 2003].

Até as teorias científicas mais exactas e abstractas necessitam de confiar no mesmo tipo de provas e evidências pré-científicas que se encontram no mundo-da-vida. O mundo-da-vida não é apenas um repositório de factos que necessitam de passar pelo crivo da ciência em direcção ao conhecimento exacto. Pelo contrário, o mundo-da-vida é uma fonte permanente de significados e evidências. Apesar das teorias científicas transcenderem o mundo-da-vida concreto e perceptível em termos de precisão e grau de abstracção, o mundo-da-vida permanece como a fundação significativa e fonte última de toda a evidência [Husserl 1970].

Como o conhecimento se alicerça no mundo-da-vida, com o passar do tempo, as assunções teóricas e os resultados da produção científica podem ser absorvidos pela prática quotidiana e tornar-se eles mesmos parte do mundo-da-vida [Overgaard e Zahavi 2009], um processo de sobreposição de significados no qual as Ciências Sociais devem utilizar como instrumentos analíticos «construções de segundo grau, ou seja, construções das construções feitas pelos actores da própria sociedade» [Schutz 2003: 37], uma vez que o objecto de estudo deste corpo disciplinar do conhecimento são os agentes sociais que empregam constructos de primeira ordem sobre a realidade que os circunda. Esta teorização seria retomada e desenvolvida mais tarde no âmbito da Sociologia com as proposições de Giddens sobre o conceito de dupla hermenêutica [Ritzer 1996; Turner 2014]. A produção discursiva dos cientistas pode ser apropriada pelos leigos, que por sua vez podem usá-la como instrumentos de mudança social. Esta concepção, com fortes raízes na fenomenologia, aparenta paralelismos com os discursos humorísticos mediatizados que acabam por entrar na linguagem comum do mundo-da-vida (por contraste com o mundo da comédia) e, ao tornar-se uma apropriação popular de uma fórmula cômica, ganha uma significação e torna-se uma peça retórica que escapa ao escrutínio do autor.

Em Portugal há vários exemplos mas, por terem chegado à Assembleia da República como partes integrantes do discurso político parlamentar, talvez os mais conhecidos sejam o bordão “não há necessidade” do Diácono Remédios, interpretado por Herman José, e uma frase de um *sketch* dos Gato Fedorento - que por sua vez era um pastiche de um desabafo de um concorrente de um *reality show* - “há gajos que falam, falam, falam e eu não os vejo a fazer nada”. Este segundo quadro terá honras de análise mais adiante.

Os indivíduos comuns são agentes sociais, mas não são observadores sistemáticos das perplexidades do mundo. O seu interesse sobre a realidade é de ordem prática e conduzido por uma compreensão e um entendimento de senso comum. No entanto, como as Ciências Sociais observam seres humanos em múltiplas relações sociais e os agentes sociais têm interesses, motivos, auto-interpretações e uma mundivisão específica, tudo isto deve ser levado em conta para se compreender a realidade social em todas as suas manifestações e dimensões [Gurwitsch 1974; Schutz 2003]. As Ciências Sociais não podem compreender como e porquê os actores sociais criam mundos subjectivos comuns sem os observar directamente. Construir modelos credíveis de agentes do quotidiano e tornar explícitos os significados e as significâncias que estas estruturas e relações sociais têm para os próprios agentes sociais observados deve ser o programa central da Sociologia fenomenológica [Overgaard e Zahavi 2009].

Para Schutz, a intersubjectividade - em particular, a forma como um sujeito tem acesso experiencial a outro sujeito e como se constitui uma comunidade de *nós* - deve ocupar um lugar de centralidade na teoria sociológica. O mundo intersubjectivo, criado e mantido pelo

conhecimento de senso comum que sustenta as acções dos actores, é a realidade social mais importante [Ferguson 2003; Mann 2008; Turner 2013].

A intersubjectividade deve servir de instrumento conceptual e analítico para auxiliar o sociólogo na sua demanda para explicar como uma multiplicidade de experiências conseguem produzir e organizar estruturas de significado que criam a realidade social. Como explicou Schutz, toda a ciência do significado social se refere à nossa vida constitutiva de significados no mundo social: para as nossas experiências quotidianas de outras pessoas, para a nossa compreensão de significados pré-atribuídos, e para a nossa iniciação de novos comportamentos significativos [Overgaard e Zahavi 2009].

Desta forma, a perspectiva fenomenológica de Schutz acaba por relegar objectos relevantes da análise sociológica clássica, como as instituições, as classes sociais e as estruturas de poder para uma dimensão secundária do olhar do cientista social. São os seres humanos, agentes e viventes, involucrados nas miríades de teias de relações sociais, mas com um olhar necessariamente singular sobre as suas vidas subjectivas, produtoras e reconstrutoras de significações. Na concepção fenomenológica, os conceitos como instituições ou estruturas de poder devem ser encarados pela Sociologia como um atalho intelectual, que pode ser útil para propósitos específicos, mas que não deve esquecer que a existência de instituições e estruturas pressupõe primariamente a existência de indivíduos e que estes lhes conferem significado. Sem um processo partilhado de construção de significação essas estruturas e instituições não existiriam e outras devidamente constituídas e dotadas de significado ocupariam o seu lugar.

Schutz [2003] sugere que todos os indivíduos estão envolvidos num ambiente social estruturado em estratos. Estes estratos estão organizados espacial e temporalmente em estruturas com o indivíduo no seu centro. O autor explica que os indivíduos experimentam o mundo como um lugar que contém um conjunto de zonas de significação distintas e independentes. Por exemplo, os jogos das crianças, as experiências religiosas, as performances artísticas, bem como outras actividades, têm uma lógica espaço-temporal única.

A teoria fenomenológica mostra que a forma de viver conscientemente as experiências do mundo-da-vida se realiza através um processo de tipificação [Schutz 2003]. As tipificações jogam um papel crucial na vida social. Os indivíduos tendem a viver e a experimentar a interacção com os outros e com o meio de uma forma tipificada. Este processo de tipificação não acontece apenas com seres vivos e objectos, mas também com situações, acções, motivos, pensamentos. Além disso, a tipificação não acontece apenas com pessoas, objectos ou formas sociais que se conhecem pessoal ou virtualmente, mas também com aqueles com que nunca se cruzaram ou conheceram [Schutz 2003; Mann 2008].

Os indivíduos tendem a utilizar o seu repertório de crenças e preconceitos, que funciona basicamente com um tipo de conhecimento prático para lidar, interpretar e compreender o mundo em conjunto com os outros que os rodeiam. Os objectos do mundo-da-vida não são entidades individualmente isoladas, mas sim objectos como casas, árvores, animais e pessoas. Mais ainda, no que quer que os indivíduos encontrem, devem reconhecer um tipo - uma classificação - geral familiarizada [Mann 2008; Overgaard e Zahavi 2009]. Por exemplo, um indivíduo que não saiba distinguir todas as espécies de árvores, consegue reconhecer uma árvore quando encontra uma. Pode não perceber se é um pinheiro ou uma tília, mas sabe que é uma árvore e vê-a como uma árvore. O conjunto de conhecimentos armazenados, adquiridos durante as experiências prévias, é a sua fórmula para compreender o que o rodeia.

O programa português de comédia *Os Contemporâneos* apresenta uma personagem recorrente - o Chato - que subverte as regras da tipificação do conhecimento do mundo da vida. A própria aparência da personagem, com aparentes deficiências físicas ao nível da locomoção e da fala, remete para uma estigmatização social e para narrativas de sofrimento. A personagem é exactamente o contrário. É obnoxia, sempre à procura de defeitos nos outros. Serve esta apresentação para lhe dar voz, a falar com o padre no confessionário de uma igreja.

PADRE

(Em tom baixo)

Há quanto tempo não se confessa, meu filho?

CHATO

Ui, deves... deves ter muito a ver com isso.

Olha ele a querer saber coisas. Olha o cusco.

É pouco cusco. Deves julgar que me enganas,

tu. Julgas que eu não sei que estás aí, a falar

baixinho, assim, escondidinho, a falar com as

peessoas... depois, até aposto que mal sai daqui

vai contar... os segredos à vizinhança toda. Tu

não és padre, és é uma porteira.

(...)

Cantas, comes pão e bebes tintol, é o que tu

fazes. Escuta, isso para mim não é dar a

missa. Isso para mim é fazer piqueniques, é o

que tu fazes.

(...)

Sim, [Deus] construiu o mundo, construiu...

construiu os montes. Os prédios... que façam

os outros. Que ele não ‘tá para estar a trabalhar nas obras, que ele é fino, não quer sujar as mãos de cimento. Que é que ele fez mais? Hã? Que é que ele fez mais? Nada. Manda uns... uns... uns... uns terremotos... e uns tufões de vez em quando, só para assustar, para dizer que ‘tá lá. E ‘tá em todo o lado. Olha, grande coisa. Olha uma pessoa que ‘tá em todo o lado sem fazer nenhum... é um... é um vadio. É o que ele é. E o filho vai pelo mesmo caminho. O filho também, se pensarmos bem, o filho teve... durante a vida o que é que ele fez? Gandas jantaradas... com os apóstolos, que até está nos quadros, tudo ali a comer do bom e do melhor. Depois, aos trinta e três anos... reforma. Pumba! Mãozinhas ao ar, já não faço nada, durante mil e tal anos, fico assim. Não faço mais nada. Olha para ele.

[Excerto de “Chato na igreja” de *Os Contemporâneos*]

CHATO

(para Vanessa Fernandes)

Sabes, isso que tu fazes não é desporto.
Desporto é ganhar e perder e tu só ganhas.
Isso não é desporto.

[Excerto de “Chato com Vanessa Fernandes” de *Os Contemporâneos*]

No primeiro monólogo, a personagem do Chato utiliza os processos de tipificação para reconstruir significados. Ao desnaturalizar o que é dado por garantido e aceite como norma e verdade, especialmente pelos fiéis da igreja, o Chato desorganiza as fontes de significação e desarranja o entendimento da realidade. Este processo decorre quando humorista equipara o mundo da vida quotidiana ao mundo da vida espiritual, colocando-os ao mesmo nível, quando no enquadramento da realidade social, as duas dimensões pertencem a patamares diferentes. É assim quando o Chato equivale o confessorário a conversas de vizinhas e a transubstanciação a um piquenique. É também assim quando diz que Deus e Jesus são mandriões porque não querem trabalhar.

No segundo exemplo, a confusão dos sentidos é semelhante. A ideia de senso comum de que desporto é ganhar e perder é utilizada correntemente com um significado de que ambos os resultados fazem parte do desporto - se alguém ganha, alguém tem de perder. A personagem usa-a como uma definição de dicionário com lógica matemática. Se desporto é ganhar e perder, se não se ganhar ou não se perder, não é desporto. A mesma lógica surge numa tira da banda desenhada argentina *Mafalda* [Quino 1996: 389], onde se desenrola a seguinte cena:

Mafalda e Filipe jogam xadrez. Gui assiste.

GUI

Os dois podem ganhá neste xogo de xadrez?

MAFALDA E FILIPE

Não, só um.

GUI

E puqué que o outo xoga?

[Quino, *O Mundo de Mafalda*]

Esta desmontagem entre sentidos comuns e uma aplicação absoluta da lógica resulta também pela sua descontextualização. No discurso e na prática científica, por exemplo, os raciocínios do Chato e de Gui teriam todo o cabimento.

A realidade dos indivíduos é o seu repertório de conhecimentos. Este conjunto cria uma realidade superlativa que produz nos indivíduos uma sensação de realidade absoluta que modela todas as acções sociais. Esta absolutização gera um sentido de realidade que se naturaliza e provoca no indivíduo uma atitude de tomar por garantidos os fenómenos sociais da sua esfera quotidiana [Turner 2013]. Para Husserl [1970], as formas de compreender o ambiente mostram-se aos indivíduos como essencialmente naturais e familiares e a maior parte das vezes as pessoas não reflectem sobre elas. Desta forma, tendem a tomar essas formas como garantidas, sem questionar a sua validade ou as sujeitar a qualquer escrutínio. Husserl designa esta atitude como atitude natural.

A sensação de garantia e naturalidade exige por seu turno um elemento importante nos padrões de tipificação, a pressuposição de que os outros indivíduos possuem sistemas de compreensão que se assemelham aos seus [Schutz 2003]. Quando um comediante sobe ao palco numa noite dedicada ao *stand-up*, o espectáculo decorre a partir de um processo de tipificação que acredita que, naquele contexto espaço-temporal, o discurso será humorístico e versará sobre temas com que o público esteja familiarizado. O público dirigiu-se a um local e hora específicos porque sabia que ali estaria alguém que o faria rir, e é isso que espera. Não

será à toa que a primeira linha do manual de escrita para comédia de Byrne [2002], *Writing Comedy*, é «Vá lá - faz-nos rir.»

Esta pressuposição significa que os indivíduos consideram relevantes as mesmas coisas que outros julgam serem importantes. A importância, ou relevância, não é apenas individual, mas partilhada entre os indivíduos, mesmo que com motivações subjectivas. Ou seja, esta assunção não implica que os indivíduos assumam implícita e desejavelmente os projectos, interesses e gostos dos outros. A ideia da congruência dos sistemas relevantes forma parte de um complexo de assunções maior, a que Husserl se referia como reciprocidade de expectativas [Husserl 1970]. Os indivíduos não assumem apenas que os seus sistemas de relevância são bons, eles tendem a ver a realidade de uma forma similar à que veriam a partir das perspectivas dos indivíduos que os rodeiam. É isto que funda o manto adjectival que responde a um eu social determinado [Heller 2003] em que as «representações sociais circulam nos discursos» [Callejo 2001: 48].

Schutz [2003] oferece também uma análise dos motivos das acções. Este autor afirma que existe uma necessidade de diferenciar dois tipos comuns de motivos: “motivos porque” e “motivos para”. Enquanto os segundos indicam o que um indivíduo deseja alcançar com determinada acção, e portanto, são direccionados para o futuro, os primeiros estão relacionados com o passado dos indivíduos e as circunstâncias que o levaram a considerar determinado curso de acção.

Os objectivos e interesses dos indivíduos determinam a forma como experimentam a realidade (formas sociais, objectos e seres vivos) com os indivíduos que os rodeiam. O seu interesse pode ser essencialmente prático, portanto, apesar dos indivíduos possuírem diversos níveis de tipificação, o seu interesse tenderá a fornecer pistas para escolher o nível mais adequado à interpretação do contexto [Schutz 1972]. No que diz respeito a algumas pessoas e objectos, um indivíduo poderá estar apenas interessado em certas características ou aspectos típicos, enquanto para outras coisas pode não lhe interessar a sua tipicidade mas apenas a sua unicidade [Overgaard e Zahavi 2009]. Regressando ao exemplo do comediante em palco, o público raramente terá outro interesse pelo comediante que não seja o da sua competência profissional, como por exemplo, conhecer o seu currículo académico ou o valor do seu ácido úrico. A não ser que estes exemplos sejam utilizados como alvo depreciativo no acto performativo do comediante, estão para lá do interesse imediato da audiência. Na realidade, se as piadas fossem ditas por outro artista, ou no limite por um robô, desde que a rotina fosse executada com a mesma eficácia, para o público isso não seria um problema. No entanto, um objecto oferecido ou um elogio, ainda que retoricamente estandardizado, feito por um amigo não têm um valor exclusivamente tipificado (e por isso não é equivalente a qualquer outro espécime da mesma natureza). Da mesma forma, não se consideram os amigos e familiares como mamíferos ou *homo sapiens*, mas como indivíduos únicos e insubstituíveis [Overgaard e Zahavi 2009].

Quando as pessoas de uma comunidade convergem para uma naturalização da sua sintonia [Collins 2005], todo o sistema de conhecimento prático a que pertencem as tipificações permanece o mesmo. Isto liga-se às práticas do quotidiano, tais como vestir, levar as crianças à escola, fazer compras, ou outras actividades e projectos que fazem parte dos interesses e prioridades dos indivíduos. Assim, o conhecimento prático dos indivíduos, que inclui as tipificações, é uma caixa de ferramentas que podem ser empregues de forma imediata ou tidas como garantia de possibilidade futura de forma a viver rotineiramente no mundo-da-vida e alcançar os seus objectivos.

É importante dar conta uma intervenção de Habermas [1992] a este propósito. O autor refere que o conhecimento previamente adquirido pelos indivíduos não está imune a revisões. Se as tipificações ajudam as pessoas a alcançar os seus objectivos, as tipificações irão permanecer mais sólidas. Se, no entanto, as tipificações se mostram repetidamente desajustadas, então os indivíduos tendem a rever essas construções. O conhecimento adquirido é dado como garantido até prova em contrário. Em condições normais é praticamente impossível abandonar as tipificações a não ser que outras permaneçam operativas [Ritzer 1996]. No entanto, Schutz [2003] não afasta a possibilidade de, mesmo num mundo onde a realidade é assumida como garantida, se questionarem os elementos e os fundamentos dessa mesma realidade.

Os indivíduos sentem uma necessidade de perceber e compreender a realidade de uma forma que se assemelhe às estruturas, padrões e modelos típicos e normalizados que estão inscritos nas suas vidas subjectivas. As estruturas e os modelos intersubjectivos descrevem as formas como os indivíduos devem proceder em determinadas situações, além de providenciarem um sentimento de segurança que permita aos indivíduos confiar na realidade social.

A teoria distingue também entre os constructos únicos individualizados e as construções sociais colectivamente partilhadas. Apesar de o conhecimento adquirido, as expectativas criadas e as assunções implícitas serem muitas vezes olhados como constructos individuais, na realidade são construções sociais [Schutz 2003]. Isto verifica-se porque nenhum dos três recursos - conhecimento, expectativas, assunções - pertencem por inteiro e em exclusivo a nenhum indivíduo, eles existem na medida em que estão consolidados dentro do espaço social.

Schutz analisa também as dimensões da socialização na produção do conhecimento, e identifica três: socialização genética, socialização estrutural e distribuição social [Overgaard e Zahavi 2009]. A socialização estrutural mostra que o conhecimento detido por certos indivíduos pode ser também obtido por outros, se expostos a factos e situações similares [Habermas 1992a]. Como resultado, os indivíduos saberão o que outros sabem se forem capazes de perceber as mesmas coisas em condições semelhantes. Como o conhecimento

tem origem social, grande parte do conhecimento que os indivíduos possuem é transmitido pelos agentes sociais mais presentes no mundo quotidiano, como a família, a escola ou os grupos de pares. Precisamente porque estes grupos sociais restritos da vida quotidiana não têm as mesmas experiências e destas resulta o processo de produção do conhecimento, este acaba por ter distribuição social distinta, isto é, uns indivíduos tendem a ter conhecimentos mais aprofundados sobre determinadas áreas e assuntos e mais superficiais sobre outros, o que tem como consequência existirem especialistas diferentes para campos distintos [Appelrouth e Edles 2011].

A intersubjectividade ao serviço do humor

As abordagens fenomenológicas consideram o humor como qualquer outro processo comunicativo integrante de um sistema cultural específico. O humor é entendido como uma visão generalizada sobre a forma como o mundo social é percebido e construído. A mundivisão humorística e os recursos de comicidade são algumas das várias opções dentro das possibilidades discursivas das produções de significados junto da realidade. Esta abordagem tem combinado de forma ecléctica metodologias de análise textual, dados históricos e estudos microssociais e interaccionistas, para a explicar como o humor produz e reproduz uma determinada mundivisão [Kuipers 2008]. As abordagens de Zijderveld [1983], Mulkey [1988] e David [1993] contribuíram com a sua reflexão para ligar várias funções e características do humor. Por exemplo, explicam a relação dos indivíduos e das sociedades com o riso, combinam perspectivas micro e macro do humor e oferecem razões para explicar porque os indivíduos utilizam recursos humorísticos em vez de formas de comunicação mais lineares.

Num interessante encontro metadiscursivo, a abordagem subjectivista da fenomenologia do olhar cómico sobre o mundo cruza-se com o compromisso ambíguo da ironia pós-moderna. Se não há mais nada para além da significação, sem correspondências entre significados adquiridos e discursos produzidos, não há sentidos de verdade e mentira. Um mundo assim seria profundamente irónico, porque nenhum discurso poderia ser validado, justificado ou consubstanciado [Colebrook 2004]. A mundivisão humorística tornar-se-ia uma naturalização do mundo da vida, uma espécie de formatação discursiva compulsivamente generalizada.

De regresso às formulações fenomenológicas, o primeiro grande contribuinte para a aproximação das teorias de Simmel e Schutz aos enredos sociais do humor foi Zijderveld [1983]. Este autor entende que o humor deve ser considerado como um jogo de significados entre os vários aspectos da vida. Brincar com significados, afiança Zijderveld [1983], não deve ser visto como algo trivial, principalmente pelos cientistas sociais. A estes cabe dar ao fenómeno a mesma importância que atribuem a qualquer acção e interacção socialmente significativa. A oportunidade cognitiva e social que os seres humanos possuem de jogar e brincar com as construções dos sentidos dos seus contextos culturais no decurso das suas

ações e interações da vida quotidiana permite-lhes gerir formas de experimentação e negociação de forma partilhada. De uma forma complementar, é este jogo que faz também com que os indivíduos estejam conscientes de como a vida social é algo construído e nada se encontra naturalmente atribuído [Kuipers 2008]. O humor transforma-se num espelho levantado na face dos indivíduos que lhes possibilita olharem para o mundo e mesmo para eles próprios de uma qualquer forma aparentemente distorcida em relação às tipificações conhecidas. O humor revela o caminho da construção social daquilo que parece aparentemente real mas é apenas realmente aparente.

A fenomenologia desnaturaliza o mundo e o humor, em concordância com esta corrente, exhibe o ridículo e evidencia a relatividade das construções sociais, da vida quotidiana e das estruturas culturais. Davis [1993] aproxima esta linha de pensamento sociológico à forma como os comediantes sublinham e desmontam com os seus discursos humorísticos as estruturas da realidade - chame-se-lhes alicerces, de uma forma literária, uma vez que estão normalmente subjacentes mas invisíveis - de uma forma potencialmente subversiva. O humor pode ser encarado como um assalto à realidade construída [Davis 1993]. Se o humorista destrói essas estruturas será assunto para discutir mais à frente.

As abordagens clássicas de Bakhtin [1984] e DaMatta [1997] sobre as festas populares onde a paródia e a folia desempenham um papel essencial trouxeram à baila o humor como uma concepção alternativa da realidade que coexiste em simultâneo com os processos de interpretação habituais da realidade quotidiana. Bakhtin [1984] vê o Carnaval como uma comédia comunitária, livre e igualitária. DaMatta [1997] procura uma dramaturgia da singularidade brasileira num ritual de tal forma universalizado que transforma a individualidade em anonimato. O Carnaval pode funcionar como uma alternativa de resistência e da esfera da liberdade. Habermas [1992] reconhece que o Carnaval se pode apresentar como uma alternativa à esfera pública burguesa. Estas formas ritualizadas de convocar o humor e a paródia permitem uma forma diferente, mais popular, de participação cívica.

A ideia de contextualização e mundivisão na produção de um sentido enviesado ou diferenciado dos discursos correntes sobre a realidade é exposta por Mulkay [1998] naquilo que designa por modo humorístico. Nestas proposições, os repertórios de conhecimentos adquiridos, sejam as leis da ciência ou as crenças do senso comum, sejam a lógica ou o sentido de propriedade são suspensas durante o período que se encontra contextualmente estipulado para a duração da comédia ou da paródia. «Quando os receptores são confrontados com uma piada, eles não aplicam os procedimentos de processamento de informação apropriados ao discurso sério» [Mulkay 1988: 37]. Isto é, presume-se que o indivíduo que profere o discurso o faz dentro dos padrões do que confortavelmente os ouvintes (ou leitores) sabem ser um discurso cómico, que passa por ser distinto dos significados que se têm por adquiridos e verdadeiros. O autor acrescenta ainda que desta forma os indivíduos têm a

possibilidade de estabelecer processos interpretativos e comunicativos em relação às experiências incongruentes que surgem todos os dias na vida quotidiana.

O humor pode ser empregue para expor e expressar os aspectos contraditórios da vida ou pode ser usado em simultâneo para partilha de experiências com outros grupos ou indivíduos. O humor, precisamente por ficar circunscrito a um círculo de significações próprios, dificilmente destituirá a ordem estabelecida. Berger explica que esta é a razão pela qual o humor necessita de fronteiras bem definidas para não extravasar nem provocar ansiedade em vez de divertimento [1997]. Pelo contrário, acaba por servir para manter o equilíbrio social bem como para consolidar a ordem. Por exemplo, com uma piada sexual, o humor sexista pode estar relacionado com as normas contraditórias e com as expectativas que orientam as relações sociais de género [Kuipers 2008; Bore 2010b]. Assim, o conteúdo fortemente gentrificado do humor sexual tenderá a reconciliar e ao mesmo tempo a neutralizar as normas e expectativas contraditórias.

Como foi referido, a perspectiva fenomenológica considera que existe um contraste entre as abordagens humorísticas à realidade e as interpretações sérias. Berger [1997] considera que o humor tem uma atitude intrusiva na realidade, tal como tem a religião. Para este autor, humor e religião representam parcelas finitas da realidade, que produzem mundos de significações separadas do mundo da vida comum e que operam com regras diferentes desta. A experiência vivida numa situação ou formulação cômica promete uma forma de redenção através do riso. A teoria para uma compreensão do humor proposta por Berger parte da perspectiva construtivista, mas por outro lado, aproxima-se da teoria psicológica do alívio através de uma volta teológica [Kuipers 2008]. Embora a concepção de Berger [1997] tenha ressonâncias com o humor curativo, a sua confiança nos aspectos redentores do humor e do riso criam uma visão particularmente unívoca do humor.

As principais críticas feitas a estas abordagens fenomenológicas do humor acentuam a forma como estas tendem a essencializar o humor. Ao concentrar-se no humor como uma mundivisão particular, estas abordagens negligenciam outros significados do humor, incluindo os seus efeitos disfuncionais ou negativos, e sobrevalorizam a importância do humor [Kuipers 2008]. Além disso, como já foi explicado na introdução a este trabalho, a sociologia fenomenológica tem fama - e talvez o proveito - de não apresentar facilidades a quem a pretende operacionalizar. É certo que pode oferecer impressionismos inspiradores [Maffesoli 1997], mas por vezes vive despreocupada com a forma como as noções e os conceitos são usados na investigação empírica. Não será descabido dizer aqui que este trabalho, ao posicionar-se de braço dado com o paradigma fenomenológico, assume todas estas dificuldades e perplexidades. Mas por outro lado, esse braço fenomenológico que desenha os imperfeitos traços impressionistas tem em grande consideração as peculiaridades do humor: a sua ambiguidade e não-seriedade são centrais para as teorias descritas.

A realidade construída em conjunto

A proposta teórica de Peter Berger e Thomas Luckmann para a Sociologia do Conhecimento, e a que chamaram construção social da realidade, procura combinar a visão fenomenológica de Schutz com o interaccionismo simbólico de Mead e a Sociologia compreensiva de Weber, acrescentando alguns alicerces vindos da Antropologia, como as propostas de Gehlen e Plessner [Appelrouth e Edles 2011]. A preocupação a que Berger e Luckmann procuraram responder foi a de encontrar uma explicação compreensiva que permitisse conhecer como a sociedade se perpetua a si própria sob a forma de um sistema transindividual [Overgaard e Zahavi 2009].

Berger e Luckmann [2010] estão interessados em compreender a construção e natureza do conhecimento, no que respeita à forma como surge e como acaba por influenciar a sociedade. Os autores entendem o conhecimento como algo criado através das interações de indivíduos dentro de uma sociedade, o fenómeno nuclear das inquietações fenomenológicas discutidas nas linhas anteriores [Rizter e Smart 2003].

Se a proposta construtivista defende que cada pessoa constrói mentalmente as suas experiências através de processos cognitivos, o construtivismo social aponta para uma concentração nos aspectos sociais. Sendo uma proposta teórica avançada por Berger e Luckmann [2010] para a Sociologia do Conhecimento, o seu interesse está mais apontado aos processos sociais do que aos processos cognitivos do conhecimento. Para estes autores, a construção social da realidade funda-se no interesse sociológico pelos conceitos de realidade e conhecimento. De um ponto de vista sociológico, o interesse é justificado através da relativização dos principais conceitos. Por exemplo, o conhecimento de um criminoso será diferente do conhecimento de um criminólogo. Desta forma, as aglomerações específicas da realidade e o conhecimento pertencem a contextos sociais específicos. Estas relações tendem também a ser enquadradas nas adequadas análises sociológicas dos contextos.

Burr [2003] afirma que a construção social da realidade indica uma teoria sobre a forma como os indivíduos se apresentam perante os outros. Também Craib [1997] acrescenta que a construção social da realidade é parcialmente moldada pelas interações dos indivíduos com aqueles com quem partilha experiências de vida. Adiante se verá como a construção social da realidade lida com a forma como os indivíduos são socializados para acreditar serem efectivas as formas como se apresentam no mundo social e como os outros os apreendem. Isto indica que as percepções da realidade são essencialmente desenhadas e coloridas pelas crenças que os indivíduos têm do seu conhecimento adquirido.

Berger e Luckmann [2010] argumentam que a Sociologia do Conhecimento necessita de se preocupar com os critérios sociais do conhecimento, bem como das formas como o conhecimento é produzido e desenvolvido. De acordo com Burr [2003] a posição pós-

positivista do construtivismo social está bem presente na forma como os membros de uma sociedade tendem a organizar a sua mundivisão em torno do seu lugar e do seu momento presente.

Craib [1997] reconhece que Berger e Luckmann foram os primeiros a definir e a examinar o fenómeno da construção social da realidade de uma forma aprofundada. A teoria contém uma tentativa de compreender a natureza da realidade. O seu projecto científico era uma forma da Sociologia se aproximar de um novo tipo de linguagem. Por esta razão, o construtivismo social está associado a uma nova era, porventura pós-moderna, da investigação de base qualitativa [Denzin e Lincoln 2000]. Esta teoria está também intimamente ligada às interrogações expostas por Cerulo [1997] no que respeita à forma como as observações representam efectivamente um reflexo exacto do mundo que é observado.

Na visão construtivista, o conhecimento e a verdade não são encontrados na mente, mas sim criados [Mann 2008]. Segundo Burr [2003], ser realista não é necessariamente incongruente com ser-se construtivista. Uma das propostas importantes desta corrente teórica é precisamente conciliar a ideia de que os conceitos são criados e construídos em vez de descobertos a partir das perspectivas subjectivas e, no entanto, mantêm uma correspondência aos objectos existentes no mundo real, como no realismo subtil de Hammersley [1992].

Para Berger e Luckmann [2010] a realidade é socialmente definida e a sua apreensão por parte dos indivíduos processa-se através de esquemas de tipificação, as interacções indiciam as experiências subjectivas na vida quotidiana e a forma como o mundo é intersubjectivamente compreendido, em vez da realidade objectiva do mundo natural [Kuipers 2008].

Ritzer [1996] e Mann [2008] acrescentam que, nos processos de aquisição de muito do que se vai conhecendo na vida quotidiana, os indivíduos estão normalmente mais preocupados em criar sentidos, definidos e organizados pelos indivíduos envolvidos em grupos sociais, para entender a existência simples do ser humano, e menos em sistematizar factos e teorias próprias do conhecimento científico. A emergência de formas complexas de conhecimento produz conhecimentos periciais desenvolvidos por indivíduos que se dedicam particularmente a determinado assunto. Por esta razão, os peritos reclamam uma jurisdição primordial, se não exclusiva, do seu conhecimento.

No quadro humorístico que se segue, dois actores a fazerem de si próprios discutem qual deles deve representar um papel (o Chato) que foi ganhando popularidade na série. Como chave de interpretação, tenha-se em conta que Nuno Lopes é o actor que habitualmente desempenha o papel de Chato e Bruno Nogueira o criador e um dos principais guionistas da série.

1. INT. NOS BASTIDORES DE UM ESTÚDIO DE TELEVISÃO

BRUNO NOGUEIRA a falar sozinho, a treinar o texto. Voz de fanhoso. Faz gestos estranhos enquanto fala.

BRUNO

(Imita NUNO LOPES a fazer o Chato)

Escuta! Escuta! Vai mas é... Vai mas é trabalhar. Ai sou tão... escuta! Vai mas é fazer qualquer coisa de útil para a sociedade.

Entra NUNO LOPES, sem BRUNO se aperceber. NUNO fica a ouvir.

BRUNO

(Com voz de fanhoso)

Ai sou tão importante eu... ai, Sei fazer um sotaque assim... fazer um sotaque assim... ai...

BRUNO vê NUNO e cala-se. Ficam os dois a olhar um para o outro. BRUNO olha para o chão. Põe as mãos nos bolsos. Compõe os óculos. Cruza os braços. NUNO continua a olhar.

NUNO

Que estás a fazer?

BRUNO

Hã?

NUNO

Que estás a fazer?

(Inspira)

BRUNO

(Acena que não com a cabeça)

Não sei... à espera. Para entrar para o sketch.

NUNO

Que personagem é que vais fazer neste sketch?

(Inspira três vezes)

BRUNO

Hã?

NUNO

Estou-te a perguntar que personagem é que vais fazer neste sketch?

(Tosse)

BRUNO

Padeiro. Do Minho. Ganda padeiro.

NUNO

Tens consciência que estás vestido como o chato, não tens?

BRUNO

Hum?

NUNO

Se tens consciência que estás vestido como o chato?

BRUNO

Acho que estamos a querer embirrar, pá.

NUNO

Ah est... estás com os sapatos do chato, calças do chato, camisola do chato, óculos do chato, estás a fazer de quê? De padeiro?

BRUNO

Do Minho. Mas eu não... Eu ia... pôr isto.

(Coloca pelos no lugar do bigode)

NUNO

Isso é uma patilha.

BRUNO

(Retira os pelos do lugar do bigode)
É um ponto de vista. Para ti é uma patilha.

NUNO

Bruno, desculpa lá. Podes-me explicar porque é que estás a fazer de chato, se faz favor?
(Inspira. Tosse.)

BRUNO

Porque... tu estás doente. E a personagem já não entra no programa há algum tempo. Eu acho que devia entrar.

NUNO

E a solução era fazeres tu?

BRUNO

Eu acho que a solução passa muito por aí. Até porque, se me permites, eu sempre vi... o chato um bocadinho mais alto. Acho que tu construístes a personagem um bocadinho mais baixa do que... do que ela era quando foi escrita. Ela foi escrita para ser mais alta.

NUNO

Estás a gozar comigo, não estás?

BRUNO

Não. Estou-te a dar um conselho.

NUNO

Despe-te, se faz favor. Despe-te, eu faço o chato doente. Não faz mal.

[Excerto de “Bruno e Nuno no camarim”, Os Contemporâneos]

Neste quadro, o actor e o autor confrontam (embora numa plataforma metadiscursiva pirandelliana) as suas pericialidades e as suas mundivisões específicas. Bruno provoca diversos efeitos humorísticos aplicando à noção de subjectividade e realidade construída um exagero

de significação. Primeiro, quando diz que está vestido para fazer o papel de um padeiro quando parece evidente que está vestido como o Chato, facto que Nuno Lopes sublinha, usando o repertório de conhecimentos adquiridos para estabelecer o reconhecimento da realidade - se tem os sapatos do Chato, as calças do Chato, a camisola do Chato e os óculos do Chato, só pode ser o Chato; segundo, quando num momento mais absurdo utiliza uma patilha dos adereços como bigode; terceiro, e mais relevante, quando diz a Nuno Lopes que aquele papel foi escrito para ser mais alto - quando nada exige ou determine que a personagem possua essa característica - e que Nuno Lopes a interpreta demasiado baixo - na realidade por ser a altura do homem-actor. Neste terceiro momento, toda a visão naturalista do mundo é atirada borda fora. É quase como Bruno Nogueira dizer a Nuno Lopes que o Chato só não é mais alto porque o actor não quer crescer.

Voltando a Berger e Luckmann [2010], os autores, servidos pelo exemplo que o diálogo cómico anterior providencia, entendem a sociedade como uma realidade objectivamente existente, bem como uma realidade subjectivamente presente. A ideia de que a sociedade existe como uma realidade objectiva é resultado das interacções entre os indivíduos e destes com o mundo social. Por outro lado, o mundo social influencia os indivíduos, que através de um processo de interiorização resulta em rotinização e habituação. Qualquer acção frequentemente repetida tende a tornar-se um padrão, e a acção pode ser reproduzida novamente sem qualquer esforço. Em resultado disto, os indivíduos sentir-se-ão livres para repetir ou inovar, sem ter de começar tudo de novo. Com o tempo, a habituação enraíza-se nas rotinas e tende a formar um conjunto geral de conhecimentos. Nas várias séries do grupo Gato Fedorento, existe uma personagem recorrente que, embora se apresente com diversos nomes e origens geográficas, representa sempre de forma indicial, pelo modo de falar e pelo vestuário, um habitante de uma zona rural, presumivelmente menos culto e civilizado que as personagens urbanas. De forma significativa, esta personagem é conhecida pelos membros e fãs do grupo com a designação genérica de “matarruano”. Segundo Berger e Luckmann [2010], corroborados por Glaser e Strauss [1967], isto será institucionalizado pela sociedade ao ponto das futuras gerações experienciarem estas formas de conhecimento como objectivas e naturais. A objectividade é também continuamente reafirmada pelas interacções dos indivíduos entre si.

Um aspecto fundamental da teoria é a forma como as significações subjectivas se transformam em estruturas e instituições objectivas. Para Berger e Luckmann [2010], os indivíduos, a partir de experiências intersubjectivas, criam significados subjectivos que por sua vez se transformam em estruturas objectivas. Os momentos de exteriorização, objectivação e interiorização alicerçam o esquema dialéctico entre a subjectividade do actor e a objectividade do mundo social. Assim, no primeiro momento de exteriorização, os indivíduos criam conscientemente os seus mundos sociais, produzem cadeias de significados e chaves de interpretação. O momento da objectivação dá-se quando as práticas sociais ou as instituições se apresentam como uma realidade objectiva que não pode ser facilmente

alterada. Na maior parte da vida quotidiana, a realidade surge aos indivíduos como objectivada. Finalmente, a parte do processo que se assemelha à socialização, a interiorização ocorre quando o actor social recebe as normas e os valores e os aceita como garantidos. A interiorização assume formas de legitimação da ordem social objectivada e permite aos actores aceitá-las como suas, colocando-os simultaneamente num lugar do mundo, facilitando a construção do processo identitário [Mann 2008].

Outro factor fundamental que torna a sociedade uma entidade subjectiva é a identidade. Berger e Luckmann [2010] afirmam que a identidade de um indivíduo está habitualmente sujeita às lutas de afiliação a um número de realidades conflitantes. Por exemplo, a realidade da socialização primária, onde uma mãe informa a criança para não fazer maldades, pode contrastar com a socialização secundária, onde um adolescente inserido num gangue pode aprender que actos malévolos são bem recebidos pelo resto do grupo. Além dos conflitos, a localização final dos indivíduos nas estruturas institucionais de uma sociedade resultam em apreensões e compreensões diversas da realidade social.

A experiência da sociedade como realidade subjectiva é visível durante a socialização primária. Esta consiste essencialmente em atribuir ao indivíduo um lugar na sociedade, e por conseguinte, uma identidade. Denzin e Lincoln [2000] afirmam também que a identidade de cada um deriva do meio social e não do interior do indivíduo. Assim, a socialização será levada a cabo através dos outros que mediarão a realidade objectiva da sociedade e lhe atribuirão sentidos na medida em que a realidade é também interiorizada pelos indivíduos ao seu redor.

Burr [2003] relembra que para mediar a realidade é imprescindível a linguagem como meio. Charmaz [2000] afirma também que dentro do construtivismo social a linguagem é um veículo importante para transmitir ideias relacionadas com percepções e sentimentos, mas que é também relevante para tornar possível o pensamento através da construção de conceitos. Isto significa que é a linguagem que permite a formulação de conceitos e subsequentemente a existência do pensamento, e não o contrário. Poder-se-á assim dizer que a linguagem precede os conceitos e que fornece um mecanismo através do qual o mundo é experimentado.

Para Berger e Luckmann [2010] as conversas são o meio fundamental de modificar, manter e reconstruir a realidade subjectiva. Também Craib [1997] indica que a realidade é composta por conceitos que podem ser partilhados com os outros sem problemas. Isto significa que existem entendimentos e significados partilhados a um ponto tal que não é necessário uma constante redefinição de conceitos de cada vez que são usados numa conversa. Os conceitos acabam por assumir a forma de uma realidade tomada por garantida.

Cerulo [1997] afirma que o papel desempenhado pela linguagem na memória é significativo e Denzin e Lincoln [2000] acrescentam que a linguagem é usada habitualmente na vida quotidiana e que, além de fornecer as objectivações necessárias, organiza e ordena a forma

como estas objectivações produzem sentido. A linguagem fornece desta forma um sentido à vida quotidiana dos indivíduos, coordena a vida dos indivíduos dentro da sociedade e preenche-a com objectos de significação.

A linguagem torna a subjectividade mais real, não apenas para os interlocutores, mas também para o próprio indivíduo. Segundo Charmaz [2000], a capacidade da linguagem de identificar e preservar a subjectividade, mesmo com algumas modificações, é habitualmente conservada mesmo para lá da interacção face a face. Por estas razões, a linguagem é uma referência primária e indispensável para a compreensão da vida quotidiana.

Burr [2003] relembra que a linguagem ajuda à manutenção da realidade social ao mesmo tempo que possui uma função constitutiva. A legitimação, que é essencialmente o processo através do qual um fenómeno social é explicado e justificado, distinguindo-o da sua designação - separando o significante do significado - é transmitida através da linguagem. Além disso, tal como a realidade da vida quotidiana, as identidades dos indivíduos estão intrinsecamente relacionadas com a linguagem. Pode-se desta forma afirmar que a linguagem cria os mais significativos conjuntos de conteúdos e que é o principal instrumento de socialização, tanto primária como secundária. Na perspectiva construtivista, a realidade subjectiva do mundo tende a permanecer pendurada no fio do discurso.

A consciência é intencional e direccionada a objectos. É necessário ter consciência de um objecto como sendo um objecto. A percepção do mundo radica essencialmente no reconhecimento dos objectos na realidade, que é essencialmente o mundo das interacções face a face, uma vez que os indivíduos passam a maior parte do seu tempo inseridos no mundo do conhecimento comum, no mundo natural de Husserl [1970] e Schutz [2003].

A vida quotidiana é assim organizada por esquemas seleccionados de tipificação fornecidos através de um código linguístico específico, logo a percepção é também direccionada e estruturada através da linguagem. É desta forma que a realidade social é ordenada e organizada pela realidade.

O texto do *sketch* dos Gato Fedorento que a seguir se analisa é particularmente revelador da importância de a linguagem encontrar referenciais concretos na vida quotidiana. Neste quadro, um homem, num sítio indeterminado não urbanizado, conta o que lhe aconteceu um dia, também indeterminado:

HOMEM

Meu amigo, isto o que aconteceu foi muito simples, meu amigo. O que aconteceu é que eu chego aqui e sou logo confrontado com certas e determinadas situações, hã. Eu digo: “Então mas como é que é?” E os gajos: “Ah, e

tal...” E eu: “Ah e tal, não, ah e tal, não.”
Então eu venho lá de baixo e dizem-me que não sei quê, chego cá acima afinal parece que não. Em que é que ficamos? E os gajos: “Ah, não sei que mais e o camandro.” E eu: “Mau! Queres ver que a gente tem que se chatear?” Isto não pode ser! Eu sou um gajo que está aqui a trabalhar, eu quero trabalhar, hã, e dizem-me, como eu aqui ouvi, “Ah, não sei quê.” Mas que é isto? Que é isto? Isto não se faz, porque eu sou um gajo que dou-me bem com toda a gente, sim senhor, dou-me bem, por mim está tudo bem e fazem-me isto! E há gajos que andam aí, que fazem trinta por uma linha, e depois passa tudo incólume, que é coisa que não percebo. É que eu assim não venho... deixo de vir aqui, vou fazer a minha vida para outros sítios, sítios onde inclusivamente malta me diz: “Eh, pá e tal, sim senhor!”, e é para lá que eu vou, deixo de vir aqui, pá, hã. Porque quando vejo que há aí palhaços, pá, que falam, falam, falam, falam, falam, falam, pá, e eu não os vejo a fazer nada pá, fico chateado, com certeza que fico chateado pá, ‘tá a perceber? Eh...

(Excerto de “O homem a quem parece que aconteceu não sei quê” de *Gato Fedorento*)

A riqueza humorística deste solilóquio é a sua pobreza de significação literal. É verdade que se supõe que qualquer indivíduo com conhecimentos razoáveis da língua portuguesa entende cada uma das frases. É também provável que a maior parte dos falantes utilize estas expressões algumas vezes no seu quotidiano. No entanto, nada do que o homem diz é perceptível. Primeiro por ser um encadeamento de frases que habitualmente se utilizam de forma isolada, mas em grande medida porque não existem referentes nenhuns ao seu discurso. Sabe-se apenas que o homem está acima de onde já esteve, que num sítio lhe dizem não sabe o quê e no outro afinal lhe dizem que não. Este *sketch* passa por ser uma paródia ao uso indiscriminado na vida quotidiana de expressões que constituem vazios de significação referencial, mas que o fim do discurso desmascara como uma forma comum de entabular conversações sem conteúdo. Quando o homem diz que há pessoas - usando um insulto para as designar - que falam muito e não fazem nada, poderá estar também a referir-se àqueles que

falando muito não dizem nada. E neste caso, as palavras dos Gato Fedorento ganham uma nova vida de significação, revelado através do discurso da comédia.

Jogando precisamente com esta ideia de uma realidade exclusivamente discursiva, Glaser e Strauss [1967] oferecem uma distinção entre construtivismo social e construtivismo radical. Enquanto o primeiro foi já explicado anteriormente, o construtivismo radical está preocupado fundamentalmente com a ideia de que o conhecimento não respeita nem corresponde ao mundo real. Isto significa que o mundo apenas pode ser reconhecido em ligação com as experiências que cada indivíduo teve, e esse reconhecimento torna-se impossível sem as experiências. Atkinson e Hammersley [2007] afirmam que o construtivismo pode ser contextual ou estrito. O construtivismo contextual apresenta-se numa posição de reconhecer a realidade objectiva bem como a sua influência, enquanto o construtivismo estrito mantém uma posição relativista, postulando que existem múltiplas realidades e que todas carregam mundos diversos de significações. A posição relativista é também a principal fonte de críticas ao construtivismo. Burr [2003] salienta que o construtivismo tem influenciado as investigações sobre a maneira como os acontecimentos, os processos e as qualidades podem ser apresentadas e modeladas através do discurso. A isto pode-se designar por análise linguística, uma vez que se concentra na forma como as descrições do real são construídas, passadas de geração em geração, e a forma como se vão alterando com o tempo.

Na sequência do que é exposto na teorização construtivista, a abordagem desta corrente à interpretação do humor determina essencialmente que a realidade do contexto humorístico corresponde a um contrato flexível entre o contador de anedotas e a sua audiência. A interpretação do humor é vista como uma forma de contrato social ou uma forma de cooperação na conversa que ocorre entre as duas partes. Dito de outra forma, uma piada negociada é uma piada construída. A interacção ganha prioridade neste tipo de análise e o foco da investigação move-se do conteúdo da anedota para o contexto da interacção. Não é possível forçar o sentido de humor, este deve emergir dos processos de interiorização e exteriorização. As normas de conduta social como ouvir sem interromper ou sorrir no fim podem fazer parte deste contrato social. A interacção humorística, contudo, é por natureza uma interacção em que as regras normais da lógica se encontram suspensas, como são também muitas das normas sobre convenções sociais e tabus.

O contrato social requer que ambos os participantes nessa negociação compreendam as convenções que são próprias do humor específico de cada grupo. Este é outro aspecto do humor que pode contribuir para a coesão interna do grupo. Reconhecer simplesmente a distinção entre a conversa corrente e o início de um discurso humorístico requer um conhecimento íntimo da cultura. São estas as razões pela qual a tradução do humor de uma cultura para outra se torna tão difícil e está muitas vezes condenada ao fracasso.

Embora as abordagens interaccionistas tenham vindo a perder centralidade dentro da Sociologia nos últimos anos, as ideias sobre a construção de uma realidade específica onde o humor possa ocorrer continuam a ter um forte impacto nas teorias sociológicas contemporâneas do humor. Algumas destas ideias foram incorporadas também, como foi visto anteriormente, nas abordagens fenomenológicas no estudo do humor. A construção de uma nova realidade social na qual o humor tem lugar é também uma componente chave desta abordagem. O ambiente do humor é uma realidade completamente construída na qual as normas sociais convencionais e os tabus não se aplicam. Para além disso, a realidade que é negociada permite uma reflexão sobre a natureza construída da própria vida. O humor sustenta-se nos aspectos absurdos e nas anormalidades de muitas das coisas que são tomadas por garantidas, evidenciando-os. Esta incongruência com a realidade percebida pode levar a uma reconsideração da própria textura da sociedade. Estas revelações são tornadas possíveis dada a natureza irreverente e ilógica da realidade construída que subjaz a todo o ambiente cómico. Os vários elementos que compõem os rituais diários específicos de cada sociedade podem ser separados e expostos neste ambiente. As contradições, quando expressas, são consideradas engraçadas porque expõem a incongruência entre o que existe e o que é esperado.

Representar é conhecer

No largo espectro do conhecimento das Humanidades e das Letras, o termo “representações” comporta uma tradição de não ser estudado exactamente pelo mesmo ângulo por todas as ciências e disciplinas que cabem no seu alfofre, o que lhe dá uma multiplicidade de valências conceptuais, desde a organização dos signos linguísticos até à produção antropológica de significados culturais. No entanto, a teorização contemporânea sobre representações sociais encontra alguma unidade na sua dívida ao conceito de representações colectivas de Durkheim [Poerksen 2004; Perevelli e Verduyn 2010] e na sua comunhão da ideia de considerarem as representações como uma forma de salientar o que está obscurecido e impregnado pelos sinais aparentes, num texto, num discurso ou nas práticas sociais [Webb 2009], desde concepções populares das teorias científicas a crenças tradicionais como superstições ou crenças religiosas utilizadas vulgarmente para explicar ideias comuns, como sejam os factos sociais. Jodelet define as representações sociais como «uma forma de conhecimento desenvolvido e partilhado, que contribuem para a construção de uma realidade comum a um grupo social» [1989: 36].

Sem partilhar do agnosticismo de Derrida [1997], que não acreditava na existência da vida para lá do texto, é importante considerar as representações socialmente mediadas como um repertório de conhecimento adquirido pelos indivíduos nas suas interacções quotidianas. O posicionamento interrogativo deste estudo coloca-o numa encruzilhada entre a Sociologia interaccionista e a Psicologia Social, que encaram o indivíduo como construtor intersubjectivo dos significados do seu mundo quotidiano, mas não como incapaz de compreender as realidades para lá desses significados e constructos. Não se pretende com esta abordagem desprezar a concepção de representações bem estruturada pela teorização da pós-modernidade, que tende a equivaler todas as representações a engodos e falsidades, transformando-as numa forma de falsa consciência marxista [Starks e Junisbai 2007], uma *matrix*³ programada onde tudo o que se vê e sente são abstracções e criações fantasiosas. Nem sequer se pretende entrar em conflito com a visão crítica da subjectividade moderna.

Trata-se, isso sim, de valorizar as formas como os indivíduos e os grupos criam e organizam os seus sistemas de enquadramento da realidade, conferindo às representações um lugar de chegada no processo de construção social de mundivisões e não o ponto de partida de onde derivam todas as falsificações que transformam os seres humanos em ciborgues pós-modernos [Haraway 1991; Malpas 2005].

³ A propósito desta ideia, muitos anos antes de ser desenvolvida no filme de Andy e Lana Wachowski *Matrix* [1999], o escritor de ficção científica Philip K. Dick afirmou na Sci-Fi Convention 1977, em Metz, que «vivemos numa realidade programada por computador» e que a possibilidade de realidades alternativas se manifesta «num leque de realidades parcialmente actualizadas que são tangentes à que é evidentemente a mais actualizada - aquela que a maioria de nós, por consensos gentium, concorda». Esta interpretação recorrente na obra de Dick deixa também muitas pistas alternativas para outras discussões do conceito de representações, nomeadamente a ideia de existirem variáveis alteradas em realidades paralelas.

De acordo com Grant [2007], as representações sociais são um sistema de ideias, valores e práticas com uma função dual. A primeira função é estabelecer uma ordem através da qual os indivíduos se possam orientar a si próprios na sua vida quotidiana, quer no seu contexto cultural quer no seu mundo material, por forma a saber gerir a sua posição com algum conhecimento e segurança. A segunda função é permitir a comunicação entre os membros de uma comunidade através do fornecimento de um código de interacção social e uma tabela taxonómica ao mesmo tempo que permite classificar de forma pouco ambígua aspectos da realidade em conjunto, dentro do grupo de pertença no contexto da sua história particular.

Os seus elementos essenciais das representações são produzidos na mente dos membros de um grupo sob a forma de imagens. Estas imagens tornam-se também evidentes em relação a outras imagens que formam o ponto central do protótipo. Como resultado deste processo, a imagem até então desconhecida é amalgamada com outras imagens da mesma categoria de pensamento [Poerksen 2004; Hibberd 2005; Perevelli e Verduyn 2010]. Desta forma, estas imagens tornam-se reais para esse grupo, tendo em conta que o grupo pensa e descreve o mundo falando dessas imagens ou representações. Portanto, a capacidade que as representações sociais têm de tornar um contexto desconhecido num ambiente familiar e reconhecível permite ao grupo operar como uma entidade onde os objectos ou acontecimentos conferem significados.

Moscovici [2000] afirma que o objectivo das representações sociais é fazer com que algo pouco familiar obtenha uma aparência de familiaridade. Desta forma, as representações sociais oferecem um instrumento que ajuda os grupos a conhecer, a classificar e a agrupar fenómenos, bem como alterações em fenómenos já conhecidos. O processo de produção de representações sociais radica em dois conceitos distintos: objectivação e ancoragem.

Objectivação e ancoragem

Moscovici [2000] descreve a objectivação como sendo a forma como um indivíduo selecciona certas peças de informação que julga serem significativas, as transforma em imagens relevantes, que embora sejam menos informativas, são melhores instrumentos de compreensão.

Ainda segundo Moscovici [2000], uma experiência desconhecida causa nos grupos sociais uma fissura, que os indivíduos tenderão a desejar dominar. Como os seres humanos procuram sempre dar sentido ao mundo em que vivem, é expectável que a experiência inovadora venha ser assimilada e integrada nas categorias das representações sociais integradoras do conhecimento pré-existente de um grupo [Webb 2009; Perevelli e Verduyn 2010].

É importante referir que o processo de objectivação não contém apenas elementos de historicidade mas também indicadores prescritivos. Os elementos históricos podem ser compreendidos no sentido em que as representações sociais são uma realidade e que o são

em parte devido ao processo prévio de objectivação. O poder prescritivo é uma consequência da influência do passado sobre os indivíduos [McKinlay e Potter 1987]. Pode dizer-se que a realidade de ontem controla em grande parte a realidade de hoje. Por exemplo, as actividades intelectuais - entre as quais a comédia - encerram em si uma dose de experimentalismo e ensaio sobre as representações das tradições culturais pré-existentes [Barzun 2003; James 2007; Johnson 2007].

Depois do grupo ter dominado a percepção e a conceptualização do objecto estranho, segue-se um processo de familiarização desse mesmo objecto [Lowenthal e Muth 2008]. O objecto pode ser assim atribuído a uma das categorias de pensamento pré-existentes, concluindo o processo de construção das representações sociais a que Moscovici [2000] chamou ancoragem. Mediante este processo, os elementos menos familiares são adaptados de maneira a incorporá-los em categorias operacionais mais familiares já disponíveis ao processo cognitivo do sujeito.

Segundo Guimelli, «a ancoragem é uma forma de prender algo novo a outro algo previamente estabelecido, que é por sua vez partilhado por indivíduos pertencentes ao mesmo grupo» [1994: 14]. O procedimento de ancoragem encontra-se na procedência do facto de as representações sociais serem construídas à volta de um ponto de referência central, um núcleo que funciona como um protótipo ou um paradigma para determinada categoria. Assim, as representações sociais podem ser vistas como semelhantes ao conceito de protótipo, isto é, quando um grupo ancora um objecto familiar, esse processo faz-se relacionando-o com o caso prototípico que reside no centro da representação social relevante para o efeito [McKinley e Potter 1987]. Depois desse processo, no interior do grupo onde decorreu, as representações sociais desse objecto adquirem as características e formulações do conjunto a que pertence o conceito protótipo. Esta assimilação da ideia-protótipo atribui um significado ao objecto, significado que permanece inacessível enquanto se mantém no estado de estranheza.

A força moduladora das representações sociais é um poder difícil de resistir. Wilson [2005] afirma que nenhuma mente consegue sobrepor-se aos efeitos do condicionamento anteriormente imposto pelas suas representações, cultura e linguagem. Este poder surge normalmente de uma combinação das estruturas presentes perante os indivíduos, anteriores ao pensamento - analogamente ao conceito de habitus [Bourdieu 1989; Eisenberg 2005] - bem como uma tradição cultural que prescreve a correcção e a incorrecção do julgamento. Por outras palavras, os indivíduos vêem apenas aquilo que as ligações estabelecidas entre a realidade, os objectos e as representações lhes permitem compreender.

A teoria das representações sociais explica os julgamentos de veracidade, mas também os ilusórios. Uma vez que os elementos icónicos formam parcialmente as representações sociais, as representações sociais não exigem seguir os ditames da lógica como a lei do contraditório.

Por esta razão, as representações sociais estão edificadas de uma forma que impede a intrusão da realidade e da veracidade nos processos narrativos e ilustrativos de um grupo ou sociedade. Significa isto que um grupo social pode impor interpretações ilusórias sobre as suas experiências ou sobre as experiências dos outros [Malpas 2005]. Ao contrário do sistema moderno de semelhanças baseado na similitude, as teorias da pós-modernidade vêm surgir um sistema de construções de significados baseados nas diferenças [Webb 2009]. A ilusão e a realidade são construções ilustradas por uma explicação comum, uma vez que se misturam na produção social das representações [Moscovici 2000].

Tal como outras produções culturais (literatura, cinema) o humor vive também do efeito da suspensão da descrença, que implica uma interpretação assumidamente ilusória das representações. Além de pedir à audiência que acredite momentaneamente na situação cômica criada, o discurso humorístico exige também que sejam reconhecidas as representações sociais, verídicas ou ilusórias, como base da compreensão mútua. Uma piada, uma paródia e uma caricatura são apenas esboços ilustrativos da realidade. Muitas vezes, um confronto simples com a realidade factual retiraria a eficácia de uma piada ou situação cômica. Curiosamente, e talvez porque o discurso humorístico tem tanta força na comunicação contemporânea, é muito raro alguém tentar desmontar o humor com a realidade - precisamente porque ninguém quer ficar na memória mediática como alguém que não entendeu uma piada ou, se entendeu, que não tem poder de encaixe. Este círculo de produção e reprodução de representações sociais sem interferência de um discurso realista pode levar à cristalização de imagens que, sendo inicialmente caricaturas de representações sociais - e que, como se viu, não são necessariamente verídicas - se tornam elas próprias representações do que um grupo considera ser a sua objectividade.

Como diz o cínico-romântico Vivian em “O Declínio da Mentira”, «nenhum grande artista alguma vez vê as coisas como elas são. Se o fizesse, deixaria de ser artista» [Wilde 1992: 45].

Estrutura e função das representações sociais

Moscovici [2000] acredita que as representações sociais são fenómenos e processos cognitivos que, além de forma, são dotados de uma estrutura e um conteúdo. É entre as percepções que permitem a compreensão de ideias e conceitos que se encontram posicionadas as representações e a sua estrutura compreende os elementos abstractos em conjunto com elementos pictóricos e figurativos. No sistema de coexistência das propriedades abstractas com as propriedades figurativas, Moscovici [2000] considera que estas têm habitualmente prevalência sobre as primeiras, uma vez que as representações sociais giram à volta do núcleo figurativo. Consequentemente, as representações sociais adquirem a forma de um conjunto de conceitos e elementos linguísticos que podem surgir tanto sob formas abstractas como sob formas pictóricas, mas onde predominam as formas figurativas [McKinlay e Potter 1987; Webb 2009]. No discurso quotidiano, bem como na imaginação das pessoas, as representações

sociais assumem formas concretas, nomeadamente num esquema figurativo. Apesar de os indivíduos se envolverem em conversas relacionadas com os objectos representados, Wagner [2012] afirma que as representações são mais bem conceptualizadas quando apresentadas sob a forma icónica e metafórica do que sob a forma proposicional.

A estrutura metafórica das representações mostra como estão ligados os domínios do conhecimento pré-adquirido e do objecto acabado de conhecer. A compreensão da novidade liga-se ao que é familiar e o domínio do que é desconhecido torna-se inteligível pela projecção da estrutura básica da origem no elemento alvo. A imagem resultante do discurso produzido incorpora a significação do elemento novo, tingido pelas afectações e conotações que derivam, pelo menos em parte, do domínio original [Wagner e Hayes 2005].

No que respeita ao conteúdo das representações sociais, este varia de forma significativa. Por conterem aspectos cognitivos e afectivos em simultâneo, as representações têm um método similar de derivação que provém da disseminação discursiva. A ligação entre os processos de comunicação e as representações sociais é importante porque fornece uma provisão de dinamismo aos conteúdos das representações sociais e salienta a natureza social das representações em conjunto com o seu conteúdo.

O carácter social das representações procede do facto de serem produzidas num diálogo permanente entre os indivíduos, fornecendo um significado comum aos objectos da conversação entre um grupo de falantes. Dessa forma, as representações dependem das instâncias de comunicação interpessoal e adaptam-se às interacções nos grupos sociais [Von Glasersfeld 1995; Grant 2000]. As representações sociais surgem também das discussões entre os indivíduos enquanto estes procuram dar sentido às suas vidas numa sociedade. Uma representação pode produzir impacto num significado quando assimila os objectos em categorias gerais do pensamento. Uma vez que as representações sociais têm este efeito codificador, elas permitem a um indivíduo seleccionar algumas porções do meio social que o rodeia, julgando que o objecto identificado partilha significados semelhantes aos que com ele partilham representações sociais idênticas [McKinlay e Potter 1987].

Para utilizar um exemplo emprestado da Sociologia da Comunicação, Thompson [1998] explicou que assim como o sistema mediático não dá a mesma atenção a todo o tipo de acontecimentos e discursos, também os indivíduos recebem o enorme influxo dessa experiência mediática socorrendo-se de ferramentas de selectividade, concentrando-se nos aspectos que têm um particular interesse para eles. O processo não é diferente com os comediantes. Como agentes activos do sistema cultural e mediático [Miller 2014], os criadores humorísticos utilizam as mesmas ferramentas de selectividade que lhes permitem alicerçar o seu discurso em representações sedimentadas, e desta forma granjear a compreensão do público.

As representações sociais emergem do aparato cognitivo dos indivíduos através do discurso social [Moscovici 2000] e são poderosos auxiliares para a formação do conhecimento social útil sobre a realidade. Os processos sociais e cognitivos que permitem germinar as representações sociais revela que estas são fundamentais para que os membros de uma comunidade integrem os processos discursivos e comunicacionais. Por sua vez, esta integração facilita a participação dos indivíduos em comunidades discursivas e nos processos de comunicação entre indivíduos e entre comunidades. As representações bem estruturadas dependem do discurso activo [Wagner e Hayes 2005]. Como parte do processo de intercâmbio, as representações exigem processos activos de repetição da informação e reprodução de conhecimentos. Segundo Moscovici [2000], o mais importante para um observador contemporâneo das representações sociais são as suas características ambulantes e circulatorias.

As representações podem ser vistas como uma estrutura dinâmica que opera num número de relações conjuntas com os comportamentos que aparecem e desaparecem em conjunto com as representações. A natureza das representações depende também do uso comum da comunicação quotidiana, e por conseguinte, o seu conteúdo alterar-se-á à medida que os indivíduos os empreguem em contextos distintos. As representações são também o resultado de entidades mentais complexas que, por derivarem da comunicação interpessoal, se tornam sociais [Lowenthal e Muth 2008].

Assim, as representações sociais delimitam a experiência, uma vez que o mundo de um indivíduo só carrega significados até onde as representações sociais lhes atribuem um significado. Esta característica mostra que as representações sociais são mais do que uma forma de comunicação, uma vez que têm a capacidade de construir um significado para o objecto que está a ser comunicado. Desta forma, Moscovici [2000] contrasta as perspectivas de processamento de informação com a teoria das representações sociais, mas salientando que de acordo com as teorias da representação social, a factualidade não surge no centro das trocas comunicacionais entre os membros de uma sociedade.

No entanto, as representações sociais fornecem experiências com significado através de uma fórmula construtivista e, em resultado disso, determinam a forma como um indivíduo pensa, interpreta e julga, especialmente no que respeita à sua experiência e, inclusivamente, às características da sua situação específica dentro dos grupos sociais a que pertence [Bourdieu 1989].

Linguagem e comunicação interpessoal

Perevelli e Verduyn [2010] afirmam que linguagem e comunicação não são a mesma coisa. Os indivíduos podem comunicar sem linguagem, e há mesmo espécies de animais que não usam linguagem, mas que comunicam efectivamente os seus propósitos. No entanto, a utilidade da

linguagem como ferramenta de comunicação presta-se a pronunciamentos locutórios eloquentes e grandiosos. A ordem social é suportada pela capacidade de comunicação linguística e a ausência desta capacidade discursiva tornaria a natureza da vida social uma realidade completamente diferente.

Na sequência da teoria das representações discutida anteriormente, é interessante para a sequência argumentativa desta investigação pensar uma teoria comunicativa que se fundamente principalmente numa concepção que veja os processos de comunicação como trocas de representações [Sperber e Wilson 1996].

Krauss [2002] sintetiza quatro concepções de comunicação interpessoal, na sua propriedade de produtor e reproduzidor das representações sociais: paradigma codificador, o paradigma intencional, o paradigma perspectivista e o paradigma dialógico. Cada um dos paradigmas de que se dará conta breve mas atentamente, enuncia as diferentes asserções que caracterizam a forma como as representações são transmitidas.

Paradigma codificador

Neste paradigma, as representações são transmitidas através de um código, que é definido com um sistema que organiza sinais num conjunto de significados. A presença de um código ajuda à transformação das representações em sinais, ou seja, a codificar as representações para as transmitir e a descodificá-las após a sua recepção. Os indivíduos são aqui entendidos como sistemas de processamento de informação e codificação da linguagem que lhes permite criar representações linguísticas que incorporem as representações mentais que desejam enviar. Do outro lado, o receptor desenvolve representações mentais que correspondam aos mesmos aspectos que a representação mental do emissor. As representações sociais incluem também a identificação do código a utilizar em cada situação e em cada contexto.

Este paradigma assume, portanto, duas proposições relevantes. Por um lado, o significado da mensagem é definido essencialmente pelos elementos que contém, e por outro, a comunicação é um processo que implica duas acções autónomas de codificação e descodificação.

Paradigma intencional

Descodificar o significado literal de uma mensagem é o primeiro passo para a sua compreensão, mas um passo adicional de inferência é necessário para apreender a intenção comunicativa que lhe subjaz. Este paradigma inclui duas noções muito caras à teoria da pragmática da comunicação, o acto de fala e a teoria da cooperação. Enquanto o princípio cooperativo lida na generalidade com fazer com que a mensagem respeite quatro regras, a qualidade, a quantidade, a relação e a forma, a teoria dos actos de fala compreende três

actos diferentes: actos locutórios, actos ilocutórios e actos perlocutórios. Um número de locuções diferentes podem ter uma força ilocutória semelhante [Rodrigues 1996].

Paradigma perspectivista

Se no paradigma anterior as mensagens agem como veículos que fazem chegar ao ouvinte a intencionalidade comunicativa do falante, muitas vezes as perspectivas dos indivíduos são divergentes e os receptores tendem a empregar contextos interpretativos enquanto constroem as intenções comunicativas que seguem na mensagem. Por consequência, uma mensagem similar pode conter mensagens diferentes para uma variedade de receptores. Para lidar com este problema, os falantes tentam ter em conta as perspectivas dos ouvintes quando lhes dirigem a sua mensagem. Assim, a forma concreta da mensagem é atribuível tanto aos que a produzem como aos que a recebem.

Paradigma dialógico

Os paradigmas anteriores, embora divergentes em vários aspectos, coincidem na forma como localizam o significado da comunicação. No paradigma dialógico o significado é considerado uma propriedade emergente da actividade conjunta dos participantes, portanto, a comunicação torna-se um processo através do qual os participantes trabalham conjuntamente com vista à criação de significados partilhados. Não só a retroacção funciona como um mecanismo através do qual os falantes são levados a gerar mais informação, mas é uma parte intrínseca dos processos através do qual os significados são estabelecidos.

Linguagem e representação social

Perevelli e Verduyn [2010] afirmam que o discurso contém informação sobre categorias sociais que descrevem onde pertence o falante e que pode ser considerado uma importante fonte de informação que auxilia a formação de uma impressão.

A linguagem permeia toda a vida social. É o veículo principal através do qual o conhecimento cultural é transmitido e que nos permite o acesso ao conteúdo das mentes dos outros indivíduos. A linguagem está também envolvida na maior parte dos fenómenos baseados no corpo fundamental da psicologia social, da interacção social, das atribuições e percepções sociais, das mudanças de atitude, das identidades individuais, dos preconceitos grupais e da estereotipificação. É interessante notar que a linguagem é também um meio através do qual as respostas podem ser provocadas ou elididas. A linguagem joga um papel fundamental no estímulo e na resposta.

Os discursos individuais fornecem informação significativa sobre a idade, o sexo, o género, a origem geográfica e o estatuto socioeconómico de cada indivíduo. As tonalidades vocais podem ser parcialmente fisiológicas, mas decorrem muitas vezes de normas sociais. Em

muitos contextos sociais e culturais, os homens e as mulheres reflectem no seu discurso as diferenças exigidas entre ambos no que diz respeito à pronúncia das palavras, da sintaxe e, claro, do vocabulário.

Poerksen [2004] descobriu que as atitudes das audiências em conjunto com a impressão que estas têm do objecto do discurso podem distorcer as descrições dos falantes. Da mesma maneira, a forma como os falantes descrevem outros depende da disponibilidade de entradas (e do seu conhecimento) no vocabulário de determinado idioma. Estes princípios verificam-se nos efeitos dos esquemas pessoais sobre a percepção social.

Linguagem como identidade social

É evidente que a forma como um indivíduo fala é um sinal da sua identidade para os outros. No entanto, o que poderia ser menos óbvio é o facto de a linguagem ter um papel imperativo na definição da identidade do falante. A linguagem pode ser entendida como um marcador da identidade social. Poerksen [2004] questiona se falar uma língua não-oficial pode reduzir a identificação de cada um com a cultura dominante e qual a importância do papel da linguagem no estabelecimento da identidade individual.

De forma hiperbolicamente metafórica, Bauman afirma que as palavras «iluminam as ilhas de formas visíveis no mar escuro da invisibilidade e marcam os lugares esparsos de relevância na massa disforme da insignificância» [2000: 5]. A formação da identidade social consiste também na disposição de um sentimento individual de pertença ao grupo, ao mesmo tempo que são intersubjectivamente reconhecidos os significados emocionais ligados a esse conhecimento pelos membros do grupo. Desse ponto de vista, a produção autónoma da identidade pode ser entendida como uma construção estruturada de conhecimentos, a que os indivíduos podem aceder cognitivamente para encetar procedimentos de auto-classificação. «Uma vez que a linguagem é uma ferramenta indispensável para a categorização social, funciona conseqüentemente como marcador das identidades sociais» [Krauss e Chiu 1997: 40].

Para acrescentar valor às alusões sociolinguísticas da constituição identitária dos sujeitos, será importante referir que as contribuições linguísticas concorrem para manter as distinções e aproximações intergrupais. Essencialmente, a linguagem tem um evidente papel de afirmar a identidade social de cada indivíduo, bem como de assegurar as distinções entre os grupos. Os dialectos e os estilos discursivos não são elementos fixos na fala de cada indivíduo, mas no entanto aqueles variam de acordo com o contexto social e com os estilos discursivos empregues pelos agentes de uma conversação. Muitas vezes, a fala de indivíduos pertencentes aos mesmos grupos e contextos tendem a criar estilos discursivos semelhantes aos dos seus pares, apesar de existirem dimensões onde facilmente se pudessem encontrar divergências entre si.

Outras abordagens da Sociologia

Embora as abordagens fenomenológicas e construtivistas anteriormente apresentadas sejam aquelas que se consideram mais adequadas aos objectivos propostos com este trabalho, não são dispensáveis as referências, ainda que breves, a outras aproximações da Sociologia ao tema do humor vindas de paradigmas teóricos distintos, como o funcionalista e das teorias do conflito.

Abordagem funcionalista

Os teóricos funcionalistas abordam o humor pelo papel funcional que este desempenha nalguns grupos sociais. Nos estudos clássicos do humor, as interpretações funcionalistas acentuam a forma como o humor, juntamente com outros fenómenos sociais, cumpre a função de manter e promover a ordem social. Em muitos casos, prestam atenção ao papel do humor na manutenção de hierarquias em grupos ou em vários grupos diferentes na sociedade [Kuipers 2008]. Um dos primeiros investigadores a procurar estudar as funções sociais do humor, isto é, virando a investigação das causas do riso para as suas consequências, foi Radcliffe-Brown [1940], num estudo sobre anedotas em contextos não-ocidentais. A principal conclusão de Radcliffe-Brown foi que em relações de tensão a função do humor e do riso é a promoção de um alívio dessa tensão, mas que permite também que as hierarquias sociais existentes saíam reforçadas. As piadas são vistas como «modos de organizar um sistema definitivo e estável de comportamento social onde as componentes conjuntiva e disjuntiva são mantidas e combinadas» [Radcliffe Brown 1940: 200]. A ideia que o humor reproduz e reforça a hierarquia social corresponde a uma interpretação sociológica e funcionalista da teoria da superioridade. Outras formas não ritualizadas de humor, como rituais de inversão, de que o Carnaval é um exemplo [DaMatta 1997], foram igualmente explicadas como válvula de segurança para afastar situações de tensão social.

A abordagem funcionalista encara o controlo social como uma outra função social do humor. Stephenson diz que quando as piadas americanas parodiam as transgressões da ordem social revelam na verdade «um conjunto de valores olhados como o tradicional credo americano» [1951: 574] que deve ser seguido. Esta é a mesma razão que levou Bergson [2009] a ver no humor um meio de correcção social - uma vez que o riso estabelece que o seu objecto não corresponde à norma. Powell e Patton [1988] colocam o humor entre as respostas possíveis para o que é fora de comum, considerando-o como uma das formas suaves de correcção social. Estas teses de controlo social foram amplamente revisitadas por Billig [2005], que apresenta uma forte teoria do humor como controlo social e manutenção da ordem social, claramente ligada ao embaraço e à vergonha, argumentado que «os códigos do comportamento quotidiano estão protegidos pela prática do embaraço» [Billig 2005: 201]. O humor, que pode ser disciplinador ou rebelde, actua sempre pelo ridículo. Quer ridicularizando quem quebra as normas, quer ridicularizando as próprias normas.

Coser [1960] ficou célebre pela sua análise das anedotas entre membros de uma mesma ala hospitalar. Os resultados das suas observações empíricas revelam a forma como as anedotas podem ser usadas, muitas vezes contadas em detrimento dos outros, mas que acabam por reforçar a coesão do grupo. Esta investigação observou como os médicos capazes de produzir o maior número de risos eram também aqueles que ocupavam uma posição dominante na hierarquia social. Estas anedotas eram usadas para reforçar a hierarquia existente no contexto da estrutura social específica. Foi também observado que os muitos grupos estavam predispostos para inferiorizar outros através do humor (*joke down*) ou que os alvos de muitas piadas eram grupos subordinados. No caso das enfermeiras, isto significava que as suas piadas ficavam quase exclusivamente circunscritas ao seu próprio grupo.

Na mesma linha de raciocínio, Fine e DeSoucey [2005] procuram demonstrar que o humor assume um carácter histórico, retrospectivo e reflexivo, e dentro dos grupos as piadas são integradas, interactivas e referenciais. As culturas internas de piadas têm como função facilitar a interacção dentro do grupo, partilhar a pertença, separar os seus membros dos estranhos e assegurar a confiança através do controlo social.

Estes trabalhos vieram robustecer a natureza paradoxal do humor no sentido em que pode, ao mesmo tempo, reforçar a coesão do grupo e consolidar distinções sociais dentro do grupo, reproduzindo aquelas já existentes na hierarquia social geral. As piadas em detrimento de outros grupos podem ser uma forma importante de criar coesão dentro de uma certa categoria social. Estas piadas, e o conhecimento a partir de dentro que transmitem, podem ajudar a criar um sentido de comunidade. Estas piadas não apenas excluem aqueles que são alvo do humor como também reforçam a diferença com aqueles que não as compreendem. A afiliação partilhada entre membros do mesmo grupo conduz a uma clivagem ainda maior com aqueles que não fazem do grupo que é tomado como referência da anedota. Este fenómeno pode ser observado em contextos organizacionais e sociais diversos. A um nível social, esta bifurcação pode ter lugar no caso de anedotas de cariz étnico ou referentes ao género, que são duas das áreas mais controversas e debatidas no discurso humorístico.

O que estas três funções têm em comum - alívio, controlo, coesão - é o seu foco no humor e no divertimento como contributos para a manutenção da ordem social. Apesar de algum desuso na Sociologia, o paradigma funcionalista é ainda muito comum nos estudos do humor, embora combinado com análises de conteúdo e de contexto [Kuipers 2008].

O humor cumpre obviamente importantes funções sociais, mas estudos mais recentes tendem a acentuar as múltiplas funções do humor, que podem ser tanto uma ameaça como um contributo para o equilíbrio social. Pode reforçar a coesão, o controlo, o alívio mas também expressar conflito, resistência, bem como insultar, ridicularizar e satirizar outros [Mulkay 1988; Streaan 1993].

Abordagem do conflito

As teorias do conflito vêem o humor como uma expressão de conflito, luta e antagonismo. A sua interpretação não o considera como uma forma de escape das tensões sociais, mas como uma expressão dessas mesmas relações. O humor ganha assim funções de ataque ou de defesa. Estas teorias têm sido usadas muito especificamente para as análises de humor étnico e político, onde ambos os casos apresentam alvos antagónicos imediatos perfeitamente reconhecíveis [Kuipers 2008].

Esta abordagem socorre-se muito da teoria da superioridade, mas não reconhecendo que nem sempre a superioridade implica a hostilidade subjacente à produção humorística vista das teorias do conflito.

Como mostra Lewis [2008], o humor era perigoso nos países da Europa comunista. A dissensão pública era praticamente impossível e mesmo fazê-lo sob a forma de piadas podia sair caro. As anedotas contadas sobre os líderes comunistas revestiam-se de um manto de secretismo e clandestinidade, como se de planos revolucionários se tratassem.

No entanto, este tipo de humor pode não ser nem uma forma de resistência nem reflectir um programa político. Como explica Speier [1998: 1395], «a acomodação, mesmo apimentada com despeito, continua a ser acomodação». Neste contexto, a relação de poder entre dois grupos determina a função do humor. Essencialmente, o grupo dominante mantém o seu estatuto hegemónico através do humor. Exerce o seu controle e impõe barreiras sociais através da reprodução da hierarquia, reprodução que é operada através de formulações humorísticas [Powell e Paton 1988].

Pelo contrário, autores como Sanders [1995] têm mais confiança no poder subversivo do humor, quer na promoção pública de um pensamento crítico, permitindo expressar hostilidade contra o poder e criar espaços de resistência. Na verdade, as dinâmicas do humor em condições de conflito e o seu potencial revolucionário dependem fortemente das divisões de poder e relações de *status* entre o autor da piada e o seu alvo.

Também nos estudos de género esta abordagem tem sido utilizada. Foi observado que o humor é apenas mais uma das formas através das quais se reproduz o domínio masculino na sociedade. O humor é na maioria das vezes iniciado por homens [Crawford 1995; Hay 2000] enquanto das mulheres esperamos que cumpram a outra parte deste contrato social involuntário que é a do riso. Alguns estudos sociológicos que se ocupam das diferenças de género com base analítica mostram como a Sociologia do humor pode actuar como um barómetro importante de interacções sociais [Shifman e Lemish 2012].

O humor não é propriamente conhecido por incitar rebeliões ou destronar governos, mas é com certeza uma forma através da qual as pessoas podem expressar informalmente o seu descontentamento. É também uma maneira de constituir um tipo de ligação e coesão social que pode criar, por sua vez, comunidades mais fortes capazes de apelar a meios mais

razoáveis de repreensão social. Nas sociedades livres, a abordagem da teoria do conflito ao humor ainda é muito bem recebida.

Este debate sobre a natureza subversiva ou conservadora do humor parte de desentendimentos teóricos que dificilmente serão resolvidos por considerações empíricas [Kuipers 2008]. Os debates sobre as relações entre o humor e o conflito dirigem-se à natureza do humor: a sua não seriedade torna as locuções humorísticas extremamente ambíguas, pelo que as abordagens do conflito podem tender a exagerar no nível de criticismo ao conteúdo e à forma das piadas. No entanto, não se deve desprezar estas análises, uma vez que o seu olhar crítico pode ser um ponto de alerta para outras investigações, mesmo que construídas sobre outros paradigmas.

Teorias do humor e do riso

O humor é um fenómeno social que requiere um produtor e um público. No entanto, o que determina que as expectativas de ser cómico ou de ter piada serão positivamente atingidas? Como Agostinho de Hipona dizia sobre o tempo, «se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não o sei» [*Confissões*: 11.14.17], ou da mesma forma que a beleza parece compreensível por uma sensação de familiaridade criada pela aceitação dos critérios de gosto, pode afirmar-se que o sentido comum da existência torna o humor facilmente reconhecível à vista. Perante uma piada ou um acto cómico estes parecem inteligíveis e descortináveis, e no entanto a história prolecta do pensamento sobre o riso mostra muito claramente a dificuldade de alcançar uma consolidação definitiva desses termos na sua forma apriorística.

As teorias que procuram estabelecer os padrões, as características e as funções do humor têm sido produzidas de forma indutiva a partir da observação dos aspectos conhecidos do humor. São essas aproximações teóricas e multidisciplinares ao tema que aqui se apresentam. A sua diversidade tem constituído um incessante debate teórico, académico e científico. No entanto, essa diferença tem constituído uma componente fundamental da discussão a partir do conjunto de assunções e resultados discrepantes.

Teorias clássicas

Apesar de existirem várias teorias convencionais acerca do humor, há três teorias básicas comuns a toda a literatura sobre o tema: a teoria da incongruência; a teoria da superioridade; a teoria do alívio. Como não existe nenhum consenso sobre qual das teorias apresenta melhor uma explicação completa sobre as funções e características do humor, quase toda a produção escrita que se debruça sobre o humor, de livros académicos a artigos científicos, de abordagens teóricas a manuais de escrita humorística, apresenta as três teorias, normalmente ressaltando que mais do que excludentes, são teorias complementares e que podem explicar, em conjunto ou separadamente, diferentes tipos e situações da produção humorística.

Teoria da incongruência

A teoria da incongruência delinea um outro aspecto do vasto espectro de usos e efeitos do humor. Esta teoria vem afirmar que o humor é derivado da incongruência ou disjunção entre a realidade e o cenário propriamente cómico. O cenário é visto como incongruente com a nossa aceção da realidade, donde resulta um paradoxo que podemos considerar ilógico. Esta incongruência é engraçada, mas é também um espelho que força a audiência a reflectir sobre a sua própria percepção da realidade e talvez até a coloca-la em questão. Esta teoria pode ter consequências profundas nos desenvolvimentos posteriores das abordagens fenomenológicas na sociologia do humor.

A teoria da incongruência não é necessariamente incompatível com a teoria do alívio ou com a teoria da superioridade da produção de humor. Pelo contrário, ela descreve a composição retórica e intelectual de uma anedota como construída tendo em vista um remate ou *punchline* inesperada e paradoxal. Este remate pode criar a sensação de alívio pretendido que produz o prazer do riso de acordo com Freud [1960] e outros teóricos do alívio. Também pode ser relacionado com a superioridade social no sentido em que reforça hierarquias estruturais.

Schopenhauer afirma que «a causa do riso em todos os casos é simplesmente a percepção súbita de uma incongruência entre um conceito e os objectos reais que foram pensados a partir de determinada relação estabelecida, e o próprio riso é apenas uma expressão desta incongruência» [Schopenhauer 2012: 95]. As situações humorísticas ocorrem, portanto, no momento em que os participantes se apercebem que a relação entre um objecto real e o seu conceito se tornou, de um determinado ponto de vista, incongruente.

Ao examinar as piadas à luz da teoria da incongruência, um conceito (significante) é utilizado para descrever dois objectos (significados) diferentes. Ao aplicar essa dualidade de significados, os objectos tornam-se semelhantes dentro da narrativa da piada [Berlyne 1972; Vandaele 2002]. Com o desenrolar da piada, torna-se claro que o significante se aplica apenas

a um dos objectos, e por esta razão, a diferença entre os objectos inicialmente confundidos torna-se óbvia. Esta situação é designada por incongruência.

Kant introduziu o conceito de “expectativa frustrada”, usado para descrever situações de incongruência, e descreveu as precondições do riso em termos filosóficos, ao propor o riso como «uma afectação que surge quando uma expectativa tensa se transforma subitamente em nada» [Kant 2007: 133]. No que respeita a esta concepção kantiana, o humor necessita de misturar duas ideias que parecem distantes, e onde a importância de uma possa ser diminuída de forma aparentemente negligente no processo de construção da narrativa. Desta forma, a eficácia humorística reside em dois aspectos. Primeiro, no grau de contraste existente entre as duas componentes de significado, e em segundo lugar, na totalidade em que os dois elementos são fundidos na fase descritiva da piada. McGraw e Warren [2010] notam que o humor tende a ser apreciado qualitativamente quando é usado para estabelecer ligações entre motivos ou assuntos habitualmente olhados com atitudes distintas ou quando as pessoas assumem uma completa inversão de papéis.

No entanto, as visões de Kant e Schopenhauer partem de um posicionamento intelectual da percepção do humor. As suas observações notam que o humor supõe o prazer de encontrar ligações inesperadas que possam existir entre as ideias. Este prazer distinguir-se-ia do esforço intelectual sério uma vez que as relações estabelecidas no contexto humorístico, apesar de se apresentarem sob a forma de um sofisma válido, não poderiam ser tidas em conta com seriedade.

Bergson [2009] é outro dos teóricos mais conhecidos e influentes dentro das teorias clássicas do humor, mas também mais difícil de classificar. A sua proposta apresenta elementos que conjugam as concepções do riso por incongruência e por superioridade. O humor, característica que Bergson considera inexistente fora do que é estritamente humano, envolve uma relação de incongruência entre a inteligência humana e os comportamentos esperados ou costumeiros. O humor serve também desta forma como correctivo social, facilitando o reconhecimento de comportamentos indesejáveis por parte dos indivíduos. A incongruência das situações junta-se com a superioridade do humano sobre o não-humano. Qualquer coisa que ameace reduzir uma pessoa a um objecto será material único para o humor [Moss 2011].

É prudente afirmar que o humor compreende a tarefa de encontrar o inapropriado dentro do apropriado [Berlyne 1972; Billig 2005]. Mais importante, não apenas se torna necessário encontrar ligações inesperadas entre objectos dissemelhantes, como é suposto envolver as noções das suas propriedades. Normalmente, dentro de uma comunidade, há certas atitudes que são percebidas como aceitáveis para certas situações e inaceitáveis para outras, bem como diferentes estereótipos se aplicam a diferentes figuras. O trabalho dos humoristas será, desta forma, mostrar através de evidência inconveniente factos que desconstruam estas atitudes e desmontem os estereótipos. No entanto, como as descrições apropriadas para

situações inapropriadas podem ser reapropriadas por outros grupos para outras situações, o humor tanto pode assumir um papel radical como um papel conservador [Billig 2005]

Teoria da superioridade

A teoria da superioridade é talvez a mais velha de todas as explicações do papel do humor da sociedade. As origens desta teoria recuam até às primeiras incursões filosóficas sobre o discurso e a retórica de Aristóteles [2011]. A ideia que o humor e o riso são uma forma de ridículo e uma expressão de superioridade e hierarquia foi revisitada pelo filósofo político do século XVII, Thomas Hobbes [Pollock 2003]. A teoria da superioridade descreve alguns dos efeitos de antigas formas de humor como o ridículo e a caricatura. Estes tipos de humor expõem as inaptações e exageram as diferenças entre grupos. As implicações da teoria da superioridade são ainda hoje incorporadas na investigação sociológica sobre humor. Há uma ênfase significativa colocada sobre o papel que o humor pode desempenhar na definição e exclusão de grupos, por exemplo. Existe também uma intensa agenda de investigação especificamente direccionada para as anedotas no contexto de estruturas hierárquicas, sobretudo da iniciativa de antropólogos. Grupos com mais poder ou numa posição hierárquica superior tendem a fazer anedotas a custo de grupos marginalizados, excluídos ou de qualquer forma vistos como inferiores. Esta é a premissa básica da teoria da superioridade.

A teoria da superioridade assume que as pessoas se riem das desgraças e azares dos outros, e como resultado disso reflectem no riso a sua concepção de superioridade. A teoria da superioridade é evidente nos escritos de Aristóteles, Platão ou Hobbes [Pollock 2003; Hurley *et al.* 2011]. De acordo com Platão, o humor é uma forma maliciosa dirigida aos que têm relativamente menos poder. De forma similar, Hobbes afirma que o humor é uma espécie de glória súbita [Kuipers 2008]. Hobbes utiliza a palavra glória como sinónimo de auto-estima ou de vanglória. Além disso, Hobbes considera que as pessoas riem das debilidades e dos azares alheios, muitas vezes com consciência de ter ultrapassado semelhantes desventuras [Berlyne 1972; Schaeffer 1981; McGraw e Warren 2010]. Além disso, os seres humanos estão em constante competição com os seus pares e procuram sempre as desvantagens dos competidores. Como consequência, a compreensão súbita que se está em posição melhor do que a pessoa do lado é expressa através do riso.

No entanto, a fórmula hobbesiana tem sido muito criticada, uma vez que não parece cobrir todos os géneros humorísticos nem se aplica a todas as personagens cómicas, como é o exemplo conhecido de D. Quixote. Esta teorização não considera de nenhuma forma a incongruência no seu uso humorístico.

Gruner [1997] reformulou a teoria da superioridade de Hobbes de forma a conter três elementos essenciais. Primeiro, em todas as circunstâncias cómicas ou humorísticas deve haver um vencedor e um derrotado. Segundo, uma situação cómica contém incongruências.

Terceiro, o humor exige um elemento de surpresa. A assunção de que a existência simultânea de um vencedor e um derrotado é necessária para criar uma situação onde o humor esteja presente é baseada numa concepção competitiva da natureza humana, e desta forma o humor é usado como uma arma que permite aos competidores lutar pelo melhor lugar na arena social. O humor, ao produzir alvos, cria uma situação de vencedores e vencidos.

Teoria do alívio

A teoria do alívio surge neste contexto a par com a teoria da superioridade como uma das incursões primárias na análise do humor. Esta ideia tornou-se mais familiar com a noção de alívio cómico, mas vale a pena questionarmo-nos sobre o seu significado real. O riso funciona como uma libertação de tensões que provoca o sentido de prazer e alegria. Freud [1960] no seu trabalho sobre anedotas enfatizou precisamente a dimensão libertadora do humor. Freud constatou este elemento terapêutico do humor, mas este não constituiria a única dimensão psicológica do humor. As anedotas disfarçam também um processo intelectual interior e revelam muito sobre os desejos reprimidos e os tabus sociais do sujeito. As anedotas são normalmente usadas como uma forma de diluir a tensão quando se trata de tabus ou temas mais controversos. Esta concepção pode ser atribuída a Freud e à sua percepção inicial deste aspecto do humor. Ainda antes, no século XIX, as teorias do alívio eram entendidas como decorrendo das teorias evolucionistas do darwinismo. Na Inglaterra Vitoriana, à medida que as teorias de Darwin ganharam terreno, começaram a ser empregues no estudo de toda uma variedade de comportamentos animais e humanos. Estas teorias bio-psico-sociais eram usadas por biólogos evolucionistas numa tentativa de compreender o comportamento humano. O humor estava entre as áreas de estudo a que se dedicavam muitos darwinistas [Mulder e Nijholt 2002]. Mas se o darwinismo social gozou ainda de alguma popularidade nesta época, rapidamente viria a ser confrontado com uma vaga de críticas, o que não obstante não evitaria que estas teorias fossem absorvidas pela disciplina em iterações posteriores, como se revelará adiante.

A teoria do alívio é essencialmente uma teoria conceptualmente forjada na Psicologia e na Fisiologia. Por se considerar que o humor questiona habitualmente alguns requisitos da ordem social e cultural, assume-se normalmente que o humor proporciona aos indivíduos e aos grupos situações que os aliviam das restrições impostas para cumprir com conformidade os requisitos supra mencionados. Mais relevante é o facto de o alívio existir numa base temporária.

Os indivíduos que estejam submetidos a algum tipo de constrangimento tendem a soltar o riso quando esses constrangimentos são subitamente removidos. Como resultado, o elemento central do humor pode não ser o sentimento de superioridade mas sim de alívio que resulta da remoção do constrangimento. A teoria do alívio teve o seu ponto mais alto na proposta de Freud [1960] de que o riso liberta energia psíquica e tensão. Normalmente, esta libertação

surge de forma espontânea e é expressa através do riso. De acordo com Freud, essa energia é construída através da supressão de sentimentos em áreas tabu como a morte e o sexo. Na libertação dessa energia, os indivíduos experimentam actos de riso porque os seus pensamentos habitualmente proibidos foram agitados pela situação ou discurso cómicos. Freud acrescenta que o censor, designação que atribui ao mecanismo interno que inibe os indivíduos dos seus impulsos naturais, permite uma certa indulgência no acesso a pensamentos proibidos, se for desarmado de alguma forma [Hurley *et al.* 2011]. Este desarme é produzido através das técnicas humorísticas, como por exemplo, a representação do contrário. Um insulto, por exemplo, pode parecer cómico se for proferido como um cumprimento. O censor é inicialmente tomado de surpresa principalmente por aparentemente ser repetido um comentário convencional, e subseqüentemente é distraído pela descoberta de que uma pequena reformulação do comentário permite a manifestação de um sentimento diferente.

Freud [1960] assegura que o prazer intelectual de brincar com as ideias juntamente com as palavras, bem como estabelecendo ligações inesperadas, tal como observadas na teoria da incongruência como um elemento crucial do humor também encontra lugar na teoria do alívio, como forma de desarmar o censor interno [Mulder e Nijholt 2002], o que pressupõe que a desactivação desses mecanismos psíquicos será uma fonte de satisfação.

Teorias contemporâneas de síntese

Teoria de Minsky

Minsky [1984] baseou a sua teoria na crença freudiana de que o cérebro cria censores por forma a produzir barreiras que impedem as pessoas de ter pensamentos proibidos ou indignos. Como anteriormente fora referido, a teoria de Freud [1960] pode ser uma útil ferramenta para compreender por que razão as pessoas se riem de piadas infantis com duplos sentidos, assim como se riem de piadas agressivas ou de cariz sexual. No entanto, a formulação de Freud dificilmente explica as razões pelas quais os indivíduos se riem de outro tipo de piadas. Por exemplo, a libertação da tensão não é útil para entender o riso provocado por humor *nonsense*. Minsky procura responder a esta dificuldade ao afirmar que a comicidade do *nonsense* pode ser também explicada pela teoria do censor.

Minsky [1984] afirma que os indivíduos tendem a pensar dentro de enquadramentos determinados. Ele define essa moldura como uma forma de definir situações estereotipadas. Os indivíduos colocam-se numa posição de fazer alterações entre diversos enquadramentos, isto é, dos mais simples para os mais complexos, depois de observações que permitem descobrir ligações e relações menos óbvias entre duas situações. Grande número de piadas emprega palavras que têm mais do que um significado. Os trocadilhos usam palavras parecidas e frases reconhecíveis para fazer um jogo de palavras, simples do ponto de vista estilístico e linguístico, mas muitas vezes complexo do ponto de vista dos recursos necessários para a sua compreensão. Por isso, para completar os processos de compreensão do humor, os indivíduos necessitam de criar mecanismos de mudança de sentido entre várias dimensões e significados do real [Berlyne 1972; Vandaele 2002] e como resultado desse processo surge uma outra necessidade cognitiva, como seja provocar uma substituição de enquadramentos na sua forma de raciocinar.

Teoria da violação

Veatch [1998] propõe, numa tentativa de criar uma teoria global dos diversos tipos de humor, uma teoria a que chamou teoria da violação e que procura congrega as várias teorias anteriores, em particular a teoria da superioridade e a teoria da incongruência.

Com o ponto de partida no postulado de que existe um certo estado psicológico que tende a produzir o riso, Veatch descreve três condições satisfatórias para as percepções do humor, o que significa que quando uma das três condições não se apresenta na enunciação, o humor está ausente, e quando as três condições se combinam simultaneamente, a percepção humorística existe. As três condições necessárias são a violação de um compromisso particular do receptor no que diz respeito ao funcionamento da realidade; o receptor que tem um

sentimento dominante em relação à tipicidade de uma situação; simultaneidade, a condição que exige a presença das duas condições prévias na mente do receptor.

Certas situações tendem a ser cómicas quando são aparentemente normais e ao mesmo tempo parece que nelas existe algo de errado. Veatch explica desta forma o seu raciocínio: «Humor é dor (emocional) que não magoa» [1998: 164].

Veatch afirma que a primeira condição pode ser entendida com uma violação moral subjectiva, que deve ser a violação que importa para o receptor. De modo semelhante, isto pode ser mais bem explicado na razão em que a escolha recai no receptor, ou seja, naquilo que este percebe como uma violação. Além disso, depende também do compromisso e ligação que cada indivíduo tem com cada situação particular.

O autor descreve adicionalmente que o grau de ligação do receptor é crucial, nomeadamente se este percebe a situação como divertida ou ofensiva. A explicação do fenómeno implica uma escala de três níveis de compromisso, de onde Veatch elabora um quadro de acordo com as consequências.

Se uma piada não provocar emoção, não existe compromisso e não é entendida como tal; se provocar emoção e um nível de compromisso fraco com o conteúdo, a piada é compreendida e recebida com humor; se provocar emoção mas com um nível de compromisso forte, a piada é entendida, mas recebida como uma ofensa [Veatch 1998: 163-4]. De acordo com Veatch, o factor de normalidade é crucial e pode ter uma influência forte e profunda na forma como o receptor vai entender a violação. O factor de normalidade é a quantidade de informação normal numa determinada piada.

McGraw e Warner [2014] consideram que esta teoria apresenta uma abrangência maior do que as anteriores e que pode ser usada tanto para explicar por que razão os bebés acham piada ao “cu-cu” como para decifrar o humor negro. No entanto, estes dois autores acrescentaram à teoria original o conceito de violação benigna. De acordo com as pesquisas destes autores, o humor só ocorre quando a incongruência e o desconfortável (a violação) são simultaneamente aceitáveis ou seguros (isto é, benignos).

Teorias da manutenção

As teorias da manutenção afirmam que as piadas tendem a manter os papéis sociais estabelecidos e ao mesmo tempo suportam as divisões internas de uma sociedade. Estas teorias reforçam também que o humor ajuda a reforçar os papéis existentes na dimensão familiar, do ambiente profissional, ou qualquer lugar onde existam grupos de pertença e grupos exteriores [Coser 1960; Billig 2005; Fine e De Soucey 2005]. Vandaele [2002] nota que quando uma piada étnica é formulada, os seus autores (ou os seus repetidores) habitualmente seleccionam grupos que têm características semelhantes às suas, de maneira a que o público

dessa piada esteja numa posição de se concentrar nas diferenças mútuas e, em simultâneo, reforçar as divisões estabelecidas entre estes dois grupos.

Teorias do enquadramento (*frame theories*)

As teorias de enquadramento entendem as piadas como uma quebra da vida séria do quotidiano. De acordo com as teorias de enquadramento, o autor da piada é quem altera a moldura de seriedade de forma a acomodar uma moldura humorística, e através disto é-lhe permitido apresentar formulações satíricas e criticismos sem medo de represálias. As teorias de enquadramento sugerem que as piadas são fundadas na cultura e na sociedade apesar de se posicionarem fora do discurso de normalidade. Habitualmente, a partir do enquadramento humorístico, os indivíduos colocam-se numa posição de poder comentar e quebrar as normas sem causar necessariamente motivos para ofensa [McGraw e Warren 2014]. Uma formulação, na teoria do enquadramento, apenas é aceite como humorística se todos os envolvidos concordarem com o facto de ser uma piada. Ao mudar para o enquadramento humorístico na altura de introduzir na comunicação uma formulação ou um tema potencialmente volátil, é sempre possível utilizar a desculpa “estava só a brincar” [Schachtman 2005]. Ou como diz uma personagem dos *Contos da Cantuária* de Chaucer, «rogo-te que não leves a mal esta brincadeira; não te zangues com as minhas pantominices»⁴.

⁴ Na transcrição para inglês moderno: «But yet I pray thee be not wroth for game; don't be angry with my jesting». *Contos da Cantuária* (*Canterbury Tales*, no original) de Geoffrey Chaucer foi publicado pela primeira vez no final do século XIV e é uma das obras mais importantes que sobreviveram da Idade Média, a que se dará o devido destaque no capítulo sobre a história da comédia.

Capítulo 2

Introdução

No capítulo que se segue, procura-se estabelecer uma distinção conceptual e semântica entre palavras que são comumente utilizadas de forma sinónima. Embora riso, humor e comédia, assim como risível, humorístico e cómico, sejam palavras que podem compreensivelmente ser utilizadas na linguagem comum do quotidiano para designar indiscriminadamente actos, locuções ou emoções, é objectivo deste trabalho entender e determinar uma circunscrição para cada um desses conceitos. Para essa meta converge o recurso a proposições clássicas e contemporâneas de todos aqueles que de alguma forma e em algum tempo pensaram cada um destes termos em conjunto e em separado.

Numa segunda parte do capítulo, depois da discussão sobre as fronteiras porosas entre cada uma das definições, o projecto de investigação prosseguirá uma deambulação pela história da comédia como forma de representação artística. Nesse percurso, a atenção recairá sobre todos os criadores que, sob as mais diversas figurações multifacetadas da arte e da representação pública, tiveram intenção de fazer rir, fazer humor e fazer comédia. Nesta condição encontraram-se durante séculos os bobos da corte, que assumem nesta história um papel de excepcionalidade. Por esta razão singular, os bobos ganham direito a páginas de dedicação exclusiva, neste como noutros trabalhos.

Antes de o capítulo terminar, chama-se o leitor à parte e conta-se-lhe uma anedota popular.

Riso, humor e comédia

No discurso corrente do quotidiano, onde os espartilhos conceptuais não limitam a liberdade semântica com a mesma exigência que a produção científica exige, os termos humor e comédia são proferidos regularmente como significantes intermutáveis. Da mesma forma, os autores profissionais que se dedicam à escrita e performance humorísticas são designados humoristas ou comediantes sem nenhuma alteração ao sentido da sua actividade criativa.

No entanto, os conceitos humor e comédia designam dimensões diferentes do acto humano de rir, um fenómeno universal comum a todas as sociedades conhecidas. Requer-se portanto uma compartimentação terminológica para que ao longo de todo o trabalho seja facilitada ao autor e ao leitor uma clareza na compreensão dos temas e se evite uma obnubilação polissémica desnecessária.

Além da tentativa de construir uma cerca sociolinguística em torno de cada um dos três conceitos - riso, humor e comédia - atenta-se também à sua origem filológica como forma de oferecer consistência a uma definição que possibilite a continuação desta investigação no caminho da compreensão dos sentidos do riso, do humor e da comédia.

Riso

A investigação clássica sobre o humor preocupava-se fundamentalmente com os mecanismos biológicos e sociais que fazem rir as pessoas. O riso é uma manifestação biológica visível, mas com contornos cognitivos e sociais invisíveis (Provine 2000; Critchley 2002; Carroll 2014). É evidente quando um indivíduo ri, pode ser fácil descortinar a causa imediata do riso (ouvir uma piada, ver alguém escorregar), mas o que desde sempre intrigou os cientistas da comportamento e da sociedade é a causa que provoca essa reacção. Como já discutido e perspectivado no capítulo anterior, as teorias clássicas do riso dividem-se entre as que apontavam para a incongruência e o inesperado das situações, a ideia de superioridade sobre o ridicularizado e, por último, a libertação de tensões.

Como foi brevemente referido na abertura deste trabalho, a *Bíblia*, código moral do judaico-cristianismo, condena o riso em vários momentos. Se os Evangelhos nunca relatam Jesus a rir, Deus ri, mas com raiva ou desdém [Sl 59:8; Pv 1:26].

Não sendo este trabalho uma discussão exegética nem teológica, este regresso ao texto religioso vem a propósito da necessidade de secessão entre o riso e o humor. Pelham [2010] discute se o livro de Job pode ser lido como uma comédia, sob a forma de uma leitura irónica de todas as suas provações. Há quem proponha uma interpretação sarcástica para as parábolas dos evangelhos do *Novo Testamento* [Morreall 2012]. Numa interpretação livre, longe das exegeses oficiais, pode arriscar-se uma proposição afirmando que a mesma *Bíblia* que condena o riso não é totalmente desprovida de sentido de humor.

Na Antiguidade grega, a maior parte dos comentários filosóficos sobre humor e riso estavam focados no riso jocoso e gozador, no riso que diminui uns e hiperboliza outros [Aristóteles 2011] em vez de tratar do riso originado na comédia e das piadas. Tal como nas escrituras judaicas, também alguns gregos ilustrados condenavam o riso [Platão 360 a.C.; Isócrates 1872; Epicteto 2012]. N'A *República*, Platão sugere que os Guardiães da cidade devessem evitar o riso e mesmo as pessoas comuns não se devem deixar contaminar pelo riso em excesso, porque o filósofo considerava o riso como uma emoção que ultrapassa o autocontrolo [A *República*, III-388e].

As instituições monásticas medievais, sem grandes surpresas, tinham regras muito restritas quanto ao riso. A *Regra de S. Bento* pede recato aos monges de tradição cenobita e ordena que se mantenham afastados da risota e da galhofa - embora num latim mais apurado⁵. Jorge de Burgos, o bibliotecário ficcionado por Umberto Eco [2002] em *O Nome da Rosa*, defende que o riso não deve ser livremente permitido como meio para afrontar a adversidade do dia-a-dia, até porque pode pôr em causa a autoridade da Igreja. No mesmo romance, Guilherme de Baskerville, um defensor do riso como sinal da racionalidade humana, embarca numa busca do livro perdido de Aristóteles, o segundo volume da *Poética*, dedicado à comédia e onde se encontraria uma apologia do riso [Eco 2002]. Para Guilherme, o riso não estava destinado à apreciação jocosa, mas sim à edificação moral [Góes 2009].

Nesta perspectiva moralmente edificante, o riso pode ser também uma das formas mais poderosas de expressão humana. Sanders [1995], ao elaborar uma história das atitudes em relação ao riso e como elas mudaram desde o mundo antigo até o presente, revela a forma como o riso se foi tornando uma arma eficaz para a subversão política. Numa curiosa nostalgia anacrónica de uma era pré-etnográfica, o mesmo autor imagina as vozes de mulheres e camponeses, cujo riso ficou por registar, mas certamente não ficou por ouvir [Sanders 1995].

Não se trata aqui de enumerar os inimigos e as apologias do riso, mas estabelecer uma primeira distinção entre o riso, o humor e a comédia.

As abordagens clássicas ao riso, morais ou teóricas, colocam à discussão um problema sensível, a ideia de que o riso é sempre uma reacção a uma situação ou discurso humorístico. Billig [2005], Morreall [2012] e Carroll [2014] questionam esta concepção naturalista e consideram desejável e necessário que se separe o acto do riso de uma causalidade natural. No entanto, cada um aponta objecções distintas. Carroll [2014] discute a aceitação tácita de que o divertimento e a percepção do cómico sejam sentimentos naturais, e que mesmo que o riso deles decorra, este nunca é uma acção puramente biológica. Morreall [2012] aceita uma valorização positiva do riso, mas estabelece uma distinção entre humor - o jogo - e riso - o

⁵ Bento de Núrsia, *Regula S.P.N. Benedicti*, cap. 4, 51-54: «Os suum a malo vel pravo eloquio custodire. Multum loqui non amare. Verba vana aut risui apta non loqui. Risum multum aut excussum non amare.» («Guardar sua boca da palavra má ou perversa. Não gostar de falar muito. Não falar palavras vãs ou que só sirvam para provocar riso. Não gostar do riso excessivo ou ruidoso.»)

sinal do jogo. Ou seja, o riso será a manifestação corpórea do referencial cognitivo e social do jogo de significados propostos pela condição humorística.

Billig [2005], o único sociólogo entre estes três autores, afirma que, numa era que valoriza o sentido de humor como um fim evidentemente desejável, a relação directa entre riso e humor não deve ser dada como garantida. As concepções clássicas e mais comuns no discurso científico sobre o humor são na sua essência naturalistas e positivistas, atribuindo ao riso a característica de ser a natural expressão da alegria, e não questionando a normatividade da alegria como um estado de espírito de carácter positivo.

O riso, por ser uma expressão humana, mas também social, tem uma marca retórica. Como todos os mecanismos retóricos, o riso tem a sua antítese. É ao oposto retórico do riso que Billig [2005] chama o “não-riso”⁶. Numa piada falhada, o receptor pode não entender ou sentir-se ofendido. Pelo contrário, a não existência de riso não significa que determinada situação ou discurso não contenha nenhum elemento gracioso, humorístico ou cómico. Muitas das séries de comédia televisiva mais recentes deixaram de ter público ao vivo ou risos pré-gravados⁷, o que lhes confere, não surpreendentemente, um carácter menos popular e mais atractivo para os cultores de produtos revestidos de maior capital cultural.

O riso pode ser uma chave interpretativa do sucesso da negociação do contrato social do humor. Ao nível da interacção individual, o riso pode ser visto de facto como consentimento ou afirmação de aprovação. Significa que uma piada foi entendida e aceite pelo público. Em contexto de grupo, este resultado pode ser ainda mais pronunciado. Há um certo efeito de acumulação do riso que curiosamente só se manifesta ao nível do grupo. É praticamente consensual entre os comediantes que é a primeira gargalhada que conta [Carter 2001; Byrne 2002]. Assim que as pessoas se começam a rir parece que o riso subsequente se torna mais imediato. «Para muitos comediantes, aquela gargalhada inicial é suficiente para afastar todos os nervos antes do espectáculo e dar-lhes a confiança de conseguir o seu melhor desempenho» [Byrne 2002: 91]. Assim, o velho adágio segundo o qual o riso é algo contagiante soa verdadeiro. Collins [2005] refere-se a este fenómeno como um fenómeno de sintonia (*attunement*). O grupo que opera este tipo de riso por acumulação também consegue criar um sentimento de coesão e de solidariedade entre pares. É uma forma de consenso tácito que se constrói em torno de uma audiência cómica que se torna ela própria cúmplice dessa acumulação. A resposta da audiência pode ser examinada sob vários pontos de vista. O tempo cómico da piada e o efeito, a quantidade e a duração dos aplausos, bem como a sincronia da resposta, entre outros aspectos, foram já sugeridos como meios de análise do sucesso e da eficácia da comédia.

⁶ “Unlaughter” no original

⁷ *Seinfeld* nos Estados Unidos, *The Office* no Reino Unido, *Gato Fedorento* e *Os Contemporâneos* em Portugal, só para citar alguns exemplos

As disciplinas científicas mais concentradas no acto fisiológico de rir têm sido a Psicologia e Medicina, com uma fortíssima orientação terapêutica, no sentido de provar que o riso é uma actividade que não só demonstra felicidade como também a gera [Coser 1960; Berlyne 1972; Dwyer 1991; Kellaris e Cline 2007; McGraw e Warren 2010]. Muito embora estes estudos estejam numa linha de interrogações distantes deste trabalho, a Sociologia não deve estar desatenta aos significados discursivos que estas investigações implicam. Desde logo, uma compulsão normativa pelo bem-estar e pela saúde atribui ao riso - mesmo que não à comicidade - um papel curativo que, por desatenção epistemológica aos intrincados significados e papéis sociais em jogo no humor, pode afinal não passar de um placebo.

Humor

«Humor é possivelmente uma palavra; uso-a constantemente. Estou louco por ela e algum dia averiguarei o seu significado»⁸.

A palavra humor não era usada com o sentido contemporâneo de divertido ou engraçado até ao século XVIII. Etimologicamente, a palavra deriva do vocábulo *humor*, que em latim significa líquido ou fluido. Na tradição da Antiguidade Clássica, o bem-estar dependia do equilíbrio dos quatro fluidos no corpo humano, o sangue, a fleuma, a bÍlis amarela e a bÍlis negra. Desta forma, os traços de personalidade estariam directamente relacionados com os desequilíbrios dos fluídos. Os indivíduos, conforme o fluido preponderante no corpo, poderia apresentar um dos quatro estados emocionais, sanguino, fleumático, colérico e melancólico, correspondentes aos humores acima indicados.

A evolução do vocábulo e seus derivados até aos nossos dias parece estar directamente relacionada com esta descrição etimológica. As expressões mau-humor ou mal-humorado não são utilizadas para fazer referências a alguém que diz más piadas, mas sim a quem se apresenta num estado emocional indesejável. Por outro lado, o humor negro, designação cunhada por André Breton [Carroll 2014], passa por ser um humor frio e seco, como a bÍlis negra, e também cínico e céptico, como o estado melancólico que esta provocaria [Critchley 2002; Burton 2014]. Por fim, a relação estabelecida durante séculos entre riso e um estado de humores alterados terá aproximado a noção clássica à concepção contemporânea de humor, vocábulo que apresenta hoje o mesmo sentido e a mesma etimologia em todos os idiomas originários da Europa⁹.

Como já foi referido, as discussões comuns entre os pensadores centravam-se no riso e na comédia. Stendhal [2008], no início do século XIX, escreve um pequeno ensaio sobre o riso e a comédia sem nunca se referir ao humor. No seu clássico ensaio escrito em 1900 sobre o riso e o significado do cómico, Bergson [2009] usa a etimologia do vocábulo humor apenas como

⁸ Atribuída a Groucho Marx, vd. <<http://www.proverbia.net/citasautor.asp?autor=645&page=3>>

⁹ Inclusive nas línguas não indo-europeias como as fino-úgricas e o basco. O turco, com presença territorial na Europa mas de origem asiática, utiliza uma etimologia diferente: *mizah*.

adjectivo, para designar os criadores daquilo que é cómico (humoristas) e para qualificar formulações que contêm alguma comicidade. É Freud [1960] que em 1905 se serve do seu trabalho sobre o inconsciente e o aplica ao estudo do humor no seu tratado sobre anedotas.

Sem fazer nenhuma intenção de apresentar uma definição definitiva de humor, até porque tal tarefa levaria a caminhos sem retorno e sem saída, podem considerar-se humor quaisquer eventos ou formulações discursivas, intencionadas ou inadvertidas, que provoquem experiências cognitivas culturalmente partilhadas capazes de suscitar o riso e providenciar divertimento. Para serem consideradas humorísticas, as mensagens devem ser mutuamente compreensíveis e susceptíveis de provocar o riso tanto para o falante como para o ouvinte. Com a consciência de que é apenas uma noção generalista e difusa, espera-se que seja útil ao longo do trabalho, principalmente para efeitos de distinção entre os conceitos de riso, humor e comédia que neste capítulo se discutem.

O humor apresenta-se em categorias muito diversificadas de formas e estilos. A ironia, a piada espirituosa, o humor físico (preparado ou accidental), o ridículo ou a paródia são alguns dos exemplos de formas humorísticas. Estas compreendem uma variedade de mecanismos linguísticos e retóricos, assim como físicos, usados para comunicar, socializar e interagir.

O humor afigura-se desta forma como uma ferramenta em forma de linguagem. De forma simbólica, o humor transporta mensagens sobre expectativas sociais, interações e interpretações. As locuções humorísticas e a sua receptividade são bons indicadores dos significados culturais, das representações sociais e até do contexto histórico-político de uma comunidade. De certa maneira, o humor emite o *pathos* dos tempos. A transmissão das condições sociais do mundo actual ganha forma através da televisão, do cinema, da literatura, da banda desenhada, dos *cartoons*, das piadas formuladas na vivência quotidiana ou das anedotas populares. Tudo isto podem ser veículos de transmissão de mensagens com conteúdo humorístico. O nível mais banal dessa transmissão - a interacção quotidiana entre indivíduos, ainda que hodiernamente possam coexistir os formatos face a face e digitais - é um veículo fundamental para a transmissão do ambiente social e para o uso do humor.

Considerando as investigações históricas, antropológicas e linguísticas do passado, configura-se a possibilidade de afirmar que não existem sociedades onde não existam piadas, partidas, palermices ou ditos espirituosos. No actual momento da civilização ocidental, ainda menos se poderá imaginar uma sociedade total e irremediavelmente séria, na qual as pessoas apenas se confrontem com a realidade sem filtros de interpretação humorística. Mesmo se algum dia uma sociedade assim chegasse a existir, muito provavelmente não funcionaria. O humor e o riso parecem ser fundamentais na existência humana e na vida social. Pessoas de todas as idades e culturas respondem ao humor, ainda que respondam a estímulos culturalmente diferenciados. A maior parte dos indivíduos tem a capacidade de testar as suas fronteiras de sensibilidade e a partir disso compreender quais as experiências que considera humorísticas.

Por outras palavras, podem ser divertidas e rir ou sorrir com qualquer evento ou formulação de carácter faceto. É pelo carácter aparentemente subjectivo do sentido de humor que este costuma ser visto como algo individual e inato e não como algo que possa ser aprendido.

Como o humor é o resultado do cruzamento entre as expectativas cognitivas individuais e os contextos de interacção sociais e culturais, tendo em conta os contextos temporais e espaciais, a própria definição de engraçado, divertido ou cómico vive sobressaltada em alterações intrínsecas às dinâmicas sociais.

Num pequeno desvio lateral, é interessante olhar para os recursos criativos dos consagrados e para as suas convicções sobre a construção do discurso humorístico. Numa visão heterodoxa, Mark Twain [1996] e David Lodge [1992], escritores com profusa produção humorística, explicaram que não é tanto o conteúdo de uma história ou de uma anedota que produz um efeito humorístico, mas principalmente o *timing* em que é enunciado, quer em performances ao vivo, quer em textos escritos.

No entanto, existem bastantes manuais de referência de aprendizagem prática com exercícios de escrita humorística onde são apresentadas um conjunto de regras para construir uma piada ou um texto cómico [Allen e Wollman 1987; Vorhaus 1994; Carter 2001; Byrne 2002; Helitzer e Shatz 2005; Romana 2013]. A estas regras está subjacente a compreensão de quais são os mecanismos com que funciona o humor. As várias fórmulas apresentadas são baseadas na própria experiência dos humoristas e estão, conscientemente ou não, alicerçadas nas várias teorias do riso apresentadas anteriormente, isoladamente ou amalgamadas. Provavelmente, este facto revela que provavelmente nenhuma das teorias contradiz qualquer uma das outras e que são vários os mecanismos que traduzem o humor e desencadeiam o riso. Ted Cohen [2001] declara a sua felicidade por não haver uma teoria unificada do humor, uma vez que isso permite que o humor seja sempre inesperado.

O humor é ao mesmo tempo divertido e profundo; este é apenas o primeiro de muitos paradoxos que esta investigação se propõe revelar. O humor pode ser dirigido a um alvo particular, a uma categoria generalizada, e embora menos comum, pode até ser despido de intenção. É difícil oferecer um sumário de estudos sobre humor dada a variedade dos tipos de humor que podemos encontrar ou a infindável quantidade de estilos performativos como a comédia *stand-up*, a improvisação, o *sketch*, entre outros. O humor pode ser feito numa rede informal como pode ser um produto profissionalizado. Pode ser interactivo ou orientado para uma audiência. A natureza múltipla das categorias humorísticas desafiam qualquer esforço de uma definição única ou consensual e devem inspirar, pelo contrário, uma abordagem multidisciplinar que permita compreender o papel social do humor.

Comédia

Segundo o *Oxford Dictionary of Literary Terms*, comédia é «uma peça (ou outra composição literária) escrita principalmente para divertir a audiência apelando a um sentido de superioridade sobre as personagens representadas» [Baldick 2008: 62]. Stott [2005], Weitz [2009] e Bevis [2013] corroboram esta noção. A comédia é essencialmente uma performance cultural que identificamos com as formas da cultura erudita e da indústria cultural. Na televisão, no cinema, na literatura ou no teatro, a dificuldade está agora em identificar os elementos constitutivos que caracterizam a comédia. Da mesma forma que foi necessário criar fronteiras analíticas que permitam distinguir o riso do humor, um breve percurso histórico pela noção de comédia revela que nem sempre a comédia foi necessariamente um produto cultural de conteúdo humorístico. Na segunda parte deste capítulo serão analisadas com mais pormenor as manifestações de comédia ao longo da história do Ocidente.

Sabe-se que no século VI a.C. os gregos tinham já institucionalizado o sentido de humor numa forma de representação que designavam por comédia, e que a sua dramaturgia diferia na forma e no conteúdo daquela a que chamavam tragédia [Weitz 2009; Morreall 2013]. Embora ambos os géneros apresentem o mundo como um de palco de sistemas em conflito, com tensões, perigos e combates, as comédias e as tragédias ofereciam respostas divergentes aos acontecimentos da narrativa e em relação às incongruências da vida. Para Aristóteles [2011], a comédia distinguia-se da tragédia por representar as pessoas piores do que elas são na realidade, salientando as suas características mais negativas. Pelo contrário, a tragédia seria o género dramático que representa o ser humano com as características mais nobres. «Enquanto a tragédia valoriza uma ligação séria e emocional com os problemas da vida, (...) a comédia incorpora uma atitude anti-heróica e pragmática perante as incongruências da vida» [Morreall 2013: s/p]. De uma certa forma, a comédia exalta o pensamento crítico, a esperteza, a adaptabilidade e uma apreciação dos prazeres físicos como a comida, a bebida e o sexo. Como diz o ditado irlandês, é melhor ser covarde por um minuto do que ficar morto o resto da vida. A comédia aproxima-se mais da representação dos comuns humanos, com os seus anseios e perplexidades e as suas artimanhas, legítimas ou ilegítimas, de negociar a vida quotidiana [Weitz 2009; Bevis 2013]. Neste sentido, a comédia apresenta semelhanças com uma representação dramática das fenomenologias e construtivismos do indivíduo comum.

Na realidade, todas as partes da vida humana têm sido objecto do olhar cómico numa tentativa de ilustrar as situações em que as pessoas se costumam encontrar no quotidiano. Mas se na cultura do Ocidente a comédia tem as suas origens na cultura greco-romana, não se pode olvidar que por todo o mundo existiram formas recorrentes de interlúdios humorísticos, tais como os papéis desempenhados pelos bobos, pelos palhaços e, mais recentemente, pelos humoristas.

No Renascimento a palavra comédia passou a ser usada também para designar as histórias esperançosas e com final feliz [Stott 2005]. A *Divina Comédia* de Dante Alighieri é um exemplo dessa concepção de comédia. As comédias de Shakespeare, ao contrário das tragédias, terminam em casamentos e reconciliações pacificadoras. A comicidade da narrativa é conseguida muitas vezes através de uma multiplicidade angular sobre o amor romântico, permitindo que na mesma peça coexistam diferentes percepções do que é e deve ser o amor, em vez de lhe estabelecer regras normativas [Cousins 2009]. É a partir deste cruzamento entre o amor romântico com reminiscências medievo-provençais e o humorismo criado por situações equívocas e personagens que padecem de anti-heroísmo helénico - no sentido que procedem da tradição das comédias gregas - que se estabelece o padrão narrativo e de tipificação das personagens que se encontram ainda hoje nos estilos literário e cinematográfico a que se convencionou chamar comédia romântica.

Mark Twain [1996] proporia ainda uma distinção entre tipos de narrativa a partir da forma como cada uma é contada: dentro do estilo faceto, as histórias podem ser humorísticas (*humorous*), cômicas (*comic*) ou espirituosas (*witty*). Embora esta distinção não tenha feito escola na teoria literária, é interessante ver como a língua (e a cultura) inglesa manteve uma consideração particular pela ironia [Bryce Echenique 2000] e pelo dito espirituoso (*wit*) [Fox 2004], uma forma mais sofisticada e com *sprezzatura*¹⁰ de dizer uma piada. Críticos como Bloom [1997] e Johnson [2006] encontram nos romances de Jane Austen a representação literária mais eminente destes dois caracteres estilísticos.

Talvez pela força que a tradição clássica mantém junto dos públicos e dos criadores da cultura erudita, a comédia tem sido desconsiderada em proveito da tragédia ou até da poesia no estabelecimento de hierarquias nos produtos culturais [Mills 2004; Friedman 2014]. Os exemplos da história da cultura ocidental em que tal pode ser observado são inúmeros. Na literatura, escritores como Mark Twain ou Camilo Castelo Branco, ambos com copiosa obra humorística, têm o seu reconhecimento no cânone literário fundamentalmente pelas suas obras trágicas. Os principais prémios literários não costumam ser atribuídos a escritores cômicos ou humorísticos¹¹. No cinema é com muita dificuldade que um filme cômico disputa algum dos prémios mais importantes da indústria internacional, com a exceção óbvia daqueles onde existe uma categoria própria para premiar comédias. O caso da banda desenhada, arte iniciada a partir do humor gráfico do século XVIII, sofre do estigma de ser considerada um produto menos sério, talvez por se julgar menos trágico [Amaral Jerónimo 2002]. Pode acontecer que o “carrossel do gosto” [Barzun 2003] traga às obras humorísticas do presente e do passado o mesmo reconhecimento que as obras de Shakespeare vieram a ter

¹⁰ Conceito inventado por Baldassare Castiglione no livro *Il Cortegiano* [1528] para designar a atitude de «um certo desprendimento, de forma a esconder a arte e mostrar que o que se faz e diz pareça ser feito sem esforço e quase sem pensar».

¹¹ O único colunista a receber um prémio Pulitzer de Comentário justificado pelo uso consistente do humor foi Dave Barry, pelas suas crónicas no *Miami Herald* entre 1983 e 2005.

alguns séculos depois da sua escrita, consideradas por vezes pouco interessantes para os críticos do seu tempo [Ghose 2008].

Todos os géneros de comédia, da *sitcom* ao *stand-up*, passando pela literatura cômica, dependem da capacidade adquirida pelos seus autores para criar sentidos ao humor e produzir intencionalmente o efeito do riso. O riso, como já foi anteriormente discutido, pode ser uma resposta involuntária à justaposição absurda e inesperada de sentidos e situações. É com esse conhecimento que se pede aos comediantes para apontar e inventar desafios ao regular decorrer dos eventos, mesmo que esses eventos sejam a própria narrativa humorística tipificada por séculos de comédia.

Todas as formulações teóricas já discutidas constituem precondições para o humor e para a comédia. Como produto de uma criação ficcionada, ainda que justaposta sobre a realidade, é a disjunção cognitiva entre expectativas e realidade, bem como a sua manifesta aceitação e compreensão, que permite às situações criadas ou formulações produzidas num contexto de criatividade artística alcançar o estatuto de comédia.

Ao longo deste trabalho, o termo comédia é utilizado na sua convencional designação contemporânea, como uma manifestação cultural nas artes performativas utilizando as ferramentas estilísticas do humor [Weitz 2009; Bevis 2013]. Diz-se comédia quando um artista, que pode ou não ser o criador, representa de alguma maneira um conteúdo humorístico previamente concebido. Esta distinção, embora discutível, é necessária para distinguir ao longo do trabalho aquilo que é humorístico nas suas mais variadas formas e a comédia como processo de produção cultural de enunciados e conteúdos humorísticos.

Não será desajustado afirmar, como referência para uma autonomização conceptual, que o humor descreve um olhar ou uma mundivisão, particular ou colectiva, e a comédia descreve uma experiência e um ambiente.

Muito embora a discursividade da comunidade académica e científica apresente um grande empenho laudatório na inter- e na multidisciplinariedade, na realidade a consolidação das disciplinas faz-se também por traços distintivos e por abordagens muitas vezes parcelares que exigem sentidos de orientação muito definidos. A este propósito, e na sequência do que foi escrito até aqui, talvez as próprias disciplinas específicas dentro da Sociologia se posicionem distintamente entre uma aproximação ao humor pela Sociologia do Quotidiano, como forma de entender as múltiplas significações do que é culturalmente engraçado no mundo da vida, e uma abordagem mais própria da Sociologia da Cultura à comédia, percorrendo os mecanismos e estruturas próprios dos campos e dos produtos culturais. Esta distinção não invalida que, como aqui se tenta fazer, ambas as orientações disciplinares se possam cruzar no mesmo caminho.

Análise histórico-comparativa

Algumas abordagens histórico-comparativas procuram chegar a uma compreensão mais clara do papel contemporâneo do humor contrastando-o com exemplos tradicionais e históricos [Sanders 1995; Bremmer e Roodenburg 1997; Charney 2005; Minois 2007]. Estas narrativas mostram como o conceito de humor mudou e se transformou ao longo do tempo e como as fórmulas comunicativas e a interação envolvendo registos humorísticos se procurou adaptar a ambiente sociais dinâmicos.

A Sociologia tem relegado muitas vezes o estudo do espírito humorístico dos tempos para um papel histórico, literário ou mesmo folclórico. A validade da abordagem histórica do humor tem demonstrado como este tem desempenhado um papel tão integrado nas sociedades do passado como na sociedade contemporânea. O facto de o humor responder de forma consistente a diversas condições históricas e sociais torna ainda mais evidente a sua utilidade enquanto indicador das condições num dado período. Esta qualidade indexical do humor consiste numa das mais fortes asserções do seu mérito para o estudo sociológico. A busca pela universalidade da experiência do humor, a par com a especificidade da sua relevância e da sua aplicação cultural e temporal, é um dos grandes desígnios inerentes ao estudo do humor.

Se o riso tem raízes proto-históricas, já a comédia, objecto central desta discussão, tem as suas origens na civilização grega do século VI a.C.. A palavra comédia deriva precisamente do vocábulo grego clássico κωμῳδία (*komoidia*), que designava uma peça com personagens ligeiras ou de carácter divertido e um final feliz ou alegre; poderia ser também uma peça dramática onde o motivo central fosse o triunfo sobre circunstâncias adversas, que concluísse com sucesso e felicidade o desiderato narrativo [Weitz 2009]. O propósito da comédia tem sido o mesmo ao longo das eras: entreter o público criando riso e um ambiente alegre. Desde o tempo da civilização helénica a comédia tem troçado da sociedade, dos políticos, da cultura, da educação, da guerra e das práticas religiosas [Bevis 2013].

Para compreender as formas que a representação cômica assumiu ao longo da história cultural do Ocidente, e como não é objectivo deste trabalho produzir uma exaustiva História da Arte ou da Literatura humorística, é uma escolha deliberada estabelecer os grandes géneros da produção cultural cômica e humorística em detrimento de um longo desfiar de autores e obras com carácter de comicidade. Como está justificado pela circunscrição conceptual feita anteriormente, o percurso diacrónico pela comédia dará particular atenção às suas representações e performances, criadas e estilizadas previamente. Não obstante esta constatação, não estarão omissos autores genericamente considerados canónicos na sua arte.

Para uma história da comédia

Origens helénicas

Seguindo a tradição oral helénica, Aristóteles reconta que a comédia tomou forma em Mégara e Sicião, cidades onde as pessoas se destacavam pelo seu humor áspero e pelo sentido do ridículo [Aristóteles 2011]. Susarion, poeta real ou personagem de ficção e alegadamente natural de Mégara, surgia na tradição ática como um dos primeiros praticantes de comédia [Else 1957; Walker 1998]. Nas festividades populares da época, era costume passar por aldeias ou cidades, vociferando ou mesmo gozando com acontecimentos trágicos. Nas cidades era também comum, após um banquete, correr pelas ruas segurando tochas, liderados por um tocador de lira ou flauta [Rusten 2014]. Estes bandos eram conhecidos por *komu*, os seus membros por *comoidus* ou cantores *komus* e as canções designadas por κωμῳδία (*komoidia*), da mesma forma que as canções rituais dos coros de ditirambos se designavam por τραγωδία (*tragoidia*) [English 2005; Aristóteles 2011] - forma lírica da qual derivaria a composição teatral que se viria a designar por tragédia. As sátiras, peças ligeiras representadas no fim das trilogias trágicas, deveram o seu nome aos coros de sátiros, seres mitológicos com características equinas, provavelmente com origens em rituais de celebração do deus Dionísio [Hanink 2014; Makres 2014]. Na época, a comédia tomou a forma de poemas, canções e até de esculturas e olarias. O gozo, os trocadilhos, as paródias, as piadas e a linguagem crua marcaram o início das comédias que ficaram documentalmente gravadas. No percurso histórico-literário entre as várias épocas da comédia helénica, esta evoluiria cada vez mais para uma maior concentração no conteúdo e na sequência narrativa, diminuindo o ataque personalizado e criando personagens operativas em vez de manter exclusivamente a perspectiva satírica em que as personagens da comédia se baseavam previamente [English 2005; Hanink 2014].

O estilo conhecido hoje por Velha Comédia tornou-se popular no século V a.C. e diferia já ligeiramente da tragédia, do ponto de vista formal. O tempo e a localização da sua produção eram distintos. As comédias gregas eram escritas para dois festivais dionisíacos, o Festival de Leneias, em Janeiro, e a Grande Dionísia, em Março [Makres 2014]. Tipicamente, a tragédia grega era composta por três actores e um coro composto por uma dúzia de membros. Formalmente, as tragédias eram compostas por um *parados*, um prólogo que inclui a entrada do coro, por episódios separados por elementos fixos, bem como um êxodo, o final marcado por uma canção de saída [Cowen 2002; Hanink 2014]. Por outro lado, a comédia era composta por quatro actores e um coro maior, de vinte e quatro pessoas. A estrutura formal da peça era semelhante à tragédia, com *parados*, episódios e êxodo. Adicionalmente, as comédias integravam debates, num quadro chamado *parabasis*, durante o qual o coro se dirigia à audiência [Bevis 2013], inovação que permitia ao autor criar um momento metanarrativo de discurso directo com o público, muitas vezes para discutir assuntos de actualidade política e

social, performance que se poderia assemelhar anacronicamente a um *stand-up* ou a um *talk show*. Na dimensão da representação cénica, era usual os actores das comédias e das sátiras usarem trajes que incluíam formas fálicas protuberantes [English 2005].

Ao nível do conteúdo, o autor poderia justificar o seu trabalho, defender-se dos rivais ou mesmo atacá-los, ou ainda comentar como desejasse os abusos da vida contemporânea. As peças da Velha Comédia apresentavam material original escrito pelos dramaturgos, não lhes sendo permitido recuperar cenas ou personagens da mitologia tradicional nem das tragédias já conhecidas [Bevis 2013]. No entanto, este impedimento inicial permitiria às comédias caracterizar-se por uma comicidade libertadora onde até os mais arrojados ou absurdos projectos de fantasia literária podiam ser apresentados como soluções plausíveis para problemas da contemporaneidade, como na peça *Lisístrata*, de Aristófanes [2006]. O papel do coro era proeminente, assim como o uso de linguagem e gestos obscenos [Hanink 2014]. Os autores colocavam uma ênfase muito forte na sátira política e social, relacionando-a com uma preocupação vigorosa com os acontecimentos da época. Os críticos clássicos reconhecem Cratinus, Eupolis e Aristófanes como os principais dramaturgos da Velha Comédia [English 2005]. De entre a produção destes apenas onze obras do último resistiram documentalmente até à actualidade [cf. Aristófanes 2006].

Com a morte de Aristófanes e algumas alterações na vida política ateniense - nomeadamente alterações legislativas que promoviam a expulsão dos autores mais críticos - terminava o período da Velha Comédia e iniciava-se uma fase dramaturgicamente comumente designada por Média Comédia. Deste período, que duraria aproximadamente seis décadas no decurso do século IV a.C., restaram apenas fragmentos que, não permitindo uma completa análise das obras, permitem perceber que a mordaz crítica sociopolítica da Velha Comédia é substituída por um discurso de tonalidade menos agressiva e com o seu olhar apontado não às personagens ou instituições políticas da cidade, mas à organização social e comportamentos do quotidiano [English 2005].

Foi durante este período que se verificou uma alteração profunda do papel social do autor cómico. A sua prolífica produção extravasara os festivais dramaturgicamente de Dionísio e Leneias e tornava-se uma actividade profissional em busca de uma audiência mais vasta [Makres 2014].

A última fase do teatro cómico helénico, a Nova Comédia, surgiria pelas inovações estruturais da narrativa apresentadas nas mais de cem peças escritas por Menandro [English 2005]. Na esteira da comédia apolítica da Média Comédia, este cómico promoveu as suas personagens a figuras mais simpáticas e distintivas, ao mesmo tempo que construía narrativas intrincadas onde assentavam em grande parte a sua riqueza humorística [Minois 2007]. Com Menandro, o odioso não recaía sobre as personagens, mas sobre as suas circunstâncias - este autor prestava particular atenção aos mal-entendidos, aos enganados e à falta de tolerância [George 2005]. As

suas peças e fragmentos conhecidos trouxeram o teatro grego a um novo patamar de realismo literário. Para além dos enredos amorosos, a Nova Comédia tratava fundamentalmente dos costumes e de pequenos conflitos entre pais e filhos, ricos e pobres, vizinhos, gente do campo e da cidade. Esta forma manteve-se popular durante vários séculos e entraria na esfera latina do Império Romano pelas mãos de Plauto e Terêncio. Onde a Velha Comédia de Aristófanes era feita de referências à situação política, datadas e localizadas, a Nova Comédia apresentava personagens e situações que consagravam tipificações universais da realidade quotidiana [Evans 2005] - pelo menos no universo conhecido à época, o da orla do Mediterrâneo.

Dionísio torna-se Baco

Embora o desenvolvimento da comédia estivesse essencialmente ligado às condições políticas e sociais de Atenas e do mundo grego, o género acabaria por alastrar ao Império Romano, como aliás grande parte do que se constituísse como configuração característica da vida pública ateniense, nomeadamente a produção artístico-cultural. Seria nesse rasto estético e discursivo que a comédia romana manteve a noção de criar uma performance cômica com fundamentos essencialmente culturais.

Os principais autores conhecidos da produção cômica romana, Plauto e Terêncio, escreveram e apresentaram as suas peças nos séculos III e II a.C., recuperando temas, enredos e personagens das comédias gregas do último período e reescrevendo as peças para produzir um efeito de risibilidade junto do público das cidades do Império [Charney 2005].

No entanto, do ponto de vista formal da representação, as diferenças eram acentuadas. O coro havia desaparecido, as peças não se apresentavam divididas em vários actos e os teatros deixaram de ser construções sólidas e perenes e passaram a ser instalações provisórias construídas em madeira [Weitz 2009]. A importância solene dos anfiteatros gregos seria substituída no Império Romano por coliseus de corridas e gladiadores.

Por outro lado, essa mobilidade e a constante necessidade de procurar o gosto do público geraram nas peças dos autores latinos um ritmo mais frenético na busca do riso. Plauto (um ex-actor de trupe) e Terêncio (um escravo libertado) eram escritores profissionais e em exclusivo. Por esta razão estavam bastante mais dependentes da aceitação do público do que Aristófanes ou Menandro. Embora com tonalidades críticas distintas, a sagacidade cômica de ambos exibia-se em palco na forma como as situações e as personagens risíveis sucediam em catadupa [Graf 1997]. Curiosamente, as principais diferenças entre os dois constituiriam, de uma forma rudimentar, dois patamares de comédia ainda hoje discutidos: Plauto privilegiava o entretenimento explorando a comicidade dos gostos populares e Terêncio apresentava uma formulação mais reflexiva, utilizando os recursos humorísticos para inquirir as subtilidades do comportamento humano [Charney 2005; Weitz 2009].

Comédia de Deus

Os mitos populares e generalizados sobre a Idade Média [Eco 2011; Pérnoud 2011] - reforçados com a popularização da expressão Idade das Trevas¹² - são um reflexo da forma como o pensamento renascentista e iluminista concentrou a sua atenção no declínio estético e moral da época, olhando para os seus ângulos mais sisudos e até obscuros. No que seria um período obscurantista ferreamente controlado pelas instituições religiosas e historicamente posicionado entre dois períodos de luzes, a Idade Clássica de Grécia e Roma e uma nova Era ilustrada pela Razão, a Idade Média é muitas vezes contemplada, pelo menos ao nível da cultura popular e do senso comum, como um período de ausência de dimensão lúdica e durante o qual o riso seria praticamente inexistente.

Talvez essa aparente ilusão do desaparecimento do riso tenha desencadeado em vários ensaístas e investigadores a necessidade de desmistificar o lugar do riso e da comédia durante a era medieval [Bakhtin 1984; Le Goff 1997; Gurevitch 1997; Otto 2001; Welsh 2005a e 2005b; George 2007; Mattoso 2012]. Estes estudos medievalistas, acompanhados de outros mais generalistas como os de Huizinga [1949], Sanders [1995] e Minois [2007], cruzam a História, a Teoria da Cultura e os Estudos Literários e têm procurado asseverar que a concepção do riso expurgado durante a Idade Média é errónea e falaciosa, uma vez que o divertimento constituía uma parte fundamental da vida social quotidiana das sociedades europeias medievais, quer se tratasse da corte palaciana quer das comunidades camponesas [Huizinga 1949; George 2007].

Bakhtin [1984], corroborado por Mattoso [2012], descreve as sociedades medievais assentes na coexistência de duas ideologias, a diversão e a seriedade - que corresponderiam ao que Huizinga designa por «a oposição imperfeita entre folia e siso» [1949: 6]. Uma ideologia oficial, marcada pela escolástica e pelo cristianismo, apresentava-se como absolutamente circunspecta, e uma outra, não oficial e subversiva, continha elementos populares que contrariavam através do humor os desígnios da cultura oficial. Para o autor russo, a sociedade medieval aparentava ser um campo de batalha onde se disputavam as representações destas duas ideologias antagónicas, embora a fronteira que os separava fosse difusa e permeável, e a energia primaz da linguagem popular transbordava para o mundo convencional das classes dominantes. O mundo quotidiano popular apresentava-se assim como uma espécie de segundo mundo, com peculiaridades dentro da ordem oficial medieval, e regido por forma especiais de relacionamento. «Oficialmente, os palácios, igrejas, instituições e casas privadas eram dominadas pela hierarquia e etiqueta, mas no mercado era usado um tipo especial de

¹² Expressão utilizada por Petrarca (na década de 1330) para comparar as pujantes manifestações culturais do período clássico com a falta de novidades estéticas do seu tempo e recuperada pelo Cardeal Cesare Baronio (1602) para se referir à inexistência de registos escritos durante o período entre o fim do império carolíngio (finais do século IX) e a reforma gregoriana (meio do século XI). A expressão seria alargada pelo Iluministas do século XVII e XVIII para designar todos os séculos anteriores, contrapondo a Era das Trevas e da Fé à sua Era das Luzes e da Razão.

linguagem, quase um linguajar autónomo, muito distinto da linguagem da Igreja, do palácio, das cortes e instituições.» [Bakhtin 1984: 154]

Autores como Huizinga [1949], Gurevitch [1997] e George [2007] consideram também a existência de uma realidade mais complexa e que as diferenças entre as vivências da rua, do palácio e da igreja não seriam rigorosas nem irremediavelmente separadas. O riso e a paródia compunham uma parte importante da corte, com a notável presença dos bobos e, noutra dimensão, dos jograis e trovadores. A própria vida religiosa não estava imune à folia. «A influência do espírito de jogo era extraordinariamente grande na Idade Média, não na estrutura interna das suas instituições, que era grandemente clássica na sua origem, mas no cerimonial com que essa estrutura era expressada e embelezada.» [Huizinga 1949: 180]

Outros estudos sobre a comédia medieval [Welsh 2005a e 2005b; George 2007] concentram-se nas suas formas literárias, com um uso sofisticado da lógica e da retórica para transformar assuntos banais em piadas, paródias e sátiras. Os temas sexuais estavam também presentes e a comédia assemelhava-se na forma às rimas poéticas. Do ponto de vista formal, existiam três géneros cómicos surgidos na Alta Idade Média: *ridicula*, *nugae* e *satyrae* [cf. Wolterbeek 1991]. Os *ridicula* apresentavam-se na forma de histórias divertidas contadas em versos ritmados, apontando para a dissimulação e a presunção, e parecem ser os antecessores latinos do que viria a ser a *fabliaux* francesa e outros géneros populares no fim da Idade Média e no período do Renascimento, como a *Schwanke*, a *novelle* ou a *facezi*. Os autores da *nugae*, pedaços cómicos em latim erudito, tinham uma preocupação estilística de escrever os versos em métrica aprumada e parecem ter desbravado o caminho para a tradição erudita do século XII, como por exemplo com a *comediae elegiacae*, que por sua vez seria uma antecessora do teatro renascentista. Finalmente, as sátiras narrativas (*satyrae*) continham observações incisivas sobre a vida das sociedades medievais. Estes poemas demonstram não apenas a evolução na literatura cómica medieval, mas também o desenvolvimento da noção do cómico durante este período germinal da história da civilização ocidental [Cowen 2002].

Apesar do pensamento escolástico sobre o riso, as histórias humorísticas eram populares na Idade Média. As *fabliaux* francesas são, talvez, as histórias cómicas mais conhecidas, com mais de uma centena de exemplos ainda existentes [Brewer 2000]. Estas histórias não estão obviamente limitadas à língua francesa. Relatos cómicos similares podem também ser encontrados nas *Schwänke* alemãs, nas *novelle* italianas, nas *boerden* flamengas e na literatura inglesa, de que *Dame Sirith* é a única *fabliaux* que sobreviveu ao tempo (excluindo desta classificação os *Contos de Cantuária*). Este género literário era essencialmente de tradição oral e para ser representado perante um público. É desta tradição dos relatos cómicos nas línguas vernaculares de que Chaucer e Boccaccio, já na forma escrita e na transição para o Renascimento, são particularmente devedores [Stock 2005; George 2007].

Alguns autores escreviam contos humorísticos em latim medieval, como por exemplo, a poesia dos Goliardos e a literatura paródica como *Caena Cypriani* (*O jantar de Cipriano*) e missas paródicas [Gamberini 2013]. Os contos cómicos atravessam as fronteiras nacionais, sociais e linguísticas. Algumas colectâneas de textos litúrgicos, que providenciavam aos sacerdotes histórias para ilustrar os seus sermões, incluíam muitas vezes histórias humorísticas [Minois 2007].

O panorama das trovas portuguesas nos séculos da formação da nacionalidade segue esta tradição continental e as cantigas de amor provençais são rapidamente emparelhadas com cantigas de escárnio e de maldizer, discursos de sátira social e cultural, mais desbragados ou mais dissimulados e com origens na tradição burlesca autóctone peninsular [Saraiva 1996; Lemos 1997], que apontavam os aspectos risíveis dos costumes e das próprias formas artísticas. *Pastiches* de composições líricas e canções trocistas com o ideal de amor cortês integravam correntemente as criações da poesia cómica do medievo galaico-português.

A paródia era uma forma bem consolidada na Idade Média por todo o espaço europeu e os menestréis, os seus mais conhecidos executantes. Ao contrário dos trovadores, autores mais refinados do ponto de vista literário e portadores de memória social, os menestréis cumpriam essencialmente funções de entretenimento, executando piadas escatológicas, humor físico e malabarismos vários [Jones 2004].

No fim da Idade Média, o humor encontra-se em quase todos os géneros de produção literária e artística. Dos subtis ditos espirituosos de Geoffrey de Vinsauf na sua *Poetria Nova* (século XIII) às representações dos vícios nos palcos em peças moralistas, os escritores de comédia do tempo tentavam provocar as suas audiências. Mesmo quando lidavam com o mais sério e nobre dos temas, os escritores medievais aproveitavam a oportunidade para propor situações humorísticas. Por exemplo, muitas das peças apresentadas no circuito teatral inglês representavam a reacção de José à gravidez de Maria - todos os ciclos dramáticos conhecidos actualmente contêm episódios sobre o tema, particularmente nas cenas onde se representava a Anunciação, como acontece no conjunto de peças conhecidas como ciclo de Towneley¹³ [Stock 2005]. Estes episódios mostram um olhar de quase farsa sobre José, convencido que foi traído pela mulher. Muita da interacção entre José e Maria nestas cenas passa pelas tentativas de José em saber quem é verdadeiramente o pai da criança. «Há até uma canção dedicada ao tópico. Todos estes textos apresentam José como um homem velho, talvez impotente (porque ele sabe ser fisicamente incapaz de engravidar Maria), que está aborrecido com os recentes acontecimentos.» [George 2007: 186]

¹³ Conjunto de trinta e duas peças medievais inglesas, cuja designação se deve ao nome da família que as preservou na sua biblioteca privada.

Caminhando para o fim da Idade Média, os elementos cômicos ressurgem no teatro da igreja sobre a moralidade e os mistérios teológicos, bem como nos interlúdios [Mattoso 2012]. O objectivo era ensinar sobre Deus e a *Bíblia* ao povo, principalmente aos iletrados.

Algumas práticas humorísticas da época podem parecer excepcionalmente blasfemas até para os dias de hoje. Muitas festas medievais, consagradas pela tradição e que parodiavam a ortodoxia ritualizada, surgiram na Idade Média. Exemplos como a Festa dos Loucos (*festum fatuorum* ou *festum stultorum*) continham um conjunto de paródias a cerimónias da vida religiosa ou política e tinha muitas vezes uma performance cômica associada [Bakhtin 1984].

A mistura de seriedade e comicidade era bastante habitual e a literatura da Baixa Idade Média não lhe era absolutamente alheia. A narrativa ideal, de acordo com Chaucer, seria a que misturasse seriedade e humor [Johnson 2006]. Na segunda metade do século XIV, os *Contos de Cantuária* [cf. Chaucer 2003] são apresentados como uma espécie de competição para encontrar o melhor conto, que teria de conter o melhor *sentence* (ensinamento) e o melhor *solaas* (divertimento), ou seja, integrando dessa forma os dois lados da dicotomia literária aristotélica, a comédia e a tragédia. Dentro do mesmo género literário e aproximadamente contemporâneo de Chaucer, o *Decameron* de Boccaccio [2006] é um conjunto de cem *novelle*, que variam entre histórias de amor, contos morais e sátira social, agrupadas num único livro pelo denominador comum de um espaço onde dez pessoas se refugiam para fugir da Peste Negra. O que se encontra em muitos dos escritos medievais, sejam sermões, biografias de santos, romances, cantigas, peças, discursos é um constante jogo retórico entre o sério e o cômico.

O silêncio dos risos inocentes

No período do Renascimento, todas as artes floresceram com novos impulsos estéticos, políticos e económicos, e nenhuma delas ficou exempta do humorismo, apesar das ressalvas históricas sobre o riso que os homens de poder trouxeram à última metade do século XV. Por esta altura, cruzou a Europa um espírito censório sobre a cultura popular ridente, particularmente sobre as manifestações carnavalescas e a Festa dos Loucos [Minois 2007]. Por estas serem heréticas e pagãs, as autoridades eclesiásticas tentaram proibir em vários tempos e lugares a participação das populações neste género de espectáculos, criados ou espontâneos, em que a diversão estivesse presente. «O riso seria o equivalente a uma ferida - uma súbita e inexplicável perda de vitalidade - neste caso, a perda de ar.» [Sanders 1995: 196] Onde o riso generalizado da Idade Média era interclassista, no Renascimento torna-se divisivo. As duas ideologias medievais de que falava Huizinga [1949] - a folia e o siso - deixam de ser apenas discursivas e tornam-se sólidas configurações sociais.

É neste ambiente, em que os sermões religiosos abandonavam os recursos de comicidade, que o padre-médico Rabelais escreveu ao longo de trinta anos - entre as décadas de 1530 e 1560 -

os cinco volumes da sua obra seminal *Gargântua e Pantagruel*, que Bakhtin [1984] usou como eixo referencial para a sua análise do riso na transição do período tardo-medieval para o Renascimento. Nela, Rabelais [2013] descreve todos os temas da comédia escatológica, num «conceito estético peculiar que é característico da cultura popular e que difere profundamente do conceito estético das eras seguintes. Será designado condicionalmente por realismo grotesco» [Bakhtin 1984: 18]. No centro dessa escatologia literária surgem inevitavelmente as necessidades fisiológicas, o sexo, a morte, representações ficcionadas dos conceitos de humilhação e degradação [Sanders 1995]. A importância de *Gargântua e Pantagruel* na história da comédia é a sua assunção clara de que o humor é uma constância física da humanidade. É a desintelectualização do humor, a transformação dos ditos espirituosos em actos corporais, e ao mesmo tempo um retrato amargo das circunstâncias da época. Os humanistas procuraram na tradição da cultura popular cômica da Idade Média as ferramentas para ultrapassar os valores sociais e culturais do feudalismo medieval e libertar a cultura das grilhetas escolásticas [Minois 2007].

No Portugal quinhentista, a figura proeminente da comédia é Gil Vicente, com os seus monólogos, farsas e autos, seguramente influenciados por elementos de tradição cômica ibérica, como os sermões burlescos ou as ladainhas [Saraiva e Lopes 1996], bem como por estilos importados, como a Nova Comédia ática ou os mistérios religiosos continentais. O teatro de Gil Vicente assume muitas vezes a fala popular, estilizando os diálogos de uma forma quase naturalista, em que as personagens mostram o linguajar e as preocupações próprios da sua condição. As farsas de Gil Vicente desenrolam-se em pequenos quadros alegóricos, muitas vezes autónomos em relação a uma centralidade dramática, recurso utilizado durante o período Barroco para sublinhar a inconsistência da realidade e quão difusos são os seus limites [Pérez Bowie 2013], numa composição em muito semelhantes aos hodiernos programas humorísticos de *sketches*.

Na mesma altura, as compilações de piadas (*jokebooks*) tornaram-se populares junto das cortes europeias [Brewer 1997]. A literacia da aristocracia e da burguesia permitia-lhes o acesso ao riso anónimo. Enquanto o povo só podia rir do que via e ouvia em público, os letrados podiam rir do que liam no anonimato do lar, possibilitando simultaneamente uma aparência de honorabilidade pública que, já se sabe, excluía o riso.

Da praça ao palco

Não desconsiderando as importantes realizações estéticas das outras artes durante os séculos XVI e XVII, era o teatro a forma de produção e representação cultural mais popularizada e, na verdade, a que estabeleceria uma precedência para a comédia contemporânea. Na senda das performances públicas burlescas remanescentes da época medieval, era ainda comum os actores embarçarem-se a si próprios no palco como forma de espreitar a audiência [Gies e Gies 1981]. Por outro lado, o retorno ao classicismo grego impunha que nas comédias os

conflitos existentes no início da narrativa - ou criados no primeiro acto - fossem sendo sucessivamente deslaçados até à resolução final. Eram recorrentes, com efeitos humorísticos, confusões entre identidades das personagens e mal entendidos sobre os acontecimentos, enganos que iriam sendo desfeitos até que todos os equívocos estivessem desvendados [Sanders 1995].

Em Itália, a *comedia dell'arte* dava os primeiros passos no meridiano do século XVI. Os historiadores acreditam que se tenha desenvolvido da combinação entre a comédia física dos grupos de saltimbancos, das *novelle* medievais e dos textos latinos clássicos de Plauto e Terêncio [Stanton e Banham 1996; Barasch 2005; Todarello 2006].

As performances teatrais destas companhias ambulantes consistiam em exibições públicas improvisadas em praças e tinham como seus destinatários as classes mais baixas das cidades italianas. Sem guiões, os vários membros das trupes dividiam-se entre a música, as acrobacias e uma interacção humorística com o público levada a cabo por um charlatão, que procurava vender a panaceia universal [Barasch 2005]. É dentro desta tradição performativa que começam a ser integrados materiais literários que concedem ao simples burlesco uma dimensão narrativa, mantendo no entanto uma componente improvisadora que caracterizava as aparições públicas dos grupos de teatro. É também com o alvor da *commedia dell'arte* que as primeiras mulheres chegam aos palcos [Todarello 2006].

Na sua forma mais acabada, a *commedia dell'arte* apresentava um conjunto de personagens fixas, máscaras tipificadas com características reconhecíveis pelo público, que parecem ser uma reminiscência da *fabula atellana*, um género teatral regional existente na Roma imperial do século I, que tinha como personagens fixas o palhaço Maccus, Pappos, o velho tolo, Bucco, o simplório, Dossenus, o corcunda trapaceiro, e o comilão Manducus [Todarello 2006].

Muito embora a sua interpretação fosse parcialmente improvisada, essa espontaneidade estava limitada aos traços distintivos de cada máscara. De uma forma sucinta, as peças exibiam dois *zanni*, ambos gananciosos, maliciosos e enganadores, embora usualmente um deles fosse mais manipulador e o outro mais ingénuo. As figuras de Arlequim, Polichinelo e Pierrot são tipos específicos de *zanni*. Outras figuras típicas destas produções eram o Magnífico (*Il Magnifico*), um velho pomposo e hipócrita; o Doutor (*Il Dottore*), um académico pedante que lê muito e não entende nada, com um discurso elaborado mas vazio; o Capitão (*Il Capitano*), um fanfarrão que persegue as mulheres, ameaça os rivais e foge quando é confrontado¹⁴; os amantes (*gl'innamorati*), jovens rapazes aventureiros, amigos, irmãos ou rivais, com comportamentos pródigos; a amante (*l'innamorata*), jovem rapariga graciosa e apaixonada, que actuava sem máscara - no meio dos subenredos da narrativa, era comum surgir uma segunda rapariga (*seconda innamorata*) que disputava à primeira o lugar principal (*prima donna*) no coração do jovem pretendido; finalmente, uma terceira actriz interpretava

¹⁴ O Capitão Haddock de *Tintin* parece ter aqui um antepassado.

o papel de criada (*la serva*), uma espécie de versão feminina dos *zanni* (*zagna*) [Barasch 2005]. Embora as interpretações fossem sobretudo de sátira e paródia social, as peças eram pouco moralistas, tornando-as muitas vezes apenas em discursos cínicos e pessimistas sobre a realidade.

O desenvolvimento da improvisação popular em direcção a um género literário e dramático reconhecido impulsionou a *comedia dell'arte* para o circuito da cultura erudita com companhias profissionais, representações nas principais salas de espectáculos, mecenato nobiliárquico e a sua internacionalização para outros públicos europeus, especialmente o francês [Weitz 2009].

A partir do século XVII, a concorrência da ópera, da comédia-ballet francesa e do teatro inglês foram afastando a *commedia dell'arte* do seu lugar cimeiro na dramaturgia italiana e europeia. A ópera bufa italiana, que lhe recupera as personagens, foi provavelmente a sua herdeira directa [Todarello 2006].

Apesar do seu declínio, as características que justificam uma perenidade da *commedia dell'arte* e o seu lugar cimeiro no panteão dos antepassados da comédia moderna são as suas personagens fixas e reconhecíveis, bem ensaiadas, mas simultaneamente abertas à inspiração momentânea, uma dualidade entre um controlo estruturado e uma criatividade espontânea [Weitz 2009]. Não será muito difícil observar elementos típicos da *commedia dell'arte* na comédia do século XX, seja nas diatribes de Chaplin e Keaton, nos arquétipos de super-herói e super-vilão dos *comics* norte-americanos [Eco 1991] ou nas personagens tipificadas das *sitcom* modernas, como *Friends* [1994-2004]¹⁵.

Uma alegre figura

O século XVII inicia-se praticamente com a simultaneidade das obras de Shakespeare e Cervantes. Ainda que o *Quixote* deste último não tivesse sido escrito com a finalidade de ser representado em público, não seria possível que até um muito breve relato da comédia como este lhe passasse ao largo e o evitasse.

O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha, que Bloom [1997] considera apenas igualável ao teatro de Shakespeare e aos ensaios de Montaigne, é um tratado de ironia [Bryce Echenique 2000] e excentricidade [Minois 2007], naquilo que estes dispositivos têm de mais humorístico. Além de fundacional no que respeita ao romance moderno, há nas páginas de *Quixote* um leque de recursos, que passam pelo humor físico, pelo picaresco, pela ironia, pela sátira social e até pela metanarração [cf. Cervantes 1990] - quando Cervantes se dirige ao leitor para explicar que não lhe cabem responsabilidades pelo sucedido até então, paródia

¹⁵ Rachel, a mimada querida; Ross, o intelectual trapalhão; Monica, a patinha feia controladora; Chandler, o cómico; Phoebe, a excêntrica; e Joey, o tolo. Durante dez temporadas, todos os episódios da série se desenvolviam em torno desta distribuição de papéis.

ao recurso semelhante utilizado pelos livros de cavalaria que Cervantes pretende satirizar [Ferrer e Cañuelo 2002], ou, no segundo volume, quando uma duquesa pergunta a Sancho Pança, referindo-se ao primeiro volume publicado dez anos antes: «este vosso senhor não é um sobre o qual anda impressa uma história que se chama *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha?*» [Cervantes 1990: 513]. Ao mesmo tempo, a narrativa oferece uma imagem pungente da personagem de Alfonso Quijano (o nome verdadeiro de Dom Quixote), que se celebrizaria com o apodo de “cavaleiro da triste figura”, nome que lhe é atribuído regularmente ao longo de todo o livro (embora apenas a partir do capítulo XIX do primeiro volume). O humorismo da triste figura, embora se afaste da escatologia rabelaisiana, aproxima-se da risota da humilhação e da degradação discutida em ponto anterior.

O palco é uma vida

Em Inglaterra, o teatro emergente resultava da fusão da tradição popular medieval e da cultura cortesã renascentista. Ao teatro, em forma circular, acorria um público socialmente miscigenado - aristocratas, burgueses e o povo. Além da profissionalização dos actores, surgia também uma nova classe profissional, os empresários do teatro, que além de gerirem as áreas comerciais e artísticas da companhia, eram muitas vezes responsáveis pela construção do próprio edifício [Todarello 2006].

Os três autores fundacionais do teatro dito isabelino foram Jonson, Marlowe e Shakespeare. Pela relevância fundamental da dramaturgia shakesperiana na literatura e na cultura ocidentais - e mesmo globais - é importante observar a identidade dos traços comuns das comédias shakespeareanas. Não é demais recordar que o termo comédia, à época, não tinha exactamente o mesmo significado que lhe atribuímos hoje, uma vez que se outorgava esta designação às peças que tratavam temas mais leves e com finais felizes [Weitz 2006; Ghose 2009], em contraste com aquelas que ficaram catalogadas como tragédias e históricas. Não obstante esta chamada de atenção etimológica, as comédias continham imensas cenas humorísticas, com muitos jogos de dupla significação ao nível da linguagem, das personagens e dos enredos. Algumas cenas são inclusivamente ainda hoje assunto de muitos debates, como a cena final de *Amansar da Fera*, na qual Kate expressa a sua submissão ajoelhada aos pés de Petruchio¹⁶, e sobre a qual é possível fazer interpretações de troça e ironia sobre a condição feminina seiscentista ou uma leitura mais cínica sobre o machismo barroco [cf. Shakespeare 1991; Nutall 2007].

¹⁶ And dart not scornful glances from those eyes / To wound thy lord, thy king, thy governor. / It blots thy beauty as frosts do bite the meads (...) / And place your hands below your husband's foot: / In token of which duty, if he please, / My hand is ready, may it do him ease. (Esse olhar de desdém para com o homem que é o vosso senhor, o vosso rei, o vosso amo, ofusca a vossa beleza como os gelos do Inverno queimam a terra. (...) Coloquem a vossa mão por baixo do pé dos vossos maridos; a minha mão está pronta, se ele a desejar usar, e que lhe possa trazer conforto.) [*The Taming of the Shrew*, acto 5, c. 2]

Um dos recursos humorísticos mais recorrentes nas comédias de Shakespeare eram as identidades trocadas. Surgissem sob a forma de gémeos confundidos entre si ou de disfarces, a troca de identidades era recorrente. Ao contrário do teatro italiano, que já utilizava atrizes para os papéis femininos, os palcos ingleses da época estavam ainda interditos às mulheres. Desta forma, eram os homens que desempenhavam os papéis das personagens femininas. Por este facto, quando Shakespeare colocava dentro da peça personagens de um sexo confundidas com as do oposto, esta situação adquiria uma outra dimensão cômica. Quando esta situação sucedia, podia encontrar-se um homem actor a desempenhar um papel de mulher que no decurso da narrativa se disfarça de homem. Isto é, enquanto as outras personagens julgavam estar perante um homem, o público sabia que a personagem era uma mulher, mas todos fora do palco teriam perfeita noção que se tratava de um homem. Neste confronto de expectativas havia um jogo interactivo com o público sobre a própria identidade do actor e da personagem. Outros elementos de comédia significativos ao nível da linguagem eram muito utilizados por Shakespeare, especificamente jogos de palavras, trocadilhos e duplos sentidos, que Lampedusa [2011] considera atingirem o zénite na peça *Muito Barulho por Nada*.

Como muito do teatro desde a Nova Comédia latina à *commedia dell'arte*, Shakespeare confiava em personagens padrão para efeitos de reconhecimento e familiaridade. O bobo - ou alguém por ele - tinha uma presença recorrente. Na peça *Henrique IV* o bobo encarna em Falstaff, vigarista, invicto e airoso, o Arlequim do humor shakespeariano. Ele próprio diz de si: «Nenhum homem alguma vez inventou alguma coisa tão divertida como eu pareço ser para outras pessoas. Não sou apenas espirituoso eu mesmo, mas sou a causa que faz nascer a espirituosidade nos outros¹⁷» (*Henrique IV - parte II*; act. 1, c. 2). Shakespeare, pela voz de Falstaff, atribuir-se-ia o epíteto de espirituoso (*witty*, aquele que tem *wit*), mas não de engraçado, cômico, hilariante, divertido (*funny*, *comic*, *hilarious*, *amusing*) ou outro sinónimo. Aqui, a comédia é um assunto do espírito.

Outro assunto do espírito é o amor romântico. Ainda que não tivesse necessariamente um carácter de comicidade, assume em todas as comédias shakespearianas - mesmo aquelas que não terminam com casamentos - o desenlace clássico das comédias áticas, um final harmonioso e resolutivo para as personagens, depois de ultrapassados os obstáculos narrativos dos actos da peça [cf. Shakespeare 1991; Cousins 2009].

O eco dos salões

A comédia popular, a partir da segunda metade do século XVII, ficou conhecida pela sua crueza e sexualidade explícita. Este tipo de conteúdo era encorajado na corte inglesa decadentista do rei Carlos II [Todarello 2006]. Se tal como o teatro isabelino, os enredos das

¹⁷ «Man, is not able to invent anything that tends to laughter more than I invent, or is invented on me. I am not only witty in myself, but the cause that wit is in other men».

comédias estavam cheios de duplos sentidos, o público dos finais do século XVII e do século XVIII assistiu à reintegração de outras formas de representação humorística, como uma sátira muito mais cruel e um certo desbragamento físico ausente um século antes. Rudé considera que «nenhuma outra época foi tão rica em sátira política e social» [2002: 140]. Talvez possa ser uma afirmação exagerada tendo em consideração a riqueza da paródia e da sátira de outros tempos já aqui descritas, mas o historiador refere-se essencialmente ao tempo fértil para as letras possibilitado pela proliferação da imprensa e por uma maior liberdade dos homens do pensamento. O deslaçamento das lealdades feudais, a centralização crescente dos estados europeus e a emergência de uma classe não-nobiliárquica a posições prestigiadas na sociedade [Osborne 2006], com acesso à cultura e ao poder, incitaram ao pensamento crítico e, por conseguinte, à comédia.

Pertenceram a esta época os fenómenos literários de Jonathan Swift (*A Tale of a Tub*, uma sátira aos excessos da religião), Montesquieu (*Cartas Persas*, uma visão faceta sobre a França setecentista) e Voltaire (*Cândido ou o Optimismo*, novela picaresca de contornos sarcásticos para com a tradição literária).

A cultura subia aos salões e levava o humor atrás de si. Desde os alvares do Renascimento, a ironia e a sátira tinham substituído o humor cru da Idade Média. A piada obtida pela degradação física do indivíduo fora substituída pela graça que denotava a degradação moral do sistema político e social. Swift, em *A Tale of a Tub* (com o subtítulo *Escrito para a Melhoria Universal da Humanidade*), ironiza a posição eclesiástica sobre a importância do ar, devolvendo-a num encómio paródico sobre a flatulência [Swift 2004: 80]. Mas a etiqueta de comportamento das classes mais altas exigia um decoro e a rendição dos desejos a um conjunto de regras sociais abstractas [Sanders 1995]. Em França, um grupo de aristocratas pretendeu recuperar a tradição dos bobos junto da corte e recuperar o papel da sátira como forma de afastar da política os seus maus executantes. O *Régiment de la Calotte*, assim se designava, teve um papel importante na elitização do humor e da comédia. O seu sentido de humor mais refinado era contraposto em superioridade à gargalhada brejeira dos plebeus [Minois 2007].

Com o surgimento dos primeiros jornais de circulação generalizada, ao anonimato do riso congregava-se o anonimato da piada. As caricaturas (com ou sem autoria declarada) tornavam-se uma forma cómica com grande aceitação no espaço público oitocentista. No final do século XVIII, em 1796, surgia no mercado britânico a primeira publicação inteiramente composta por desenhos e caricaturas, pioneira das revistas modernas de banda desenhada. Com o título *The Comick Magazine*, era descrita como «uma colecção completa de graça, humor, espírito, alegria e entretenimento» [Gifford 1984: 8].

E o povo, ainda se ria? Ao olhar para os quadros de Bruegel e de Steen, tudo indica que sim [Gombrich 2006]. A tinta da pena de Rabelais passou para a paleta dos pintores flamengos e o

povo que frequentava a Festa dos Tolos continuou a celebrar o riso nas festas populares e nas tabernas. Mas a aristocracia olhava para esta ostentação popular da gargalhada com inveja ou com desdém? A nobreza poderia secretamente ansiar pela possibilidade de se libertar das amarras da sisudez, mas a exposição dos comportamentos populares através das artes também pode ser entendida como uma forma de distinção. O povo ria-se alarvemente, os nobres riam-se do povo e das suas fracas maneiras.

De risos e homens

No meio destes, do povo ridente e da nobreza sorridente, ascendiam uma burguesia e uma classe média à procura de lugar, uma espécie de terra por explorar, já sem os modos dos de baixo mas ainda sem a tradição dos de cima. Não se estranha assim que o riso oitocentista, tanto de realistas como de românticos, se virasse contra a burguesia. A mediocridade hipócrita e o conformismo bem-pensante eram os alvos ideais para os satiristas letrados [Minois 2007]. Os românticos (de que Camilo Castelo Branco é o fiel depositário na literatura portuguesa) recuperaram Rabelais e o seu humor popular, o riso sobre um mundo grotesco; os realistas (com representação diplomática nas letras lusas por Eça de Queiroz) riam dos artificialismos de uma sociedade desigual [Ferrer e Cañuelo 2002].

Uma classe média ávida de conquistar o seu lugar não podia senão respeitar e fazer respeitar um conjunto de normas sociais progressivamente desenhadas à sua medida e punir todos aqueles que se lhes opusessem. A progressiva industrialização e urbanização das sociedades ocidentais promoviam um afastamento simbólico das novas populações das cidades de todas as formas consideradas rudimentares de observar o mundo - e o riso total, degradador da condição humana, era com certeza uma delas [cf. Robins 1881].

Fim de século

Com o declínio da ópera bufa a partir de meados do século XIX, o teatro burlesco e o *vaudeville* (nas suas variantes francesas e norte-americanas) viriam a ser os géneros de entretenimento mais populares na transição do século XIX para o XX. É certo que autores eruditos como Oscar Wilde apresentavam peças de sucesso junto dos públicos anglo-saxónicos, com a sua finíssima ironia e frases eternizáveis, mas aqueles estilos de representação no palco eram mais abrangentes. O burlesco, género mais intelectualizado, consistia essencialmente em parodiar estilos e elementos clássicos ou tradicionais, com recurso frequente ao *pastiche*, ao absurdo e ao exagero. No *vaudeville* francês (distinto do americano, este mais próximo do burlesco) acrobatas, cantores, mágicos e cómicos sucediam-se no palco, repescando o espírito de entretenimento popular total das trupes nas praças renascentistas [Stanton e Banham 1996].

Tudo indica que Lisboa tenha assistido por estas alturas do último lustre do século XIX ao seu primeiro teatro de revista, uma importação do *vaudeville* francês e à integração da tradição picaresca do teatro português. Esta forma de teatro, com canções e quadros cénicos cómicos, tornou-se muito popular e assim se manteve durante várias décadas, especialmente durante o Estado Novo, cujas autoridades permitiam à revista uma certa licenciosidade.

Janelas indiscretas

As tradições teatrais e de entretenimento saídas do século XIX sofreram um enorme impacto logo no início do século XX. Uma nova tecnologia permitia guardar imagens em movimentos, ameaçando fazer ao palco o que a fotografia fizera à tela.

No entanto, o cinema trazia novos desafios aos actores, e aos comediantes em particular. A ausência de som implicava que a comédia física desempenhasse uma importância acrescida na veiculação da mensagem humorística. Era desta forma que a performance artística da comédia *slapstick* assumia, e não mais o perderia, um papel relevante dentro dos conteúdos humorísticos da modernidade [McCabe 2005]. Apesar de o humor intracultural carregado de simbolismos e particularismos linguísticos representar uma parte importante das interacções humorísticas do quotidiano, a dor física alheia obteve sempre o favor do riso e, nesse plano, a exploração sádica e voyeurística do *slapstick* alicerçou um estilo de comédia que transcende barreiras culturais e linguísticas. As comédias para mercados globais tendem a privilegiar a comédia física em vez de inteligentes jogos de palavras, muitas vezes difíceis de traduzir para outros idiomas¹⁸. Da mesma forma, o cinema de animação, criado por Walt Disney em 1928 (com a curta-metragem *Steamboat Willie*), viria a ser um dos veículos preferenciais da arte de fazer rir à escala internacional. Duplas clássicas da animação como Pluto e Pateta, Bip Bip e Coiote ou Tom e Jerry não precisam de falar para que todos entendam as dinâmicas das suas interacções.

Mas o humor de Charlie Chaplin e Buster Keaton transcendia a fisicalidade autodepreciativa. Se a exibição da corporeidade típica do *vaudeville* é uma forma de negociação cómica com o público [Pavía Cogollos 2005], os dois criadores assumem também o confronto simbólico com uma modernidade industrial compressora. As máquinas de *Tempos Modernos* [1936] de Chaplin ou o comboio em *O General* [1926] de Keaton não são apenas elementos do cenário que os actores não conseguem deter. Eles constituem personagens integrantes das próprias peripécias cómicas e da mais alargada narrativa social. No período conturbado da década de 1930, o actor Charlie Chaplin transformava-se de Charlot em Chaplin: o mendigo cómico burlesco, com reminiscências da *commedia dell'arte*, transfigurou-se no crítico social e sátiro político de *O Grande Ditador* [1940] [Sanders 1995].

¹⁸ Veja-se a diferença de popularidade entre *Mr. Bean* [1990-95], o arquétipo do desastre, e *Blackadder* [1983-89], uma sarcástica história de Inglaterra, tendo ambos sido criados pela mesma dupla, Richard Curtis e Rowan Atkinson.

Por entre actores e criadores como Chaplin, Keaton e os Irmãos Marx, os anos 30 e 40 do século XX assistiram a um impulso para uma profissionalização dos comediantes próxima da actual, bem como a criação de um *star-system* específico no campo cultural da produção e representação do humor. Na sua autobiografia, Groucho Marx [1996] reconhece que à carreira de comediante se chega por tentativa e erro.

Em Portugal, as comédias sociais das mesmas décadas conheceram um sucesso tremendo junto do público tanto na época do seu lançamento como posteriormente. Filmes como *A Canção de Lisboa* [1933], de Cottinelli Telmo, ou *O Pátio das Cantigas* [1942], de Ribeirinho, popularizaram um género de comédia de costumes que satisfazia em simultâneo o público popular e os governantes. Nessas comédias, não há conflitos sociais. Num cenário apolítico, as desigualdades são inevitabilidades. As vidas quotidianas do povo que vive satisfeito entre a abnegação, o desenrascanço e a chico-espertice, num jogo de representações entre o expectável e o inesperado, entre os estereótipos e o inverosímil, são o dinamismo cómico destes filmes. Como já se havia visto com Rabelais e Bruegel, as comédias clássicas portuguesas mostram às elites um povo com um carácter não apenas risonho, mas também risível. «A tradicional associação do cómico às vidas das classes mais baixas e a um *indecorum* na maneira de falar, de se comportar, na gestualidade e nas próprias acções revela uma determinada representação estereotipada de um *habitus* enquanto desvio do saber estar e saber comportar-se.» [Diogo 2001: 309]

Inevitavelmente, os dois meios tecnológicos de comunicação de massas por excelência do século XX, a rádio e a televisão, imediatamente albergaram o humor e a comédia como estilos intrínsecos das suas emissões. A rádio funcionava como um contraponto ao cinema *slapstick*. À ausência de som paralelizava a ausência de imagem. A comédia teria de ser pensada a partir dos sons e das palavras. Assim, teatros radiofónicos como a série *Flywheel, Shyster e Flywheel* [1932-33], que popularizou os delirantes diálogos dos Irmãos Marx, tornar-se-iam, até ao advento da generalização da televisão, um dos mais populares géneros cómicos do século.

Em Portugal, como os aparelhos de televisão - ou televisores - só se democratizaram com outra democracia, a política, a rádio reteve uma centralidade na comédia até bastante mais tarde do que noutros pontos do globo. Não foi apenas o programa *Parodiantes de Lisboa* que resistiu anacronicamente quase até ao dealbar do novo milénio [1947-1997] ou o sucesso tremendo que os monólogos de Raul Solnado sempre obtiveram, mas houve também fenómenos de pura recriação estilística humorística que foram produzidos para a rádio no início da década de 1980, como *Pão Com Manteiga* [cf. Brito e Cunha *et al.* 1980] ou os programas que Herman José manteve na rádio durante essa mesma década (por exemplo, *A Flor do Éter*), acompanhado da sua trupe habitual.

Actualmente, a rádio portuguesa alberga ainda fenómenos humorísticos de sucesso e de diversa índole humorística, como são os casos das várias rubricas matinais oferecidas pelas rádios nacionais. *O Homem Que Mordeu o Cão*, da autoria de Nuno Markl, não tem personagens nem narrativas inventadas, vive apenas dos absurdos da realidade. Ricardo Araújo Pereira, no segmento *Mixórdia de Temáticas*, cria situações e personagens que misturam o ridículo com o absurdo e a inverosimilhança. *Portugalex* é uma sátira política produzida por vários autores das Produções Fictícias. O comediante Nilton, depois de alguns anos como representante nacional do humor observacional - utilizando o recurso “já repararam que” - dedica a sua rubrica matinal ao humor de situação (*practical jokes* ou apanhados) em interacção com os ouvintes.

No que respeita à televisão, seria demasiado exaustivo recuperar todos os momentos importantes da comédia televisiva no mundo ocidental. Como a parte analítica deste trabalho incide exclusivamente sobre comédias produzidas para televisão, e delas se falará posteriormente, importa apenas recuperar os principais géneros humorísticos no pequeno ecrã. Séries como *Honeymooners* [1951-1955] e *I Love Lucille* [1951-1957] deram o mote para as comédias de situação (*sitcoms*), com uma narrativa relativamente circular e personagens fixas, tradicionalmente produzidas pelas principais cadeias de televisão norte-americanas. Por outro lado, a tradição europeia parece privilegiar os programas de *sketches*, como *Monty Python and the Flying Circus* [1969-1974], que apresentam quadros e personagens isolados, sem relação entre si. A comédia televisiva portuguesa não fugiu a esta regra, desde o humor mais desconcertante de Herman José em *O Tal Canal* [1983-1984] até às incursões pelas anedotas de autoria popular em *Malucos do Riso* [1995-2005] ou às várias revisitações televisivas do teatro de revista, como *Sabadabadu* [1981]. Num registo particular, muito popular em vários países da Europa, e com assinalável sucesso de audiências, não se pode descartar o fenómeno do programa *Contra Informação* [1996-2010], baseado na ideia do programa inglês *Spitting Image* [1984-1996]. Este programa era composto por quadros autónomos e personagens regulares, na medida em que vários bonecos, fantoches em tamanho grande, se assumiam como recriações paródicas dos políticos e figuras públicas de cada momento.

Para terminar esta viagem, os comediantes regressam ao lugar que muitos [Helitzer 1987; Byrne 2002; McGraw e Warner 2014] consideram o lugar primevo do comediante: o palco, em frente ao público. Nos Estados Unidos, a tradição da comédia *stand-up* desenvolveu-se durante o século XX a partir das tradições americanas do burlesco e do *vaudeville* acima descritas, que incluíam o humor físico, as imitações e a ridicularização. A comédia *stand-up* cresceu em escala e sofisticação a partir do fim da Segunda Guerra Mundial e tornou-se, na produção humorística americana, uma forma muito popular de entretenimento, chegando à rádio e à televisão, suportando um circuito próprio de clubes nocturnos e atingindo, mais recentemente, a rede [Sanders 1995; Lewis 2006; Baumgartner 2007; LaMarre *et al.* 2009; McGraw e Warner 2014]. Ao contrário de países geográfica e culturalmente mais próximos de

Portugal, como Espanha e Brasil, onde a comédia *stand-up* tem vindo a granjear público e produzir novos humoristas, a comédia portuguesa tem assentado fundamentalmente na forma de programas de *sketches*. O único programa de comédia *stand-up* com visibilidade mediática na televisão portuguesa, *Levanta-te e Ri* [2003-2006], produziu apenas dois casos de sucesso, e bem distintos entre si, Bruno Nogueira e Fernando Rocha¹⁹.

O humor foi sempre uma importante parte da vida societária, e por conseguinte da produção cultural. Não admira portanto que os meios de comunicação de massas mais importantes usem o humor e a comédia como uma atracção fortemente apelativa. Seja a rádio, a televisão ou os sítios na rede, todos procuram criar uma atmosfera aparentemente descontraída, recorrendo para isso aos recursos humorísticos à sua disposição, sejam piadas, alusões divertidas ou mesmo factos reais com aparência de absurdo.

¹⁹ Outros humoristas que passaram pelo programa tiveram apenas fugazes momentos de êxito e Ricardo Araújo Pereira, convidado habitual das primeiras edições, deve muito mais o seu sucesso ao programa autónomo do grupo Gato Fedorento.

Um figurão - o bobo

Ao longo do trajecto histórico realizado nas páginas anteriores, raramente foi referida uma das figuras mais coloridas da história do humor, o bobo da corte. Essa opção não se deve a uma desvalorização ou subalternização da figura do bobo, mas, muito pelo contrário, por se considerar que a dimensão sociológica da instituição cômica que foi durante séculos a mais popular junto do poder merece uma atenção particular que não se deixe enredar pelos eixos temporais das correntes artísticas e literárias. Obviamente que, tal como as artes, também a actuação dos bobos era permeável ao espírito do tempo, mas é precisamente pelo interesse particular suscitado que se julga importante isolar o papel e a função que estes homens desempenharam e executaram em vários palácios no mundo inteiro das transformações ocorridas nas outras artes das letras e do espectáculo.

Como os bobos da corte foram uma figura proeminente nas cortes europeias, vários estudiosos se referem à sua presença como representantes das artes cômicas e da sátira, nomeadamente em trabalhos sobre o riso histórico [Sanders 1995; Minois 2007]. No entanto, o seu carácter generalista e de incidência ocidental convoca a presença do bobo para o meio de muitas outras personagens e autores que neste capítulo foram sendo também enunciados. É num trabalho de investigação sobre os bobos à escala global, que Otto [2001] conduz uma jornada à volta do mundo em busca de tais personagens. Apesar de nem sempre se apresentarem com chapéus e sininhos, os bobos, com as suas intervenções críticas e espirituosas, existiam em muitas partes do mundo medieval, desde as cortes europeias às da China e dos imperadores Mogul da Índia, chegando mesmo ao Médio Oriente e à América. Como a maior parte dos trabalhos conhecidos sobre bobos da corte estivera confinado à Europa [Billington 1986; Southworth 1998], Otto utiliza textos chineses nunca antes traduzidos para corrigir esta deficiência, ao mesmo tempo que olha para os bobos na literatura, na mitologia e no teatro. A autora revela bobos pouco conhecidos, realçando a sua influência humanizadora em pessoas com poder, colocando figuras históricas remotas sob um holofote mais idiossincrático e intimista com a ajuda de anedotas, factóides, citações, epígrafes e ilustrações.

Já ficara estabelecido que a figura do bobo se encontrava espalhada pela história social e pela geografia política da Terra [Otto 2001]. A tradição mais antiga conhecida de existência de bobos da corte vem da China. O bobo europeu tem antecedentes na figura dos loucos (ou dos tolos) da tradição clássica greco-romana [Minois 2007]. Às vezes fisicamente deficiente ou até com algum atraso cognitivo, o tolo clássico emergia de um estatuto social inferior, para a que não representasse uma real ameaça ao poder e à autoridade. Desta forma, o tolo podia desempenhar com certa impunidade o seu papel de falar francamente. Os tolos eram valorizados porque os detentores do poder se apercebiam da importância de assegurar um espelho crítico sobre as suas próprias fragilidades sem que este pudesse interferir ou mesmo afrontar os desígnios do poder instituído. Uma piada prévia podia evitar uma má prestação - ou uma figura de tolo - em público. Na Europa medieval, acrescentou-se um fato e uma

actividade performativa e o tolo transformou-se em bobo, conhecido pelas suas piadas rápidas e tantas vezes insultuosas. Quer na tradição europeia quer na asiática, os bobos da corte eram conhecidos pela liberdade de gozar com os governantes. No entanto, a incapacidade de fazer rir o governante, para além de provocar a sua fúria podia acarretar uma punição, se não mesmo a execução. Na tradição chinesa, o bobo acrescentava às observações cómicas alusões históricas e literárias. O bobo é um fenómeno universal, «não é um produto de uma era ou cultura particular» [Otto 2001: xxii]. Isto não significa que os bobos existiram em todos os tempos e lugares, mas que «as condições para o aparecimento de bobos [ou equivalentes] são mínimas» [Otto 2001: xvii]. Embora alguns bobos trabalhassem como profissionais livres, percorrendo o território para divertir e entreter, historicamente os bobos ficaram ligados às suas performances junto das cortes e dos centros de poder. É o rei, o imperador, o senhor feudal que autoriza a actuação do bobo. É a protecção dos poderosos que permite ao bobo falar livre e corajosamente, ao contrário da vasta maioria dos outros súbditos. Como diz Otto, «o bobo da corte distinguia-se dos músicos, dos actores e outros artistas, estando isolado da multidão e fortemente identificado com o rei, o imperador ou outra pessoa de alto relevo político ou social, tendo acesso a muito mais privilégios de livre expressão e acesso imediato, em virtude das suas salientes características humorísticas e de frontalidade» [Otto 2001: 27]. A corte era desta forma essencial para o trabalho do bobo, ao promover a segurança indispensável a uma liberdade criativa e subversiva [Sanders 1995]. Apesar do papel e das características nas tradições europeia e asiática não serem absolutamente iguais, nem muitas vezes os próprios bobos entre si, existem algumas qualidades comuns reconhecíveis: a irreverência, a espirituosidade e uma relação próxima com o poder. A sua posição permitia-lhes poder troçar das autoridades estabelecidas (ainda que sem as pôr em causa) mas também os responsabilizava para questionar o que é aparentemente óbvio e surge aos olhos dos observadores comuns como a ordem natural das coisas.

Os bobos da corte eram figuras incontornáveis nas cortes medievais e renascentistas. O poder político estava fortemente consolidado e o bobo usava as palavras para transmitir mensagens humorísticas ou espirituosas sobre o contexto político e social do seu tempo. As suas ferramentas eram os ditos espirituosos e a crítica irónica, muitas vezes até com sarcasmo e cinismo, a arma dos que não têm poder [Sanders 1995]. Os bobos mais talentosos conseguiam agarrar a audiência com técnicas de entretenimento que incluíam tocar instrumentos musicais, dançar, fazer acrobacias e pantominas, truques vocais, trava-línguas bem como, claro, histórias satíricas e piadas [Otto 2001]. Uma vez que não tinham voz no real jogo do poder, os bobos tinham a possibilidade de dizer a verdade aos que realmente detinham esse poder. Como confidentes reais, os bobos tinham muitas vezes o respeito dos poderosos de quem dependiam, pela diferenciação entre uma naturalidade subversiva e uma artificialidade deferencial dos outros súbditos que existia nas cortes europeias. Como pequena nota lateral, é interessante conhecer um papel secundário do bobo, que não raras vezes exercia como

curandeiro. Conforme fora exposto na discussão do conceito de humor, os médicos medievais acreditavam que a saúde humana era controlada por quatro fluidos, causadores de quatro estados emocionais [Burton 2014], e entre charlatanes, o riso era considerado terapêutico.

As casas de poder valorizavam uma ligação com estes actores-personagens que, por entre as piadas, apresentavam uma visão particular e não raras vezes importante para quem mandava. Regan, personagem de Shakespeare, exclama que «os bobos provam muitas vezes serem profetas» [*Rei Lear*, acto V, c. 3]. Muitas verdades são ditas a brincar e muitas mentiras em tom sério. «Um homem pode dizer toda a verdade no jogo e na diversão», escreveu Chaucer nos seus *Contos da Cantuária*. Na história da literatura e do teatro são recorrentes as reencarnações dos bobos, quer em figuras estereotípicas (como os *zanni*, da comedia *dell'arte*), quer em personagens específicos (como Falstaff, de Shakespeare), o que permite aos autores uma liberdade de intervenção na narrativa sob o escudo da tolice. Os bobos teriam também a faculdade de agir livremente sem os constrangimentos impostos aos restantes membros da corte. Como afirmou o cómico norte-americano Robin Williams, «no palco somos livres. Podemos dizer e fazer coisas que se fossem ditas ou feitas em qualquer outro lugar seríamos presos»²⁰. Para um bobo, estes aforismos eram vitais. A sua vida - entendida literalmente no sentido biológico ou metaforicamente como vida profissional - dependia do cumprimento daquela regra. Para dizer as verdades, era preferível fazê-lo a brincar.

²⁰ Frase atribuída a Robin Williams em várias colectâneas de citações, sem nunca referir o tempo ou o local em que foi proferida.

Agora é um aparte - as anedotas

Foi já referido na apresentação do trabalho que este procura fundamentalmente incidir sobre conteúdos de comédia produzidos por humoristas profissionais em contextos de meios de comunicação de massas. No entanto, por tudo o que foi já sendo discutido e apresentado, seria desinteressante, se não mesmo impossível, desconsiderar os fenómenos humorísticos ocorridos na interacção quotidiana como uma parte fundamental da presença do humor e do riso nas sociedades. Assim, abre-se um aparte e fecha-se este capítulo com uma breve análise, mas que se deseja suficientemente elucidativa, da importância do humor popular e do seu papel reprodutivo das representações sociais e construções simbólicas partilhadas que agregam os grupos sociais e as comunidades, em pequena ou larga escala.

Por humor popular consideramos aqui as piadas sobre assuntos quotidianos ou correntes, vulgarmente designadas em português por anedotas. As anedotas, como uma das formas humorísticas, exercem funções sociais semelhantes a outras, jogam com a mesma inversão de expectativas e significados, e mantêm o elemento libertador de tensão, quer em termos de tempo cómico, que em termos de alívio contextual.

Para Freud [1960], as anedotas seriam mais uma manifestação do inconsciente, um portal para dentro das mentes do sujeito. As anedotas, sob a capa estilística ornamentada pelo humor, são o meio de as pessoas expressarem as suas opiniões sobre tópicos que de outra forma poderiam ser proibidos ou abafados. As restrições sobre estes temas ficam suspensas, ou pelo menos mitigadas, quando estes são tratados de forma humorística. As restrições sobre o tema podem ser pessoais, como Freud supunha, ou sociais, como no caso dos tabus.

Desta forma, Freud [1960] fez a ponte entre a teoria da incongruência e a teoria do alívio, descrevendo as suas ideias sobre a natureza das anedotas e do humor. Freud supunha que o alívio advém da capacidade de discutir temas que seriam de outra forma vistos como imorais. Ainda outra forma de alívio advém da libertação da tensão que resulta da relação entre aquilo que é dito numa anedota e o que é expectável que seja dito. Esta ideia está muito associada à teoria da incongruência.

«[Se] por um lado, o humor é um fenómeno universal, que acompanha a sociedade desde as suas origens, por outro lado, o humor depende da cultura e baseia-se nos seus símbolos, estereótipos e códigos específicos do lugar e do tempo da sua criação e da sua recepção. Os tópicos das piadas localmente orientadas incidem mais fortemente em categorias locais e padrões culturais.» [Shifman 2007: 189]

Não surpreende, portanto, que os temas das anedotas cubram, em grande medida, todos os tópicos da sociedade humana, dos mais mundanos aos mais graves, passando pelos mais absurdos. O humor sobre tópicos como a linguagem, política e relações sociais é organizado

em função de categorias, estereótipos e sistemas de conhecimento de uma cultura específica. Encontramos anedotas sobre os temas mais controversos, sejam as minorias étnicas [Lockyer e Pickering 2005], a posição social das mulheres [Shifman e Lemish 2010] ou, até, a opressão e o desastre [Goldstein 2003].

As piadas são jogos de significados. Se muitas vezes esse jogo é feito apenas por diversão, sem intenções planeadas, as piadas podem também apresentar manifestações de hostilidade e agressividade, servir para libertar tensões sociais e psicológicas, ou ser um veículo de interesses individuais ou colectivos. Como o humor é muitas vezes uma interacção na qual as pessoas jogam com significados institucionalizados dentro de um contexto que pode ser definido como divertido ou hilariante através do riso, este pode ser, metaforicamente falando, a própria linguagem do humor, principalmente em contextos informais da vida quotidiana. Se na produção estilizada e profissionalizada da comédia, o riso é uma reacção esperada apenas do público - uma regra dos comediantes é não se rirem das suas próprias piadas²¹ -, na interacção quotidiana o riso por parte de todos os intervenientes pode funcionar como mensagem veicular do sentido que se atribui ao discurso.

Uma piada popular, uma anedota, um dito de ocasião pode muitas vezes suportar todas as asserções teóricas sobre humor. Veja-se o caso de uma anedota popular e amplamente contada, que criou inclusivamente, com a sua tirada final (*punch line*), um bordão facilmente reconhecido pelo menos entre os portugueses adultos.

Um homem chega a casa e encontra a sua mulher na cama com outro homem. O homem traído olha-os durante uns segundos, o casal aguarda em pânico a sua reacção. O marido diz à mulher (com um encolher de ombros): “Com esta mania das modernices, qualquer dia ainda te apanho a fumar.”

(Anedota popular)

Esta piada que foi contada em milhares de conversas informais e chegou mesmo a ter honras de interpretação televisiva, exhibe traços das três teorias clássicas discutidas anteriormente, mas remete também para uma noção de construção comum de significados e duplos entendimentos.

²¹ No entanto, numa das cenas mais lembradas da série *Herman Enciclopédia* - e que não aparece nos anexos deste trabalho porque seriam várias páginas de onomatopeias de risos e gargalhadas - Herman José começa a rir quando tenta dizer “não pirlamparás a mulher alheia” [texto de Nuno Markl @ <<http://youtu.be/Yxfh7hFW6Lo>>] e não pára de rir durante dois minutos. Tanto na televisão como na edição dvd esta cena foi exibida como parte integrante do episódio, antecedendo o take em que Herman José consegue finalmente dizer a frase correcta sem rir. Neste caso, a quebra de contrato entre o actor e o público parece ser compensada pelo feroz ataque de riso de Herman José, que se torna em si mesmo, objecto de riso - ou o que habitualmente se chama riso contagiante.

Adiantando brevemente a explicação para o bordão final, a expressão “qualquer dia ainda te apanho a fumar” passou a ser utilizada na linguagem comum como um aviso irónico a alguém que de alguma forma viola uma norma social ou contextual.

De regresso às teorias clássicas, o enquadramento da piada e do riso pode fazer-se pelo alívio, pela incongruência e pela superioridade. O alívio é sentido quer pelos intervenientes ficcionados, quer pelos ouvintes, que em vez de uma tragédia recorrente e familiar assistem a uma repreensão relativamente despreocupada. A tirada final gera a libertação da tensão criada pela segunda frase da preparação narrativa (*set up*) da piada (“O homem traído olha-os durante uns segundos, o casal aguarda em pânico a sua reacção”). A incongruência encontra-se na inversão da gravidade da culpabilização e da punição dos prazeres, uma vez que a moral normativa vigente valoriza mais a fidelidade sexual (das mulheres) do que o anti-tabagismo. É este mesmo recurso estilístico que provoca o riso quando uma criança diz “centenas não, muito mais, dezenas”²². Finalmente a superioridade é atestada pela consciência, seja por parte de quem conta como de quem ouve, de que aquele homem não só é enganado pela mulher como é estúpido (ou é enganado por ser estúpido), factos que os participantes na interacção não acreditam que lhes possam acontecer - a traição e a estupidez. Sentem-se dessa forma superiores no conteúdo moral e na esperteza da resolução da narrativa.

Esta anedota pode também ser reveladora de algumas notas de reflexão. A experiência de contar a mesma anedota com os papéis de género invertidos, já tentada algumas vezes pelo investigador em ambientes informais embora sem preocupações de sistematização científica, não tem o mesmo resultado cómico. Primeiro porque a traição sexual masculina não tem a mesma carga social negativa que tem a feminina, segundo porque o acto de fumar é considerado assunto de homens²³. Esta pequena experimentação despreziosamente quase etnometodológica pode alicerçar as reflexões que indiciam que o humor da piada original reside na aceitação das representações tipificadas dos comportamentos masculinos e femininos normativamente desejáveis, quer em termos de fidelidade sexual quer em termos de reparação da honra.

²² Que era também uma frase recorrente dita por Herman José em vários programas, eventos e espectáculos

²³ O que é também curioso, porque vários estudos indicam que entre os grupos etários mais jovens as raparigas fumam mais que os rapazes. Para exemplificar, veja-se este estudo publicado na *Health Day* de 3 de Junho de 2014 @ <<http://consumer.healthday.com/cancer-information-5/smoking-cessation-news-628/among-new-smokers-teen-boys-more-likely-to-quit-than-girls-study-688333.html>>. Mas como já foi dito várias vezes, para ter piada não precisa de ser verdade.

Capítulo 3

Introdução

Na terceira parte do trabalho, que agora se inicia, assume-se uma heterodoxia intencional. Pretende-se colocar os comediantes perante uma porta que muitos não ambicionam abrir. Para isto, o humor é usado como uma chave interpretativa que abre a fechadura do espaço público e do palco que conduz à produção de discursos socialmente aceites.

Depois de discutir o processo histórico da atribuição da designação de intelectual e a forma como este grupo social se posiciona contemporaneamente perante o mundo, é postulada a possibilidade de conferir aos comediantes uma posição de equiparação aos demais produtores de discursos significativos no espaço público mediatizado do mundo contemporâneo. Sobre esta posição de relevo há todavia uma perplexidade que envolve o humor hodierno, um debate sobre o riso extravasante, o tratamento do humor como panaceia universal na busca teleológica do caminho para a felicidade.

Por outro lado, afere-se o lugar que o humor e as representações artísticas de comicidade ocuparam e ocupam dentro do espaço público, bem como se aspira conhecer a importância que os outros ocupantes desse mesmo espaço público desde sempre lhes assignaram.

Numa outra dimensão da mesma heterodoxia, ambiciona-se compreender os paralelismos entre a produção de conhecimento levada a cabo pelas construções academicamente ritualizadas das Ciências Sociais e a construção do discurso humorístico operada pelos comediantes profissionais. A esta ambição soma-se a interrogação sobre a exequibilidade de os recursos humorísticos se poderem tornar uma ferramenta analítica e metodológica para a Ciência ou, pelo menos no que a este projecto diz respeito, para as Ciências Sociais.

Os intelectuais²⁴

A noção moderna de intelectual surge como substantivo em língua inglesa na primeira metade de século XVII²⁵ e servia para designar um indivíduo estudioso e que aprecia o conhecimento, mas não necessariamente académico ou divulgador. No entanto, só dois séculos mais tarde, durante o atribulado processo judicial ocorrido em França e conhecido como “caso Dreyfuss”, o termo aparece utilizado como substantivo colectivo [Lukács 2002]. Nessa altura, é publicado um manifesto, como o título *Eu Acuso (J’Accuse)* em defesa de Dreyfuss, escrito por um grupo de intelectuais franceses encabeçados por Zola. Pela primeira vez a palavra era usada no plural, como definidor de um grupo, se não mesmo de uma classe. Tal acontece num universo cultural onde os *hommes des lettres*, os intelectuais franceses, pelo que diziam e representavam, criavam uma atmosfera em torno dos seus discursos que criava a ideia de serem a voz da consciência do mundo [Kohn 1965].

Ao contrário do que sucedia em França, a palavra no seu uso anglo-saxónico referia-se a pessoas ligadas à vida literária, embora não identificadas pelo conjunto. Na particular tradição russa, a noção de *intelligentsyia* era aplicada a «indivíduos mais curiosos, mais cultos, mais cosmopolitas do que os burocratas e os militares do Império Russo» [Lukács, 2002: B7]. Nos EUA, a imigração de judeus russos contribuiu para vulgarizar a palavra russa como sinónimo da palavra de origem latina.

O aparecimento dos intelectuais nas representações sociais colectivas pode ser, desta forma, considerado tanto um fenómeno tanto individual como colectivo. O conceito actual pode fazer referência a indivíduos isolados, designados por intelectual, como a um grupo ou estrato social, a maior parte das vezes com consciência da sua existência colectiva e dela se reclamando.

Uma das questões mais debatidas sobre os intelectuais - muitas vezes pelos próprios intelectuais [Bauman 2010] - é o da sua definição e conceptualização. Aron [2002] considera que a categorização do grupo que se pode designar por intelectuais deve incluir os peritos e os letrados. O autor francês chama de imediato a atenção para a dificuldade metodológica em distinguir peritos e burocratas. Esta distinção é importante, já que esta última categoria se deveria encontrar excluída do enquadramento na definição de intelectuais, e Aron [2002] assim o concebe porque a criatividade passa por ser um dos critérios fundamentais requeridos para a afirmação do significado social dos intelectuais. No entanto, a transmissão de saberes é também uma forma de trabalho intelectual, uma vez que se encontra claramente separado

²⁴ Esta secção tem como base um texto previamente publicado pelo autor deste trabalho, intitulado “A figura do intelectual na história das ideias” [Amaral Jerónimo 2004].

²⁵ De acordo com o dicionário *Merriam-Webster* foi em 1615; segundo o *Online Etymology Dictionary*, em 1650. Dos dicionários portugueses consultados nenhum refere a data da primeira utilização da palavra em língua portuguesa.

do trabalho manual na sociedade contemporânea, e esta é também uma característica determinante para o papel dos intelectuais na divisão social do trabalho [Asor Rosa 1996].

Para Brinton, os intelectuais são os indivíduos cuja «profissão principal é escrever, ensinar, pregar, representar ou exercer as artes ou as letras» [cit. Aron, 2002: 218] e Lipset designa-os como sendo quem «cria, distribui e aplica a cultura» [1960: 311].

A utilização contemporânea da substantivação de quem exerce trabalho intelectual encontra também uma dupla significação nas várias formulações que dele possamos construir, retendo dentro de si duas posições não necessariamente paralelas na história cultural do Ocidente. Essas posições são a do intelectual pensador e a do intelectual criador (ou artista) [Amaral Jerónimo 2004].

A designação de intelectual pensador refere-se a todos que exercem a função social de pensar a realidade de forma crítica, divulgando ou não a produção dessa reflexão no espaço público mediático. Por outro lado, os intelectuais criadores serão aqueles que criam e recriam novos espaços estéticos dentro das várias artes, num espaço público cultural mais ou menos amplo. Não significa isto, contudo, que um pensador não possa ser simultaneamente um criador no campo de produção intelectual e artístico correspondente, uma vez que as posições nos campos sociais são dinâmicas.

Posner [2001] demonstra estatisticamente que grande parte dos intelectuais contemporâneos são simultaneamente, ou conseqüentemente, académicos. Isto sucede porque Posner nunca considera intelectual alguém que esteja fora do espaço privilegiado da produção cultural erudita. Daí fazer a constatação de que no século XIX e nos princípios do século XX os intelectuais se situavam, na sua maioria, fora das universidades e centros de saber e hoje lhes pertencem. Pela mesma razão, Aron [2002] e Tocqueville [2002] consideram que a ciência e o pensamento académico obtêm maior reconhecimento social como produto intelectual no espaço cultural anglo-saxónico e teriam conseqüentemente maior influência na formação da opinião pública e do quadro de representações colectivas, ao contrário da sociedade francesa, onde os criadores (escritores e músicos, por exemplo) assumem uma importância maior que os peritos na criação de discursos de referência.

De regresso à dicotomia, reconhecidamente impressionista [Maffesoli 1997], entre pensadores e criadores, tem-se assistido à conquista do espaço de legitimidade pública detida pelos intelectuais pensadores pelo reconhecimento e legitimação dos artistas criadores [Lipovetsky e Serroy 2014]. A modernidade conferiu uma legitimação positivista à validade do discurso científico, porque seria supostamente objectivo, e conferiria dessa forma aos académicos e cientistas um grau de confiança superior ao reservado para a análise crítica e estética, logo subjectiva, do intelectual criador. Este movimento viria a ser profundamente alterado com todas as discussões subjectivistas e desconstrutivistas do pós-modernismo [Malpas 2005; Korkut 2009], que, destruindo uma ideia de legitimação narrativa e atribuição naturalista dos

significados, contribuiria para uma nova e irónica legitimação que os intelectuais pós-modernos não rejeitariam.

No entanto, estas definições criadas exclusivamente a partir das funções exercidas podem perder alguma força se não for tida em conta uma característica importante dos intelectuais contemporâneos: a participação no espaço público²⁶. Posner [2001] considera intelectuais públicos uma expressão redundante e desnecessária. Eyerman [1994] parece oferecer maior razoabilidade ao propor uma síntese entre a proposta de uma actividade intelectual com a de exposição pública, considerando que a figura dos intelectuais permanece uma categoria aberta, não necessitando de nenhuma prescrição conceptual. Desta forma, «os intelectuais são aquela categoria que executa a tarefa de tornar as noções fundamentais da sociedade conscientes e visíveis» [Eyerman 1994: 6]. Ou seja, trazer ao discurso público as linhas com que se tecem as interações sociais e os alicerces com que se constroem as estruturas de uma sociedade. A formação do intelectual como categoria depende também da sua própria consciência, bem como da receptividade das suas ideias no seio da sociedade que o envolve. O processo de construção da figura do intelectual é uma produção identitária negociada e partilhada.

No entanto, apesar da complementaridade elogiada no parágrafo anterior, será relevante voltar a fazer neste momento uma separação analítica entre estas duas dimensões diferentes do intelectual, voltando a separar o que Eyerman acabou de juntar. Por um lado, a dimensão produtiva dos intelectuais, como aqueles que produzem um determinado tipo de conhecimento e informação relevantes para as sociedades. Por outro, a dimensão pública dos intelectuais, formada a partir das audiências que recebem o conhecimento e informação produzidos e que, a partir da exposição a essa discursividade, criam, distribuem e ajudam a processar o repertório de conhecimento social [Schutz 2003; Berger e Luckmann 2010].

Para estabelecer este segundo critério, recorre-se a uma tipologia distintiva das formas de intervenção sobre o espaço público [Ortega 2000]. Esta repartição parte do pressuposto de que a participação no espaço mediático é bastante mais consentânea com a importância da transmissão de conhecimento na sociedade da comunicação de massas em que vivemos. Sabe-se que nas sociedades contemporâneas a esfera pública é possibilitada e agregada pela existência dos meios de comunicação de massa [Thompson 1998] porque apesar do público ser constituído por indivíduos singularizados, a resolução simbólica do quotidiano de um grupo é essencialmente um acontecimento colectivo e ganha primazia sobre qualquer produção de significado individualmente construído [Wagner *et al.* 2002].

Quanto menos próximo seja um fenómeno do seu espaço vital imediato, mais as pessoas dependem dos meios de comunicação e menos podem confiar na comunicação pessoal. Por

²⁶ Considera-se espaço público alargado essencialmente o espaço mediático [Thompson 1998; Innerarity 2006]

isso, os meios de comunicação são o cenário onde os indivíduos estão projectados, o espaço intersubjectivo onde ocorre a operacionalização do *self*. É essa noção de si mesmo em relação ao outro mediatizado que se apresenta como uma representação. A «noção macro de consenso público e de opinião pública contribui para o princípio teórico que serve para sondar as profundidades do pensamento da sociedade» [Cicourel 2000: 116].

A primeira categoria encontra os ideólogos, aqueles que pensam a sociedade partindo da tradição iluminista revista pelas teses críticas do marxismo. O seu público preferencial acaba por chegar de diversas esquerdas políticas, convertendo-os algumas vezes em intelectuais de regime.

O segundo grupo proposto são os científicos, com contribuições imediatas muito limitadas para o universo cultural das sociedades, uma vez que o seu discurso é recebido por um público que se limita à comunidade científica especializada no mesmo assunto e não tem eco no conhecimento nem no discurso comum do mundo da vida quotidiana. É uma forma de produção intelectual com impacto tardio e indirecto na comunidade, já que as descobertas científicas só a médio e longo prazo provocam mudanças no espaço público. Esse distanciamento temporal resulta muitas vezes num afastamento dos cientistas do espaço público. A sua posição como intelectuais é prejudicada precisamente pela ausência de público sobre o qual exerçam influência directa.

Em terceiro lugar nesta tipologia encontram-se os académicos, cuja participação no espaço público, da mesma maneira que os intelectuais científicos, foi sempre restrita à reprodução cultural elitista, neste caso das universidades. Em alguns casos, o académico pode sair do seu público natural, os estudantes, e entrar no espaço público mais alargado. Esta situação acontecia em sociedades onde as universidades (nomeadamente as Humanidades e as Letras) gozavam de enorme prestígio, tornando um ou outro professor num líder de opinião. Com o alargamento da população estudantil, poder-se-ia pensar que os públicos mais alargados permitiriam aos académicos o acesso mais directo aos meios de comunicação de massa, o espaço público por excelência do século XXI. Mas a exposição mediática, pelas suas características de superficialidade e imediatismo da mensagem, não beneficia a posição dos discursos académicos mais complexos e analíticos na formação das representações sociais que formam o conhecimento de uma sociedade.

Por último, eis a categoria que traz a esta discussão o seu ponto central, os intelectuais de massas. Estes são os que se dirigem a um público constituído como um mercado livre de indivíduos isolados. Este naipe de intelectuais está menos preocupado com os critérios culturais do que com as audiências. Uma tipificação elementar que se encontra neste género tardio de intelectual é um factor de distinção relevante em relação às outras três categorias da tipologia: a não especialização. Aos intelectuais de massas todos os assuntos dizem respeito. A ausência de limites nos seus destinatários sociais tem origem nesta especificidade

[Ortega 2007]. O seu público é qualquer um que o escute ou leia. Os principais intelectuais deste grupo são os romancistas, as celebridades, os líderes de opinião e os jornalistas [Ortega 2000] e, como se pretende provar neste capítulo, os humoristas profissionais, já em outros espaços equiparados a filósofos [Morreall 2009] e a cientistas sociais [Zijderveld 1983; Watson 2014]. A utilização do espaço público mediatizado como veículo da transmissão da produção de conhecimento pode tornar-se mais importante do que o conteúdo da própria produção. Não é a validade da informação que é valorizada prioritariamente, mas a conquista do acesso ao espaço público.

Neste ponto interessa reter que esta formulação conceptual sobre os intelectuais compreende a sua participação no espaço público e as suas formas de produzir e organizar repertórios de conhecimento social, por muito vazios e a-históricos que sejam. A discussão sobre as vantagens da simplicidade sobre a complexidade dos discursos mediáticos e vice-versa é uma discussão interminável [Eco 1991] e não tem lugar neste momento preciso da reflexão, até porque o próprio discurso ou acto humorístico pode ser de grande simplicidade ou revestir-se de extrema complexidade. A importância da fixação deste conceito nos termos anteriores, por muito relativistas e populistas que possam parecer, permite concluir que, fundindo as figuras do artista, do pensador e do intelectual de massas, os humoristas podem efectivamente ser integrados dentro da categoria dos intelectuais dos tempos hodiernos.

Os intelectuais como grupo social

Considerando as particularidades e os traços distintivos dos intelectuais, ainda que a partir de impressionismos fenomenológicos pouco restritivos, torna-se necessário discutir também de que forma se definem os intelectuais como grupo ou estrato [Eyerman 1994] e como reagem os comediantes às tentativas de os incluir nesta categoria social.

Os intelectuais, como estrato social, podem ser distinguidos segundo três dimensões: a condição perante o trabalho, o posicionamento dos bens de produção intelectual no mercado e o reconhecimento público do trabalho intelectual [Amaral Jerónimo 2004].

Por um lado, o intelectual pode ser definido essencialmente pela produção de um tipo de trabalho que requer quase exclusivamente o uso da força intelectual [Asor Rosa 1996]. As relações do trabalhador intelectual com o resultado desse mesmo trabalho revelam o facto de se estar perante um intelectual. Ao contrário do trabalho manual e técnico, que caminha para uma superespecialização, o trabalho intelectual providencia uma supervisão crítica e geral capaz de observar e avaliar o conjunto da produção social. Toda a estrutura produtiva acaba sempre por formar uma casta de intelectuais que pensam e organizam a realidade de modo analítico [Asor Rosa 1996]. No entanto, é importante ter em consideração que o trabalho intelectual da contemporaneidade, nomeadamente o trabalho académico, obedece também às regras da especialização e da burocratização [Eyerman 1994]. Resta saber se o

facto de alguém trabalhar sobre um objecto exclusivamente mental, mesmo que esse trabalho seja meramente reprodutivo ou não divulgado, faz de si um intelectual [Aron 2002].

Atente-se por instantes (as próximas 118 palavras) nas relações de mercado onde se situa a produção intelectual. O mercado cultural é incontestavelmente dominado pelas companhias de produção industrial e os intelectuais tornaram-se na maioria empregados das produtoras multinacionais [Adorno 2003; Lipovetsky e Serroy 2010a], conhecidas nos meios de produção artística como *majors* e nos meios de produção académica como *revistas indexadas*.

Se o perigo do controlo totalitário por parte da esfera industrial sobre a produção cultural pode parecer apenas um alarmismo adaptativo, uma vez que parece existir um mercado crescente e globalizado para bens culturais e intelectuais de carácter muito específico, que pode inclusivamente ter lugar dentro das relações de mercado, não é de excluir que as imposições restritivas dos mecenas sejam substituídas por imposições ainda mais tirânicas que as anteriores.

Na modernidade, os intelectuais que aspiram por algum reconhecimento sabem que só o obtêm utilizando os meios de comunicação de massas. O reconhecimento público é hoje em dia uma das principais necessidades para a divulgação e conseqüente consolidação social do pensamento e da criação intelectual [Eyerman 1994; Ortega 2000]. Ver parte da sua produção divulgada e reconhecida é uma parte integrante da vida dos intelectuais contemporâneos. No entanto, apesar da importância notória da divulgação massificada, é possível identificar pequenos nichos de produção intelectual (científicos, literários, sociológicos, artísticos) que não se destinam especificamente à presença na esfera mediática. O próprio alargamento do acesso aos meios de comunicação a actores classicamente excluídos do espaço público faz repensar a relação que parecia anteriormente mais estreita entre intelectuais e opinião pública. Mesmo em tempos de universalização das culturas e de disseminação da atenção dos públicos, na formulação de uma relação entre a comunidade a que pertencem e as identidades culturais e históricas de si próprio e das comunidades, o papel dos intelectuais é absolutamente relevante para se compreender a posição de *status* que os intelectuais ocupam nas sociedades modernas.

Na modernidade, o reconhecimento desta relação tornou-se bem mais complicado [Eyerman 1994]. Os intelectuais lutam, desta forma, pela legitimação da sua própria posição no campo cultural, nomeadamente no campo intelectual ou filosófico e no campo artístico. Por outro lado, o posicionamento dos bens culturais, intelectuais ou artísticos no campo cultural define também a posição dos intelectuais no campo social mais vasto.

A construção do campo intelectual e do campo artístico

Segundo a teoria sociológica de Pierre Bourdieu, o espaço social é definido através de uma série de campos, que se traduzem em dimensões conflituais com o objectivo da realização de

interesses e a aquisição de recursos - incluem-se aqui os campos da produção económica, da vida intelectual, do conhecimento educacional, do conhecimento da arte e do poder político [Jenkins 1992]. Estes campos encontram-se organizados hierarquicamente pelos conflitos que existem entre si, e no entanto cruzam-se e servem para se reproduzir mutuamente, possuindo lógicas diferentes entre si.

Assim, é nos campos intelectual e artístico que as instituições de produção intelectual e artística assumem e ocupam uma posição de destaque, procurando assimilar a maior quantidade de capital (económico, cultural e simbólico) para que a sua coordenação e orientação do mundo do pensamento e da criação seja legitimada.

O campo intelectual, como berço da criatividade, traduz-se num sistema composto por vários agentes que desempenham entre si relações mútuas e antagónicas, provocando dessa forma as forças que o estruturam, definidas de acordo com a posição que cada agente ocupa dentro do mesmo campo.

Dentro do subcampo da produção intelectual dos pensadores é possível identificar semelhantes estratégias de distinção. Dentro deste grupo, que pode ser visto mais virado para a reflexão crítica do que para a criação estética, os operários das palavras (*wordsmiths*) - e os humoristas profissionais são acima de tudo artesãos das palavras - ocupam um espaço de intervenção pública mais alargado, ao mesmo tempo que desenvolvem uma análise crítica da sociedade, legitimam a eficácia do seu próprio discurso, bem como a necessidade da sua participação pública através desse discurso crítico. É desta forma que se forma o mercado público dos intelectuais. O que foi durante muito tempo um mercado não-comercial, mas de todas as formas um mercado [Eyerman 1994], veio-se transformando, quer pela indústria mediática, quer pela relevância dos intelectuais de massas, num competitivo mercado para-comercial ou efectivamente comercial. No caso dos comediantes, o mercado de acesso aos meios de comunicação de massas, aos palcos e ao mercado editorial tem todas as características dos tradicionais mercados culturais do século XX.

Bourdieu [1996], a este propósito, intenta uma reflexão com o objectivo de constituir uma “ciências das obras”, isto é, uma Sociologia da produção cultural onde se esforça para impor um método sociológico para a análise das produções culturais [Venâncio 1989; Venâncio 1992; Mucchielli 2002].

Usando os critérios de distinção feita por aqueles que detêm o poder simbólico de reconhecer a relevância das obras dos outros - os críticos e os consagrados [Bourdieu 1996] - é interessante assistir à discussão sobre a classificação do humor e da comédia nos campos da produção cultural erudita ou na cultura de massas ou popular [Mills 2004]. Os próprios criadores assumem uma consciência entre a vanguarda artística no humor feita de distinções.

«O problema é que nos Estados Unidos o *Seinfeld* é um programa de massas, em Portugal é um programa de culto, às três da manhã na TVI. Há claramente uma discrepância em termos de gosto. Os *Malucos do Riso* são o nosso programa de massas, o Camilo, enfim, esse tipo de programas.»

[Arnaldo de Montemor, *A Graça Sociológica do Humor*: 20]

«Não te vou falar de *Malucos do Riso*, nem de *Fábrica das Anedotas*, nem desta febre de sucedâneos dos *Malucos do Riso* como os *Batanetes* e os *Prédios do Vasco*... eu acho que isso tem o seu lugar, tudo bem, é um... as anedotas, o humor mais velho que existe são as anedotas, mas quando se fala em escrita de humor, não se está propriamente a falar de escrever uma anedota...»

[Zezé Stardust, *A Graça Sociológica do Humor*: 22]

Esta classificação, tal como noutros campos, é regularmente discutida pelos próprios autores [Double 2005; Cantante 2007], que embora se procurem distanciar das dúvidas de taxonomia, também afirmam regularmente que não têm nenhuma pretensão de seriedade ou erudição, desejam apenas divertir e entreter.

Embora haja um reconhecimento tanto da parte dos profissionais [Fonseca Santos 2006; Cantante 2007] como do público [Friedman 2014] de quais os produtos que se configuram como alta e baixa comédia, existem características intrínsecas à própria comédia que a tornam um produto simultaneamente popular e erudito [Kuipers 2006; Friedman 2014]. São precisamente essas características que apontam para aquilo a que Lima dos Santos chama porosidade entre a produção cultural de série e a obra única [Lima dos Santos 1988].

Esta osmose significativa surge bem espelhada num quadro de Ricardo Araújo Pereira, na sua rubrica televisiva *Melhor do que Falecer*, onde é apresentado um grupo de danças e cantares tradicionais, vulgarmente designado por rancho folclórico, que em vez dos habituais temas campestres, se dedica à divulgação do pensamento filosófico ocidental. Neste *sketch*, Kant.

DIRECTOR

Tem, tem! Tem, sim. Porque o folclore sempre teve uma componente importante de reflexão filosófica. E não precisamos de ir mais longe. Basta, basta... pensarmos, por exemplo no “Malhão”. “Ó malhão, malhão mas que vida é a tua?” Que é isto? Que vida é a tua? Isto é uma interrogação... existencialista. Não é? Que vida é a tua, malhão? Que significado é que o homem atribui à sua vida quando confrontado com o

absurdo da existência, malhão? E diz ele “é comer e beber e passear na rua”. Portanto, é um epicurista, não é? Você diz epicurista, eu chamo portanto... bêbedo.

JORNALISTA

Ah! Suponho que as melhores letras são as que misturam a temática campestre do folclore com a filosofia?

DIRECTOR

Ah! Sem dúvida nenhuma. Sem dúvida nenhuma! Nós temos um vira que conta a história de amor impossível entre um pastor racionalista e uma moça que anda na lavoura e é empirista. E de maneiras que não se entendem.

JORNALISTA

Devido a divergências filosóficas, suponho.

DIRECTOR

Hum... não, não só. Porque... ele até renuncia à noção de ideias inatas e ela está disposta a admitir que a experiência, realmente, não é tudo. E, em princípio fica tudo bem, mas, no fim, ele continua a insistir que a pastorícia é superior à agricultura e ela não lhe admite.

(Excerto de “História da Filosofia em Folclore - Immanuel Kant” de *Melhor do que Falecer*)

Neste quadro é evidente a forte presença do elemento incongruente na criação do efeito humorístico. Neste caso, a incongruência não se dá necessariamente ao nível situacional, mas sim ao nível da mundivisão. A expectativa da audiência é virada do avesso quando um “rústico”²⁷ explica que a cantiga popular “Oh Malhão, Malhão”, que aparenta ser de grande simplicidade denotativa, é afinal uma interrogação existencialista com uma resposta epicurista. Ou como imediatamente acrescenta o director do grupo folclórico, um bêbedo. A segunda parte do excerto tem exactamente o mesmo jogo de ida e volta entre a cultura popular e a cultura erudita. Se no primeiro momento parece ser paradoxal uma discussão

²⁷ Enquanto nos Gato Fedorento as personagens com origens rurais eram designadas por “matarruanos”, na sua fase a solo Ricardo Araújo Pereira tem utilizado preferencialmente o termo “rústicos”.

sobre ideias inatas entre pastores e agricultores, no segundo momento a suspensão da descrença permite aceitar que um pastor racionalista e uma lavradora empirista se apaixonem. Por que não? É aqui, quando a história tem todos os elementos para ser uma shakespeariana tragédia metafísica, que o rompimento se dá pela razão bem prosaica de que o pastor defende que a sua actividade é melhor do que a da amada. Ou seja, a filosofia de regresso à terra e ao pasto. É um intrincado jogo de significações entre a cultura popular e a cultura erudita, que termina com a cantiga popular dedicada a Immanuel Kant, entoada com música tradicional portuguesa, dançada com os costumeiros pulinhos e dedos a estalar no ar.

Ó minha Rosinha
O conhecimento
Não depende apenas
Do entendimento

Tem cuidado
Com os sentidos
São enganadores
Aqueles bandidos

Experiência empírica
É fundamental
Mas o juízo a priori
É universal

Lai lai lai
Lai lai lai lai lai

(Excerto de “História da Filosofia em Folclore - Immanuel Kant” de *Melhor do que Falecer*)

Sem necessitar de muito mais explicações, uma vez que o esquema repete o do excerto anterior, pode ressaltar-se apenas que o jogo de significações entre a cultura popular e a cultura erudita se faz também aqui ao nível semântico. O diminutivo de Rosa é referência provável ao uso constante dos diminutivos na música tradicional, mas a segunda quadra é a que mais rompe com as regras de concordância semântica - por um lado, os sentidos são eruditamente enganadores, por outro são popularmente bandidos.

Pretende-se também com este encadeamento entre a teoria sociológica e o discurso humorístico demonstrar que a criação artística e intelectual é concebida como um campo relativamente autónomo, «dotado de uma estrutura própria e sujeito a leis específicas de funcionamento (...) [e a arte] entendida como uma produção inspirada pelo princípio exclusivo da arte, sem outras subordinações» [Fernandes 1999: 308].

Perpassa pela teorização sociológica, por erudita, uma perspectiva da arte pela arte e da cultura pela cultura, onde a criação assume um carácter puro e o seu fim é a própria criação intelectual, respeitando as regras e as leis do próprio campo, recusando qualquer subordinação comercial do intelectual, criador ou pensador. É a partir desta noção que nasce a ideia do artista puro, aquele que se afasta de qualquer tipo de alienação mercantil ou do reconhecimento social. Curiosamente, no campo da produção humorística, as duas ideias tendem a encontrar-se. Muitas vezes os mesmos comediantes reclamam para si próprios a autoria de uma certa ideia de humor puro sem concessões e em simultâneo um humor que o público possa entender e apreciar [Hall 2006; Cantante 2007].

No entanto, se tal ideia pode ser considerada verdadeira, mesmo que ingénua, no campo da produção artística - ou mesmo da produção científica - já no campo da intervenção política e mediática dos intelectuais não parece ser possível reconhecer esferas onde a produção intelectual seja feita respeitando apenas os limites do próprio campo, como é facilmente compreensível pela sobreposição de dois campos - o cultural e o político - que muitas vezes disputam o mesmo lugar de legitimação no espaço público.

O humor no espaço público privilegiado

Em momentos anteriores foi já discutido o facto de o riso ser uma aptidão humana presumida desde o aparecimento da espécie. Durante o capítulo anterior foi também estabelecida a presença comum da comédia em várias épocas e lugares, provavelmente até em todas as sociedades existentes desde o início da Humanidade, bem como a existência de interacções humorísticas quotidianas que provoquem esse riso.

A história da comédia revela que, pelo menos a partir da Antiguidade Clássica, em todas as sociedades o humor assume, debaixo de várias aparências, foros de participação no espaço público. Incidindo sobre os costumes (a vida privada) ou a política (a vida pública) ou sobre as interpretações mitológicas e religiosas (a outra vida), a comédia tem sido uma forma de participar na criação, organização e reconstrução intelectual das sociedades. A história da comédia como produto intelectual é também uma história dos seus produtores, criadores e programadores - e como tal, uma história de intelectuais.

No entanto, nem todas as civilizações ou sociedades organizadas aceitaram o humor e a comédia da mesma forma que estas são toleradas no ocidente contemporâneo. As autoridades políticas e religiosas têm enfrentado, ao longo de séculos, por vezes de forma bastante violenta, a intervenção satírica e humorística. Se o advento da modernidade tornou mais populares e aceitáveis a sátira e a paródia aos campos de poder, seja da perspectiva interna, seja da externa, é também verdade que apesar da sedimentação das democracias liberais alguns poderes continuam a olhar desconfiadamente para aqueles que observam o mundo com os filtros do humor. A abordagem cômica do quotidiano não parece alguma vez ter perdido completamente a sua popularidade, mas o olhar humorístico como abordagem discursiva inovadora e complementar tem sido alvo de debate ao longo dos últimos séculos.

A concepção, discutida mais adiante, de que os humoristas profissionais ocupam um lugar importante na arena mediática e se posicionam no campo cultural como figuras relevantes na interpretação dos discursos sociais, foi anacrónica e antecipadamente rejeitada por Platão: «Devemos deixar tais representações para os escravos ou estrangeiros contratados, que nenhuma atenção séria lhes seja prestada e que nenhum homem ou mulher livres sejam vistos a tirar daí algum ensinamento» [*Leis*: VII-816].

Se os sofistas gregos, com as suas técnicas oratórias retóricas, elevaram o grau de consciência da intervenção sobre o espaço público, o discurso público transformou-se, com o ateniense Sócrates, num pensamento mais centrado na observação crítica dos comportamentos sociais. É admissível formular uma comparação entre a postura interrogativa de Sócrates perante os seus concidadãos e a de um comediante em frente a um público [Morreall 2009]. Ambos questionam as simples evidências do mundo quotidiano, procurando novas perspectivas e

diferentes ângulos de análise a partir de um posto de observação ao mesmo tempo alienadamente distante e criticamente próximo.

A escola medieval, formada essencialmente por clérigos que carregavam nos ombros a tradição bíblico-aristotélica, tinha com o humor uma relação platónica. O riso seria para os loucos, a comédia, para os tolos. Aos homens dos livros caberia a reprodução de saberes e a transmissão de fé. O poder espiritual estava pouco desperto para o criticismo, muito menos se revestido de farsa e comicidade. Alguns dos principais fundadores da teologia cristã, como Agostinho de Hipona²⁸ ou Tomás de Aquino, sem porem em causa o essencial dos fundamentos do Cristianismo, tiveram com o humor uma relação de bonomia intelectual. Agostinho [1955] via no riso uma forma de sociabilidade, Aquino [2006] encontrava-lhe uma virtude moral, espelhada na capacidade de usar o jogo como forma de relaxamento das tarefas que ocupam os indivíduos.

No mundo do humanismo tardo-medieval e renascentista, artistas e homens de letras recolocaram a dimensão terrena do homem no centro da sua criação, recriando quadros de sociabilidade entre os indivíduos comuns, os representantes do Estado e as autoridades religiosas. Os menestréis, poetas, dramaturgos, actores representavam em público - seja no palácio ou no teatro - as suas construções narrativas a partir das suas representações sociais e das suas percepções simbólicas do mundo que os rodeava. Os seus discursos sobre a realidade, mesmo que sob a forma de narrativa ficcionada, eram uma forma de intervenção pública que não deve ser ignorada.

Deveu-se a Petrarca a primeira ruptura com o medievalismo cristão, através da integração de elementos do classicismo pagão [Stock 2005]. Mesmo sem o estilo de paródia realista que caracterizava os seus contemporâneos Chaucer e Bocaccio, Petrarca defendia duas ideias fundamentais para uma possibilidade de cidadania e, conseqüentemente, de intervenção e participação, fossem elas graves ou lúdicas: a liberdade intelectual e um compromisso civil comum a todos os cidadãos [Sanders 1995; Asor Rosa 1996]. Erasmo questiona o afastamento do homem letrado dos assuntos espirituosos e a impossibilidade institucionalizada da coexistência entre o corpóreo riso e as outras dimensões elevadas e sisudas da vida: «Não seria muito injusto para com os homens de letras o proibir-se-lhes divertimentos que são permitidos a todas as outras pessoas?» [2000: 3]

A relação entre os diferentes papéis intelectuais representados pelos artistas e humanistas do Renascimento foi aproximada por uma construção ainda embrionária das distintas dimensões da vida humana. Não haveria ainda uma categoria social claramente definida que permitisse distinguir ou classificar a produção artística e intelectual, que vivia num limbo entre a autonomia do artista e a fidelidade do funcionário [Asor Rosa 1996].

²⁸ A sua frase «[Deus], concede-me castidade e continência, mas não já» [Confissões, 8.17.7] pode ser considerada, pelo menos segundo os padrões contemporâneos, uma óptima piada.

Na época do Iluminismo, no que diz respeito ao posicionamento social dos artistas, criadores e pensadores, surgiram algumas inovações que caracterizariam as sociedades europeias dos séculos XVII e XVIII. A mobilidade social e a integração das suas realizações nas relações de troca do mercado capitalista serão provavelmente as mais notórias. Como visto no capítulo anterior, os homens das letras e das artes assumiram posições políticas de confronto com o poder vigente, no teatro, na pintura e na literatura. O panfleto escrito no fim do século XVIII por Jonathan Swift²⁹ [1996], onde se propunha a criação e venda de crianças das famílias mais pobres para posteriormente servirem de refeição às famílias mais ricas como solução para a pobreza na Irlanda, é simultaneamente um clássico da ironia literária e da intervenção política, mas também da ironia política e da intervenção literária.

A partir do século XIX, os intelectuais ganharam relevo e estatuto autónomo como grupo social, ainda que informalmente constituído. Como se discutirá no ponto subsequente, os intelectuais quase sempre se posicionaram de alguma forma crítica em relação ao mundo que os rodeava. Se entre os intelectuais existiam os revolucionários com vontade de criar uma nova sociedade e reformistas com o intuito de a melhorar, a intervenção humorística era muitas vezes contemplada desafortunadamente como uma postura diletante, quando não ingénuo, em relação às estruturas sociais e culturais existentes.

Eça de Queirós e Camilo Castelo Branco são escritores que utilizam técnicas humorísticas como recursos estilísticos e narrativos, mas ninguém dirá que são comediantes. O discurso público era, nesta altura, ainda propriedade dos intelectuais reconhecidos - especialmente escritores - e como tal o discurso humorístico entrava na esfera pública quando os intelectuais recorriam aos seus mecanismos de estilo.

Além disso, e como já foi referido em capítulos anteriores, a centralidade do positivismo e da racionalidade do pensamento científico dominante, que legitimou as universidades como centros de produção intelectual, afastou o discurso humorístico da sua validação como sujeito autónomo de observação e crítica social. A crescente autonomização dos campos artístico, filosófico, científico e político contribuiu para o aparecimento e cristalização da figura do intelectual contemporâneo, a partir da segunda metade do século XIX.

Encontramos actualmente o humor como uma presença omnívora nos meios de comunicação de massa [Minois 2007]. Desde sempre, cada tecnologia inovadora acarretava e permitia uma nova forma de produzir humor. Desde as formas visuais da banda desenhada às rotinas radiofónicas até às *sitcoms* televisivas, o humor e a comédia souberam sempre adaptar-se às novas circunstâncias da realidade mediática. Esta diversificação estilística, no entanto, foi desfeita em pedaços com o aparecimento de todas as plataformas que têm sucessivamente integrado a *world wide web* [Shifman 2007].

²⁹ Cujo título completo era *A Modest Proposal for Preventing the Children of Poor People From Being a Burthen to Their Parents or Country, and for Making Them Beneficial to the Publick*.

O lugar dos humoristas

Do posicionamento histórico da comédia no campo artístico e do humor no espaço público os humoristas surgiram como o grupo de indivíduos aos quais se reconhece o poder pericial de provocar o riso nas outras pessoas e observar comicamente todas as dimensões da realidade [Lewis 2006; Mills 2010], adquirindo dessa forma um estatuto distintivo no seio da intervenção artística e da participação pública.

As formulações de rigoroso controlo das autoridades (políticas, religiosas, educativas) fariam com que os indivíduos tivessem mais cuidado na hora de criticar e satirizar os sistemas de poder. Com carácter de excepção poderiam surgir alguns comediantes, que teriam uma liberdade especial para dizer o que lhe aprouvesse - ou fosse aprovado pelos detentores do poder. Aqueles que usam a linguagem cômica, como bobos, palhaços, jograis e menestréis, ou seus equivalentes históricos, bem como os humoristas profissionais contemporâneos, são habitualmente personagens muito populares através dos tempos e culturas [Apte 1985; Sanders 1995; Minois 2007].

Os estudos científicos sobre humor podem beneficiar muito estudando os comediantes de *stand-up*, não apenas porque sejam populares, mas porque podem fornecer algumas interessantes perspectivas sobre aspectos da produção e apreciação do humor. Embora as performances ritualizadas e fortemente ensaiadas não reflectam impreterivelmente as situações mundanas e informais no qual a maior parte do humor ocorre [Bevis 2013], a comédia *stand-up*, os *sketches* e as *sitcoms* ilustram importantes facetas do mundo da vida quotidiana [Zijderveld 1983; Byrne 2002]. O papel dos humoristas na observação da sociedade e na recollecção de material para as suas performances exhibe alguns indícios de paralelismos interessantes com os cientistas sociais que serão desenvolvidos em próximo capítulo.

O estudo de Greengross e Miller [2009] mostra que os comediantes profissionais exibem cinco traços similares entre si. Os humoristas profissionais apresentam características semelhantes aos comediantes amadores, mas quando comparados com estudantes universitários, os comediantes (amadores e profissionais) mostram uma maior abertura à exploração de novos temas ou de abordagens subversivas, e um menor grau de consciencialização, extroversão e agradabilidade. Este estudo mostra que o grau de aceitação e compreensão do humor é tanto maior entre indivíduos que não frequentaram o ensino superior ou que não o levaram muito a sério. Várias hipóteses podem ser levantadas a propósito, mas a explicação poderá estar no grau de seriedade exigido a quem procura alcançar um grau académico no meio universitário.

Nos tempos modernos os comediantes podem assumir diversas formas. Do *stand-up* aos actores cômicos do cinema e da televisão, a profissão do cômico tornou-se uma profissão multifacetada, mas ainda assim uma actividade que tende a ser vista como complementar. Nos Estados Unidos da América, onde as profissões artísticas são fortemente organizadas em

guildas, não existe uma organização corporativa que congregue e organize os comediantes, ao contrário do que acontece com os actores, argumentistas e realizadores. Desta forma, os comediantes acabam por ser associados a estas categorias, isto é, mais do que integrantes de uma categoria devidamente autonomizada, são muitas vezes classificados como actores, argumentistas ou realizadores de comédias.

A este propósito, na relação do artista com a produção artística, Kogan [cit. Greengross e Miller 2009] distingue entre criadores e intérpretes. Criadores como escritores, compositores e coreógrafos produzem novas obras, enquanto actores, músicos e dançarinos actuam e interpretam estas obras criativas. Os comediantes são um dos poucos grupos culturais que criam e executam o seu próprio material (com as mesmas características existem, por exemplo, os cantautores ou os intervenientes em palestras e conferências académicas). Os comediantes escrevem o seu próprio material (tal como no mundo académico, usar o material de outros é considerado uma violação das regras éticas e pode acarretar a expulsão do circuito, neste caso dos clubes de comédia) mas também actuam perante uma audiência presente - ao contrário dos programas de *sketches* aqui analisados, onde o público está ausente, mediado por um ecrã, seja através da televisão, de DVD ou pelos canais da internet. Os comediantes, por acumularem simultaneamente as condições de criadores e actores, têm a liberdade de interpretar e alterar as suas próprias piadas tanto quanto queiram, e podem inclusivamente refiná-las ao longo da carreira, uma vez que nos espectáculos *stand-up* têm a oportunidade de assistir em directo à reacção do público.

«Actuar era uma parte importante da equação, pelo menos para mim. Eu não estava interessado em ser apenas um argumentista e eu escrevia unicamente material que sentisse que poderia ganhar vida. (...) Era porque todos estávamos interessados no trabalho de teatro, e tínhamos sido condicionados em Oxford e Cambridge pela noção de escrever e actuar.»

[Michael Palin, *The Pythons Autobiography by the Pythons*: 111]

Os comediantes apresentam as suas piadas, o seu material de trabalho, em ambientes que variam desde pequenos bares de vizinhança até grandes estádios, e têm performances com durações entre 10 e 90 minutos (os dois espectáculos que Robin Williams fez para a HBO³⁰ duram cerca de 100 minutos cada). Para serem bem sucedidos na sua profissão, os comediantes devem conseguir fazer rir os outros - e nisto não diferem dos bobos medievais. Esta característica pode ser reveladora de algumas respostas a esse mistério original, saber quando e por que razão os indivíduos e os grupos se riem. Além disso, serve também de indicador para compreender o que caracteriza os indivíduos que os outros consideram engraçados. Como os comediantes contam centenas de piadas num espectáculo de *stand-up* em frente a uma audiência, eles têm uma noção imediata daquilo que o público recebe e

³⁰ *Live on Broadway* [2002] e *Weapons of Self Destruction* [2009].

percebe como cómico e divertido. A sua exposição é também particular no campo da arte e da intervenção pública. Na comédia stand-up o comediante interpreta-se a si próprio, sem mediações de situações ou personagens. O que está em cima do palco são, aparentemente, as suas opiniões sobre o mundo e a realidade [Brett Mills 2010].

Hoje em dia, a comédia *stand-up* e os *sketches* curtos têm tido um recrudescimento devido a um número de comediantes alternativos surgidos nas plataformas digitais como os blogues, o twitter ou o YouTube, que eliminam a barreira do programador e do custo para o público, uma vez que o acesso a estes canais é livre tanto para quem produz como para quem assiste³¹. Se o grupo Gato Fedorento surgiu em simultâneo na blogosfera e num canal de televisão pago, o caso de sucesso mais estrondoso dos últimos anos em língua portuguesa é o canal Porta dos Fundos, um grupo de comediantes profissional que se estreou exclusivamente na plataforma YouTube e daí derivou todo o sucesso - que hoje compreende já DVDs com os *sketches*, livros com os textos e outro *merchandising*.

Para ilustrar um arquétipo da representação dos humoristas, o próximo interlúdio apresenta um quadro cómico que exhibe um particularismo pós-moderno, onde uma personagem dialoga com o actor que a interpreta. Neste quadro, o Chato encontra o actor Nuno Lopes. Repare-se na primeira provocação que aquele lhe faz a propósito da profissão de actor.

CHATO

Olha para mim, sou o Nuno Lopes, eu. Olha para mim, todo estiloso, sentadinho, sem fazer nenhum, a ouvir música... toda a gente gosta dele, que ele é espectacular, ganhou prémios e globos e coisas... Porquê? Ajuda as pessoas a curarem as gripes? Não ajuda. Ajuda as pessoas a livrarem-se da crise? Também não ajuda. Que é que ele faz?

(...)

NUNO LOPES

O que é que eu faço?

CHATO

(Com tom de desprezo)

Faz rir.

³¹ Não se tem em conta nesta afirmação os custos de produção para os criadores.

NUNO LOPES

Faço.

CHATO

Achas tu! Achas tu! Achas que fazes rir as
pessoas. Se querias fazer rir porque é que não
foste antes para peido?

NUNO LOPES

Para peido?!

CHATO

Isso é que faz rir. Eu tenho um tio, que vai lá
almoçar a casa, e às vezes a meio do almoço
estamos todos sentados, ele...

(som de flatulência)

É um gargalhão de riso.

(Excerto de “Chato com Nuno Lopes”, *Os Contemporâneos*)

Este quadro humorístico apresenta na forma narrativa uma personagem a falar com o seu actor, mas na essência são os comediantes a falar com o público e consigo próprios. A personagem representa duas atitudes comuns na objecção ao humor e à comédia.

A primeira é a desvalorização da profissão, uma vez que o comediante não melhora as condições de saúde nem as condições socioeconómicas dos indivíduos, faz *apenas* rir. Esta mesma deslegitimação é explicada por Marx [1996] - o irmão Groucho - na sua autobiografia, quando conta que, no início da sua carreira, ao invés de uma vida de celebridade [Hollander 2011], a posição social de um actor e comediante estava entre um cigano que deita cartas e um carteirista.

A segunda encontra-se na resposta final do Chato quando este explica que soltar flatulências - a representação arquetípica do humor físico - é muito mais divertido do que produzir situações humorísticas e construir personagens cómicas. Esta resposta remete para o fascínio pelo riso acerca do grotesco e para a universalidade do discurso humorístico simplificados. Uma flatulência não necessita de ulterior descodificação, enquanto uma metonímia exige chaves interpretativas. Claro que uma flatulência também pode ser uma metonímia, mas isso seria outra tese.

Intelectuais, humor e política

Os intelectuais, de uma forma ou outra, sempre assumiram uma atitude crítica em relação à sociedade ocidental, industrializada e capitalista. Nem sempre esse posicionamento crítico assentou numa recusa completa das bases sócio-históricas do Ocidente. É no entanto por essa posição ideológica de combate à sociedade ocidental que começa esta reflexão em torno da aproximação entre os intelectuais e a política.

Nozick [1998] apresenta uma tese controversa. Os intelectuais, nomeadamente aqueles que lidam com as palavras - *wordsmiths* - têm uma relação de ódio com o capitalismo económico e o liberalismo político que caracterizam a sociedade ocidental. A situação de privilégio de que os futuros intelectuais gozam no mundo social específico onde se encontram ao longo de todo o percurso escolar - do ensino primário à universidade - não será, segundo Nozick, reproduzido no mundo não académico. Aron [2002] refere que, de forma geral, os intelectuais desprezam o ocidente porque este não lhes reconhece o valor que eles próprios pensam merecer. É comum a estes dois autores a visão de intelectuais vociferando contra a ingratidão do mundo ocidental. Poderá ser essa a razão para as posições anticapitalistas e mesmo antiocidentais de grande parte dos intelectuais da contemporaneidade. Sartre, Foucault, Marcuse ou Raymond Williams, por exemplo, nunca perdoaram as mais pequenas falhas das sociedades democráticas do Ocidente ao mesmo tempo que menosprezaram as atrocidades cometidas em nome da ideologia. Os desejos de transformação social não poucas vezes foram confundidos com a criatividade ao serviço da utopia [Venâncio 2004]. A revolução seria o fim último da acção intelectual.

No caso dos humoristas, a revolução não esteve na rua, esteve na internet [Baumgartner 2007; Shifman 2007]. A possibilidade de aceder a milhares ou milhões de espectadores através de canais próprios sem mediação de produtores e programadores retirou aos comediantes a legitimidade do discurso contra o sistema de reprodução cultural. Com isto não se pretende concluir que não existem limitações à produção e à criação, apenas que a revolta justificada por falta de oportunidades se tornou menos aceite no panorama discursivo mediático. Seguindo o raciocínio do parágrafo anterior, os comediantes com mais popularidade acabam por aceitar o sistema de mercantilismo cultural em que vivem, uma vez que dele beneficiam³².

À crítica sem perdão chama Aron [2002] a crítica ideológica ou histórica. Aquela que atribui as injustiças do mundo à existência de propriedade privada, o princípio básico do capitalismo ocidental. A esta posição corresponde uma demonização das produções culturais do Ocidente, que derivariam do sistema económico opressivo e que as elites usariam em seu próprio proveito para legitimar e reproduzir as relações de *status*. Esta crítica deu origem a duas

³² Como em tudo há sempre excepções, os humoristas americanos Lenny Bruce e George Carlin são provavelmente o melhor exemplo dessa excepcionalidade.

correntes bastante fortes na opinião pública internacional, o politicamente correcto e o multiculturalismo. Como o humor parece dar sempre uma volta de significação a tudo o que os mundos sociais vão produzindo e a tudo aquilo que aqui se vai escrevendo, estas correntes de reparação e equilíbrio social são totalmente estraçalhadas pelos humoristas.

Para citar um exemplo internacional sobre questões sensíveis, o comediante (negro) Chris Rock apresentou no seu espectáculo *Bring the Pain* [1996] uma sequência de piadas de cariz sexual e estereótipos negativos em relação às tipificações mediatizadas dos negros - usando expressamente para isso a palavra *nigga*, palavra proibitiva no discurso educado do inglês norte-americano, para contrapor aos *black people* - e reforçando os estereótipos em relação às mulheres. A frase que se tornou famosa dessa rotina era «Adoro os negros (*black people*), mas odeio os pretos (*niggas*)». Num outro espectáculo, *Kill the Messenger* [2008], Rock inverteria a consciência da força discursiva do politicamente correcto.

«Os brancos, pela primeira vez na história, têm de ter cuidado com o que dizem. Não podem, por exemplo, dizer *nigga*. Os brancos pensam: ‘Isso não é justo, tu [Chris Rock] podes dizer o que te apetece.’ A última vez que verifiquei, essa era a única vantagem que tinha em ser negro.»

[Chris Rock, *Kill The Messenger*]

No caso português, a personagem do Chato, que já surgiu ao longo do trabalho, aparece como particularmente incómoda ao espectador pelas suas características físicas, já referidas no primeiro capítulo. Esse incómodo surge quando alguém com essas características é violentamente desagradável para outros com características estigmatizantes, nomeadamente o gozo agressivo do Chato - que provoca o não-riso de que fala Billig [2005] - com uma mulher velha (“olha para mim, sou velhinha e não posso trabalhar”) e um anão (“olha para mim, sou anão, sou tão querido, nem chego com os pés ao chão”).

Nestes casos teremos de partir de uma imprevisibilidade do discurso humorístico para questionar até que ponto se verifica uma reiteração dos enunciados expectáveis ou se estes guiões recursivos não só interpretam ironicamente a realidade, mas se apresentam também como enunciados cognitivos reiterativos da formulação identitária [Van Dijk 2002].

As soluções mais radicais defendem que os intelectuais recuperem o controlo sobre as esferas culturais, mediáticas e educativas e que estas sejam utilizadas para construir uma nova linguagem, que limitasse ou erradicasse a linguagem que causa sofrimento e extinguisse o discurso das classes que de forma autoproposta se designam superiores [Yeager 2003].

Uma outra posição crítica dos intelectuais que Aron [2002] refere é a crítica moral. Não impregnada de princípios ideológicos, é apresentada como uma indignação contra as injustiças do mundo. É dirigida à realidade concreta e não aos princípios fundadores do

capitalismo. Apesar de supostamente idealista, não é forçosamente ideológica. Havendo certamente gradientes de intensidade, grande parte dos humoristas que fazem crítica social e crítica política situam-se nesta definição.

«Quando aceitei o convite do Bloco [de Esquerda] para jantar, eu só tinha uma aspiração que era esta: uma digestão sem sobressaltos. Mais concretamente, aspirava a mastigar os víveres, degluti-los, e esperar que o estômago e vísceras levassem a cabo um trabalho sério e competente.»

[Ricardo Araújo Pereira, *Esmiúçar os Gato Fedorento*: 62]

Finalmente, a posição mais pragmática apresentada por Aron é a crítica técnica. Neste caso, os intelectuais, nomeadamente peritos, cientistas ou académicos, colocam-se no lugar dos governantes, contribuindo de forma positiva e pragmática para a solução dos problemas que afectam a sociedade que os envolve. Não há nestas proposições nenhum sentido de sociedade ideal. É a concretização efectiva das soluções que preocupa esta posição de alguns intelectuais. Os humoristas profissionais, dada a sua especialização em recursos estilísticos da piada e da comédia, dificilmente são escolhidos pelas elites governantes para encontrar e promover soluções, por todas as razões já expostas até aqui sobre a situação dual do humor - por um lado perpassa toda a sociedade e parece estar compulsiva e estatutariamente omnipresente em todas as formas comunicativas, por outro não recebe ainda a legitimação da validação do discurso.

As posições ideológicas de combate ao capitalismo, ainda que aparentemente vencidas pela História, proporcionaram aos seus autores uma significativa popularidade nos meios académicos e jornalísticos. Apesar do fortalecimento do liberalismo político nas sociedades europeias, a crítica marxista ao Ocidente manteve-se fiel às origens, inclusivamente no campo intelectual da produção humorística e da comédia, granjeando também um público específico junto de grupos culturais de vanguarda, das academias, de alguma comunicação social e de algum público erudito mais receptivo ao discurso subversivo. A formação da opinião pública com capital cultural mais elevado, a partir da conjugação destes três factores, acaba muitas vezes por reflectir uma sobre-representação ideológica que não se reconhece na sociedade mais alargada [Amaral Jerónimo 2004].

Adiante se verá como a formação do intelectual de massas, acrítico e a-histórico, pode contribuir para a marginalização e paradoxalmente para o fortalecimento do intelectual ideológico junto do seu público específico, justificado pela assunção da defesa de um conjunto de princípios puros contra a barbárie superficial da comunicação de massas. Posner [2001] justifica desta forma o declínio dos intelectuais. Aqui assentam também as principais críticas aos mais severos pensadores em relação ao ocidente, à massificação e à globalização. O espaço público mediatizado e globalizado que criticam serve sistematicamente e em contrapartida como forma privilegiada de transmissão dos seus discursos. Além disso, os

movimentos sociais e políticos que promovem e produzem encontram-se em constante adaptação ao sistema político e comunicacional da sociedade ocidental.

O envolvimento dos meios de comunicação na política contemporânea e a existência de «novos espaços políticos e novas áreas politizadas» [Eyerma 1994: 11] permitem a um conjunto de indivíduos, caracterizados pela ausência de qualificações anteriormente consideradas legítimas e associadas aos intelectuais, disputar o espaço público e, por conseguinte, a construção da memória social, tarefas reservadas aos intelectuais no espaço público burguês clássico. Como o humor é uma forma representativa de canalizar significados sobre as expectativas culturais da sua audiência, a relevância deste conjunto de actores sociais tem vindo a assumir estes novos contornos na modernidade mediatizada, onde o papel do intelectual, como pensador e crítico social, se passou a centrar na importância da sua afirmação no espaço público mediatizado. Cada narrativa portadora de uma mensagem social deve submeter-se ao «estudo das propriedades do narrador, de quem outorga ou nega o poder e de quem o autoriza a pronunciar-se» [Jelin 2002: 35].

«Quando entrei nas PF, eu era do PSD (...) mas hoje em dia sou radicalmente de esquerda. Houve um processo de crescimento que foi o resultado de eu ter escrito humor sobre política.»

[João Quadros, *Produções Fictícias - 13 Anos de Insucesso*: 156]

Na presença da esfera pública mediatizada, o humor pode ser também um caminho de comunicar e legitimar imagens, ainda que ultrapassadas, que sejam criadas ou pré-existentes num determinado contexto cultural. O humor político assume a particular característica simultânea de humanizar e criticar, ao mesmo tempo que produz discursos políticos e sociais através da sátira, do *stand-up*, dos *sketches* ou de qualquer outro conteúdo humorístico. A intervenção do humorista, ao criar novos referentes de significação, produz novas ancoragens à realidade. Na própria desconstrução das absurdidades do quotidiano, o comediante produz um movimento criador de novos espaços de significação, qualidade que Teixeira Fernandes [1999] atribui genericamente às criações culturais.

Uma das áreas em que a comédia está a provocar forte impacto, sobretudo em relação respeito às gerações mais novas, é o da informação e consciência política. Os programas do serão da televisão norte-americana, que juntam comédia, entrevistas e música (conhecidos nos Estados Unidos por *late night shows*), ou programas como *Daily Show* e *Colbert Report* estão cada vez mais a tomar o lugar dos tradicionais noticiários televisivos para uma geração mais nova [Feldman e Young 2008]. Nos Estados Unidos, a emergência desta nova geração de *newstainment*, programas que fundem informação e entretenimento, tornou-se um método alternativo de informação política e disseminação de informação. Este tipo de programas apostam na paródia e na sátira para criticar os meios de comunicação tradicionais e a sua maneira de informar, mas ironicamente têm vindo a substituir esses meios de informação

mais clássicos como fontes primárias de informação, sobretudo para as gerações mais novas. Esta mudança na disseminação de informação acarretou importantes consequências políticas [LaMarre *et al.* 2009; Campbell 2011; Dodds e Kirby 2013]. Os próprios políticos também reagiram, recorrendo ao uso de meios de comunicação alternativos para alcançar determinados grupos demográficos, nomeadamente grupos etários mais jovens e algumas minorias étnicas, mais distantes dos canais de informação tradicionais. Além disso, a comédia tem vindo a tornar-se uma parte integrante da dinâmica paisagem mediática das campanhas, estratégias e discursos da política [Minois 2007]. Como afirma Lipovetsky [2010], os políticos tornaram-se comediantes *stand-up* com quem ninguém se ri.

As Ciências Sociais têm procurado ajudar a destrinçar os significados e efeitos do humor político no panorama americano. Quer nos *late night shows*, em sítios da rede ou particularmente num canal por cabo especialmente dedicado à comédia, o *Comedy Central*, onde Jon Stewart apresenta o *Daily Show*, um telejornal diário de conteúdo irónico e satírico. Embora o conteúdo se centre regularmente em assuntos triviais, como a personalidade ou a aparência das figuras públicas, o humor político do *Daily Show* produz também um comentário político, social ou económico [Tewell 2014]. A importância deste tipo de programas é tanta que recebe os políticos mais importantes, incluindo o Presidente dos Estados Unidos. É este poder do humor que os políticos, as instituições e as autoridades mais têm temido ao longo da história. O humor político tem uma larga tradição no Ocidente, mas as irónicas falsas notícias - como por exemplo o *Inimigo Público*, em Portugal, ou *The Onion* e *The Daily Show*, nos Estados Unidos - são um fenómeno muito recente que distingue o actual momento social e cultural. Um estudo recente veio precisamente demonstrar as diferenças na recepção do humor político entre democratas e republicanos e como o humor é filtrado por predisposições, que neste caso são ideológicas [Arpan *et al.* 2011].

Um dos casos mais conhecidos de intervenção política nos últimos anos em Portugal é o quadro dos Gato Fedorento que parodia as intervenções que Marcelo Rebelo de Sousa divulgava num canal do YouTube no decurso da campanha pelo voto “não” no segundo referendo sobre a despenalização do aborto. O discurso satiriza algumas hesitações de Rebelo de Sousa e dos apoiantes do “não”, mas sendo uma sátira fundamentada nas representações dos seus autores, é na verdade um discurso político que funciona na prática como uma justificação no voto contrário. Note-se que estas considerações não pretendem ter nenhum juízo valorativo, mas tão só uma tentativa de enquadramento do discurso humorístico na arena política.

PROFESSOR

Com esta lei a mulher pode abortar porque sim. Pode abortar porque sim. “Vou ao cinema. Olha, está esgotado. Vou abortar. Tenho a tarde livre, vou abortar.” Não

podemos permitir que isto aconteça.
Despenalização da mulher que aborta, a favor.
Liberalização do aborto, contra. Portanto, se a
pergunta fosse “Concorda com a
despenalização da mulher que aborta num
sítio todo badalhoco sem condições
nenhumas?” eu votava que sim.

(Excerto de “Assim Não” de *Gato Fedorento / Diz que é uma espécie de magazine*)

Neste excerto, a sátira é construída fundamentalmente num discurso de exageros das contradições e das representações da moralidade do adversário - neste caso, os comediantes estavam publicamente do outro lado da luta política. O exagero nota-se principalmente nas duas ideias fortes deste monólogo. Por um lado, o aborto como alternativa ao cinema, satirizando a concepção conservadora de que o aborto não deve ser uma acção frívola, por outro, se o aborto for num sítio imundo, então pode ser. É muito provável que nem Marcelo Rebelo de Sousa nem qualquer outro defensor do voto “não” não se revejam em nenhuma destas afirmações, precisamente por serem exageradas, mas o *sketch* tornou-se muito popular - praticamente 800 mil vistas nas plataformas online, mais os espectadores que viram o episódio na televisão e ainda os que compraram os DVDs da série - e acabou por se tornar uma espécie de discurso oficioso da campanha a favor do “sim” e daqueles que defendiam a alteração da lei e a despenalização do aborto. A parte que se tornou mais conhecida é a que se segue, em que uma jovem de Cascais questiona o Professor sobre se pode fazer um aborto.

JOVEM

Mas eu poderia fazê-lo?

PROFESSOR

Podia.

JOVEM

E o que é que me acontecia?

PROFESSOR

Nada.

JOVEM

Mas estava a ir contra a lei?

PROFESSOR

Estava.

JOVEM

E como é que a lei me punia?

PROFESSOR

De maneira nenhuma.

JOVEM

Isso não é um bocadinho incoerente?

PROFESSOR

Heee. O aborto é proibido. Mas pode-se fazer.

Mas é proibido. Mas pode-se fazer. Só que é proibido. O que é que acontece a quem o faz?

Nada. É proibido. Mas pode-se fazer. Só que é proibido.

(Excerto de “Assim Não” de *Diz que é uma espécie de magazine*, Gato Fedorento)

Neste caso, o solilóquio final do Professor - que ficou como marca no discurso popular e até político da campanha eleitoral desse referendo - ressalva uma certa ambiguidade de alguns defensores do “não”, que não concordando com a criminalização das mulheres que praticam o aborto, também não desejavam a sua liberalização. No entanto, a escolha desse quadro humorístico neste capítulo deve-se essencialmente à importância que assumiu no debate público durante um acto eleitoral - ainda que referendário - e a forma como criou um discurso novo sobre uma discussão que se fazia na esfera pública, produzindo novas interpretações e permitindo inclusivamente ao público levar para a arena política argumentos produzidos no interior do discurso humorístico.

A sátira e a paródia podem deixar os políticos incomodados por causa dos ataques ao seu carácter, às suas políticas ou às suas ideias, ou mesmo a assuntos mais amplos, como o sistema político ou as concepções filosóficas que o antecedem (liberdade, democracia, direitos humanos) [Walker 1998]. O humor pode fazer despertar a audiência para uma atitude mais interrogativa e os cidadãos questionarem mais as suas autoridades e instituições públicas. A história mostra que os políticos têm sempre uma atitude muito cautelosa, se não hostil, no que respeita aos humoristas e comediantes que os caracterizam na sátira e na comédia. Não por acaso, o humor foi sucessivamente, em várias épocas e civilizações, refreado ou banido. Platão considerava o humor como uma espécie de truque que deveria ser sujeita a limitações legais. Alguns imperadores romanos tentaram impor penas de morte a sátiros. Em períodos da Idade Média as autoridades inglesas baniram o humor político [Sanders 1995] e nos países do Pacto de Varsóvia o humor era usado como discurso social clandestino de resistência ao comunismo [Lewis 2008]. Os humoristas parecem ocupar hoje um lugar contemporaneamente similar ao do bobo da corte, daquele que enfrentava o poder com um discurso ridicularizante. Para recuperar uma frase popularizada nas cortes europeias [Otto 2001] e no capítulo anterior, “os bobos não mentem”.

«Cômicos e satíricos esticam os limites dos comentários sobre religião, raça, capitalismo, identidade de género, orientação sexual, o sistema político, estereótipos e uma miríade de outros tópicos que os pais tipicamente ensinam os seus filhos a não discutir com companhias

educadas.» [Landreville 2012: s/p] No entanto, a extensão até onde os limites poderão ser conduzidos acaba sempre por depender largamente do sistema de meios de comunicação.

A curiosidade sobre a influência dos humoristas na percepção da realidade por parte do público é crescente e afecta não só o mundo académico como marca já o *agenda-setting* dos órgãos de informação. Numa entrevista à CNN, Jon Stewart, apresentador do *Daily Show*, não reconhece no jornal satírico que apresenta e coordena nenhuma função informativa e muito menos características de moldagem da opinião pública ou de formação da memória social. “Nós não fazemos a actualidade; nós só nos rimos dela”³³. A verdade é que muitos programas humorísticos fortemente orientados para a actualidade política e social, como os *talk shows* nocturnos já referidos ou este *Daily Show*, têm audiências tão vastas como muitos dos serviços noticiosos televisivos norte-americanos e várias investigações [Young e Tisinger 2006; Feldman 2007; Landreville *et al.* 2010; Arpan *et al.* 2011] apontam para um número considerável de adolescentes e jovens adultos que têm estes programas humorísticos como principal referência acerca dos acontecimentos da actualidade. O fenómeno mais recente desta aproximação entre a informação televisiva e a comédia é o programa semanal *Last Week Tonight*, estreado em Abril de 2014 no canal por cabo HBO. Uma vez que as receitas deste canal provêm em exclusivo dos seus assinantes, a relação entre os autores e o público torna-se praticamente uma relação não intermediada, libertando os seus autores de constrangimentos com corporações políticas ou comerciais que pudessem interferir na liberdade criadora. O facto mais surpreendente deste novo formato é que não se limita a fazer humor com a espuma dos dias, mas utiliza o sarcasmo e a paródia para dissecar criticamente as notícias relevantes da actualidade, o que muito o aproxima do clássico jornalismo de investigação³⁴. Em Portugal, embora com audiências certamente mais marginais, o jornal *Inferno* do Canal Q tem também vindo a assumir uma postura sarcástica de crítica sociopolítica, em particular nas entrevistas aos protagonistas da actualidade noticiosa - os que aceitam o convite, naturalmente.

Mais recentemente, a internet despertou uma revolução na forma como vemos e produzimos conteúdos de todo o tipo, e nessa generalização também se inclui o humor e a comédia. Hoje, a comédia baseada na internet permite uma base de produtores mais alargada para disseminar o conteúdo humorístico. Está ainda por saber o efeito que isto tem nos elementos culturais e locais específicos, assim como ainda não é absolutamente claro e evidente se esta nova esfera pública global vai criar novas arenas de discurso ou criar mais oportunidades de conflito que podem vir a ser expressas através do humor. Pode acontecer que, como tantas outras instituições, venha apenas recriar as estruturas de poder existentes e romper assim com a promessa de questionar e sacudir as hierarquias socialmente enraizadas [Baumgartner 2007]. A comédia e o humor na internet oferecem formas novas de interacção e partilha das

³³ Jon Stewart, entrevista, programa *Quest*, CNN, 1 de Maio de 2005

³⁴ Veja-se, por exemplo, o episódio que apresenta uma pesquisa ampla e profunda da aplicação dos lucros das lotarias estaduais dos Estados Unidos @ <http://youtu.be/9PK-netuhA>

perspectivas individuais sobre o que é engraçado. Isto expande de forma significativa o campo de material qualitativo disponível para interpretação sociológica. Também oferece oportunidades válidas para combinar este tipo de avaliações qualitativas com análise de dados, recorrendo, por exemplo, às estatísticas de visionamento disponíveis.

A individualização das experiências, do gosto e das escolhas dá mais poder ao humor e à comédia porque lhe confere uma legitimidade em pé de igualdade com qualquer outro produto informativo, cultural e de conhecimento. Com a actual rapidez do desenvolvimento tecnológico, assistimos a um cada vez maior acesso às fontes de informação. A globalização fez o mundo parecer virtualmente pequeno. Esta perspectiva pode tornar os humoristas em criadores culturais globais em múltiplos contextos culturais.

Intelectuais em crise, humoristas em alta

A ideia de que os intelectuais estão em crise relaciona-se directamente com a tese de Habermas [1992b] de que o espaço público privilegiado foi preterido em detrimento do espaço público mediatizado. Este não valorizará tanto os saberes constituídos e dará voz a um conjunto de opiniões menos reconhecidas pelas elites culturais que têm progressivamente perdido o poder. No espaço público contemporâneo conjuga-se agora um vasto leque de personalidades e profissões, formando um corpo heterogéneo.

Não se tratará tanto do desaparecimento ou do declínio das características classicamente atribuídas aos intelectuais, mas sim da sua perda de influência e espaço de intervenção pública nas sociedades democráticas. Por um lado, a aparente espectacularização do espaço público, que obriga as próprias mensagens a serem reduzidas ao mínimo indispensável, para não aborrecer as audiências, dispensando assim o conhecimento técnico e a discussão ideológica. Por outro, a crescente capacidade de intervenção nesse espaço público mediatizado de um vasto leque de pessoas que tradicionalmente não teriam acesso a meios de comunicação de massa. O aparecimento de fenómenos como o Facebook ou os blogues, publicações *online* totalmente acessíveis a qualquer cidadão informaticamente alfabetizado, é apenas um exemplo, mas um sinal claro, do alargamento exponencial desse acesso aos meios de comunicação de massas por parte de pessoas com qualquer tipo de formação académica, *status* social, grau de reconhecimento público e, obviamente, idade ou sexo.

Falar em crise dos intelectuais remete, assim, mais para a descontinuidade da relação de legitimação (que envolvia confiança e interesse) entre os intelectuais e o público do que para uma degenerescência da actividade intelectual que define, por excelência, aqueles que tradicionalmente se consideram os intelectuais.

A tragédia da cultura, a comédia da ausência

Em conjunto com a discussão sobre o fim dos intelectuais, os séculos XX e XXI não pararam de questionar a tragédia da cultura [Arendt 1996; Simmel 1997; Adorno 2003]. À incapacidade simmeliana de acompanhar os tempos e o definhamento criativo dos indivíduos perante a massificação da cultura objectiva, soma-se o desprezo filisteu que Arendt inscreve nas sociedades modernas perante a cultura erudita. A sobreposição do entretenimento sobre todas as formas de vida, que adiante se avaliará, promoveria uma espécie de ignorância colectiva assoberbada pela cultura de massas.

A generalização das representações construídas pela força dos discursos sociais formula ideias estereotipadas que, podendo embora não corresponder à realidade de uma forma cabal, constituirá uma aproximação, se não factual, pelo menos discursiva. As teorias sobre o fim dos intelectuais e das crises da cultura, bem com a adesão massificada dos adolescentes aos

conteúdos digitais, fomentaram as ideias de que os mais jovens - e apenas eles, mesmo num dos países com menores índices de leitura da Europa - não adquirem hábitos de leitura e desprezam a cultura clássica e erudita, bem como qualquer forma de conhecimento formal.

Os humoristas, atentos ao fenómeno e conscientes da sua condição de quem habita uma espécie de Purgatório da cultura, entre o Paraíso da erudição e o Inferno do grotesco, têm representado esta imagem de uma forma regular. Quino [1996], nas suas tiras de *Mafalda*, mostra duas personagens que assumem a sua repugnância pelo conhecimento formal. Se Manelinho deseja apenas aprender matemática para fazer as contas da mercearia da família, Susaninha tens apenas o desejo de ser mãe e dona de casa, chegando a temer que a escola lhe possa destruir esse futuro.

Os programas de humor da televisão portuguesa em análise neste projecto não ficaram ausentes desse coro contra a atitude desinteressada das novas gerações. Como exemplo, expõem-se dois *sketches* que versam o tema. A primeira rábula, onde um narrador precisa de explicar a um jovem o que é e como funciona um livro, foi apresentada no *Programa da Maria* [2001-2002], que juntou antecipadamente quase todos os argumentistas dos Gato Fedorento e de *Os Contemporâneos*.

1. INT. CASA

Jovem tenta colocar o livro dentro de um leitor de cassetes de vídeo.

NARRADOR

Não, não... jovem, o livro funciona sozinho, não precisa de estar ligado a nada! Não precisas de o ligar.

JOVEM faz ar espantado, com as mãos colocadas na cintura.

TRANSIÇÃO

2. INT. SALA DE AULA

JOVEM está sentado numa carteira de escola com o livro à frente. Dá pancadas no livro. Começa com pancadas suaves que se tornam mais fortes.

NARRADOR

Exactamente, vamos lá descobrir então como é que um livro funciona.

JOVEM bate com o livro na mesa. Coloca o ouvido junto ao livro.

NARRADOR

Não, jovem! Ó, uma coisa destas. Não, jovem!
Tens de o abrir!

JOVEM abre o livro. Abre a boca de espanto. Olha para a câmara e sorri. Aponta para o livro e sorri na direcção da câmara.

NARRADOR

Exacto! Exactamente! Repara agora nas belas histórias que o livro te pode contar. Ora experimenta ler. Lê lá um bocadinho para a gente poder ouvir.

JOVEM está a ler o livro e vai apontando com o dedo onde está a ler, repetidamente.

NARRADOR

Ai que engraçado, não é? Ahahah! Que engraçado! Não, jovem, parece bloqueado. Ahah! Tens de virar a página.

JOVEM vira a página do livro. Faz um ar espantado e sorri para a câmara.

NARRADOR

Ah! Pois, é! Também há letras do outro lado!
Ahah!

(Excerto de “Jovens e livros”, *Programa da Maria*)

O quadro cómico seguinte enuncia uma crítica bastante mordaz ao desinteresse juvenil pela aprendizagem, mas também à preparação académica produzida pelas instituições educativas.

CARLA

Bem, os exames correram bué da bem.

MANUEL

lá, correram bué da bem, mas eram bués da difíceis. Só que a gente estudámos bués e tornaram-se fáceis. Tipo, se nós não ‘tivéssemos estudado bués, tornavam-se

difíceis.

(...)

BRUNO

Somos quatro. Quatro. Isto é oito euros...
portanto, se calhar um... quatro está para
xis...

CARLA

Oito cervejas a dividir por quatro...

BRUNO

(apontando para Carla)

Tu pagas...

(apontando para Manuel)

Faz assim, tu...

NUNO

Deixa lá, deixa lá, eu pago isso, eu pago isso.

BRUNO

É melhor, é melhor.

(...)

NUNO

Digo-te já, olha, tu às vezes achas-te bué de
inteligente só porque tiveste 100% a
Português, mas eu não acho.

MANUEL

Nah, eu desconcordo contigo.

(Excerto de “Exames nacionais”, *Os Contemporâneos*)

Os comediantes não têm desaproveitado o filão para satirizar o filisteísmo do povo e das suas audiências. A representação exagerada da ignorância, em contraste com os humoristas profissionais cultivados, poderá assemelhar-se às pinturas do riso alarve dos camponeses pelo traço refinado de Bruegel, ou a uma humilhação impessoal - o riso é à custa de um grupo indiferenciado, não de um em particular. Numa afirmação à qual se reconhece o paroxismo, a ignorância juvenil estará para os adultos do mundo contemporâneo como o grotesco de Rabelais estava para os eclesiásticos e nobres do Renascimento.

O riso colonizador

Na sequência dos discursos mais pessimistas sobre a cultura [Arendt 1996; Adorno 2003] ou sobre o discurso público [Frankfurt 2006; Sunstein 2010], chegaram também as visões menos alegres sobre o riso no mundo contemporâneo [Lipovetsky 1989; Billig 2001; Minois 2007]. A explosão de produtores e produtos humorísticos tem assolado o espaço mediático de uma forma impossível de controlar, quer do ponto de vista da intervenção sobre o significado, quer na dimensão de espectador, impossibilitado de acompanhar e conhecer tudo o que é produzido sob a forma de comédia em todos os meios e plataformas que a tecnologia hoje possibilita.

Esta detonação do humor, indistinta para os espaços público e privado, extravasou para todos os momentos e dimensões da vida quotidiana e invadiu as estruturas sociais mais perenes. O impulso invasor do fenómeno humorístico incorpora já todas as esferas da vida social [Lipovetsky 1989]. Uma sociedade humorística não pretende dessacralizar, já nada há a dessacralizar. A trivialização do riso promove que este se consuma em vazio, num mundo plano, unidimensional, onde tudo deve ser transmitido com leveza e boa disposição, sem preocupações éticas sobre o seu conteúdo, naquilo a que Frankfurt [2006] designa por «conversa da treta». Se as dimensões institucionais da vida (o Estado, a religião, a política, o trabalho) deixaram de ter um carácter de seriedade e foram perpassadas pela força das vagas do humor, a comicidade do contraste desaparece [Minois 2007]

Seguindo os raciocínios sobre as fragilidades da sociedade contemporânea, será admissível que se encontrem duas origens para a inundação humorística e a sua trivialização. Por um lado, a espectacularização da sociedade e a sua transformação num ecrã gigante [Sampedro Blanco 2003; Lipovetsky e Serroy 2010b], por outro, o desejo permanente e sem concessões de atingir a felicidade [Bauman 2006; Lipovetsky 2010]. Por ser uma manifestação exterior facilmente associada à satisfação, à alegria e à felicidade, o riso foi sendo tomado como remédio para todas as maleitas [Lewis 2006].

Desta forma, o humor torna-se um cliché vagamente irónico ou mesmo um pouco sarcástico, quando não simplesmente cínico [Hernández Sánchez 2012] mas claramente irreflexivo. O humor em permanência total deixa de ser um método capaz de estilhaar as ideias convencionais e acaba por se converter ele próprio em apenas mais uma das convenções que anteriormente desconstruía. O que sobra são esgares automatizados, sorrisos ritualizados por piadas convencionadas. O humor torna-se iterativo e expectável [Eco 1991]. «O riso autêntico é gradualmente retirado da festa, vem substituí-lo a máscara do riso, rígida, artificial e obrigatória» [Minois 2007: 641].

O riso de sociabilidade de Simmel [1983], uma forma de jogar socialmente sem conteúdo nem resultado, torna-se exclusivamente gregário, é apenas um processo inofensivo e descontraído,

apenas com o objectivo de promover o bom e são convívio. A dificuldade está, neste caso, em não rir quando o público também ri, ou em rir sozinho sem partilhar. São estas dificuldades normativas que transformaram o riso subversivo e libertador em colonizador e totalitário. Sob o manto da comicidade dirigida ao ego e à auto-depreciação, a sociedade humorística ofusca o indivíduo, atirando-o para a anulação da sua individualidade. À sombra do hedonismo, a sociedade humorística torna-se profundamente anti-individualista [Minois 2007].

Simmel [2009], ao falar sobre a vida das grandes cidades, ainda que o não soubesse e nem provavelmente o pretendesse, emprestou as suas palavras a todos os que corroboram este pessimismo sobre a indiferença perante o humor verdadeiro e aceitação da comicidade sem sentido e do riso de sociabilidade. A esse encolher de ombros diante um mundo exponenciado por mensagens e significações, a que deu o epíteto de *blasé*, descreve-o assim:

«Uma vida imoderada de prazeres torna *blasé*, porque excita por muito tempo os nervos nas suas reacções mais fortes. (...) A incapacidade assim originada de reagir aos novos estímulos com uma energia que lhes seja adequada é justamente aquele carácter *blasé*, que já todo o filho da grande cidade ostenta. (...) A essência do carácter *blasé* é o embotamento perante as diferenças das coisas, [mas] não no sentido de que elas não sejam percebidas. (...) Elas aparecem ao *blasé* numa tonalidade uniformemente esbatida e cinzenta, e não vale a pena preferir umas às outras.» [Simmel 2009: 85]

Morreall [2009] aponta também três efeitos perversos que o humor proferido sem carácter de ligação relacional e envolvimento pode produzir: a irresponsabilidade do conteúdo, a falta de compaixão pelos envolvidos e a promoção de preconceitos cristalizados pelas representações discursivas do humor.

O desafio aos humoristas e ao público, para ultrapassar esta tragédia, seria produzir e reconhecer o valor de «uma comédia que fosse capaz de, sem cair na banalidade, encontrar as gretas das sociedades contemporâneas e mostrá-las quando é necessário» [Hernández Sánchez 2012: 39]

Em busca do sentido de humor

Na história da produção do conhecimento, que se espera ter o acompanhamento merecido e relevante ao longo deste trabalho, o humor e a comédia foram muito discutidos nas suas características sociológicas, psicológicas, históricas e literárias.

Nesta fase terminal do texto, depois de todas as teorizações, conceptualizações e posicionamentos histórico-sociais do humor e dos seus criadores, a proposta será agora responder ao desafio revelado no início deste trabalho, lançado ainda na sua fase pré-escrita.

Sem que se pretenda utilizar este capítulo como catarse ou psicanálise, tem-se no mínimo o ensejo, esperando que não a vaidade, de se expor o móbil que promoveu esta perplexidade intelectual e científica que em seguida se procurará deliberar. Do envolvimento activo do autor deste trabalho na escrita e produção de conteúdos humorísticos e na produção e ensino de conteúdos científicos, tarefas desempenhadas em paralelo, resultou uma dupla índole identitária, e desta dissociação cognitiva, um sentimento de irresolução. As representações sociais de ambas as profissões, tanto no senso comum como do discurso da academia, não têm como válido ser-se humorista ao fim de semana e cientista social nos dias úteis. A honestidade intelectual exigida pelo discurso científico para ser legitimado e a distorção de significações que é própria da produção humorística obrigam a uma formulação discursiva radicalmente distinta. A propósito desta cisão importará regressar a uma dissociação que valeria a pena ser mais aproveitada pela ciência, a diferenciação clara entre seriedade e honestidade. Aceitando que a ciência tem na honestidade uma obrigação ética inegociável, sob o risco da extinção ou da irrelevância, o requisito da seriedade é apenas uma negociação cultural entre os actores sociais do campo académico.

De todas estas perplexidades foi emergindo a dúvida sobre se a investigação sociológica e a escrita humorística eram duas pulsões internas em confronto ou se a compleição intelectual que ambas as tarefas exigem apresenta na realidade predicados semelhantes, se não mesmo coincidentes.

Na sequência do que fica exposto, e de acordo com o estabelecido na introdução - que é uma promessa do autor e uma combinação com o leitor -, a proposta final desta tese é entabular uma comparação entre as ferramentas analíticas usadas pelas correntes subjectivistas das Ciências Sociais com as que moldam o discurso humorístico.

Deve em nome da verdade dizer-se que esta auscultação não é totalmente inovadora, é apenas minoritária. Zjiderveld [1983] já tinha observado sentidos comuns entre o humor e a Sociologia. De uma certa maneira, o humorista partilha com a Sociologia do Quotidiano o fascínio pelas trivialidades rotineiras do mundo da vida, relativizando-as e sujeitando-as a escrutínio. Nas primeiras aulas de qualquer Introdução à Sociologia, quando se aclara a um

neófito o que faz a Sociologia, é inevitável a inserção da ideia de imaginação sociológica [Wright Mills 2000] na discussão. Por seu turno, as primeiras lições dos manuais de escrita humorística sugerem aos aprendizes que encontrem a sua voz e o seu olhar originais [Allen e Wollman 1987; Byrne 2002].

A Sociologia deve questionar tudo aquilo que parece adquirido e garantido, as ideias a que as sociedades - e os próprios sociólogos - se acostumam, as acções repetitivas porque institucionalizadas em práticas sociais, tudo isto é analisado, discutido e interpretado, e consequentemente, relativizado.

Também Berger [1983] argumenta que a sociologia nos confronta com uma visão precária da realidade, por desconstruir o que é dado por garantido. Berger acrescenta ainda que os sociólogos partilham esta visão com o louco que segura num espelho para mostrar às pessoas aquilo que realmente são. A diferença entre o louco e o humorista, como já foi discutido anteriormente, é ténue e depende tanto ou mais das construções sociais sobre a bondade do humor do que de testes clínicos³⁵. A este propósito, Zijderveld [1983] acrescenta que não é invulgar os sociólogos parecerem desesperançados, ou até de alguma forma ridículos.

Da busca pelo incomum, por aquilo que se encontra obscurecido pelo hábito e pela trivialidade tratam o humor e a Sociologia. Ambos procuram «a nudez forte da verdade debaixo do manto diáfano da fantasia»³⁶.

Como todas as disciplinas científicas que se debatem com o problema epistemológico sobre quais os temas ou assuntos sobre que deve recair a atenção da ciência, também os humoristas se questionam sobre o que podem ou devem parodiar. A estas perguntas, a resposta mais óbvia será que tudo o que existe no mundo é passível de paródia e investigação. Sobre nada se terá a atitude obnubilante e obscurantista do conhecido - e ficcionado - Jorge de Burgos, para quem era melhor não conhecer para não poder rir. Essas escolhas individuais, subjectivas, responsabilizam e rotulam o comediante da mesma forma que Garfinkel [1967] exortou os homens e mulheres das Ciências Sociais a fazer.

Na prossecução do conhecimento fidedigno da realidade - ou na procura da verdade - a ciência tornou virtuosa a ideia de se transcender radicalmente das experiências subjectivas do mundo da vida, mas não considerou as dificuldades de obter resultados sem ser por esta via. Quando as experiências são desenhadas e conduzidas, quando os resultados são anotados, interpretados, comparados e discutidos, é no mundo da vida quotidiana e nas suas evidências, e não na abstracção metafísica, que os cientistas confiam [Overgaard e Zahavi 2009].

³⁵ Conta-se que o rei de Espanha, Filipe III, ao deparar com um rapaz a rir desbragadamente, terá afirmado “ou é louco ou está a ler o [Dom] Quixote”.

³⁶ Epígrafe do romance *A Relíquia* [1887] de Eça de Queirós.

Na mesma linha, a vontade de descobrir mais sobre as minudências da vida comum de todos os dias levou alguns autores da Sociologia do Quotidiano a questionar a concentração do pensamento sociológico nas interrogações aos grandes problemas estruturais da Humanidade ou a excessiva importância dada às desigualdades e aos problemas sociais, e reclamam a aproximação ao real através de um «naturalismo rebelde» [Machado Pais 2000: 28] e de uma “sociologia do mundano” [Brekhus 2000], uma ciência do social muito mais próxima da vivência quotidiana, das acções que executamos diariamente sem que delas demos conta. Por outras palavras, uma microssociologia do banal. Da mesma forma tentaram os sociólogos do absurdo compreender de que forma os indivíduos conferem referências na sua vida quotidiana num mundo ontologicamente sem sentido [Jacobsen 2009].

Os parágrafos anteriores foram dando conta das semelhanças entre o processo criativo humorístico e esta curiosidade sociológica pelo vulgar. É possível encontrar similitudes nas comédias de situação, as *sitcoms*, e em algumas rotinas de *stand-up*. As primeiras podem ser vistas como um cruzamento entre a dimensão aristotélica das comédias, nas quais as personagens são sempre mais ridículas do que as pessoas reais do mundo físico, uma versão caricatural pelo absurdo ou pela paródia dos tipos ideais weberianos, e uma sociologia interaccionista do quotidiano que pretende representar a forma como as pessoas se interrelacionam. A metáfora da dramaturgia do social de Goffman [1990] está presente em qualquer representação ficcional num palco ou num estúdio, como é óbvio, mas encontram-se características particulares nas encenações da comédia.

Neste ponto, pode parecer irresistível comparar a melhor comédia com a sociologia das formas de Simmel [1983], com a etnometodologia de Garfinkel [1967], com o interaccionismo de Goffman [1990], a sociologia fenomenológica de Schütz [2003] ou mesmo com a filosofia de Wittgenstein [1989]. No entanto, antes de ceder à tentação da irresistibilidade, tenha-se em atenção outros exemplos.

Algumas das experiências da escola etnometodológica de Garfinkel [1967] parecem assemelhar-se a *sketches* dos ingleses Monty Python [Chapman *et al.* 2004], nas quais se procuram violar convenções ou rotinas entendidas como normais ou naturais e com isso mostrar a sua importância na interacção quotidiana. Também o humorista quebra muitas vezes as convenções sociais, quer as da situação representada, quer as da relação com o público. Ao fazê-lo, está implicitamente a demonstrar que conhece quais as convenções e rotinas que constroem a realidade social dos indivíduos. Nesta perspectiva, o humor constitui mais uma mundivisão do que uma atitude. Não se é engraçado, procura-se a graça do mundo.

Se pensarmos em Seinfeld e na sua própria definição da série - “é um programa acerca de nada” - podemos remeter o humor acerca “do nada” para a noção de “lugar comum” [*common place*] de Wittgenstein, para a acção quotidiana de Garfinkel ou para a realidade mundana de Brekhus.

Parece existir um compromisso entre o reconhecimento da possibilidade de questionamento de Schutz [2003], a acção quotidiana de Garfinkel [1967], a realidade mundana de Brekhus [2000] ou mesmo o absurdo do quotidiano [Jakobsen 2009] como o paralelismo que Jolley [2000] encontra entre os lugares comuns de Wittgenstein e a *sitcom Seinfeld*, um programa de televisão que coloca em perspectiva tudo aquilo que é garantido - ou como lhe chama George Constanza, “um programa sobre nada”³⁷. No primeiro diálogo do episódio piloto, Jerry questiona os elementos da realidade numa interpelação aparentemente absurda a George sobre um assunto tão garantido para este como transcendente para aquele.

JERRY

Vês, para mim, esse botão está no pior lugar possível. O segundo botão faz ou estraga a camisa. Olha para ele, está demasiado alto, está na terra de ninguém. Parece que vives com a tua mãe.

[“The Seinfeld Chronicles” de *Seinfeld*]

O sociólogo no campo é Seinfeld no café. É quem questiona o óbvio inquestionável. O humor de *Seinfeld* é uma espécie de lógica invertida de uma sociologia compreensiva. Os autores do texto conhecem as regras do mundo e sabem que ninguém se importa onde fica o segundo botão de uma camisa. Ao iniciar o episódio piloto com esta preocupação, o programa garante de imediato que o exagero apreensivo de Seinfeld é ridículo.

As Ciências Sociais não têm como objectivo inventar nada, mas tão só compreender as acções dotadas de significado [Weber 2003]. O humor observacional aponta sucessivamente para os absurdos do quotidiano, muitas vezes desprovido de significado aparente, que fazem os indivíduos rir de si próprios e da forma como se comportam. A sociologia, nomeadamente com as propostas etnometodológicas, fenomenológicas e construtivistas, procura reconhecimentos semelhantes da realidade, com a diferença que não procura por vocação o absurdo mas sim a compreensão de uma normalidade. Pode dizer-se que neste aspecto as ciências do social e o humor mostram à audiência aquilo que sempre esteve à frente dos seus olhos e só então conseguem reconhecer, possivelmente por falta de consistência metodológica ou atenção suficiente.

O humor - e a comédia, por consequência - não procuram leituras exaustivas das grandes estruturas sociais porque para executar tal tarefa iriam necessitar de se afastar de tal forma do quotidiano reconhecível que este deixaria de ter piada. O humor sobrevive essencialmente

³⁷ Ao longo da quarta temporada de *Seinfeld*, George Constanza (alter-ego de Larry David, co-autor da série) e Jerry Seinfeld tentam vender na narrativa ficcionada um programa semelhante à *sitcom* a que as suas personagens pertencem. Nas reuniões com os executivos da NBC, George explica a ideia da série como sendo um programa sobre nada.

da compreensão da interacção quotidiana. Mesmo que muitas vezes possam estar em causa, como preocupação central dos humoristas, algumas estruturas fundamentais da vida social, a sua representação cénica é sempre ao nível da interacção simbólica entre indivíduos.

Esta proposta de interpretação personalista vem encontrar-se com aquilo que se considera ser a vocação compreensiva da generalidade do humor, com recurso a estereótipos que se assemelham aos tipos ideais de Weber [2003], mas neste caso como se fossem analiticamente construídos pelo lado absurdo do prisma. Cada um deles deve ser comparado com a realidade histórica e verdadeira. São precisamente os desvios destes constructos que devem produzir uma compreensão racional (*Verstehen*) da realidade social [Weber 2003]. As anedotas populares, os *sketches* ou as *sitcoms* funcionam basicamente com referências semelhantes aos tipos ideais. Como reconstruções estilizadas com isolamento dos traços típicos [Aron 1991], no humor e na comédia procuram-se os traços típicos absurdos ou irónicos. Podemos dizer que os comediantes, ainda que sem consciência desse facto, utilizam categorias proto-weberianas na construção das personagens e das situações. Ou seja, os tipos ideais são o método; *Verstehen* é o objectivo heurístico [Zijderveld 1983]. Também Simmel procurou compreender as formas do comportamento social - já que o conteúdo diria respeito à psicologia - através da criação de personagens típicas que se encontram na sociedade, tal qual encontramos em diversas formas e conteúdos humorísticos. Os tipos ideais são construções analíticas representativas e reconhecíveis do mundo, mas impossíveis de encontrar de forma pura na realidade social.

Numa paródia aos documentários da *National Geographic*, o programa *Herman Enciclopédia* apresentou o *sketch* seguinte, intitulado “O português - esse animal”. Herman José observa os hábitos de acasalamento, alimentação e comunicação dos portugueses como se fosse um explorador da vida selvagem, mas as suas observações podiam muito bem ser recolhidas etnográficas de um qualquer antropólogo. Repare-se na descrição.

Bípede de sangue quente, cerca de 1 metro e 65, quando em posição erecta, 70/80 kilos.
Polegar oponível, denso tecido adiposo no ventre. Pelagem densa e escura e lisa ao nível do crânio e encaracolada noutras zonas mais íntimas. Habitualmente com uma franja de pelos isolada entre o nariz e o lábio superior, eis o português. Reparem no pormenor que o distingue na espécie humana, a unha exuberante no dedo mínimo. Um fenómeno da evolução natural que permite manter a sua higiene diária. Fantástico!

(Excerto de “Herman Geographic Society - o português” de *Herman Enciclopédia*)

O quadro seguinte dos Gato Fedorento inverte essa relação entre o autor e a personagem. Nesta rábula decorre um debate sobre as causas do terrorismo e um português das classes populares (*um gajo de Alfama*), de boné na cabeça e palito na boca, afirma isto:

Vamos lá ver uma coisa, eu, quanto a mim, o que era preciso era q'os amaricanos amandassem bombas p'a tudo o que é país muçulmano. Hã?! Começava-se em Marrocos e só paravam, vamos supor, no Chile. Porque o muçulmano é um gajo que aquilo desde pequenos lhes ensinam a fazer bombas com uma garrafa de bagaço e uma caixa de fósforos. 'Tás a perceber? Aquilo é um povo que só está bem a arrebentar. Os gajos... um gajo daqueles que aos quinze anos ainda não tenha arrebentado com uma coisa qualquer é um gajo que está lá a faltar ao respeito ao Buda ou lá o que é.

(...)

Pois, e mais. E mais. É que eu tenho um vizinho que 'teve emigrado nos Estados Unidos muito tempo, eh pá, e o gajo sabe, porque os gajos lá dentro sabem, só depois aquilo não passa cá para fora, o gajo sabe que os amaricanos 'tão a fazer uma bomba que só mata gajos muçulmanos. Hã? Que é uma bomba que vai lá pelo cheiro a caril. Gajo que cheire a caril, 'tá lixado. Por isso é que eu já cortei com tudo o que é frito. Porque quando os amaricanos deslargarem a bomba, um gajo que tenha o cheiro a chamuça entranhado na roupa, não vai a lado nenhum, fica logo. Mais. Outra, o meu filho anda na escola com um puto que é cigano, que l'e gamou, há dias, a lancheira, não é? E depois querem que haja paz no mundo. O cigano é outros, ciganos é um povo que era todo para ir à vida também.

(Excerto de “General, comentador político e gajo de Alfama” de *Gato Fedorento*)

Neste *sketch*, como no anterior, o povo não urbano e não letrado é selvagem e ignorante. Se os erros factuais no discurso do *gajo de Alfama* aparentam ser a origem da sua visão segmentada e preconceituosa sobre grupos étnicos e culturais diferentes, já a pouca civilidade do português do documentário paródico parece estar assente em raízes mais profundas de ordem histórico-cultural. Tal como o olhar do etnógrafo, o humorista conhece bem os processos de dinâmica social e os registos dos universos culturais ao mesmo tempo que se posiciona exteriormente ao fenómeno observado. Tal como na antropologia ou na sociologia fenomenológica, o humorista exhibe simultaneamente um posicionamento émico e ético.

O humorista, como o viajante *flâneur* de Machado Pais [2002] ou o estranho de Simmel [1971], vive num vaivém referencial, que não se encontra apegado directamente às raízes dos objectos sociais nem das disposições segmentadas do grupo. Tal como um estranho em terra alheia, o humorista confronta os elementos sociais com uma atitude objectiva distintiva, o que não significa necessariamente desapego ou ausência, mas sim que o estranho vive em permanência num processo dinâmico que integra proximidade e afastamento, indiferença e envolvimento [Simmel 1971]. O estranho e o viajante que procuram descobrir os sentidos dos lugares onde chegam sabem que para se poderem «encontrar é necessário ter vivido algum tipo de desnorte». [Machado Pais 2002: 59] A verdade é esta objectividade dualizada na descoberta pode também ser encarada como um espaço de liberdade. «Criar (e portanto descobrir também) significa sempre quebrar uma regra; seguir uma regra é apenas rotina, mais do mesmo, não é um acto de criação. Para o exilado, quebrar as regras não é uma questão de livre arbítrio, mas uma eventualidade que não se pode evitar.» [Bauman 2000: 5]

Mutatis mutandis, Biehl e Moran-Thomas [2009] discorrem sobre os desafios da Antropologia contemporânea como uma forma de trazer a público as vozes e vidas silenciadas por outros gritos mais frenéticos: «A nossa curiosidade pode conhecer o que resta ser conhecido enquanto trazemos de volta as histórias do quotidiano e a escrita de personagens que de outra forma poderiam permanecer esquecidos, com atenção às formas com que as suas próprias lutas e visões de si mesmos criam buracos nas teorias e políticas dominantes. Talvez a criatividade da etnografia surja deste esforço de dar forma às espinhosas artes de viver das pessoas e aos inesperados potenciais que criam, e do trabalho descritivo de dar a estas tensões observadas uma força igualmente poderosa nas suas próprias descrições.» [Biehl e Moran-Thomas 2009: 282]

Os humoristas socorrem-se do mundo real para as suas criações. Muitas vezes nem precisam de inventar as situações, elas surgem espontaneamente no quotidiano. Sobre o seu *cartoon Há Vida em Markl*, Nuno Markl explica que «é sobre as pequenas coisas da vida» [Fonseca Santos 2006: 215], assim como a rubrica que mantém na rádio é sobre histórias verdadeiras do seu e de outros quotidianos. Como escreve Hernández Sánchez «não há melhor exemplo de sublime cómico que o da nossa própria realidade» [2012: 39]

Três humoristas profissionais desvendam a sua leitura sobre este assunto.

Fiódor Medvedev: Primeiro nós não esquecemos o que é que eles disseram, como é costume dos políticos. Depois fazemos um truque muito básico, que é conseguirmos entrar na intimidade deles, ‘o que é que eles de facto disseram nos seus gabinetes?’, e é aí que usamos o humor para irmos muito mais longe.»

Zezé Stardust: Eu estou ao pé da Graça, Alfama, Mouraria, Martim Moniz, Arroios, já me passaram todos os cromos possíveis e imaginários pela vista, conheci pessoas e conheço pessoas que são inacreditáveis, parecem saídas da *Conversa da Treta*.»

José Manuel Fonseca: «Eu faço isso, e disse: «isto é fantástico, acontece-me a mim», e só isso é engraçado. São pequenas coisas que nós vivemos e de que ninguém fala.»

(Todos em *A Graça Sociológica do Humor*)

A quem se podem dirigir essas vozes? Simmel já respondera antecipadamente: «[O estranho] recebe muitas vezes as revelações e confidências mais surpreendentes, por vezes reminiscentes de uma confissão, sobre assuntos que são mantidos cuidadosamente escondidos daqueles que lhe são próximos.» [Simmel 1971: 145]

Da mesma forma que os comediantes executam o seu material a partir das observações e revelações, também o etnógrafo deve conciliar dialecticamente as acções que executa no terreno e a escrita das suas observações [Emerson *et al.* 2011].

Alfred Schutz [1967; 2003], na sua proposta epistemológica, estabelecia que os objectos de pensamento construídos pelos investigadores sociais estão fundados sobre os objectos de pensamento produzidos pelo pensamento corrente do homem sobre a vida quotidiana. Jay Leno³⁸ explicou que as piadas feitas sobre determinada personagem da vida pública - que pode ou não ser política - reflectem normalmente as características mais reconhecidas do visado pela opinião pública. A este propósito, pode seguir-se Leno até à comédia americana, onde as constantes piadas sobre O.J. Simpson ou Robert Blake, ambos actores conhecidos, ambos julgados e absolvidos pelo assassinato das suas mulheres, referem-nos continuamente como os autores materiais dos crimes.

³⁸ Em entrevista à CNN

Considerações finais

Ao longo das várias fases do trabalho que nestas páginas se conclui - desde o seu planeamento à sua escrita final - muitas vezes pairou, em diálogos ou solilóquios, a pergunta de Alexandre O'Neill: «E se fôssemos rir, / Rir de tudo, tanto / Que à força de rir / Nos tornássemos pranto?» Que o objectivo último de um labor desta natureza não é a paródia nem a provocação do riso, pelo menos de forma voluntária, acerca das suas próprias observações ou da mundividência particular do universo científico e académico afigura-se como evidente, especialmente aos iniciados nas lides de tais contextos. Para esse efeito tem a literatura humorística sobre a academia cumprido o seu destino [Schlueter 2005]. No entanto, num trabalho sobre o discurso humorístico, construído a partir da linguagem sociológica e onde se procura enfatizar os pontos de aproximação entre a produção dos ângulos de observação de um e de outra, muitas vezes o discurso se embrenhou na dúvida alexandrina: de que nos podemos rir quando a ciência pede contenção e gravidade? Tal como Erasmo de Roterdão [2000] avisava na introdução ao seu *Elogio da Loucura* que esta não era de maneira nenhuma a obra de um louco, também o elogio da comédia não tem necessariamente de ser a obra de um comediante.

Em inversão deliberada da organização dos capítulos de todo o volume, desde o último até ao primeiro, mas na ordem correcta do surgimento das interrogações na fase embrionária, o projecto original tratava da discussão inacabada sobre o lugar do humor e dos seus autores nas sociedades contemporâneas, da assimilação presuntiva do discurso humorístico na ordem social, da atribuição consagrada de significados no mundo da vida quotidiana através do humor e do riso e da construção formuladora de tipificações e representações com recurso a imagética humorística.

As grandes questões iniciais deste projecto pressupunham a descoberta de respostas simples para revelar ao mundo por que se riem, de que se riem e para que se riem as sociedades e os indivíduos. No fim do trabalho, é necessário assumir desassombadamente que as contendas teóricas que procuraram decifrar estas verdades são impossíveis de consensualizar. As diversas teorias sobre as causas do riso, a miríade de géneros de humor ou os diferentes tipos de comédia, bem como as divergências paradigmáticas das Ciências Sociais, não permitem a produção de um campo unificado do conhecimento sobre o humor e a comédia. A individualização das experiências, do gosto e das escolhas atribui um maior poder ao humor e à comédia, e por conseguinte aos seus autores e actores, porque lhes é conferida uma legitimidade em pé de igualdade com qualquer outro produto informativo, cultural e de conhecimento. O risco do riso no mundo contemporâneo é a fragmentação que se pode seguir à explosão [Minois 2007; Lipovetsky e Serroy 2010a].

Foi neste contexto de disseminação explicativa que germinou a quimera de acrescentar à discussão inicialmente ideada uma outra interrogação que se acercasse dos recursos cognitivos e estilísticos do humor e, através do espelho de Alice, que inventa proporções e distorce metáforas, produzisse comparações e contraposições com as Ciências Sociais, nomeadamente a Sociologia e a Antropologia.

O paralelismo aqui apresentado entre algumas propostas teóricas da Sociologia e a produção discursiva do humor em contexto de representação mediática não esquece que são os próprios humoristas a deixar claro que não perseguem nenhuma lei universal, não procuram estabelecer uma praxis revolucionária nem sequer explicar a essência do mundo. Usando um registo habitual da comédia feito de oximoros implícitos e explícitos, é com modesta húbri que asseveram ter *apenas* a pretensão de reconhecer uma certa tipicidade absurda na realidade e com isso provocar divertimento [cf. Fonseca Santos 2006; Cantante 2007; Brás 2009]. O humor dispensa o confronto com uma apreciação mais objectiva da realidade e praticamente recusa - ou elimina - a importância do contraditório. Ao contrário da validação das Ciências Sociais, o humor não necessita de recorrer ao teste da falsificabilidade. Por estas razões, as tentações de formatar o humor, de impor equilíbrios com o real ou de limitar o seu âmbito foram, são e serão sempre a melhor forma de aniquilar o humor, a comédia, a sátira, a ironia e a paródia. Esta é provavelmente a razão que explica por que as tentações censórias e totalitárias não se constituem como regulares apreciadoras das feições do humor, uma vez que nos mundos esquadrihadamente perfeitos dos totalitarismos não se admitem sentidos de ridículo e absurdo na existência e no quotidiano nem muito menos na direcção ou sobre aqueles que os dirigem.

Ao longo do trabalho foi possível emoldurar as discussões sobre o humor e a comédia na metáfora da faca de dois gumes: se o humor é uma lâmina que pode cortar as teias com que se urde o poder, a outra face afiada pode servir para rasgar as bocas de quem o desafia.

Da mesma forma, junto da comunidade científica e académica o humor pode desempenhar um papel ambivalente. Por um lado, a tradição constitui-o por princípio como um corpo estranho à formulação do saber exacto e o riso pode significar apenas a sinalização da desconformidade normativa de uma qualquer formulação tentada, ainda que falhada, mesmo que falhada cada vez melhor, como na enunciação de Beckett. Mas visto pelo lado ofuscado do prisma, o humor pode ser um auxiliar discursivo, um pronunciamento estilístico ou um estado de inquietude dos cientistas.

Na escrita deste trabalho, não foram raras as tentações demoníacas - e algumas vezes não conseguindo dominar esse engodo irresistível para quem prefere perder uma boa avaliação do que uma boa piada - que clamavam pelo gracejo, pela facécia ou pelo acinte a propósito de qualquer um dos temas e capítulos que foram sendo trazidos à análise e à discussão. O impedimento para essa libertação das amarras normativas institucionalmente estabelecidas e

de seguir sem hesitações a sugestão de Walker [2014] para usar o humor como ferramenta metodológica, houvera sido previamente explicado por Billig [2005], ao formular o conceito de não-riso como ferramenta poderosa do humor disciplinador pelo medo do ridículo. Desta forma se manteve neste trabalho uma certa manutenção de ordem escolástica, aqui e além com desvios quixotescos - sendo Quixote a sinédoque da destemperança e do ridículo, mas também das inalcançáveis e românticas quimeras. Numa dimensão fantasiosa, quixotesco é também uma metonímia para a autoria de projectos de curiosidade intelectual. Será Quixote todo aquele que depois de muito tempo enclausurado nas leituras, decide sair para o mundo encarnando uma personagem igual à do seu imaginário literário - ou científico - e se torna alguém que se julga capaz de compreender o mundo mesmo quando este o considera apenas um cientista de triste figura.

Espera-se que este trabalho possa contribuir para uma nova linguagem dentro do conhecimento científico, que os investigadores não tenham medo do embaraço e do ridículo na hora de escrever a Ciência. Nos desafios do futuro, esta investigação serve de ponto de partida para outras viagens analíticas pelos novos significados dos discursos humorísticos e das descobertas da ciência, esperando que uns e outros possam provocar simultaneamente o riso e a inteligência.

*Exeunt*³⁹.

³⁹ Expressão latina utilizada no teatro (nomeadamente por Shakespeare) para indicar a altura em que as personagens saem do palco.

Bibliografia

ACHARYA, Sukanta [2006], “Humour, Jokes and the Statement” in *Journal of Human Values*, Sage, vol. 12, nº2, pp. 179-193.

ADÃO, Teresa [2008], *O lado sério do humor - uma perspectiva sociolinguística do discurso humorístico*. Penafiel: Editorial Novembro.

ADORNO, Theodor W. [2003], *Sobre a Indústria da Cultura*. Coimbra: Angelus Novus. (Ensaios publicados em alemão entre 1938 e 1969; 1ª ed. compilada em alemão 1996)

AGAR, Michael H. [1996], *Professional Stranger: An Informal Introduction to Ethnography*. Nova Iorque, NY: Academic Press.

AGOSTINHO (de Hipona) [1955], *Confessions*. Ed. pdf @ <<http://faculty.georgetown.edu/jod/augustine/conf.pdf>> em 14/01/2014. (Original em latim 398)

ALLEN, Steve e WOLLMAN, Jane [1987], *How To Be Funny - Discovering the comic you*. Nova Iorque, NY: McGraw-Hill.

AMARAL JERÓNIMO, Nuno [2002], *ver o mundo aos quadradinhos - Krazy Kat e a pandilha da bd*. Covilhã: UBI-CES Working Papers.

AMARAL JERÓNIMO, Nuno [2004], “A figura do intelectual na história das ideias” in MOREIRA, A. (coord.), *Terrorismo*. Coimbra: Almedina, pp. 211-223.

AMARAL JERÓNIMO, Nuno, REIS, Bruno C. e SOUSA, João C., [2010], “Chuteiras e astrolábios - Identidade nacional e a selecção portuguesa na imprensa de referência” in *Aurora*, NEAMP - PUC São Paulo, nº 9.

APPELROUTH, Scott e EDLES, Laura Desfor [2011], *Sociological Theory in the Contemporary Era*. Thousand Oaks, Ca.: Sage.

APTE, Mahadev [1985], *Humor and laughter: An anthropological approach*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

APTE, Mahadev [1987], “Ethnic Humor Versus ‘Sense of Humor’: An American Sociocultural Dilemma” in *American Behavioral Scientist*, Sage, vol. 30, nº 1, pp. 27-41.

AQUINO, Tomás de [2006], *Summa Theologica (Secunda Secundae)*. Project Gutenberg. E-book @ <<http://www.gutenberg.org/ebooks/18755>> em 14/01/2014. (Versão em inglês; original em latim 1273)

- ARENDE, Hannah [1996], “La crisis en la cultura: su significado político y social” in *Entre el Pasado y el Futuro - Ocho Ejercicios sobre la Reflexión Política*. Barcelona: Ediciones Península. (Ensaïos originais em inglês e alemão publicados entre 1954 e 1968; 1ª ed. compilada em inglês 1968)
- ARISTÓFANES [2006], *The Complete Plays of Aristophanes*. Nova Iorque, NY: Bantam. (Originais gregos de 425 a.C. a 388 a.C.)
- ARISTÓTELES [2011], *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. (Original grego c. 335 a.C.)
- ARON, Raymond [1991], *As Etapas do Pensamento Sociológico*. Lisboa: Círculo de Leitores. (1ª ed. francês 1967)
- ARON, Raymond [2002], *L’opium des intellectuels*. Paris: Hachette Littératures. (Reedição; 1ª ed. 1955)
- ARPAN, L. M., BAE, B., CHEN, Y.-S. e GREENE JR., G. H. [2011], “Perceptions of Bias in Political Content in Late Night Comedy Programs” in *Electronic News*, Sage, vol. 5, nº 3, pp. 158-173.
- ASOR ROSA, Alberto [1996], “Intelectuais” in *Enciclopédia Einaudi - Política; Tolerância/Intolerância*, nº 22. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp. 151-178.
- ATTARDO, Salvatore [2003], “Introduction: the pragmatics of humor” in *Journal of Pragmatics*, Elsevier, vol. 35, nº 9, pp. 1287-1294.
- ATTARDO, Salvatore [2008], “Semantics and Pragmatics of Humor” in *Language and Linguistics Compass*, Wiley, vol. 2, nº 6, pp. 1203-1215.
- ATTON, Chris [2001], “The Mundane and its Reproduction in Alternative Media” in *Journal of Mundane Behavior*, vol. 2, nº 1 @ <www.mundanebehavior.org/index.htm> em 28/04/2003.
- BAEK, Young Min e WOJCIESZAK, Magdalena E. [2009], “Don't Expect Too Much! Learning From Late-Night Comedy and Knowledge Item Difficulty” in *Communication Research*, Sage, vol. 36, nº 6, pp. 783-809.
- BAKHTIN, Mikhail M. [1984], *Rabelais and his World*. Bloomington: Indiana University Press. (1ª ed. russo 1965)
- BALDICK, Chris [2008], *Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press.
- BALLART, Pere [1994], *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Sirmio.

- BARASCH, Frances K. [2005], “Commedia dell’Arte” in CHARNEY, M. (ed.), *Comedy - A Geographic and Historical Guide*. Westport, Conn.: Praeger, pp. 233-247.
- BARZUN, Jacques [2003], *Da Alvorada à Decadência - De 1500 à Actualidade - 500 Anos de Vida Cultural do Ocidente*. Lisboa: Gradiva. (1ª ed. Inglês 2000)
- BAUER, Martin W. e GASKELL, George (eds.) [2000], *Qualitative Researching with Text, Image and Sound*. Londres: Sage.
- BAUMAN, Zygmunt [2000], “On Writing Sociology” in *Theory, Culture & Society*, Sage, vol. 17, nº 1, pp. 79-90.
- BAUMAN, Zygmunt [2002], *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós. (1ª ed. inglês 1999)
- BAUMAN, Zygmunt [2006], *Modernidad Líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina. (1ª ed. inglês 2000)
- BAUMAN, Zygmunt [2010], *Legisladores e Intérpretes*. Rio de Janeiro: Zahar. (1ª ed. inglês 1987)
- BAUMGARTNER, Jody C. [2007], “Humor on the Next Frontier: Youth, Online Political Humor and the JibJab Effect” in *Social Science Computer Review*, Sage, vol. 25, nº 3, pp. 319-338.
- BECKER, Howard S. [1984], *Art Worlds*. Berkeley, Ca.: University of California Press.
- BENTO (de Núrsia) [sec. VI], *Regula Benedicti*. (Original em latim @ <<http://www.thelatinlibrary.com/benedict.html>> em 22/03/2014; versão em português @ <<http://www.osb.org.br/regra.html>> em 22/03/2014)
- BERGER, Arthur Asa [1976], “Anatomy of the Joke” in *Journal of Communication*, vol. 26, nº 3, pp. 113-115.
- BERGER, Arthur Asa [1993], *An Anatomy of Humor*. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers.
- BERGER, Peter [1983], *Perspectivas Sociológicas - Uma Visão Humana*. Petrópolis, Vozes. (1ª ed. inglês 1963)
- BERGER, Peter [1999], *Risa Redentora*. Barcelona: Kairós. (1ª ed. inglês 1997)
- BERGER, Peter e LUCKMANN, Thomas [2010], *A Construção Social da Realidade*. Lisboa: Dinalivro. (1ª ed. inglês 1966)
- BERGSON, Henri [2009], *Laughter - An Essay on the Meaning of the Comic*. Project Gutenberg. E-book @ <<http://www.gutenberg.org/ebooks/4352>> em 06/04/2010. (1ª ed. francês 1900)

- BERICAT, Eduardo [1998], *La integración de los métodos cuantitativo e cualitativo en la investigación social - Significado y medida*. Barcelona: Editorial Ariel.
- BERLYNE, Daniel E. [1972], "Humour and its kin" in GOLDSTEIN, J. H. e MCGHEE, P. E. (eds.), *The Psychology of Humour*. Nova Iorque, NY: Academic Press, pp. 43-60.
- BERNARD, H. Russell [2002], *Research Methods in Anthropology: Qualitative and Quantitative Approaches*. Nova Iorque, NY: Altimira Press. (3ª ed.)
- BEVIS, Matthew [2013], *Comedy - A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- BIEHL, João e MORAN-THOMAS, Amy [2009], "Symptom: Subjectivities, Social Ills, Technologies" in *Annual Review of Anthropology*, vol. 38, pp. 267-288.
- BILLIG, Michael [2001], "Humour and Embarrassment - Limits of 'Nice-Guy' Theories of Social Life" in *Theory, Culture & Society*, Sage, vol. 18, nº5, pp. 23-43.
- BILLIG, Michael [2005], *Laughter and Ridicule - Towards a Social Critique of Humour*. Londres: Sage.
- BILLINGTON, Sandra [1984], *A Social History of the Fool*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave MacMillan.
- BINGHAM, Shawn C. e HERNANDEZ, Alexander A. [2009], "Laughing Matters: The Comedian as Social Observer, Teacher, and Conduit of the Sociological Perspective" in *Teaching Sociology*, Sage, vol. 37, Outubro, pp. 335-352.
- BLOOM, Harold [1997], *O Cânone Ocidental*. Lisboa: Temas & Debates. (1ª ed. inglês 1994)
- BLOOM, Harold [2008], *Onde Está a Sabedoria?* Lisboa: Antropos. (1ª ed. inglês 2004)
- BOCACCIO, Giovanni [2006], *Decameron*. Lisboa: Relógio d'Água. (1ª ed. italiano 1348-1353)
- BOGGS, Carl [2000], "Intellectuals" in BROWNING, G., HALCLI, A. e WEBSTER, F. (eds.), *Understanding Contemporary Society*. Londres: Sage.
- BORE, Inger-Lise K. [2010a], "TV Comedy Audiences and Media Technology: A Comparative Study of Britain and Norway" in *Convergence*, Sage, vol. 16, nº 2, pp. 185-200.
- BORE, Inger-Lise K. [2010b], "(Un)funny women: TV comedy audiences and the gendering of humour" in *European Journal of Cultural Studies*, Sage, vol. 13, nº 2, pp. 139-154.
- BORE, Inger-Lise K. [2011], "Transnational TV Comedy Audiences" in *Television & New Media*, Sage, vol. 12, nº4, pp. 347-369.

- BOURDIEU, Pierre [1989], *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel. (Ensaios e conferências originais em francês publicados entre 1977 e 1984)
- BOURDIEU, Pierre [1996], *As Regras Da Arte - Génese e Estrutura do Campo Literário*. Queluz: Presença. (1ª ed. francês 1992)
- BRÁS, Rui Pedro [2009], *Esmiuçar os Gato Fedorento*. Lisboa: Presselivre.
- BREKHUS, Wayne [2000], “A Mundane Manifesto”, in *Journal of Mundane Behavior*, vol. 1, nº 1 @ <www.mundanebehavior.org/index.htm> em 09/06/2001.
- BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman (eds.) [1997], *A Cultural History of Humour: From Antiquity to the Present Day*. Cambridge: Polity Press.
- BRENNAN, Edward R. [2011], “Not seeing the joke: the overlooked role of humour in researching television production” in *Media Culture Society*, vol. 33, nº 6, pp. 819-833.
- BREWER, Derek [1997], “Prose Jest-Books Mainly in the Sixteenth to Eighteenth Centuries in England” in BREMMER, J. e ROODENBURG, H. (eds.), *A Cultural History of Humour: From Antiquity to the Present Day*. Cambridge: Polity Press.
- BREWER, Derek (ed.) [2000], *Medieval Comic Tales*. Woodbridge, Suffolk: D. S. Brewer.
- BRITO E CUNHA, B., CRUZ, C., FERREIRA, E., DUARTE, J., ZAMBUJAL, M. e NEVES, O. [1980], *Pão com manteiga*. Lisboa: Pão Com Manteiga.
- BRUCE, Steve [1999], *Sociology - A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo [2000], “Del humor quevedesco a la ironia cervantina” in *Estudios Públicos*, Centro de Estudios Públicos (Chile), nº 77, pp. 373-388.
- BURKE, Peter [1997], “Frontiers of the Comic in Early Modern Italy, c. 1350 - 1750” in BREMMER, J. e ROODENBURG, H. (eds.), *A Cultural History of Humour: From Antiquity to the Present Day*. Cambridge: Polity Press, pp. 61-75.
- BURNINGHAM, Kate e COOPER, Geoff [1999], “Being Constructive: Social constructionism and the environment” in *Sociology*, Sage, vol. 33, nº 2, pp. 297-316.
- BURR, Vivien [2003], *Social Constructionism*. Londres. (2ª ed.; 1ª ed. 1995)
- BURTON, Robert [2014], *Anatomia da Melancolia*. Lisboa: Quetzal. (1ª ed. inglês 1621)
- BYRNE, John [2002], *Writing Comedy*. Londres: Bloomsbury Methuen Drama. (2ª ed.; 1ª ed. 1999)

CALLEJO, Javier [2001], *El grupo de discusión. Introducción a una práctica de investigación*. Barcelona: Ariel.

CALMUS, Arnaud e CAILLIES, Stéphanie [2014], “Verbal irony processing: How do contrast and humour correlate?” in *International Journal of Psychology*, Wiley, vol. 49, nº 1, pp. 46-50.

CAMPBELL, Elaine [2011], “The cultural politics of justice: Bakhtin, stand-up comedy and post-9/11 securitization” in *Theoretical Criminology*, Sage, vol. 15, nº 2, pp. 159-177.

CANALES CERÓN, Manuel [1995], “Sociologías de la Vida Cotidiana” in GARRETÓN, M. A. e MELLA, O. (ed.), *Dimensiones Actuales de la Sociología*. Santiago, Chile: Bravo y Allende Ed.

CANTANTE, Frederico [2007], *A Graça Sociológica do Humor*. CIES-ISCTE, CIES e-Working Paper nº 33/2007 @ <http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP33_Cantante_.pdf> em 12/09/2010.

CAROLL, Noël [2014], *Humour - A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

CARTER, Judy [2001], *The Comedy Bible: From Stand-up to Sitcom - The Comedy Writer's Ultimate "How To" Guide*. Nova Iorque, NY: Fireside.

CARVALHO, Nadja de Moura e FONSACA, Katia Patrícia [2006], “Animação em tempo e espaço do humor *on-line*: Estudo de site com charges e caricaturas” in *Iniciacom*, São Paulo, vol. 1, Nº 2, pp. 9-16.

CERULO, Karen A. [1997], “Identity Construction: New issues, New directions” in *Annual Review of Sociology*, nº 23, pp. 385-409.

CERVANTES Saavedra, Miguel de [1990], *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Edicomunicación. (Ed. original em duas partes, 1605 e 1615)

CHAPMAN, Antony J. [1983], “Humor and Laughter in Social Interaction and Some Implications for Humor Research” in MCGHEE, P. E. e GOLDSTEIN, J. H. (ed.), *Handbook of Humor Research - Basic Issues*. Nova Iorque, NY: Springer - Verlag, pp. 135-157.

CHAPMAN, G., CLEESE, J., GILLIAM, T., IDLE, E., JONES, T. e PALIN, M. com MCCABE, B. [2004], *The Pythons Autobiography by the Pythons*. Londres: Orion Books.

CHARMAZ, Kathy [2000], “Grounded theory: objectivist and constructivist method” in DENZIN, N. K. e LINCOLN, Y. S. (eds.), *Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks, Ca.: Sage, pp. 509-535

CHARMAZ, Kathy [2006], *Constructing Grounded Theory: A practical guide through qualitative analysis*. Thousand Oaks, Ca.: Sage.

- CHARNEY, Maurice [2005], “Roman Comedy” in CHARNEY, M. (ed.), *Comedy - A Geographic and Historical Guide*. Westport, Conn.: Praeger, pp. 493-511.
- CHARNEY, Maurice (ed.) [2005], *Comedy - A Geographic and Historical Guide*. Westport, Conn.: Praeger.
- CHAUCER, Geoffrey [2003], *The Canterbury Tales*. Londres: Penguin. (Reimpressão; 1ª ed. traduzida para inglês moderno 1951; contos escritos e organizados nos finais do século XIV)
- CICCONE, Anthony A., MEYERS, Renee A. e WALDMANN, Stephanie [2008], “What's So Funny? Moving Students Toward Complex Thinking in a Course on Comedy and Laughter” in *Arts and Humanities in Higher Education*, vol. 7, nº 3, pp. 308-322.
- CICOUREL, Aaron [2000], “Algunas cuestiones de teoría y método” in DÍAZ, F. (ed.), *Sociología de la situación*. Madrid: La Piqueta, pp. 97-127.
- CINTRA TORRES, Eduardo [1998], *Ler Televisão*. Oeiras: Celta.
- CINTRA TORRES, Eduardo e ZÚQUETE, José Pedro (coord.) [2011], *A Vida Como um Filme - Fama e Celebridade no Século XXI*. Alfragide: Texto.
- CLARK, Herbert H. e BRENNAN, Susan E. [1991], “Grounding in communication” in RESNICK, L. B., LEVINE, J. M. e TEASLEY, S. D. (eds.), *Perspectives on socially shared cognition*. Washington, DC: American Psychological Association.
- CLIFFORD, James [1988], *The Predicament of Culture - Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- CLIFFORD, James e MARCUS, George E. (eds.) [1986], *Writing Culture - The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley e Los Angeles, Ca.: University of California Press.
- COHEN, Ted [2001], “Humor”, in GAUT, B. e MCLIVER LOPES, D. (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*. Londres: Routledge.
- COLEBROOK, Claire [2004], *Irony*. Londres: Routledge.
- COLLINS, Randall [2005], *Interaction Ritual Chains*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- COSER, Rose Laub [1960], “Laughter Among Colleagues. A Study of the Social Functions of Humor Among the Staff of a Mental Hospital” in *Psychiatry*, nº 23, pp. 81-95.
- COUSINS, A. D. (ed.) [2009], *The Shakespeare Encyclopedia - The Complete Guide to the Man and His Works*. Londres: Apple Press.

COWEN, Tyler [2004], *Creative Destruction: How Globalization is Changing the World's Cultures*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

CRAIB, Ian [1997], "Social Constructionism as a Social Psychosis" in *Sociology*, Sage, vol. 31, nº 1, pp. 1-15.

CRANE, Diana (ed.) [1994], *The Sociology of Culture: Emerging Theoretical Perspectives*. Oxford: Blackwell.

CRAWFORD, Mary [1995], *Talking Difference: On Gender and Language*. Londres, Sage.

CRESPI, Franco [1997], *Manual de Sociologia da Cultura*. Lisboa: Editorial Estampa. (1ª ed. italiano 1996)

CRITCHLEY, Simon [2002], *On Humour*. Londres: Routledge.

CROSSLEY, Nick [1996], *Intersubjectivity: The Fabric of Social Becoming*. Londres: Sage.

DAMATTA, Roberto [1997], *Carnavais, malandros e heróis - Para uma Sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco. (6ª ed.; 1ª ed. 1979)

DAVIS, Murray S. [1993], *What's So Funny?: The Comic Conception of Culture and Society*. Chicago, Ill.: University Of Chicago Press.

DELANEY, Tim [2006], *Seinology - The Sociology of Seinfeld*. Nova Iorque, NY: Prometheus Books.

DENTITH, Simon [2000], *Parody*. Londres: Routledge.

DENZIN, Norman K. e LINCOLN, Yvonna S. [2000], "Introduction: the discipline and practice of qualitative research" in DENZIN, N. K. e LINCOLN, Y. S. (eds.), *Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks, Ca.: Sage, pp. 1-17.

DERRIDA, Jacques [1997], *Of Grammatology*. Baltimore, Md.: John Hopkins University Press. (1ª ed. francês 1967)

DEWALT, Kathleen M. e DEWALT, Billie R. [2002], *Participant Observation: A Guide for Fieldworkers*. Nova Iorque, NY: Altamira Press.

DIOGO, Vasco [2001], "Comédias cinematográficas dos anos 30-40" in *Análise Social*, Instituto de Ciências Sociais, vol. XXXVI (nº 158-159), pp. 301-327.

DODDS, Klaus e KIRBY, Philip [2013], "It's Not a Laughing Matter: Critical Geopolitics, Humour and Unlaughter" in *Geopolitics*, Routledge, vol. 18, nº1, pp. 45-59.

- DOUBLE, Oliver [2013], *Getting the Joke: The Inner Workings of Stand-Up Comedy*. Londres: Bloomsbury. (2ª ed; 1ª ed. 2005)
- DOUGLAS, Mary e ISHERWOOD, Baron [2006], *The World of Goods: Toward and Anthropology of Consumption*. Londres: Routledge.
- DRIESSEN, Henk [1997], "Humour, Laughter and the Field: Reflections from Anthropology" in BREMMER, J. e ROODENBURG, H. (eds.), *A Cultural History of Humour: From Antiquity to the Present Day*. Cambridge: Polity Press, pp. 222-241.
- DUKORE, Bernard F. [2010], "Seriousness Redeemed by Frivolity: Ayckbourn's Intimate Exchanges" in *Journal of Modern Drama*, vol. 53, nº4, pp. 447-470.
- DURING, Simon [2005], *Cultural Studies - A critical introduction*. Londres: Routledge.
- DWYER, Tom [1991], "Humor, power and change in organizations" in *Human Relations*, Sage, nº 44, pp. 1-19.
- EAGLETON, Terry [2003], *A Ideia de Cultura*. Lisboa: Temas e Debates. (1ª ed. inglês 2000)
- EÇA DE QUEIRÓS, José Maria [1925], *A Capital!* Ed. pdf @ <http://figaro.fis.uc.pt/queiros/obras/Capital/Capital_20100822.pdf> em 05/03/2014.
- ECO, Umberto [1991], *Apocalípticos e Integrados*, Difel, Lisboa. (1ª ed. italiano 1964)
- ECO, Umberto [2002], *O Nome da Rosa*. Porto: Público. (1ª ed. italiano 1980)
- ECO, Umberto [2011], "Introdução à Idade Média" in Eco, U. (org.), *Idade Média - Bárbaros, Cristãos e Muçulmanos*. Alfragide: Dom Quixote. (1ª ed. italiano 2010)
- EDWARDS, Tim (ed.) [2007], *Cultural Theory - Classical and Contemporary Positions*. Londres: Sage.
- EISENBERG, Anne F. [2005], "habitus/field" in RITZER, George (ed.), *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*. Malden, Mass.: Blackwell.
- ELIAS, Norbert [2004], *A Sociedade dos Indivíduos*. Alfragide: D. Quixote.
- ELIOT, T. S. [2002], *Notas para uma Definição de Cultura*. Lisboa: Século XXI. (1ª ed. inglês 1948)
- ELLUL, Jacques [1973], *Propaganda: The Formation of Men's Attitudes*. Nova Iorque, NY: Vintage Books. (1ª ed. francês 1962)

ELSE, Gerald Frank [1957], *Aristotle's Poetics - The Argument*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

EMERSON, Robert M., FRETZ, Rachel I. e SHAW, Linda L. [2011], *Writing Ethnographic Fieldnotes*. Chicago, Ill.: The University of Chicago Press. (2ª ed.; 1ª ed. 1995)

ENGLISH, Mary C. [2005], "Greek Comedy" in CHARNEY, M. (ed.), *Comedy - A Geographic and Historical Guide*. Westport, Conn.: Praeger, pp. 363-379.

EPICTETO [2012], *O Encheiridion de Epicteto*. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe. Ed. pdf @ <<http://seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/viewFile/816/721>> em 24/10/2013. (Original grego c. 125 d.C.)

ERASMO (de Roterdão) [2000], *O Elogio da Loucura*. Lisboa: Cosmos. (1ª ed. latim 1511)

ERICKSON, Kenneth C. e STULL, Donald [1998], *Doing Team Ethnography: Warnings and Advice*. Thousand Oaks, Ca.: Sage.

ESQUENAZI, Jean-Pierre [2006], *Sociologia dos Públicos*. Porto: Porto Editora. (1ª ed. francês 2003)

EVANS, James Allan [2005], "Literature" in EVANS, J. A. (ed.) e PARKS, R. (coord.), *Arts and Humanities Through The Eras: Ancient Greece and Rome (1200 B.C.E.-476 C.E.)*. Farmington Hills, Mich.: Thomson Gale, pp. 117-179.

EYERMAN, Ron [1994], *Between Culture and Politics - Intellectuals in Modern Society*. Cambridge: Polity Press.

FELDMAN, Lauren [2007], "The news about comedy: Young audiences, The Daily Show, and evolving notions of journalism" in *Journalism*, Sage, vol. 8, nº 4, pp. 406-427.

FELDMAN, Lauren e YOUNG, Dannagal Goldthwaite [2008], "Late-Night Comedy as a Gateway to Traditional News: an Analysis of Time Trends in News Attention Among Late-Night Comedy Viewers During the 2004 Presidential Primaries" in *Political Communication*, Routledge, nº 25, pp. 401-422.

FERGUSON, Harvie [2003], "Phenomenology and Social Theory" in RITZER, G. e SMART, B. (eds.), *Handbook of Social Theory*. Londres: Sage, pp. 232-248. (2ª ed; 1ª ed. 2001)

FERRER, Jordi e CAÑUELO, Susana [2002], *Historia de la Literatura Universal*. Barcelona: Editorial Optima.

FIDALGO, António [1995], *Semiótica - A lógica da comunicação*. Covilhã: UBI.

- FIGG, Kristen Mossler, FRIEDMAN, John Block (eds.) e PARKS, Rebecca (coord.) [2005], *Arts and Humanities Through The Eras: Medieval Europe 814-1450*. Farmington Hills, Mich.: Thomson Gale.
- FINE, Gary Alan [1983], “Sociological Approaches to the Study of Humor” in MCGHEE, P. E. e GOLDSTEIN, J. H. (ed.), *Handbook of Humor Research - Basic Issues*. Nova Iorque, NY: Springer - Verlag, pp. 159-181.
- FINE, Gary Alan e DE SOUCEY, Michaela [2005], “Joking cultures: Humor themes as social regulation in group life” in *Humor - International Journal of Humor Research*, De Gruyter, vol. 18, nº 1, pp 1-22.
- FONSECA SANTOS, Inês [2006], *Produções Fictícias - 13 anos de insucessos*. Dafundo: Oficina do Livro.
- FONTAINE, Michael e SCAFURO, Adele C. (eds.) [2014], *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- FOX, Kate [2004], *Watching the English - The Hidden Rules of English Behaviour*. Londres: Hodden & Stoughton.
- FOX, Stephen [1990], “The Ethnography of Humour and the Problem of Social Reality” in *Sociology*, Sage, vol. 24, nº 3, Agosto, pp. 431-446.
- FRANKFURT, Harry G. [2006], *Da Treta*. Viana do Castelo: Livros de Areia. (1ª ed. inglês 2005)
- FRASCINA, Francis e HARRIS, Jonathan (eds.) [1999], *Art in Modern Culture: An anthology of critical texts*. Londres: Phaidon.
- FREUD, Sigmund [1960], *Jokes and Their Relation to the Unconscious*. Nova Iorque, NY: Norton. (1ª ed. alemão 1905)
- FRIEDMAN, Sam [2014], *Comedy and Distinction - The Cultural Currency of a 'Good' Sense of Humour*. Londres: Routledge.
- FRIEDMAN, Sam e KUIPERS, Giseline [2009], “The Divisive Power of Humour: Comedy, Taste and Symbolic Boundaries” in *Cultural Sociology*, vol. 7, nº 2, pp. 179-195.
- FRIEND, Tad [2002], “What’s so Funny? A scientific attempt to discover why we laugh” in *The New Yorker*, 11 de Novembro, pp. 78-93.
- FRY, William F. [1987], “Humor and Paradox” in *The American Behavioral Scientist*, Sage, nº 30, nº 1, pp. 42-71.

FURIÓ, Vicenç [2000], *Sociología del Arte*. Madrid: Ed. Cátedra.

GAMBERINI, Roberto [2013], “Géneros da literatura latina da Idade Média: fábula e sátira” in ECO, U. (org.), *Idade Média - Catedrais, Cavaleiros e Cidades*. Alfragide: Dom Quixote. (1ª ed. italiano 2011)

GARFINKEL, Harold [1967], *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

GEERTZ, Clifford [1988], *Works and Lives - The Anthropologist as Author*. Stanford, Ca.: Stanford University Press.

GEORGE, Lisa Rengo [2005], “Theater” in EVANS, J. A. (ed.) e PARKS, R. (coord.), *Arts and Humanities Through The Eras: Ancient Greece and Rome (1200 B.C.E.-476 C.E.)*. Farmington Hills, Mich.: Thomson Gale, pp. 345-384.

GEORGE, Michael [2007], “An Austere Age without Laughter” in HARRIS, S. J. e GRIGSBY, B. L. (eds.), *Misconceptions About the Middle Ages*. Nova Iorque, NY: Routledge, pp. 183-187.

GHOSE, Indira [2008], *Shakespeare and Laughter - A cultural history*. Manchester: Manchester University Press.

GIES, Joseph e GIES, Frances [1981], *Life in a Medieval City*. Nova Iorque: Harper Perennial. (Reedição; 1ª ed. 1969)

GIFFORD, Denis [1984], *The International Book of Comics*. Londres: Hamlyn.

GIORA, R., FEDERMAN, S., KEHAT, A., FEIN, O. e SABAH, H. [2005], “Irony aptness” in *Humor - International Journal of Humor Research*, De Gruyter, vol. 18, nº 1, pp. 23-39.

GIVEN, Lisa M. (ed.) [2008], *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods*. Thousand Oaks, Ca.: Sage.

GLASER, Barney [1978], *Theoretical Sensitivity: Advances in the methodology of grounded theory*. Mill Valley, Ca.: Sociology Press.

GLASER, Barney G. e STRAUSS, Anselm L. [2012], *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. New Brunswick, NJ: Aldine Transaction. (1ª ed. 1967)

GÓES, Paulo [2009], “O problema do riso em *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco” in *Aurora*, Curitiba, vol. 21, nº 28, pp. 213-240.

GOFFMAN, Erving [1990], *The Presentation of Self in Everyday Life*. Londres: Penguin Books. (15ª ed; 1ª ed. 1959)

- GÓIS, M., ARAÚJO PEREIRA, R., DORES, T. e QUINTELA, Z. D. [2005], *Gato Fedorento - O Blog*. Lisboa: Cotovia.
- GOLDSTEIN, Donna M. [2003], *Laughter Out Of Place: Race, Class, Violence, and Sexuality in a Rio Shantytown*. Berkeley, Ca.: University of California Press.
- GOLDSTEIN, Jeffrey H. [1976], "Theoretical Notes on Humor" in *Journal of Communication*, vol. 26, nº 3, pp. 104-112.
- GOMBRICH, Ernst H. [2006], *A História da Arte*. Lisboa: Público-Phaidon. (Trad. 16ª ed. revista, aumentada e redesenhada 1995; 1ª ed. inglês 1950)
- GRAF, Fritz [1997], "Cicero, Plautus and Roman Laughter" in BREMMER, J. e ROODENBURG, H. (eds.), *A Cultural History of Humour: From Antiquity to the Present Day*. Cambridge: Polity Press, pp. 29-39.
- GRANT, Colin B. [2000], *Functions and Fictions of Communication*. Oxford: Peter Lang.
- GRANT, Colin B. [2007], *Uncertainty and Communication: New Theoretical Investigations*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- GRAY, David E. [2014], *Doing Research in the Real World*. Londres: Sage. (3ª ed.; 1ª ed. 2004)
- GREENGROSS, Gil [2008], "Survival of the Funniest" in *Evolutionary Psychology*, vol. 6, nº 1, pp. 90-95.
- GREENGROSS, Gil e MILLER, Geoffrey F. [2009], "The Big Five personality traits of professional comedians compared to amateur comedians, comedy writers, and college students" in *Personality and Individual Differences*, Elsevier, nº 47, pp. 79-83
- GREENGROSS, Gil, MARTIN, Rod A. e MILLER, Geoffrey F. [2012], "Personality Traits, Intelligence, Humor Styles, and Humor Production Ability of Professional Stand-up Comedians Compared to College Students in *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, American Psychological Association, vol. 6, nº 1, pp. 74-82.
- GRUNER, Charles R. [1997], *The Game of Humor: A Comprehensive Theory of Why We Laugh*. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers.
- GUBRIUM, Jaber F. e HOLSTEIN, James A. [2009], *Analyzing Narrative Reality*. Thousand Oaks, Ca.: Sage .
- GUIMARÃES ROMÃO, Sídney Cursino [2005], "Onde está a graça: análise do nível (explícito, implícito e metaplícito) em que se processa a bissociação em textos humorísticos" in *Letras & Letras*, Uberlândia, vol. 21, nº 1, pp. 287-339.

- GUIMELLI, Christian (ed.) [1994], *Structures et transformation des représentations sociales*. Neuchâtel: Delachaux et Niestlé.
- GUREVICH, Aaron [1997], “Bakhtin and his Theory of Carnival” in BREMMER, J. e ROODENBURG, H. (eds.), *A Cultural History of Humour: From Antiquity to the Present Day*. Cambridge: Polity Press, pp. 54-60.
- GURWITSCH, Aron [1979], *Phenomenology and the Theory of Science*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (coord.) [2013], *Relato Audiovisual y Humor*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- HABERMAS, Jürgen [1992a], *Postmetaphysical Thinking: Philosophical Essays*. Cambridge, Mass.: The MIT Press. (1ª ed. alemão 1988)
- HABERMAS, Jürgen [1992b], “Further reflections on the public sphere” in CALHOUN, C. (ed), *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, pp. 421 - 461.
- HALL, Julian [2006], *The Rough Guide to British Cult Comedy*. Londres: Rough Guides.
- HAMILTON, David [2002], “Traditions, preferences, and postures in applied qualitative research” in DENZIN, N. K. e LINCOLN, Y. S. (eds.), *Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks, Ca.: Sage, pp. 60-69.
- HAMMERSLEY, Martyn [1992], *What’s Wrong with Ethnography?* Londres: Routledge.
- HAMMERSLEY, Martyn e ATKINSON, Paul [2007], *Ethnography: Principles in practice*. Londres: Routledge. (3ª ed.; 1ª ed. 1983)
- HANINK, Johanna [2014], “Crossing Genres: Comedy, Tragedy, and Satyr Play” in FONTAINE, M. e SCAFURO, A. C. (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford: Oxford University Press, pp. 258-277.
- HARAWAY, Donna J. [1991], *Simians, Cyborgs, and Women - The Reinvention of Nature*. Nova Iorque: Routledge.
- HARDCASTLE, Gary L. e REISCH, George (eds.) [2006], *Monty Python and Philosophy - Nudge Nudge, Think Think*. Chicago, Ill.: Open Court.
- HARRIS, David [2005], *Key Concepts in Leisure Studies*. Londres: Sage.
- HARVEY, J. [1995], “Humor as social act: Ethical issues” in *The Journal of Value Inquiry*, Kluwer Academic, nº 29, pp. 19-30.

HAY, Jennifer [2000], “Functions of Humor in the Conversations of Men and Women” in *Journal of Pragmatics*, Elsevier, nº 32, 709-742.

HELITZER, Mel [1987], *Comedy Writing Secrets*. Cincinnati, Ohio: Writer’s Digest.

HELLER, Agnes [2003], “Memoria cultural, identidad y sociedad civil” in *Indaga - Revista Internacional de Ciencias Sociales y Humanas*, nº 1, pp. 5-17. Versão pdf @ <<http://www.terra.es/personal5/ygnazr/agnesheller.pdf>> em 04/01/2007.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo [2012], *A comédia do sublime*. Lisboa: Nova Vega. (1ª ed. espanhol 2009)

HERRON, Shane [2006], “Bewilderment and Suspension Bridges: The Joke as Symptom of Language” in *Invisible Culture - An Electronic Journal for Visual Culture*, nº 10 @ <http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_10/herron.html> em 22/01/2007.

HIBBERD, Fiona J. [2005], *Unfolding Social Constructionism*. Nova Iorque, NY: Springer.

HIGHMORE, Ben [2011], *Ordinary Lives - Studies in the Everyday*. Abingdon, Oxfordshire: Routledge.

HOLLANDER, Paul [2011], “A cultura da celebridade americana, a modernidade e a decadência” in CINTRA TORRES, E. e ZÚQUETE, J. P. (coord.), *A Vida Como um Filme - Fama e Celebridade no Século XXI*. Alfragide: Texto, pp. 61-80.

HOLSTEIN, James A. e GUBRIUM, Jaber F. (eds.) [2012], *Varieties of Narrative Analysis*. Thousand Oaks, Ca.: Sage.

HOROWITZ, Irving Louis [1994], *The Decomposition of Sociology*. Nova Iorque, NY: Oxford University Press.

HÖSLE, Vittorio [2006], *Woody Allen - Filosofia del humor*. Barcelona: Tusquets. (1ª ed. alemão 2001)

HUGHES, Geoffrey [2010], *Political Correctness: a History of Semantics and Culture*. Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell.

HUIZINGA, Johan [1949], *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. Boston, Mass.: Beacon. (1ª ed. neerlandês 1944)

HURLEY, Matthew M., DENNET, Daniel C. e ADAMS, Reginald B. Jr. [2011], *Inside Jokes: Using Humor to Reverse-Engineer the Mind*. Cambridge, Mass.: The MIT Press. (Ed. Kindle)

HUSSERL, Edmund [1970], *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press. (1ª ed. alemão 1954)

HUTCHEON, Linda [1989], *Uma Teoria da Paródia - Ensinos das Formas de Arte do Século XX*. Lisboa: Edições 70. (1ª ed. inglês 1985)

HYMES, Dell [1974], *Foundations in sociolinguistics: An ethnographic approach*. Filadélfia, Penn.: University of Pennsylvania Press.

INNERARITY, Daniel [2006], *O Novo Espaço Público*. Lisboa: Teorema. (1ª ed. espanhol 2006)

IRWIN, William (ed.) [2000], *Seinfeld and Philosophy - A Book about Everything and Nothing*. Chicago, Ill.: Open Court.

IRWIN, William, CONARD, Mark e SKOBLE, Aeon (eds.) [2001], *The Simpsons and Philosophy - The D'oh! of Homer*. Chicago, Ill.: Open Court.

ISÓCRATES [1872], *Ad Demonium et Panegyricus*. Londres: Rivingtons. Edição digitalizada @ <<https://archive.org/details/addemonicumetpan00isoc>> em 24/10/2012. (Original grego c. 380 a.C.)

JACOBSEN, Michael Hviid [2009], “The Sociology of the Absurd: An Absurd Man in an Absurd World” in JACOBSEN, M. H. (ed.), *Encountering the Everyday - An Introduction to the Sociologies of the Unnoticed*. Nova Iorque, NY: Palgrave MacMillan, pp. 279-303

JAMES, Clive [2007], *Cultural Amnesia - Notes in the margin of my time*. Londres: Picador.

JELIN, Elizabeth [2002], *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno.

JENKINS, Richard [1992], *Pierre Bourdieu*. Londres: Routledge.

JODELET, Denise (ed.) [1989], *Les représentations sociales*. Paris: PUF.

JOHNSON, Paul [2003], *O Renascimento*. Lisboa: Círculo de Leitores. (1ª ed. inglês 2000)

JOHNSON, Paul [2007], *Criadores*. Lisboa: Alétheia. (1ª ed. inglês 2006)

JOLLEY, Kelly Dean [2000], “Wittgenstein and Seinfeld on the Commonplace” in IRWIN, W. (ed.), *Seinfeld and Philosophy - A Book about Everything and Nothing*. Chicago, Ill.: Open Court, pp. 109-117.

JONES, Terry [2004], *Medieval Lives*. Londres: BBC Books.

JOVCHELOVITCH, Sandra [2007], *Knowledge in Context: Representations, Community and Culture*. Londres: Routledge.

KANT, Immanuel [2007], *Critique of Judgment*. Nova Iorque: Cosimo. (1ª ed. alemão 1790)

KELLARIS, James J. e CLINE, Thomas W. [2007], “Humor and Ad Memorability: On the Contributions of Humor Expectancy, Relevancy, and Need for Humor” in *Psychology & Marketing*, Wiley, vol. 24, nº 6, Junho, pp. 497-509.

KLEIN, Bethany [2011], “Entertaining ideas: social issues in entertainment television” in *Media Culture Society*, Sage, vol. 33, nº 6, pp. 905-921.

KOHN, Hans [1965], *Meus Encontros com a História*. Rio de Janeiro, Zahar. (1ª ed. inglês 1964)

KOLLER, Marvin R. [1988], *Humor and Society - Explorations in the Sociology of Humor*. Houston, Tx.: Cap and Gown Press.

KORKUT, Nil [2009], *Kinds of Parody from the Medieval to the Postmodern*. Frankfurt: Peter Lang.

KOTTAK, Conrad Phillip [2005], *Window on Humanity: A Concise Introduction to General Anthropology*. Nova Iorque, NY: McGraw-Hill.

KRAUSS, Robert M. e CHIU, Chi-Yue [1997], “Language and social behavior” in GILBERT, D., FISKE, S. e LINDSEY, G. (eds.), *Handbook of Social Psychology* - vol. 2. Boston: McGraw-Hill. Versão pdf @ <<http://www.columbia.edu/~rmk7/PDF/HSP.pdf>> em 10/06/2013.

KRAUSS, Robert M. [2002], “The Psychology of Verbal Communication” in SMELSER, N. J. e BALTES, P. B. (eds.), *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*. Versão pdf @ <<http://www.columbia.edu/~rmk7/PDF/IESBS.pdf>> em 10/06/2013.

KUIPERS, Giselinde [2006], *Good Humor, Bad Taste - A Sociology of the Joke*. Berlim: Mouton de Gruyter. (1ª ed. neerlandês 2006)

KUIPERS, Giselinde [2008], “The sociology of humor” in RASKIN, V. (ed.), *The Primer of Humor Research*. Berlim/Nova Iorque: Mouton de Gruyter, pp. 365-402.

KUKLA, André [2000], *Social Constructivism and the Philosophy of Science*. Londres: Routledge.

LAMARRE, Heather L., LANDREVILLE, Kristen D. e BEAM, Michael A. [2009], “The Irony of Satire - Political Ideology and the Motivation to See What You Want to See in *The Colbert Report*” in *International Journal of Press/Politics*, Sage, vol. 14, nº 2, Abril, pp. 212-231.

LANDREVILLE, Kristen [2012], “Laughter and the Political Landscape” in *The Society Pages Roundtables* @ <<http://thesocietypages.org/roundtables/humor/>> em 09/12/2012.

LANDREVILLE, Kristen, LAMARRE, Heather L. e HOLBERT, R. Lance [2010], “The Influence of Late-Night TV Comedy Viewing on Political Talk: A Moderated-Mediation Model” in *International Journal of Press/Politics*, Sage, vol. 15, nº 4, pp. 482-498.

LE GOFF, Jacques [1997], “Laughter in the Middle Ages” in BREMMER, J. e ROODENBURG, H. (eds.), *A Cultural History of Humour: From Antiquity to the Present Day*. Cambridge: Polity Press, pp. 40-53.

LE MOS, Esther de [1997], “A literatura medieval. A poesia.” in ALLEGRO DE MAGALHÃES, Isabel (coord.), *História e Antologia da Literatura Portuguesa - Séculos XIII-XIV*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. (Boletim nº 1 do Projecto HALP da Fundação Calouste Gulbenkian)

LEWIS, Ben [2008], *Foice & Martelo*. Lisboa: Guerra e Paz. (1ª ed. inglês 2008)

LEWIS, Paul [2006], *Cracking Up: American Humor in a Time of Conflict*. Chicago, Ill.: University of Chicago Press.

LIMA DOS SANTOS, Maria de Lourdes [1988], “Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a cultura popular e a cultura de massas)” in *Análise Social*, vol. XXIV, nº 101-102, pp. 689-702.

LIPOVETSKY, Gilles [1989], *A Era do Vazio - Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo*. Lisboa: Relógio d'Água. (1ª ed. francês 1983)

LIPOVETSKY, Gilles [2010], *A Felicidade Paradoxal - Ensaio sobre a Sociedade do Hiperconsumo*. Lisboa: Edições 70. (1ª ed. francês 2006)

LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean [2010a], *A Cultura-Mundo - Resposta a uma Sociedade Desorientada*. Lisboa: Edições 70. (1ª ed. francês 2008)

LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean [2010b], *O Ecrã Global*. Lisboa: Edições 70. (1ª ed. francês 2007)

LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean [2014], *O Capitalismo Estético na Era da Globalização*. Lisboa: Edições 70. (1ª ed. francês 2013)

LIPSET, Seymour Martin [1960], *Political Man*. Nova Iorque, NY: Doubleday.

LOCKYER, Sharon e PICKERING, Michael [2005], *Beyond a Joke: The Limits of Humour*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.

LODGE, David [1992], *The Art of Fiction*. Londres: Penguin Books.

- LOWENTHAL, Patrick e MUTH, Rodney [2008], “Constructivism” in PROVENZO JR., E. F. (ed.), *Encyclopedia of the social and cultural foundations of education*. Thousand Oaks, Ca.: Sage, pp. 177-179.
- LUKÁCS, John [2002], “The Obsolescence of the American Intellectual” in *The Chronicle of Higher Education*, Vol. 49, n.º 6, 4 de Outubro, p. B6.
- LYNCH, Owen H. [2002], “Humorous Communication: Finding a Place for Humor in Communication Research” in *Communication Theory*, International Communication Association, vol. 12, nº 4, pp. 423-445.
- MACHADO PAIS, José [2002], *Sociologia da Vida Quotidiana*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- MACHADO PAIS, José [2010], *Lufa-Lufa Quotidiana - Ensaio sobre Cidade, Cultura e Vida Urbana*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- MAFFESOLI, Michel [1988], *O Conhecimento Comum - Compêndio de Sociologia Compreensiva*. São Paulo: Brasiliense. (1ª ed. francês 1985)
- MAFFESOLI, Michel [1997], “The Social Ambiance” in *Current Sociology*, Sage, vol. 41, nº 2, pp. 7-15.
- MAKRES, Andronike [2014], “Dyonisiac Festivals in Athens and the Financing of Comic Performances” in FONTAINE, M. e SCAFURO, A. C. (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford: Oxford University Press, pp. 70-92.
- MALPAS, Simon [2005], *The Postmodern*. Nova Iorque, NY: Routledge.
- MANN, Douglas [2008], *Understanding Society - A Survey of Modern Social Theory*. Ontario: Oxford University Press Canada.
- MARX, Groucho [1988], *Groucho y Yo*. Barcelona: Tusquets. (1ª ed. inglês 1972)
- MATTOSO, José [2012], *Levantar o Céu - Os Labirintos da Sabedoria*. Lisboa: Temas e Debates.
- MCCABE, Bob [2005], *The Rough Guide to Comedy Movies*. Londres: Rough Guides.
- MCGHEE, Paul E. e GOLDSTEIN, Jeffrey H. (ed.) [1983], *Handbook of Humor Research - Basic Issues*. Nova Iorque, NY: Springer - Verlag.
- MCGRAW, A. Peter e WARREN, Caleb [2010], “Benign violations: Making Immoral Behavior Funny” in *Psychological Science*, Princeton University, vol. 21, nº 8, pp. 1141-1149.

MCGRAW, Peter e WARNER, Joel [2014], *The Humor Code - A Global Search for What Makes Things Funny*. Nova Iorque, NY: Simon & Schuster.

MCKINLAY, Andrew e POTTER, Jonathan [1987], "Social Representations: A conceptual critique" in *Journal for the Theory of Social Behaviour*, Wiley, vol. 17, nº 4, pp. 471-487.

MERTON, Robert K. e BARBER, Elinor [2004], *The Travels and Adventures of Serendipity: A Study in Sociological Semantics and the Sociology of Science*. Princeton, NJ: Princeton University Press. (1ª ed. italiano 2002; redigido 1958)

MEYER, John C. [2000], "Humor as a Double-Edged Sword: Four Functions of Humor in Communication" in *Communication Theory*, International Communication Association, vol. 10, nº 3, pp. 310-331.

MILES, Matthew B., HUBERMAN, Michael A. e SALDAÑA, Johnny [2014], *Qualitative Data Analysis: A Methods Sourcebook*. Thousand Oaks, Ca.: Sage. (3ª ed.)

MILLER, Daniel [1997], *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford: Basil Blackwell.

MILLER, Toby [2014], "Cultural Work and Creative Industries" in SMITH MAGUIRE, J. e MATTHEWS, J. (eds.), *The Cultural Intermediaries*. Londres: Sage.

MILLS, Brett [2004], "Comedy verité: contemporary sitcom form" in *Screen*, Oxford University Press, vol. 45, nº 1, pp. 63-78.

MILLS, Brett [2010], "Being Rob Brydon: Performing the self in comedy" in *Celebrity Studies*, Routledge, vol. 1, nº 2, pp. 189-201.

MILLS, C. Wright [2000], *The Sociological Imagination*. Oxford: Oxford University Press. (Reedição; 1ª ed. 1959)

MINDESS, Harvey [1987], "The Panorama of Humor and the Meaning of Life" in *American Behavioral Scientist*, Sage, vol. 30, nº 1, Janeiro/Fevereiro, pp. 82-95.

MINOIS, Georges [2007], *História do Riso e do Escárnio*. Lisboa: Ed. Teorema. (1ª ed. francês 2000)

MINSKY, Marvin [1984], "Jokes and the logic of the cognitive unconscious" in VAINA, L. e HINTIKKA, J. (eds.), *Cognitive Constraints on Communication - Representations and Processes*. Reidel: Dordrecht, pp. 175-200.

MINTZ, Lawrence E. [1985], "Standup Comedy as Social and Cultural Mediation" in *American Quarterly*, John Hopkins University Press, vol. 37, nº 1, pp. 71-80.

- MONRO, David H. [1988], "Theories of Humor" in BEHRENS, L. e ROSEN, L. J., (eds.), *Writing and Reading Across the Curriculum*. Glenview, Ill.: Scott, Foresman and Co., pp. 349-55.
- MORGAN, David [1999], ~~*The Gospel According to Monty Python Speaks*~~. Londres: Fourth Estate.
- MORREALL, John (ed.) [1987], *The Philosophy of Laughter and Humor*. Albany, NY: State University of New York Press.
- MORREALL, John [2009], *Comic Relief - A comprehensive philosophy of humor*. Chichester: West Sussex: Wiley-Blackwell.
- MORREALL, John [2013], "Philosophy of Humor" in ZALTA, E. (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (spring ed.) @ <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2013/entries/humor/>> em 02/11/2013.
- MOSCOVICI, Serge [1961], *La psychanalyse, son image et son public*. Paris: PUF.
- MOSCOVICI, Serge (autor) e DUVEEN, Gerard (ed.) [2000], *Social Representations - Explorations in Social Psychology*. Cambridge: Polity Press.
- MOSS, Walter G. [2011], "Wisdom, Humor, and Faith: A Historical View". Ensaio pdf @ <<http://www.wisdompage.com/WisdomHumorFaith.pdf>> em 17/04/2013.
- MUCCHIELLI, Laurent [2002], "Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire" in *Sciences Humaines: L'oeuvre de Pierre Bourdieu*, Numéro Especial 15, pp. 46-47.
- MULDER, M.P. e NIJHOLT, A. [2002], "Humour Research: State of the Art" in *Technical Report CTIT-02-34*, Center of Telematics and Information Technology, University of Twente, Setembro.
- MULKAY, Michael [1988], *On Humour: Its Nature and Its Place in Modern Society*. Cambridge: Polity Press.
- NIVEN, David, LICHTER, S. Robert e AMUNDSON, Daniel [2003], "The Political Content of Late Night Comedy" in *The International Journal of Press/Politics*, Sage, vol. 8, nº 3, pp. 118-133.
- NOZICK, Robert [1998], "Why Do Intellectuals Oppose Capitalism" in *Policy Report*, Vol. XX, nº 1: Cato Institute. (Republicação; texto original 1986)
- NUTTALL, Anthony David [2007], *Shakespeare the Thinker*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- ORCHER, Lawrence T. [2005], *Conducting Research: Social and Behavioral Science Methods*. Glendale, Ca.: Pycszak Publishing.

ORTEGA, Felix [2000], “El intelectual y la producción de conocimiento social”, texto policopiado, Universidad Complutense de Madrid.

ORTEGA, Felix [2007], “¿Una Sociedad del Conocimiento sin Intelectuales?” in *Razón y Palabra*, nº 55, Fevereiro/Março @ <<http://www.razonypalabra.org.mx/antecedentes/n55/fortega.html>> em 03/10/2011.

ORWELL, George [1946], “Politics and the English Language” in *Horizon: A Review of Literature and Art*, vol. 13, nº 76, pp. 252-265.

OSBORNE, Roger [2006], *Civilization - A New History of the Western World*. Londres: Jonathan Cape.

OTTO, Beatrice K. [2001], *Fools are Everywhere - The Court Jester around the World*. Chicago, Ill.: University of Chicago Press.

OVERGAARD, Søren e ZAHAVI, Dan [2009], “Phenomenological Sociology - The Subjectivity of Everyday Life” in JACOBSEN, M. H. (ed.), *Encountering the Everyday - An Introduction to the Sociologies of the Unnoticed*. Nova Iorque, N.Y.: Palgrave MacMillan, pp. 93-115.

PARK, Ji Hoon, GABBADON, Nadine G. e CHERNIN, Ariel R. [2006] “Naturalizing Racial Differences Through Comedy: Asian, Black, and White Views on Racial Stereotypes in *Rush Hour 2*” in *Journal of Communication*, International Communication Association, nº 56, pp. 157-177.

PARKINSON, David [2012], *100 Ideas That Changed Film*. Londres: Laurence King.

PAVÍA COGOLLOS, José [2005], *El cuerpo y el comediante. Chaplin y Keaton*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

PELHAM, Abigail [2010], “Job as Comedy, Revisited” in *Journal for the Study of the Old Testament*, Sage , vol. 35, nº 1, pp. 89-112.

PEREVELLI, Peter e VERDUYN, Karen [2010], *Understanding the Basic Dynamics of Organizing*. Delft: Eburon.

PÉREZ BOWIE, José António [2013], “Estrategias metaficcionales en la pantalla: su función lúdica” in GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (coord.), *Relato Audiovisual y Humor*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 55-74.

PERNOUD, Régine [2011], *O Mito da Idade Média*. Lisboa: Europa-América. (Reimpressão; 1ª ed. francês 1979)

- PINHARANDA, J., SANTOS, J. M., SILVA, N. A. e CRESPO, N. (orgs.) [2012], *Riso / Laughter*. Lisboa: Fundação EDP - Tinta da China. (Catálogo da exposição RISO, realizada no Museu da Electricidade, Lisboa, entre Outubro de 2012 e Março de 2013)
- PLATÃO [360 a.C.], *Laws* [Leis]. (Versão inglesa em formato pesquisável digital, Perseus Digital Library, Tufts University @ <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>> em 19/02/2012)
- PLATÃO [360 a.C.], *The Republic* [A República]. (Versão inglesa em formato pesquisável digital, Perseus Digital Library, Tufts University @ <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>> em 19/02/2012)
- POERKSEN, Bernhard [2004], *The Certainty of Uncertainty: Dialogues Introducing Constructivism*. Exeter: Imprint Academic.
- POLLOCK, Jonathan [2003], *¿Qué es el humor?* Buenos Aires: Paidós. (1ª ed. francês 2001)
- POSNER, Richard [2001], *Public Intellectuals: A Study of Decline*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- POWELL, Chris e PATON, George E. C. [1988], *Humour In Society: Resistance And Control*. Nova Iorque, NY: St. Martin's Press.
- PROVINE, Robert R. [2000], *Laughter - A scientific investigation*. Londres: Faber and Faber.
- QUINO (Joaquín Salvador Lavado) [1996], *O Mundo de Mafalda - as tiras, os inéditos, os testemunhos*. Venda Nova: Bertrand Editora. (Tiras originais publicadas em periódicos argentinos entre 29 de Setembro de 1964 e 25 de Junho de 1973)
- RABELAIS, François [2013], *Five Books of the Lives, Heroic Deeds and Sayings of Gargantua and His Son Pantagruel*. Hazleton, Penn.: Electronic Classics Series, Pennsylvania State University. Ed. pdf @ <<http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/rabelais/rabelais.pdf>> em 12/08/2013. (Compilação dos cinco volumes editados em francês aproximadamente entre 1530 e 1560)
- RADCLIFFE-BROWN, Alfred R. [1940], "On Joking Relationships" in *Africa: Journal of the International African Institute*, vol. 13, nº 3, pp. 195-210.
- RASKIN, Victor [2008], *The Primer Of Humor Research*. Berlim/Nova Iorque: Mouton De Gruyter.
- RITZER, George (ed.) [2007], *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*. Malden, Mass.: Blackwell.
- RITZER, George [1998], *Sociological Theory*. Singapura: McGraw-Hill. (4ª ed.; 1ª ed. 1983)

- RITZER, George [2011], *The McDonaldization of Society* 6. Thousand Oaks, Cal.: Sage. (6ª ed.)
- RITZER, George e SMART, Barry [2003], *Handbook of Social Theory*. Londres: Sage. (1ª ed. 2001)
- ROBINS, Elizabeth [1881], “Mischief in the Middle Ages” in *The Atlantic Monthly*, vol. 48, nº 265, Julho, pp. 1-8.
- ROBSON, Colin [2011], *Real World Research: A Resource for Users of Social Research Methods in Applied Setting*. Chichester, West Sussex: Wiley. (3ª ed.; 1ª ed. 1993)
- RODRIGUES, Adriano Duarte [1996], *Dimensões Pragmáticas do Sentido*. Lisboa: Cosmos.
- ROMANA, Susana [2013], *Escrever para Comédia - Um Guia Prático para Arruinar ou Salvar Vidas*. Lisboa: Cego Surdo e Mudo.
- ROSAS, Marta [2003], “Por uma teoria da tradução do humor” in *D.E.L.T.A.*, PUC São Paulo, nº 19, nº 133-161.
- ROSE, William [2003], “Postmodern Subjects: On Lyman’s Sociology of the Absurd” in *International Journal of Politics, Culture and Society*, Springer, vol. 16, nº 4, pp. 569-586.
- RUDÉ, George [2002], *Europe in the 18th Century - Aristocracy & the Bourgeois Challenge*. Londres: Phoenix Press. (Reimpressão; 1ª ed. 1972)
- RUSTEN, Jeffrey [2014], “In Search of the Essence of Old Comedy: From Aristotle’s *Poetics* to Zielinski, Cornford, and Beyond” in FONTAINE, M. e SCAFURO, A. C. (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford: Oxford University Press, pp. 33-49.
- SALVADOR, Tony, BELL, Genevieve e ANDERSON, Ken [1999], “Design Ethnography” in *Design Management Journal*, Design Management Institute, vol. 10, nº 4, pp. 35-41.
- SAMPEDRO BLANCO, Victor F. [2003], *La pantalla de las identidades - Medios de comunicación, políticas y mercados de identidade*. Barcelona: Icaria Editorial.
- SANDERS, Barry [1995], *Sudden glory - laughter as subversive history*. Boston, Mass.: Beacon Press.
- SARAIVA, António José [1996], “Para uma Sociologia da Literatura Portuguesa” in SARAIVA, A. J., *Para a História da Cultura em Portugal*. Lisboa: Gradiva-Público. (Reedição; 1ª ed. 1946)
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar [1996], *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora. (17ª ed. corrigida e actualizada; 1ª ed. 1955)
- SASTRE, Alfredo [2002], *Ensayo general sobre lo cómico (en el teatro y en la vida)*. Hondarribia, Guipúscoa: Hiru.

- SCHAEFFER, Neil [1981], *The Art of Laughter*. Nova Iorque, NY: Columbia University Press.
- SCHACHTMAN, Benjamin Nathan [2005], "Black Comedy" in CHARNEY, M. (ed.), *Comedy - A Geographic and Historical Guide*. Westport, Conn.: Praeger, pp. 167-184.
- SCHLUETER, Paul [2005], "Academic Humor" in CHARNEY, M. (ed.), *Comedy - A Geographic and Historical Guide*. Westport, Conn.: Praeger, pp. 9-23.
- SCHMIDT, Siegfried J. [2007], *Histories and Discourses: Rewriting Constructivism*. Exeter: Imprint Academic.
- SCHOPENHAUER, Arthur [2012], *The World as Will and Idea - Vol. 2*. Project Gutenberg. E-book (versão pdf) @ <<http://www.gutenberg.org/ebooks/40097>> em 03/11/2013. (1ª ed. alemão 1819)
- SCHUTZ, Alfred [1967], *The Phenomenology of the Social World*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press. (1ª ed. alemão 1932)
- SCHUTZ, Alfred [2003], *El problema de la realidad social - Escritos I*. Buenos Aires: Amorrortu. (1ª ed. inglês 1962)
- SHAKESPEARE, William [1991], *Complete Works*. Leicester: The Promotional Reprint Company. (Reimpressão de versão publicada em 1905; ed. original - *first folio* - 1623)
- SHIFMAN, Limor [2007], "Humor in the Age of Digital Reproduction: Continuity and Change in Internet-Based Comic Texts" in *International Journal of Communication*, University of South California, nº1, pp. 187-209.
- SHIFMAN, Limor e LEMISH, Dafna [2010], "Between feminism and fun(ny)mism: Analyzing gender in popular Internet humor" in *Information, Communication and Society*, Taylor & Francis, vol. 13, nº 6, pp. 870 - 891.
- SILVA, Nuno Artur e FONSECA SANTOS, Inês (orgs.) [2008], *Antologia do Humor Português*. Lisboa: Texto Editores.
- SIMMEL, Georg [1971], *On Individuality and Social Forms - Selected Writings*. Chicago, Ill: The University of Chicago Press. (Ed. org. Donald N. Levine; textos dispersos publicados originalmente em alemão entre 1892 e 1918)
- SIMMEL, Georg [1983], *Sociologia*. São Paulo: Ática. (Ed. org. Evaristo de Moraes Filho; textos dispersos publicados originalmente em alemão entre 1881 e 1917)

- SIMMEL, Georg [1997], “The Concept and Tragedy of Culture” in SIMMEL, G. (autor), FRISBY, D. e FEATHERSTONE, M. (ed.), *Simmel on Culture*. Londres: Sage, pp. 55-75. (Texto publicado originalmente em alemão no livro *Philosophische Kultur* em 1911)
- SIMMEL, Georg [2009], “As grandes cidades e a vida do espírito” in *Psicologia do Dinheiro e Outros Ensaios*. Lisboa: Texto & Grafia, pp. 79-97. (Ensaio original alemão 1903)
- SMAJDA, Jon e BRODY, Dylan [2011], “Stand Up Sociology” in *Contexts*, Sage , nº 10, pp. 12-14. (Entrevista)
- SMALL, Mario [2009], “‘— How many cases do I need?’ On science and the logic of case selection in field- based research” in *Ethnography*, vol. 10, nº 1, pp. 5-38.
- SMITH MAGUIRE, Jennifer e MATTHEWS, Julian (eds.) [2014], *The Cultural Intermediaries*. Londres: Sage.
- SOERGEL, Philip M. (ed.) e PARKS, Rebecca (coord.) [2005a], *Arts and Humanities Through The Eras: Renaissance Europe 1300-1600*. Farmington Hills, Mich.: Thomson Gale.
- SOERGEL, Philip M. (ed.) e PARKS, Rebecca (coord.) [2005b], *Arts and Humanities Through The Eras: The Age of the Baroque and Enlightenment 1600-1800*. Farmington Hills, Mich.: Thomson Gale.
- SOKOLOWSKI, Robert [2000], *Introduction to Phenomenology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SOUTHWORTH, John [1998], *Fools and Jesters at the English Court*. Stroud, Gloucestershire: The History Press.
- SPEIER, Hans [1998], “Wit and Politics: an Essay on Laughter and Power” in *American Journal of Sociology*, University of Chicago Press, vol. 103, nº 5, pp. 1352-1401.
- SPERBER, Dan e WILSON, Deirdre (1996), *Relevance: Communication and Cognition*. Malden, Mass.: Blackwell . (2ª ed.; 1ª ed. 1986)
- STALLINGS, Robert A. [2002], “Methods of Disaster Research - Unique or Not?” in STALLINGS, R. (ed.), *Methods of Disaster Research*. Bloomington, In.: Xlibris Corporation.
- STANTON, Sarah e BANHAM, Martin [1996], *Cambridge Paperback Guide to Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- STARKS, Brian e JUNISBAI, Azamat [2007], “false consciousness” in RITZER, G. (ed), *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*. Malden, Mass.: Blackwell, pp. 1568-1570

- STEINER, George [1961], *The Death of Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- STEINER, George [1996], *No Passion Spent*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- STENDHAL (Marie-Henri Beyle) [2008], *Do Riso - Um Ensaio Filosófico Sobre Um Tema Difícil*. Mem Martins: Europa-América. (Ensaio publicado originalmente em francês entre 1813 e 1816)
- STEPHENSON, Richard [1951], "Conflict and control functions of humor" in *The American Journal of Sociology*, vol. 56, nº 6, pp. 569 - 574.
- STEPHENSON, Susan [2000], "Narrative" in BROWNING, G., HALCLI, A. e WEBSTER, F. (eds.), *Understanding Contemporary Society*. Londres: Sage.
- STEWART, Patrick A. [2011], "The influence of self- and other-deprecatory humor on presidential candidate evaluation during the 2008 US election" in *Social Science Information*, Sage, vol. 50, nº 2, pp. 201-222.
- STOCK, Lorraine Kochanske [2005], "Literature" in FIGG, K. M., FRIEDMAN, J. B. (eds.) e PARKS, R. (coord.), *Arts and Humanities Through The Eras: Medieval Europe 814-1450*. Farmington Hills, Mich.: Thomson Gale, pp. 143-209.
- STOKOE, Elizabeth [2008], "Dispreferred actions and other interactional breaches as devices for occasioning audience laughter in television sitcoms" in *Social Semiotics*, Routledge, vol. 18, nº 3, pp. 289-307.
- STOREY, John [2009], *Cultural Theory and Popular Culture - An Introduction*. Abingdon, Oxfordshire: Routledge. (5ª ed.; 1ª ed. 1997)
- STOTT, Andrew [2005], *Comedy*. Londres: Routledge.
- STRAUSS, Anselm L. [2007], *Qualitative Analysis for Social Scientists*. Cambridge: Cambridge University Press.
- STREAN, Herbert [1993], *Jokes - Their Purpose and Meaning*. Northvale, NJ: Jason Aronson.
- STRONG, Trevor [2013], *Understanding Humour: A Teacher's Handbook*. Kingston, Ontario: Queen's University. (Dissertação de Master)
- SUNSTEIN, Cass [2010], *Dos Rumores*. Alfragide: D. Quixote. (1ª ed. inglês 2009)
- SWIFT, Jonathan [1996], *A Modest Proposal and Other Satirical Works*. Mineola, NY: Dover. (Reedição; 1ª ed. 1729)
- SWIFT, Jonathan [2008], *A Tale of a Tub*. Londres: Penguin. (Reedição; 1ª ed. 1704)

- TAFFARELLO, M^a Cristina M. [2000], “O Humor e a Intertextualidade” in *Argumento - Revista das Faculdades de Educação, Ciências e Letras e Psicologia Padre Anchieta*, ano II, n^o 4, pp. 49-60.
- TAPLEY, Robin [2006], “The Value of Humor” in *The Journal of Value Inquiry*, Springer, n^o 40, pp. 421-431.
- TEIXEIRA FERNANDES, António [1999], *Para Uma Sociologia da Cultura*. Porto: Campo das Letras.
- TEWELL, Eamon C. [2014], “What stand-up comedians teach us about library instruction” in *College and Research Libraries News*, vol. 75, n^o1, Janeiro, pp. 28-30.
- THOMAS, Linda e WAREING, Shân (eds.) [1999], *Language, Society and Power - An introduction*. Londres: Routledge.
- THOMPSON, John B. [1998], *Los media y la modernidad - una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós. (1^a ed. inglês 1997)
- TOCQUEVILLE, Alexis de [2002], *La Democracia en America*. Madrid: Alianza Editorial. (1^a ed. francês: 1.º vol. 1835, 2.º vol 1840)
- TODARELLO, Nazzareno Luigi [2006], *Le arti della scena. Lo spettacolo in Occidente da Eschilo al trionfo dell'opera*. Novi Ligure: Latorre.
- TURNER, Bryan S. (ed.) [2002], *Teoria Social*. Algés: Difel. (1^a ed. inglês 1996)
- TURNER, Jonathan H. [2013], *Contemporary Sociological Theory*. Thousand Oaks, Ca.: Sage .
- TWAIN, Mark [1996], “How to Tell a Story” in TWAIN, M., *Humorous Stories and Sketches*. Mineola, NY: Dover. (Reedição; 1^a ed. 1897)
- VAN DIJK, Teun [2002], “El conocimiento y las noticias”, *Quaderns de Filologia. Estudis de Comunicació*, Vol. 1, pp. 249-270.
- VANDAELE, Jeroen [2002], “Humor Mechanisms in Film Comedy: Incongruity and Superiority” in *Poetics Today*, Duke University Press, n^o 23, n^o2, pp. 221-249.
- VANDAELE, Jeroen [2010], “Narrative Humor (I): Enter Perspective” in *Poetics Today*, Duke University Press, n^o 31, n^o 4, pp. 721-785.
- VEATCH, Thomas C. [1998], “A Theory of Humor” in *Humor - International Journal of Humor Research*, De Gruyter, vol. 11, n^o 2, pp. 161-215.
- VEBLEN, Thorstein [2005], *The Theory of the Leisure Class*. Mineola, NY: Dover. (Reedição; 1^a ed. 1899)

- VENÂNCIO, José Carlos [1989], *Para uma Sociologia da Literatura*. Covilhã: UBI.
- VENÂNCIO, José Carlos [1992], *Literatura versus Sociedade*. Lisboa: Vega.
- VENÂNCIO, José Carlos [2004], “A Experiência dos Escritores” in MOREIRA, A. (coord.), *Terrorismo*. Coimbra: Almedina, pp. 233-237.
- VON GLASERSFELD, Ernst [1995], *Radical Constructivism: A Way of Knowing and Learning*. Londres: Routledge Falmer.
- VORHAUS, John [1994], *The Comic Toolbox: How to Be Funny Even If You're Not*. Los Angeles, Ca.: Silman-James Press.
- WAGNER, Roy [1981], *The Invention of Culture*. Chicago, Ill.: Chicago University Press. (Ed. revista e aumentada; 1ª ed. 1975)
- WAGNER, Wolfgang [2012], “Social representation theory” in CHRISTIE, D. J. (ed.), *Encyclopedia of Peace Psychology*. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell
- WAGNER, Wolfgang e HAYES, Nicky [2005], *Everyday Discourse and Common Sense - The Theory of Social Representations*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- WAGNER, Wolfgang, KRONBERGER, Nicole e SEIFERT, Franz [2002], “Collective symbolic coping with new technology: Knowledge, images and public discourse” in *British Journal of Social Psychology*, nº 41, pp. 323-343.
- WALKER, Nancy A. [1998], *What Is So Funny? Humor in American Culture*. Wilmington, Del.: Scholarly Resources.
- WARDE, Alan, WRIGHT, David e GAYO-CAL, Modesto [2007], “Understanding Cultural Omnivorousness: Or, the Myth of the Cultural Omnivore” in *Cultural Sociology*, Sage, vol. 1, nº 2, pp. 143-164.
- WATSON, Cate [2014], “A Sociologist Walks into a Bar (and Other Academic Challenges): Towards a Methodology of Humour”, in *Sociology*, Sage. (Publicado online a 13 de Janeiro @ <<http://soc.sagepub.com/content/early/2014/01/13/0038038513516694>>, acedido em versão pdf por cortesia da autora)
- WEAVER, Simon [2010], “The ‘Other’ Laughs Back: Humour and Resistance in Anti-racist Comedy” in *Sociology*, Sage, vol. 44, nº 1, pp. 31-48.
- WEBB, Jen [2009], *Understanding Representation*. Londres: Sage.

- WEBER, Max [2009], *Conceitos Sociológicos Fundamentais*. Lisboa: Edições 70. (Ensaio original alemão 1913)
- WEISS, Robert R. [1994], *Learning from Strangers: The Art and Method of Qualitative Interview Studies*. Nova Iorque, NY: Free Press.
- WEITZ, Eric [2009], *The Cambridge Introduction to Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WELLS, Pam e BULL, Peter [2007], "From Politics to Comedy: A Comparative Analysis of Affiliative Audience Responses" in *Journal of Language and Social Psychology*, Sage, vol. 26, nº 4, pp. 321-342.
- WELSH, Andrew [2005a], "Arthurian Romance" in CHARNEY, M. (ed.), *Comedy - A Geographic and Historical Guide*. Westport, Conn.: Praeger, pp. 153-166.
- WELSH, Andrew [2005b], "Middle English Comedy" in CHARNEY, M. (ed.), *Comedy - A Geographic and Historical Guide*. Westport, Conn.: Praeger, pp. 429-446.
- WIEVIORKA, Michel [2010], *Nove Lições de Sociologia*. Lisboa: Teorema. (1ª ed. francês 2008)
- WILDE, Oscar [2011], *Intentions*. Lawrence: Digireads.com. (Ed. Kindle; 1ª ed. inglês 1913)
- WILLIS, Ken [2002], *Making Sense of Humour: Some Pragmatic and Political Aspects*. Londres: London Metropolitan University. (Tese de PhD)
- WILSON, David Sloan [2005], "Evolutionary Social Constructivism" in GOTTSCHALL, J. e WILSON, D. S. (eds.), *The Literary Animal: Evolution and the Nature of Narrative*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- WINICK, Charles [1976], "The Social Contexts of Humor" in *Journal of Communication*, vol. 26, nº 3, pp. 124-128.
- WITTGENSTEIN, Ludwig [1989], *Fichas (Zettel)*. Lisboa: Edições 70. (1ª ed. alemão 1967)
- WOLFF, Janet [1993], *The Social Production of Art*. Basingstoke, Hampshire: MacMillan. (2ª ed; 1ª ed. 1983)
- WOLFF, Janet [1998], "Cultural Studies and the Sociology of Culture" in *Invisible Culture*, nº 1 @ <<http://ivc.lib.rochester.edu/portfolio/cultural-studies-and-the-sociology-of-culture/>> em 25/01/2001.
- WOLTERBEEK, Marc [1991], *Comic Tales of the Middle Ages: An Anthology and Commentary*. Nova Iorque, NY: Greenwood Press.

- YEAGER, Joseph [2003], “Cultural Communists” in *Front Page Magazine*, 9 de Maio @ <<http://www.frontpagemag.com/Articles/ReadArticle.asp?ID=7732>> em 15/05/2003.
- YOUNG, Dannagal G. e TISINGER, Russell M. [2006], “Dispelling Late-Night Myths: News Consumption among Late-Night Comedy Viewers and the Predictors of Exposure to Various Late-Night Shows” in *The International Journal of Press/Politics*, Sage, vol. 11, nº 3, pp. 113-134.
- YONNET, Paul [1990], “La planète du rire: sur la médiatisation du comique” in *Le Débat*, Gallimard, nº 59, Março/Abril, pp. 152-172.
- YUS, Francisco [2003], “Humor and the search for relevance” in *Journal of Pragmatics*, Elsevier, vol. 35, nº 9, pp. 1295-1331.
- ZAHAVI, Dan [1996], “Husserl’s Intersubjective Transformation of Transcendental Philosophy” in *Journal of the British Society for Phenomenology*, vol. 27, nº3, pp. 228-245.
- ZAHAVI, Dan [2001], “Beyond Empathy: Phenomenological Approaches to Intersubjectivity” in *Journal of Consciousness Studies*, Imprint Academic, vol. 8, nº 5-7, pp. 151-167.
- ZIJDERVELD, Anton [1983], *The Sociology of Humour and Laughter - Current Sociology*, Sage, vol. 31, nº 3, Dezembro. (Número especial da revista *Current Sociology* da autoria exclusiva de Zijderveld)
- ZOLBERG, Vera [1997], *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press.

Anexos
(Guiões completos)

Índice dos guiões completos

HERMAN ENCICLOPÉDIA	181
HERMAN GEOGRAPHIC SOCIETY – O PORTUGUÊS	181
PROGRAMA DA MARIA	188
JOVENS E LIVROS	188
GATO FEDORENTO	192
GENERAL, COMENTADOR POLÍTICO E GAJO DE ALFAMA	192
O PAPEL. QUAL PAPEL?	196
O HOMEM A QUEM PARECE QUE ACONTECEU NÃO SEI QUÊ	207
ASSIM NÃO	210
OS CONTEMPORÂNEOS	214
BRUNO E NUNO NO CAMARIM	214
O CHATO NA IGREJA	220
CHATO COM NUNO LOPES	226
O PUTO QUE NÃO TEM H15	232
EXAMES NACIONAIS	238
MELHOR DO QUE FALECER	244
HISTÓRIA DA FILOSOFIA EM FOLCLORE – IMMANUEL KANT	244
SEINFELD	250
THE SEINFELD CHRONICLES SEASON 1, EPISODE 1 (PILOT)	250



Herman Enciclopédia

Herman Geographic Society – O Português

1. EXT. APARENTEMENTE NA SELVA

EXPLORADOR desvia umas plantas e vê gente ao fundo.
EXPLORADOR fala em inglês pouco perceptível. NARRADOR faz a dobragem em português do Brasil.

NARRADOR

Estamos aqui, na longínqua área selvagem da Península Ibérica, em busca de vestígios de um animal enigmático, até ao seu último refúgio.

EXPLORADOR

(Chama a câmara em direcção a algo que vê no chão e aponta, fazendo um ar de espanto e de descoberta. Aproxima-se e baixa-se junto a um monte de fezes humanas.)

NARRADOR

Aí está!

EXPLORADOR

(Utiliza instrumentos de explorador, como um pequeno pincel para limpar a área circundante à descoberta, cheira, vai fazendo gestos de felicidade para a câmara.)

NARRADOR

Extraordinário!

EXPLORADOR

(Faz sinal de silêncio com os dedos para a câmara, pega numa fita métrica, faz medições, embrulha um pouco de fezes em jornal e mostra para a câmara, fazendo sinais de admiração.)

Amazing!

NARRADOR

É fantástico!

EXPLORADOR Limpa a área circundante da amostra que retirou com o pincel e cheira-a. Virado para a câmara e aponta para o monte de fezes no chão, agacha-se e toca-lhes, ficando com parte agarrada à mão. Sacode a mão e as fezes caem. Tenta sacudir os restos e limpa-os com jornal. Levanta-se com ar repugnado e afasta-se.

TRANSIÇÃO

SEPARADOR: "HERMAN GEOGRAPHIC SOCIETY - THE PORTUGUESE",
LEGENDADO "O PORTUGUÊS - ESSE ANIMAL".

TRANSIÇÃO

2. INT. RESTAURANTE

EXPLORADOR por trás de umas plantas, fala em inglês pouco perceptível. NARRADOR faz a dobragem em português do Brasil.

NARRADOR

Sabe-se tão pouco do misterioso
homus lusitanos, conhecido
comummente como português, que
ainda hoje continuam sem
respostas as perguntas mais
elementares sobre ele. De que é
que se alimenta?

TRANSIÇÃO

PORTUGUÊS sentado à mesa num restaurante. PORTUGUÊS está vestido à campino, com colete e boina. Usa bigode. EMPREGADA de mesa pousa na mesa uma travessa com muita comida.

PORTUGUÊS

(em voz muito alta)
Que é isto?

EMPREGADA

O prato do dia.

PORTUGUÊS

(em voz muito alta)
O quê?

EMPREGADA

O prato do dia.

PORTUGUÊS

Ah!

EMPREGADA afasta-se.

PORTUGUÊS espeta o garfo na travessa, pousa-o e abre a garrafa de vinho tinto que está na mesa. Enche o copo com vinho, bebe um gole e pousa o copo. Pega no garfo com a mão direita, come uma garfada, há pedaços a cair da boca. Pousa o garfo, coça a orelha com a unha do dedo mindinho e utiliza a mesma unha para tirar comida dos dentes. Bebe um gole de vinho. Come uma garfada de comida e utiliza um pedaço de pão que tem na mão para encher o garfo. Pega num pedaço de comida com a mão e dá uma trinca. Limpa a mão às calças e cheira. Bebe um gole de vinho. Arroto. Mastiga e encontra alguma coisa que não quer, cospe para o chão. Continua a comer.

Espirra e sai comida pela boca. Bebe mais um gole de vinho.

TRANSIÇÃO

3. EXT. PAISAGEM CAMPESTRE

EXPLORADOR por trás de umas plantas, fala em inglês pouco perceptível. NARRADOR faz a dobragem em português do Brasil.

NARRADOR

Como deteta as suas presas?

PORTUGUÊS deitado no chão a dormir. Surgem umas pernas e as saias tradicionais de uma PORTUGUESA. PORTUGUÊS cheira e coloca-se por baixo das saias. Olha para a câmara a rir. Mete a mão por dentro da saia e mexe ao mesmo tempo que sorri para a câmara.

PORTUGUESA

Ai!

TRANSIÇÃO

4. EXT. PAISAGEM CAMPESTRE

EXPLORADOR por trás de umas plantas, fala em inglês pouco perceptível. NARRADOR faz a dobragem em português do Brasil.

NARRADOR

Por que é que essa espécie tem tanta dificuldade em se cruzar? Vamos ver o porquê.

PORTUGUÊS levanta as várias saias que a PORTUGUESA traz. De cada vez que levanta as primeiras saias esfrega as mãos e sorri para a câmara. Ao levantar a quinta saia faz um ar enfadado, mas continua. Levanta mais uma saia, faz uma espécie de almofada com as saias onde encosta a cabeça para dormir.

TRANSIÇÃO

5. INT. FUNDO BRANCO

EXPLORADOR por trás de umas plantas, fala em inglês pouco perceptível. NARRADOR faz a dobragem em português do Brasil.

NARRADOR

Acima de todas, resta-nos a questão fundamental. Quem é afinal o português, esse estranho animal?

Na imagem surge o PORTUGUÊS. As características do PORTUGUÊS são mostradas em pormenor à medida que o NARRADOR as descreve.

NARRADOR

Bípede de sangue quente, cerca de 1 metro e 65, quando em posição erecta, 70/80 kilos. Polegar oponível, denso tecido adiposo no ventre. Pelagem densa e escura e lisa ao nível do crânio e encaracolada noutras zonas mais íntimas. Habitualmente com uma franja de pêlos isolada entre o nariz e o lábio superior, eis o português. Reparem no pormenor que o distingue na espécie humana, a unha exuberante no dedo mínimo. Um fenómeno da evolução natural que permite manter a sua higiene diária. Fantástico! A metamorfose da fêmea dessa espécie é também notável.

PORTUGUESA vestida com trajes tradicionais.

NARRADOR

Reparem nesse exemplar de uma fêmea jovem filmada há 20 anos e a mesma fêmea... filmada agora.

PORTUGUÊS (com bigode) vestido com trajes tradicionais.

TRANSIÇÃO

6. EXT. RUA

Quatro PORTUGUESES de costas, virados para um muro. Passa um CASAL português de braço dado.

EXPLORADOR por trás de umas plantas, fala em inglês pouco perceptível. NARRADOR faz a dobragem em português do Brasil.

NARRADOR

Esse animal é provido de um código de comunicação que ainda é uma incógnita. O que leva alguns biológicos vêm afirmar que essa espécie é quase tão evoluída como o golfinho.

Quatro portugueses abanam-se e fecham o fecho das calças. Um deles limpa as mãos às calças e dois dão um aperto de mão. Dois conversam.

EXPLORADOR por trás de umas plantas, fala em inglês pouco perceptível. NARRADOR faz a dobragem em português do Brasil.

NARRADOR

Tudo indica que vamos assistir a um dos raros momentos de comunicação entre membros dessa espécie. Vamo-nos manter em silêncio para não perturbar a cena.

Dois PORTUGUESES a conversar. De frente um para o outro fazem sinais e sons com a boca.

O PRIMEIRO compõe as calças, puxando-as para cima.

O SEGUNDO raspa o pé no chão.

O PRIMEIRO aproxima-se da câmara, arrota, recua.

O SEGUNDO aproxima-se da câmara, arrota com mais força, recua.

O PRIMEIRO aproxima-se da câmara, coça o nariz, e solta uma flatulência, recua.

O SEGUNDO aproxima-se da câmara, ajeita as calças, levanta uma perna e solta uma flatulência. Pára, compõe as calças e recua.

O PRIMEIRO aproxima-se da câmara, cheira e imita o relinchar de um cavalo. Puxa excreções da garganta e cospe para longe. Olham ambos na direcção da cuspidela. O PRIMEIRO faz sinal de "mais ou menos" e recua.

O SEGUNDO aproxima-se da câmara, puxa excreções da garganta e cospe para longe. Olham ambos na direcção da cuspidela.

Aparentemente o PRIMEIRO ganhou. Dão um aperto de mão e coçam os testículos simultaneamente. Dão uma palmada nas costas e saem juntos.

TRANSIÇÃO

7. INT. CASA TRADICIONAL PORTUGUESA

PAI, MÃE, AVÔ, FILHO e FILHA. O FILHO anda com duas muletas, que parecem ser do AVÔ. O PAI fala ao telemóvel. A MÃE e o AVÔ estão à volta dos filhos, em aparente discussão. O PAI bate na cabeça da MÃE e faz sinal para se calarem. A MÃE discute com o PAI e o AVÔ para deixarem os filhos.

NARRADOR

Como todos os mamíferos, o

português mostra uma
preocupação especial com as
suas crias.

MÃE vai falando com a FILHA e puxa-a para se sentar no bacio.
O AVÔ ajuda a MÃE, obrigando a FILHA a sentar-se. O PAI
continua a falar ao telemóvel.

NARRADOR

Uma outra característica dessa
espécie única no reino animal é
se servir das crias para
contribuir para a sobrevivência
da sua espécie.

TRANSIÇÃO

8. INT. ESTÚDIO DE TELEVISÃO

Cenário imita o "Big Show Sic", bailarinas em fato de banho,
um macaco a dançar numa jaula e público sentado. Um Quim
Barreiros anão canta e dança "O Bacalhau Quer Alho".

TRANSIÇÃO

9. INT. SALA DO EXPLORADOR.

Parede decorada com armas de caça, uma cabeça de veado e a
cabeça de um português. O EXPLORADOR está sentado a beber.

NARRADOR

É por todas essas
peculiaridades, que o português
é hoje em dia, uma das espécies
mais procuradas por caçadores e
coleccionadores de todo o
mundo.

Programa da Maria

Jovens e Livros

1. INT. PUBLICIDADE NA TELEVISÃO

Separador publicitário "Vídeo É assim". Publicidade na televisão.

NARRADOR
Ora aí está um livro!

JOVEM manuseia livro, apresenta-o.

TRANSIÇÃO

2. INT. CASA

Jovem tenta colocar o livro dentro de um leitor de cassetes de vídeo.

NARRADOR
Não, não... jovem, o livro funciona sozinho, não precisa de estar ligado a nada! Não precisas de o ligar.

JOVEM faz ar espantado, com as mãos colocadas na cintura.

TRANSIÇÃO

3. INT. SALA DE AULA

JOVEM está sentado numa carteira de escola com o livro à frente. Dá pancadas no livro. Começa com pancadas suaves que se tornam mais fortes.

NARRADOR
Exactamente, vamos lá descobrir então como é que um livro funciona.

JOVEM bate com o livro na mesa. Coloca o ouvido junto ao livro.

NARRADOR
Não, jovem! Ó, uma coisa destas. Não, jovem! Tens de o abrir!

JOVEM abre o livro. Abre a boca de espanto. Olha para a câmara e sorri. Aponta para o livro e sorri na direcção da câmara.

NARRADOR
Exacto! Exactamente! Repara agora nas belas histórias que o

livro te pode contar. Ora
experimenta ler. Lê lá um
bocadinho para a gente poder
ouvir.

JOVEM está a ler o livro e vai apontando com o dedo onde está
a ler, repetidamente.

NARRADOR

Ai que engraçado, não é?
Ahahah! Que engraçado! Não,
jovem, pareces bloqueado. Ahah!
Tens de virar a página.

JOVEM vira a página do livro. Faz um ar espantado e sorri
para a câmara.

NARRADOR

Ah! Pois, é! Também há letras
do outro lado! Ahah!

TRANSIÇÃO

4. INT. SALA VAZIA

Livros no chão. Jovem levanta um livro com o pé e coloca-o
debaixo de um braço. Chega um VELHO. JOVEM e VELHO batem com
as mãos direitas. Batem novamente as mãos mas de costas um
para o outro. Batem com os peitos um no outro. Colocam os
braços um por cima do outro.

NARRADOR

É assim jovem, ler é muita fixe
e tu também podes ser muita
radical se leres. Porque, no
fundo, os livros são muita
cool.

Olham os dois para a câmara, abraçados. Esticam o braço,
fecham a mão e levantam o polegar.



Gato Fedorento

General, comentador político e gajo de Alfama

1. INT. ESTÚDIO DE TELEVISÃO

Debate. Quatro mesas dispostas em U. À esquerda no ecrã, ANALISTA POLÍTICO. De frente, MODERADOR. À direita, GENERAL, no plano mais afastado, GAJO DE ALFAMA, no plano mais aproximado.

MODERADOR

Consternação, Tristeza, Sofrimento, Mágoa. São tudo palavras do dicionário. Mas deixemos isso. Hoje connosco para discutir o problema do terrorismo internacional temos o General Elídio Fonseca, militar na reserva. O Dr. Pedro Fonseca, comentador político. E um Gajo de Alfama. Sr. General muito boa noite. Qual é para si a melhor maneira de abordar o problema do terrorismo?

GENERAL

É provavelmente a questão mais complexa do mundo actual e há que abordá-la tendo em conta os aspectos geoestratégicos, porque o terrorismo hoje não conhece fronteiras.

JORNALISTA

Dr. Pedro Fonseca, como é que um comentador político vê este problema?

ANALISTA

Olhe, eu creio que a grande questão aqui é a dificuldade que as democracias têm em lidar com a ameaça terrorista, não é? A ameaça terrorista, como nós todos sabemos aqui, é uma ameaça que hoje em dia é global.

JORNALISTA

Gajo de Alfama, qual é a sua opinião sobre este assunto?

GAJO DE ALFAMA

Vamos lá ver uma coisa, eu, quanto a mim, o que era preciso era q'os amaricanos amandassem bombas p'a tudo o que é país muçulmano. Ah?! Começava-se em Marrocos e só paravam, vamos supor, no Chile. Porque o muçulmano é um gajo que, aquilo desde pequenos, lhes ensinam a

fazer bombas com uma garrafa de
bagaço e uma caixa de fósforos.
'Tás a perceber? Aquilo é um
povo que só está bem a
arrebentar. Os gajos... um gajo
daqueles que aos quinze anos
ainda não tenha arrebentado com
uma coisa qualquer é um gajo
que está lá a faltar ao
respeito ao Buda ou lá o que é.

JORNALISTA

Bom, parece-me que foi aqui
introduzida uma questão
interessante pelo Gajo de
Alfama. Que é a questão da
ameaça islâmica.

GENERAL

Claro, claro. O terrorismo
também tem raiz num choque de
civilizações.

ANALISTA

Exacto, embora seja preciso
aqui fazer notar que Islão e
Alqaeda não são uma e a mesma
coisa. Atenção. Islão é uma
coisa, terrorismo é outra
coisa.

GAJO DE ALFAMA

Pois, e mais. E mais. É que eu
tenho um vizinho que 'teve
emigrado nos Estados Unidos
muito tempo, eh pá, e o gajo
sabe, porque os gajos lá dentro
sabem só depois aquilo não
passa cá para fora, o gajo sabe
que os amaricanos 'tão a fazer
uma bomba que só mata gajos
muçulmanos. Hã? Que é uma bomba
que vai lá pelo cheiro a caril.
Gajo que cheire a caril, 'tá
lixado. Por isso é que eu já
cortei com tudo o que é frito.
Porque quando os amaricanos
deslargarem a bomba, um gajo
que tenha o cheiro a chamussa
entranhado na roupa, não vai a
lado nenhum, fica logo. Mais.
Outra, o meu filho anda na
escola com um puto que é
cigano, que l'e gamou, há dias,
a lancheira, não é? E depois
querem que haja paz no mundo. O
cigano é outros, ciganos é um
povo que era todo para ir à
vida também.

GENERAL

Atenção, atenção, já estamos aqui a entrar no simples e puro racismo.

GAJO DE ALFAMA

Eh, pá, oh meu general.
Portanto, eh pá, continência e tal, sim senhor, meu general, mas não me venha com fitas. Ah? Pá, porque eu tive na Guiné, 'tá bom? Eu 'tive na Guiné, sei como é que é isto, malta da tropa e tal. 'Tá bem? Porque muitas vezes na véspera de um combate, isto vi eu, ninguém me contou, isto vi eu, na véspera de um combate, havia gajos que metiam um dente de alho, digamos, no cu, que isto é mesmo assim. Ah? Porque aquilo dá febre, ah? E no dia seguinte, ah e tal sargento, 'tou com febre não posso ir para o combate. E eu que nunca meti nada no cu, lá ia, tinha que ir combater. Portanto, vocês, malta da tropa, não me venham com fitas que a mim não me apanham nessa, pá. Sujeito a apanhar algum balázio, porque nunca meti, nem alhos nem nada, não meti isto, hã... no cú.

Gato Fedorento

O papel. Qual papel?

1. REPARTIÇÃO

CLIENTE entra ao pé-coxinho. PRIMEIRO FUNCIONÁRIO ao balcão.

CLIENTE

Boa noite.

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO

(Ao telefone, faz sinal para esperar. Desliga o telefone.)

CLIENTE

Boa noite.

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO

(Faz sinal para esperar. E novo sinal para falar.)

CLIENTE

Boa noite. Eu queria renovar a licença para andar na via pública ao pé-coxinho a partir das 22h, por favor.

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO

Muito bem. Olhe, precisa de escrever uma carta ao nosso director e trazer o papel.

CLIENTE

Qual papel?

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO

O papel.

CLIENTE

Qual papel?

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO

O papel.

CLIENTE

Qual papel?

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO

O papel.

CLIENTE

Qual papel?

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO

O papel.

CLIENTE
Qual papel?

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO
O papel.

Pausa

CLIENTE
Portanto, há um formulário. Não é?

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO
Não, não. O papel.

CLIENTE
Qual papel?

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO
O papel.

CLIENTE
Qual papel?

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO
O papel.

CLIENTE
Qual papel?

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO
O papel.

CLIENTE
Qual papel?

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO
O papel.

CLIENTE
Qual papel?

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO
O papel.

Pausa

CLIENTE
Qual papel?

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO
O papel.

CLIENTE
Qual papel?

 PRIMEIRO FUNCIONÁRIO
O papel.

 CLIENTE
Qual papel?

 PRIMEIRO FUNCIONÁRIO
O papel.

 CLIENTE
Qual papel?

 PRIMEIRO FUNCIONÁRIO
O papel.

 CLIENTE
Qual papel?

 PRIMEIRO FUNCIONÁRIO
O papel.

 CLIENTE
Qual papel?

 PRIMEIRO FUNCIONÁRIO
O papel.

 CLIENTE
Ah!
 (Reage como se tivesse
 entendido.)
Qual papel?

 PRIMEIRO FUNCIONÁRIO
O papel.

 CLIENTE
Qual papel?

 PRIMEIRO FUNCIONÁRIO
O papel.

 CLIENTE
Qual papel?

 PRIMEIRO FUNCIONÁRIO
O papel.

Pausa

CLIENTE
Qual papel?

 PRIMEIRO FUNCIONÁRIO
O papel.

Pausa

 CLIENTE
Qual papel?

 PRIMEIRO FUNCIONÁRIO
O papel.

 CLIENTE
Qual papel?

 PRIMEIRO FUNCIONÁRIO
O papel.

 CLIENTE
Qual papel?

 PRIMEIRO FUNCIONÁRIO
O papel.

 CLIENTE
Qual papel?

 PRIMEIRO FUNCIONÁRIO
O papel.

Pausa

 CLIENTE
Qual papel?

 PRIMEIRO FUNCIONÁRIO
O papel.

 CLIENTE
Qual papel?

 PRIMEIRO FUNCIONÁRIO
O papel.

 CLIENTE
Qual papel?

 PRIMEIRO FUNCIONÁRIO
O papel.

CLIENTE
Qual papel?

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO
O papel.

CLIENTE
Qual papel?

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO
O papel.
Calma. A minha hora de almoço.
O meu colega atende-o.
(Virando-se para o SEGUNDO
FUNCIONÁRIO)
Oh Arlindo! Atende aqui o
senhor, se faz favor.
(Retira-se enquanto o colega se
aproxima.)

CLIENTE
(Respira fundo.)
Eu queria renovar a minha
licença para andar na via
pública ao pé-coxinho a partir
das 22h.

SEGUNDO FUNCIONÁRIO
Ok. Tem que enviar uma carta ao
nosso director e preencher o
papel.

CLIENTE
Está bem, mas qual papel?

SEGUNDO FUNCIONÁRIO
O modelo 33 anexo B. É um papel
verde que custa 30 cêntimos,
que pode comprar lá em cima na
secretaria.

CLIENTE
Até que enfim! Então e depois o
que é que eu faço?

SEGUNDO FUNCIONÁRIO
Preenche o papel e envia-nos o
papel para nós pormos o selo.

CLIENTE
Qual selo?

SEGUNDO FUNCIONÁRIO
O selo.

Qual selo? CLIENTE

O selo. SEGUNDO FUNCIONÁRIO

Qual selo? CLIENTE

O selo. SEGUNDO FUNCIONÁRIO

Qual selo? CLIENTE

O selo. SEGUNDO FUNCIONÁRIO

Qual selo? CLIENTE

O selo. SEGUNDO FUNCIONÁRIO

Qual selo? CLIENTE

O selo. SEGUNDO FUNCIONÁRIO

Qual selo? CLIENTE

O selo. SEGUNDO FUNCIONÁRIO

Qual selo? CLIENTE

O selo. SEGUNDO FUNCIONÁRIO

Pausa

Qual selo? CLIENTE

O selo. SEGUNDO FUNCIONÁRIO

Qual selo? CLIENTE

O selo. SEGUNDO FUNCIONÁRIO

Qual selo? CLIENTE

O selo. SEGUNDO FUNCIONÁRIO

Qual selo? CLIENTE

O selo. SEGUNDO FUNCIONÁRIO

Qual selo? CLIENTE

O selo. SEGUNDO FUNCIONÁRIO

Qual selo? CLIENTE

O selo. SEGUNDO FUNCIONÁRIO

Qual selo? CLIENTE

O selo. SEGUNDO FUNCIONÁRIO

Qual selo? CLIENTE

O selo. SEGUNDO FUNCIONÁRIO

Qual selo? CLIENTE

O selo. SEGUNDO FUNCIONÁRIO

Qual selo? CLIENTE

O selo. SEGUNDO FUNCIONÁRIO

Qual selo? CLIENTE

O selo. SEGUNDO FUNCIONÁRIO

Qual selo? CLIENTE

O selo. SEGUNDO FUNCIONÁRIO

Qual selo? CLIENTE

O selo. SEGUNDO FUNCIONÁRIO

Qual selo? CLIENTE

O selo. SEGUNDO FUNCIONÁRIO

Qual selo? CLIENTE

O selo. SEGUNDO FUNCIONÁRIO

Ficam os dois a olhar um para o outro.



Gato Fedorento

O homem a quem parece que aconteceu não sei quê

1. EXT. QUINTA

APRESENTADOR vestido de fato e gravata.

APRESENTADOR

O homem a quem parece que
aconteceu não sei quê.

HOMEM A QUEM PARECE QUE ACONTECEU NÃO SEI QUÊ, em pé, mãos
atrás das costas, dentes todos pretos, celeiro agrícola em
fundo.

HOMEM

Meu amigo, isto o que aconteceu
foi muito simples, meu amigo. O
que aconteceu é que eu chego
aqui e sou logo confrontado com
certas e determinadas
situações, há. Eu digo: "Então
mas como é que é?" E os gajos:
"Ah, e tal..." E eu: "Ah e tal,
não, ah e tal, não." Então eu
venho lá de baixo e dizem-me
que não sei quê, chego cá acima
afinal parece que não. Em que é
que ficamos? E os gajos: "Ah,
não sei que mais e o camandro."
E eu: "Mau! Queres ver que a
gente tem que se chatear?" Isto
não pode ser! Eu sou um gajo
que está aqui a trabalhar, eu
quero trabalhar, há, e dizem-
me, como eu aqui ouvi, "Ah, não
sei quê." Mas que é isto? Que é
isto? Isto não se faz, porque
eu sou um gajo que dou-me bem
com toda a gente, sim senhor,
dou-me bem, por mim está tudo
bem e fazem-me isto! E há gajos
que andam aí, que fazem trinta
por uma linha, e depois passa
tudo incólume, que é coisa que
não percebo. É que eu assim não
venho... deixo de vir aqui, vou
fazer a minha vida para outros
sítios, sítios onde
inclusivamente malta me diz:
"Eh, pá e tal, sim senhor!", e
é para lá que eu vou, deixo de
vir aqui, pá, há. Porque quando
vejo que há aí palhaços, pá,
que falam, falam, falam, falam,
falam, falam, pá, e eu não os
vejo a fazer nada pá, fico
chateado, com certeza que fico
chateado pá, 'tá a perceber?
Eh...

Gato Fedorento

Assim Não

1. INT. SALA ANTIGA

Separador: Assim Não

TRANSIÇÃO

Imitação de Marcelo Rebelo de Sousa (PROFESSOR) e JOVEM rapariga com aparência queque sentados em duas cadeiras.

PROFESSOR

(gesticulando)

São agora 10 horas do dia 21 de Janeiro de 1987. Significa que o meu relógio está parado. Bom, arranca hoje o "Assim não", um site de minha iniciativa com o apoio de dezenas de jovens. "Assim não" porquê? Porque a pergunta que nos é feita no referendo é uma pergunta mentirosa. Uma coisa é a despenalização do aborto outra coisa... é a liberalização do aborto. É diferente. Concordo com a primeira parte da pergunta, discordo da segunda parte da pergunta. Tenho dúvidas em relação a três vírgulas. E sou contra o ponto de interrogação. Com esta lei a mulher pode abortar porque sim. Pode abortar porque sim. "Vou ao cinema. Olha, está esgotado. Vou abortar. Tenho a tarde livre, vou abortar." Não podemos permitir que isto aconteça. Despenalização da mulher que aborta, a favor. Liberalização do aborto, contra. Portanto, se a pergunta fosse "Concorda com a despenalização da mulher que aborta num sítio todo badalhoco sem condições nenhuma?" eu votava que sim. Agora num estabelecimento de saúde autorizado, não. Comigo tenho uma jovem, residente em Cascais, que está visivelmente impressionada com o meu brilhantismo, que me vai colocar algumas questões previamente ensaiadas. Elisa.

JOVEM

Professor, o aborto é uma coisa extremamente horrível, não é?

PROFESSOR
É!

JOVEM
Portanto, devia ser proibido?

PROFESSOR
Exacto!

JOVEM
Mas eu poderia fazê-lo?

PROFESSOR
Podia.

JOVEM
E o que é que me acontecia?

PROFESSOR
Nada.

JOVEM
Mas estava a ir contra a lei?

PROFESSOR
Estava.

JOVEM
E como é que a lei me punia?

PROFESSOR
De maneira nenhuma.

JOVEM
Isso não é um bocadinho
incoerente?

PROFESSOR
SHeee. O aborto é proibido. Mas
pode-se fazer. Mas é proibido.
Mas pode-se fazer. Só que é
proibido. O que é que acontece
a quem o faz? Nada. É proibido.
Mas pode-se fazer. Só que é
proibido.

JOVEM
Portanto, posso fazer um
aborto?

PROFESSOR
Pode.

JOVEM
Mas não é proibido?

PROFESSOR
É.

JOVEM
E o que é que me acontece?

PROFESSOR
Nada.

JOVEM
Ah!

Separador: Assim Não.

TRANSIÇÃO

Os Contemporâneos

Bruno e Nuno no camarim

1. INT. NOS BASTIDORES DE UM ESTÚDIO DE TELEVISÃO

BRUNO (NOGUEIRA) a falar sozinho, a treinar o texto. Voz de fanhoso. Faz gestos estranhos enquanto fala.

BRUNO
(Com voz de fanhoso)
Escuta! Escuta! Vai mas é... Vai
mas é trabalhar. Ai sou tão...
escuta! Vai mas é fazer
qualquer coisa de útil para a
sociedade.

Entra NUNO (LOPES), sem BRUNO se aperceber. NUNO fica a ouvir.

BRUNO
(Com voz de fanhoso)
Ai sou tão importante eu... ai,
Sei fazer um sotaque assim...
fazer um sotaque assim... ai...

BRUNO vê NUNO e cala-se. Ficam os dois a olhar um para o outro. BRUNO olha para o chão. Põe as mãos nos bolsos. Compõe os óculos. Cruza os braços. NUNO continua a olhar.

NUNO
Que estás a fazer?

BRUNO
Hã?

NUNO
Que estás a fazer?
(Inspira)

BRUNO
(Acena que não com a cabeça)
Não sei... à espera. Para entrar
para o sketch.

NUNO
Que personagem é que vais fazer
neste sketch?
(Inspira três vezes)

BRUNO
Hã?

NUNO
Estou-te a perguntar que
personagem é que vais fazer
neste sketch?

(Tosse)

BRUNO
Padeiro. Do Minho. Ganda
padeiro.

NUNO
Tens consciência que estás
vestido como o chato, não tens?

BRUNO
Hum?

NUNO
Se tens consciência que estás
vestido como o chato?

BRUNO
Acho que estamos a querer
embirrar, pá.

NUNO
Ah est... estás com os sapatos do
chato, calças do chato,
camisola do chato, óculos do
chato, estás a fazer de quê? De
padeiro?

BRUNO
Do Minho. Mas eu não... Eu ia...
pôr isto.
(Coloca pelos no lugar do
bigode)

NUNO
Isso é uma patilha.

BRUNO
(Retira os pelos do lugar do
bigode)
É um ponto de vista. Para ti é
uma patilha.

NUNO
Bruno, desculpa lá. Podes-me
explicar porque é que estás a
fazer de chato, se faz favor?
(Inspira. Tosse.)

BRUNO
Porque... tu estás doente. E a
personagem já não entra no
programa há algum tempo. Eu
acho que devia entrar.

NUNO

E a solução era fazeres tu?

BRUNO

Eu acho que a solução passa muito por aí. Até porque, se me permites, eu sempre vi... o chato um bocadinho mais alto. Acho que tu construístes a personagem um bocadinho mais baixa do que... do que ela era quando foi escrita. Ela foi escrita para ser mais alta.

NUNO

Estás a gozar comigo, não estás?

BRUNO

Não. Estou-te a dar um conselho.

NUNO

Despe-te, se faz favor. Despe-te, eu faço o chato doente. Não faz mal.

BRUNO

Mas eu faço...

NUNO

Eu faço o chato.

BRUNO

(Com voz de fanhoso)

Escuta.

NUNO

Eu faço o chato doente. Eh, pá, não vamos por aí. Eu vou-me chatear contigo. Estala os dedos e mete um sketch que eu faço o chato.

BRUNO

Estás a querer embirrar.

NUNO

Estala os dedos, se faz favor, senão vou-te à tromba.

BRUNO

(Com voz de fanhoso)

Ai, vou-te à tromba. Ai, vou-te à tromba.

(Aproxima-se do Nuno Lopes)

NUNO
(Levanta a mão como se fosse
bater. Pára.)
Estala os dedos.

BRUNO
(Estala os dedos)



Os Contemporâneos

O Chato na Igreja

1. INT. IGREJA

Entra o CHATO. Olha à sua volta. Benze-se atabalhoadamente. Olha para o confessional. Espreita.

CHATO

(Com a voz de fanhoso que o caracteriza)

Ui? Bom dia. Mas como é que isto coiso?

(Bate no confessional como se estivesse a bater à porta para entrar. Senta-se na cadeira.)

PADRE

(Em tom baixo)

Há quanto tempo não se confessa, meu filho?

CHATO

Ui, deves... deves ter muito a ver com isso. Olha ele a querer saber coisas. Olha o cusco. É pouco cusco. Deves julgar que me enganas, tu. Julgas que eu não sei que estás aí, a falar baixinho, assim, escondidinho, a falar com as pessoas... depois, até aposto que mal sai daqui vai contar... os segredos à vizinhança toda. Tu não és padre, és é uma porteira. É o que tu és, estás a ouvir? Mas não... sou padre, eu. Trabalho muito, eu. Até trabalho aos domingos. Bem vejo o que é que tu fazes aos domingos. É um bonito serviço. Cantas, comes pão e bebes tintol, é o que tu fazes. Escuta, isso para mim não é dar a missa. Isso para mim é fazer piqueniques, é o que tu fazes. Só que é dentro de casa, é a única diferença é que é dentro de casa. Ainda por cima... Onde é que já se viu, é uma profissão... o que é que ele faz? Às 8 da manhã, tumba...

(Faz gesto de beber)

...já tá a botar abaixo o tintol.

PADRE

(Em tom baixo)

Sangue de Cristo.

CHATO

Não é sangue de Cristo, não é sangue de Cristo. Porque tu bebes três ou quatro litradas

daquilo e vai lá fazer o teste do balão a ver se eles te dizem "passe, passe, sr. Padre, que é sangue de Cristo." Ainda por cima és... és, és... um bocado lambão...

(Vira-se para a câmara)
É lambão. O vinho, tumba, todo para ele. Para as pessoas dá isto.

(Gesto de "bola pequena")
Uma rodelita de pão. Para as pessoas, coitaditas, as velhas estraga-lhes o fim-de-semana todo, ficam com aquilo agarrado, assim... saem assim da igreja "ech, ech", que eu bem as vejo a tentar arrancar aquilo da placa.

(Para o padre.)
Escuta. Vai mas é trabalhar. Vai mas é fazer qualquer coisa de útil para a sociedade. Não é agora estares... estares escondido. Que pouca vergonha. Vai mas é trabalhar, ó...

TRANSIÇÃO

2. EXT. ESTRADA

Imagem de uma ambulância na estrada. Ouve-se a sirene.

TRANSIÇÃO

3. INT. IGREJA

Chato aproxima-se do confessorário.

CHATO

Ainda continua aqui... na cusquice. Escuta, queres... queres saber da vida das pessoas não te ponhas atrás dum pau, compra a Nova Gente. Que é como toda a gente faz, não é agora... coiso... mas não, que ele é... é... padre. Sou padre, eu. Sou casado com o senhor... Escuta, na minha terra, um homem que é casado com um senhor e que usa saia o dia todo... tem um nome... e olha que não é padre. Digo-te já, não é, não. E também, bela escolha, hã? Rico esposo que tu foste arranjar, um preguiçoso de primeira apanha. O que é que ele faz? Trabalhou seis dias, na vida toda. Seis dias. E

depois, está a descansar nas nuvens, a ver o que se está a passar. Não fez mais nada.

PADRE

(Em tom baixo)

Construiu o mundo.

CHATO

Sim, construiu o mundo, construiu... construiu os montes. Os prédios... que façam os outros. Que ele não 'tá para estar a trabalhar nas obras, que ele é fino, não quer sujar as mãos de cimento. Que é que ele fez mais? Hã? Que é que ele fez mais? Nada. Manda uns... uns... uns... uns terramotos... e uns tufões de vez em quando, só para assustar, para dizer que 'tá lá. E 'tá em todo o lado. Olha, grande coisa. Olha uma pessoa que 'tá em todo o lado sem fazer nenhum... é um... é um vadio. É o que ele é. E o filho vai pelo mesmo caminho. O filho também, se pensarmos bem, o filho teve... durante a vida o que é que ele fez? Gandas jantaradas... com os apóstolos, que até está nos quadros, tudo ali a comer do bom e do melhor. Depois, aos trinta e três anos... reforma. Pumba! Mãozinhas ao ar, já não faço nada, durante mil e tal anos, fico assim. Não faço mais nada. Olha para ele.

(Aponta para o crucifixo do altar)

Ali! Não faz nenhum! Não faz nenhum! A única coisa que sabe fazer é queixar-se, quer é aparecer, ele. Quer é que as pessoas tenham pena e coiso. Ai, ai pai, porque me abandonaste? Então, deixou que o pegassem numa cruz, queria que o pai fizesse o quê? Que lhe aumentasse a mesada, não? Escuta, vou-te dar um conselho. Com esta família, eu se fosse a ti fazia assim, pedia o divórcio. Estás a ouvir? Pedia o divórcio e ia trabalhar, como as pessoas. Estás-me a ouvir?

(Espreita para o outro lado do confessionário)

Ui! Pela cara vê-se bem porque é que tem que se esconder. Vai mas é trabalhar. E já agora compra cadeiras novas, que

isto... isto não dá jeito nenhum..
é baixinho. Está bem? Que
vergonha! Valha-me Deus!

Os Contemporâneos

Chato com Nuno Lopes

1. EXT. RUA

NUNO LOPES sentado junto a uma casa com umas folhas na mão.

NUNO LOPES

Já vou Bruno, já vou. Não, não, não. Deixa-me só acabar aqui de rever um texto, está bem? Está, está. Até já.

(fica a cantarolar em tom baixo)

Ouve-se alguém a falar ao longe. NUNO LOPES pára de ler e escuta. Surge o CHATO, personagem interpretada por Nuno Lopes.

CHATO

Olha para mim, sou o Nuno Lopes, eu. Olha para mim, todo estiloso, sentadinho, sem fazer nenhum, a ouvir música... toda a gente gosta dele, que ele é espectacular, ganhou prémios e globos e coisas... Porquê? Ajuda as pessoas a curarem as gripes? Não ajuda. Ajuda as pessoas a livrarem-se da crise? Também não ajuda. Que é que ele faz?

NUNO LOPES vai olhar para o chão. Acena que não com a cabeça. Olha para o ar.

NUNO LOPES

O que é que eu faço?

CHATO

(Com tom de desprezo)

Faz rir.

NUNO LOPES

Faço.

CHATO

Achas tu! Achas tu! Achas que fazes rir as pessoas. Se querias fazer rir porque é que não foste antes para peido?

NUNO LOPES

Para peido?!

CHATO

Isso é que faz rir. Eu tenho um tio, que vai lá almoçar a casa, e às vezes a meio do almoço estamos todos sentados, ele...

(som de flatulência)

NUNO LOPES
Ó... Ó... Ó... Ó...

CHATO
É um gargalhão de riso.

NUNO LOPES
Ai valha-me Deus!

CHATO
Valha-me Deus é o que diz a
minha tia por causa do cheiro.

NUNO LOPES
Ó...
(ar desanimado)

CHATO
Isto é que devias fazer, mas
não fazes.

NUNO LOPES
Pois não, não faço.

CHATO
Não, não fazes.

NUNO LOPES
Não faço.

CHATO
Não fazes. Ele é uma estrela
internacional. Ele até 'teve no
Brasil. É actor... tem a cabeça
cheia de personagens.

NUNO LOPES
(risos)

CHATO
Isso não é ser actor. É ser
esquizofrénico. Ter a cabeça
cheia... de personalidades e
coisas. Chega aqui.

NUNO LOPES
(Levanta-se e aproxima-se)
Diz.

CHATO
Escuta.

NUNO LOPES

Hum...

CHATO

Vai mas é...

NUNO LOPES

Trabalhar. Sim.

CHATO

Não. Vai mas é tratar-te... que
isso já não vai lá com
trabalho. Sabes, meu menino,
vai mas é tomar comprimidos
para a cabeça em vez de andares
nas drogas, que eu bem sei como
é que são os artistas... tudo
ali...

(faz gesto de cheirar droga)

NUNO LOPES

Ó pá, ó! Eu nem bebo, pá!

CHATO

Mas isso não, que ele é
saudável. Ele 'teve no Brasil.
Tudo a beber águas de coco.

(fala para o Nuno Lopes)

'Tiveste no Brasil. Vês, correu
tão bem que nunca mais o
chamaram. Vai lá ver se ele lá
foi fazer mais alguma novela.
Viste-la?

NUNO LOPES

Ó pá, por acaso gostava de lá
voltar, percebes?

CHATO

Gostavas?

NUNO LOPES

Gostava. Gostava de lá voltar.

CHATO

Gostavas de lá voltar,
gostavas.

NUNO LOPES

Mas enganaram-se.

CHATO

Mas agora olha, lixaste-te.
Perdestes o melhor. E perdeu
mesmo, que o melhor do Brasil
toda a gente sabe o que é. E

ele sendo actor... já se sabe...
(Assobia e insinua com trejeito
de mão que NUNO LOPES é
homossexual)
E não digas que não. É homem...
coiso.

NUNO LOPES
(RI e bate com as folhas na
perna)

CHATO
Vê-se bem pelo lencinho que usa
ao pescoço. Que medo.

NUNO LOPES
(Fica a olhar para o lenço)

Os Contemporâneos

O puto que não tem Hi5

1. INT. CONSULTÓRIO MÉDICO

MÉDICO sentado à secretária. Cachimbo no canto da boca. PAI, MÃE e FILHO sentados do outro lado da secretária.

MÉDICO

E então, o que vos traz por cá?

PAI

Olhe, Sr. Dr., é o nosso filho que é maluco.

MÉDICO

Ah... pai, então, pai. Aqui nós não usamos esse tipo de terminologia.

MÃE

Dr., eu peço imensa desculpa. Não é isso que o meu marido quer dizer.

(Olha para o marido)

Raios te partam, também! O que ele quer dizer é que nós achamos que o João não é normal.

PAI

É maluco, é o que eu estou a dizer.

MÉDICO

Mas não é normal em que sentido?

PAI

Oh, Sr. Dr. o meu puto mais velho passa, sim senhora, um homem como deve ser, passa o dia inteiro agarrado ao computador. Hi5, facebook, twitter, uma data de amigos, até a... como é que ela se chama? A outra que canta... a Britney Spears é amiga dela no Hi5. Este, esta abéculazita? Dois amigos. Dois.

(Dá uma pancada na cabeça do filho)

MÃE

Passa-me o dia inteiro para cima e para baixo na rua, que a gente sabe lá. De bicicleta, a jogar à bola.

FILHO

Eles são meus amigos, conheço-os há muitos anos.

PAI

Conheces? Conheces o quê? Tu nem Twitter tens para saber o que eles estão a pensar agora. Como é que tu os conheces, pá?

MÃE

Olhe Dr., eu sinceramente, nós andamos doidos da nossa vida sem saber o que fazer com o futuro deste rapaz.

PAI

O irmão passa a noite toda ali no MySpace, a partilhar ficheiros de música, a piratear filmes pornos, um pai fica orgulhoso de ter um filho assim. Esta abécula, esta abécula...

MÃE

Este anormal, passa-me os dias inteiros, a noite, ali, na rua com os galifanos, ali a tocar viola, umas músicas que a gente nem sequer sabe o que são.

FILHO

É flamenco, mãe.

PAI

É bonito? Flamenco? Tens dois amigos e ainda por cima é ciganos.

MÃE

Fora as horas que este me passa enfiado, enfunado, naquele quarto, a tocar as músicas esquisitas, no piano...

FILHO

É Mozart, mãe.

PAI

É Mozart? Qual Mozart? Mozart é um amigo do teu irmão no Hi5, pá. 'Tá calado, pá. Sabes lá o que é a música, tu. Nem sequer ao YouTube vai ver os videoclips do último... como é que tu sabes qual foi a última

música que o Mozart lançou
agora?

FILHO
O Mozart está morto, pai...

PAI
Ai está morto?

FILHO
Está!

PAI
Então, ó João Manuel, explica-
me lá quem é que mandou aquele
powerpoint ontem ao teu irmão
com as brasileiras todas
descascadas?

MÃE
O quê?

PAI
'Tá calada, também, que eu não
estou a falar contigo. Hã? O
que é que foi?
(Falando para o médico)
O que é que nós fazemos com
isto, Sr. Dr.?

MÉDICO
Bom, eu, hum... hum... eu
recomendava assim... para não
começar com um tratamento muito
violento... talvez... uns
electrochoques.

PAI
(falando para o filho)
Estás a ver? Vai levar com
choques na moina, que te lixas.
É assim, é assim. Eu avisei, eu
avisei.

FILHO
Não... não... não...

MÃE
Assim é que é! O Dr. havia de
ver o nosso outro filho, olhe,
o irmão dele, olhe, é o nosso
orgulho!

PAI
É pena o Sr. Dr. não conhecer.

MÉDICO

Por acaso já conheço...
Adicionei-o no Hi5. Vamos
encontrar-nos no parque da
cidade... para nos conhecermos
melhor...

Silêncio momentâneo, aparentemente incomodativo.

PAI

Estás a ver? O teu irmão é
amigo de médicos, percebes? O
puto um dia ainda nos vai
ganhar um Nobel, o nosso mais
velho.

MÃE

Põe os olhos nisto, meu
anormal!



Os Contemporâneos

Exames nacionais

http://youtu.be/4ZjA0p_4YHU

2. INT. VÁRIOS

Imagens de adolescentes a estudar.

VOZ OFF

Junho foi o mês dos exames nacionais do ensino secundário. Exames que este ano correram sem grandes problemas em quase todo o país. Os professores e técnicos de educação são unânimes em alertar no entanto para o demasiado facilitismo das provas que apenas servirão para o Governo mostrar estatísticas favoráveis na área da educação.

3. EXT. ESPLANADA

Quatro adolescentes sentados à volta de uma mesa de café, com uma cerveja à frente de cada um.

NUNO

(gritando)

Olha aí, malta, o fim dos exames. Choca, choca.

(brindam)

TODOS

Aos exames!

Bruno levanta o braço para bater na mão dos colegas.

NUNO

Com a cerveja!

BRUNO

Ah, ok. Uhuuu!

TODOS

Uhuuu!

NUNO

Altos resultados, chavais!

CARLA

Bem, os exames correram bué da bem.

MANUEL

Iá, correram bué da bem, mas eram bués da difíceis. Só que a gente estudámos bués e

tornaram-se fáceis. Tipo, se nós não 'tivéssemos estudado bués, tornavam-se difíceis.

NUNO

Iá, agora é que falaste me'mo bué da bem, me'mo...

CARLA

Quanto é que tiraste a Matemática?

BRUNO

94%.

CARLA

Boa! Eu tirei 96.

MANUEL

Tirei 95, não é mau.

NUNO

Vocês são bué da estúpidos, chaval, eu tirei 98%, demorei cinco minutos a fazer o exame. Cinco minutos!

O empregado traz a conta e pousa-a na mesa.

CARLA

Olha a conta.

NUNO

Olha aí, olha aí. 8 euros. Faz aí a conta, tu é que sabes dessas cenas de matemática.

BRUNO

Olha, dá 8 euros. Nós somos...
(apontando para os colegas)
Vocês são um, tu és dois, tu és três...

MANUEL

Portanto, somos quatro.

BRUNO

Somos quatro. Quatro. Isto é oito euros... portanto, se calhar um... quatro está para xis...

CARLA

Oito cervejas a dividir por quatro...

BRUNO
(apontando para Carla)
Tu pagas...
(apontando para Manuel)
Faz assim, tu...

NUNO
Deixa lá, deixa lá, eu pago
isso, eu pago isso.

BRUNO
É melhor, é melhor.

NUNO
O meu pai deu-me trezentos
euros porque eu passei dos
exames. Agora digo-te já, era
muito mais fácil se a gente só
tivesse pedido uma rodada, só
que esta abécula
(dá uma palmada em Manuel)
tinha que pedir mais uma. Para
que é que pediste mais uma?

MANUEL
Tu é que pediste-lhas.

NUNO
Eu é que a pedis, não. Tu é que
a tinhas pedido, man.

MANUEL
Não queria dar trabalho.

NUNO
Digo-te já, olha, tu às vezes
achas-te bué de inteligente só
porque tiveste 100% a
Português, mas eu não acho.

MANUEL
Nah, eu desconcordo contigo.

NUNO
Não, ouve, gramo bué de ti.
Me'mo, assim a cena de curtir
de ti, mas tu às vezes és me'mo
bue da estúpido.

BRUNO
És bué da estúpido.

NUNO
Ó pá, pedia-se uma rodada, a
malta ficava aviada.

BRUNO

'Tava logo!

NUNO

Para que é que foste pedir
outra rodada? Agora pago aqui
vinte euros, 'tá feito. Depois
ainda cobramos um bagulho, a
seguir.

BRUNO

Vinte euros... ainda temos que
meter.



Melhor do que Falecer

História da Filosofia em Folclore – Immanuel Kant

1. INT. SEPARADOR

Separador com imagem de fundo de Immanuel Kant. Imagem de fundo grupo folclórico a dançar.

NARRADOR
História da Filosofia em
Folclore. Episódio de hoje
Immanuel Kant.

TRANSIÇÃO

Palco para actuação de grupo de Rancho Folclórico. Jornalista entrevista director do grupo. Grupo vestido com trajes tradicionais.

JORNALISTA
Estamos aqui com o director do
Grupo Folclórico "Os camponeses
D. Maria". Bom dia!

DIRECTOR
Bom dia!

JORNALISTA
Porquê a Filosofia no folclore?

DIRECTOR
Olhe, eu... porque a Físico-
Química é menos dançável. Para
mim... acho eu... eu sou uma pessoa
que ouço falar em Schopenhauer
e começo logo a bater o
pezinho... não é? Agora a Físico-
Química... e mesmo outras áreas
do saber... não me levantam da
cadeira. Pronto tem também a
ver com os gostos pessoais.

JORNALISTA
Como é que esta inovação tem
sido recebida no mundo do
folclore?

DIRECTOR
Muito bem! Tem sido muito bem
recebida porque havia uma
grande saturação de temas nas
letras do folclore, não é? Essa
é que é a verdade. Era
sobretudo temática campestre.
Pronto, era "olha, olha,
partiu-se-me a cantarinha", por
exemplo. Ou "eh, pá, anda cá.
Queres... anda comigo malhar o
centeiro", por exemplo. Era

isto. Tudo muito certo, mas enjoa, não é? Enjoa. E nós agora estamos a introduzir outras temáticas, a pouco e pouco, fazemos o quê? Entremeada de temas, não é? Temos temática campestre, continua a haver e um bocadinho de Epistemologia, vamos supor. Temática campestre e vai e pouco de metafísica. Temática campestre e estética, para cortar.

JORNALISTA

São temas que não têm muito a ver com o folclore.

DIRECTOR

Tem, tem! Tem, sim. Porque o folclore sempre teve uma componente importante de reflexão filosófica. E não precisamos de ir mais longe. Basta, basta... pensarmos, por exemplo no "Malhão". "Ó malhão, malhão mas que vida é a tua?" Que é isto? Que vida é a tua? Isto é uma interrogação... existencialista. Não é? Que vida é a tua, malhão? Que significado é que o homem atribui à sua vida quando confrontado com o absurdo da existência, malhão? E diz ele "é comer e beber e passear na rua". Portanto, é um epicurista, não é? Você diz epicurista, eu chamo portanto... bêbedo.

JORNALISTA

Aha. Suponho que as melhores letras são as que misturam a temática campestre do folclore com a filosofia?

DIRECTOR

Ah! Sem dúvida nenhuma. Sem dúvida nenhuma! Nós temos um vira que conta a história de amor impossível entre um pastor racionalista e uma moça que anda na lavoura e é empirista. E de maneiras que não se entendem.

JORNALISTA

Devido a divergências filosóficas, suponho.

DIRECTOR

Hum... não, não só. Porque... ele até renuncia à noção de ideias inatas e ela está disposta a admitir que a experiência, realmente, não é tudo. E, em princípio fica tudo bem, mas, no fim, ele continua a insistir que a pastorícia é superior à agricultura e ela não lhe admite.

JORNALISTA

Muito bem. Vamos então ouvir a música dedicada a Immanuel Kant?

DIRECTOR

Vamos isso! Vamos embora! Tudo a dançar!

Música tradicional começa a tocar e restantes membros do grupo começam a dançar e a cantar ao som da música.

TODOS

Ó minha Rosinha
O conhecimento
Não depende apenas
Do entendimento
Tem cuidado
Com os sentidos
São enganadores
Aqueles bandidos
Experiência empírica
É fundamental
Mas o juízo a priori
É universal
Lai lai lai
Lai lai lai lai lai
Lai lai lai
Lai lai lai lai lai
Ó minha Rosinha
O conhecimento
Não depende apenas
Do entendimento
Tem cuidado
Com os sentidos
São enganadores
Aqueles bandidos
Experiência empírica
É fundamental
Mas o juízo a priori
É universal
Lai lai lai
Lai lai lai lai lai
Lai lai lai

Lai lai lai lai lai



Seinfeld

The Seinfeld Chronicles
Season 1, episode 1 (Pilot)

1. INT. PETE'S LUNCHEONETTE - DAY

Jerry and George sit at a table, having coffee.

JERRY

(pointing at George's shirt)
See, to me, that button is in the worst possible spot. The second button literally makes or breaks the shirt, look at it. It's too high! It's in no-man's-land. You look like you live with your mother.

GEORGE

Are you through?

JERRY

You do of course try on, when you buy?

GEORGE

Yes, it was purple, I liked it, I don't actually recall considering the buttons.

JERRY

Oh, you don't recall?

GEORGE

(on an imaginary microphone)
Oh, no, not at this time.

JERRY

Well, senator, I'd just like to know, what you knew and when you knew it.

A waitress, Claire, approaches the table. She pours refills Jerry's coffee.

CLAIRE

Mr. Seinfeld. Mr. Costanza.

Claire tries to refill George's coffee, but George blocks her.

GEORGE

Are, are you sure this is decaf? Where's the orange indicator?

CLAIRE

It's missing, I have to do it

in my head: decaf left, regular
right, decaf left, regular
right...it's very challenging
work.

JERRY

Can you relax, it's a cup of
coffee. Claire is a
professional waitress.

CLAIRE

Trust me George. No one has any
interest in seeing you on
caffeine.

Claire exits.

GEORGE

How come you're not doin' the
second show tomorrow?

JERRY

Well, there's this uh, woman
might be comin' in.

GEORGE

Wait a second, wait a second,
what coming in, what woman is
coming in?

JERRY

I told you about Laura, the
girl I met in Michigan?

GEORGE

No, you didn't!

JERRY

I thought I told you about it,
yes, she teaches political
science? I met her the night I
did the show in Lansing...

GEORGE

Ha.

JERRY

(looks in the creamer)
There's no milk in here,
what...

GEORGE

Wait wait wait, what is she...
(takes the milk can from Jerry
and puts it on the table)
What is she like?

JERRY

Oh, she's really great. I mean, she's got like a real warmth about her and she's really bright and really pretty and uh... the conversation though, I mean, it was... talking with her is like talking with you, but, you know, obviously much better.

GEORGE

(smiling)

So, you know, what, what happened?

JERRY

Oh, nothing happened, you know, but it was great.

GEORGE

Oh, nothing happened, but it was...

JERRY

Yeah.

GEORGE

This is great!

JERRY

Yeah.

GEORGE

So, you know, she calls and says she wants to go out with you tomorrow night? God bless! Devil you!

JERRY

Yeah, well...not exactly. I mean, she said, you know, she called this morning and said she had to come in for a seminar and maybe we'll get together.

GEORGE

(whistles disapprovingly)

Ho ho ho, 'Had to'? 'Had to' come in?

JERRY

Yeah, but...

GEORGE

'Had to come in' and 'maybe
we'll get together'? 'Had to'
and 'maybe'?

JERRY

Yeah!

GEORGE

No...no...no, I hate to tell
you this. You're not gonna see
this woman.

JERRY

What, are you serious...why,
why did she call?

GEORGE

How do I know, maybe, you know,
maybe she wanted to be polite.

JERRY

To be polite? You are insane!

GEORGE

All right, all right, I didn't
want to tell you this. You
wanna know why she called you?

JERRY

Yes!

GEORGE

You're a back-up, you're a
second-line, a just-in-case, a
B-plan, a contingency!

JERRY

Oh, I get it, this is about the
button.

Claire passes the table; George stops her and writes
something on his notepad.

GEORGE

Claire, Claire, you're a woman,
right?

CLAIRE

What gave it away, George?

GEORGE

Uhm...I'd like to ask you...ask
you to analyze a hypothetical
phone call, you know, from a

female point of view.

JERRY

(to George)

Oh, come on now, what are you asking her? Now, how is she gonna know?

GEORGE

(to Claire)

Now, a woman calls me, all right?

CLAIRE

Uh huh.

GEORGE

She says she 'has to' come to New York on business...

JERRY

Oh you are beautiful!

GEORGE

...and, and 'maybe' she'll see me when she gets there, does this woman intend to spend time with me?

CLAIRE

I'd have to say, uuhh, no.

George shows his note-block to Jerry; it says very largely:
NO

GEORGE

(to Claire)

So why did she call?

CLAIRE

To be polite.

GEORGE

To be polite. I rest my case.

JERRY

Good. Did you have fun? You have no idea, what you're talking about, now, come on, come with me.

(stands up)

I gotta go get my stuff out of the dryer anyway.

GEORGE

I'm not gonna watch you do
laundry.

JERRY

Oh, come on, be a come-with
guy.

GEORGE

Come on, I'm tired.

CLAIRE

(to Jerry)

Don't worry, I gave him a
little caffeine. He'll perk up.

GEORGE

(panicking)

Right, I knew I felt something!

Claire exits, smiling.