

Uma mulher à beira de um ataque de nervos: artifícios retóricos na construção de um tipo risível

(A woman on the verge of a nervous breakdown:
rhetorical devices in building a laughable type)

Luana Ferraz¹

¹Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos – Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

luferraz22@hotmail.com

Abstract: In this paper, we observe how the different rhetorical expedients are articulated in building the speaker's image of the skit "A encalhada", one of the nine scenes that make up the show *Cócegas* (2004), written and performed by Heloisa Périssé and Ingrid Guimarães. To that end, we primarily use the theoretical assumptions of the Ancient Rhetoric (ARISTÓTELES, 2005), of the New Rhetoric (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996; MEYER, 2007) and of the Discourse Analysis (MAINGUENEAU, 2008). After the analysis of verbal and non-verbal components of this skit, we can see that some recurring expression techniques, such as dysphemism, repetition and allusion, contribute to the constitution of the laughable personality of the protagonist in "A encalhada".

Keywords: rhetoric; *ethos*; humor; skit.

Resumo: Neste trabalho, buscamos observar como os diferentes expedientes retóricos são articulados na construção da imagem da oradora do quadro "A encalhada", um dos nove esquetes que compõem a comédia *Cócegas* (2004), escrita e interpretada por Heloisa Périssé e Ingrid Guimarães. Para tanto, baseamo-nos prioritariamente nos pressupostos teóricos da Retórica Antiga (ARISTÓTELES, 2005), da Nova Retórica (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996; MEYER, 2007) e da Análise do Discurso (MAINGUENEAU, 2008). Após a análise dos componentes verbais e não verbais do esquete, constatamos que a recorrência de algumas técnicas no plano da expressão, como o disfemismo, a repetição e a alusão, contribui para a constituição do caráter risível da protagonista em "A encalhada".

Palavras-chave: retórica; *ethos*; humor; esquete.

Introdução

O contato com o outro é sempre delicado e pouco previsível. A interação social exige, no entanto, que nos esforcemos no sentido de diminuir a distância que nos separa do nosso próximo, estabelecendo acordos. Sendo assim, compete-nos, como oradores, utilizar estratégias que nos permitam angariar a adesão de nossos interlocutores. Grande parte dos artifícios retóricos utilizados para esse fim opera na construção de um bom *ethos*, isto é, de uma imagem ajustada à situação de interação e aos anseios dos interlocutores. A construção de imagens adequadas, por sua vez, incita os afetos do auditório (*pathos*), contribuindo de forma decisiva para a persuasão.

No que concerne especificamente ao discurso humorístico, esse arranjo retórico visa a garantir a adesão intelectual e afetiva do auditório, concretizada no riso. Buscamos, pois, neste artigo, observar como diferentes artifícios retóricos (verbais e não verbais) se articulam na construção da imagem risível da oradora no quadro "A encalhada", um dos nove esquetes que compõem a comédia *Cócegas* (2004), de Heloisa Périssé e Ingrid

Guimarães. Para isso, valemo-nos, prioritariamente, dos pressupostos teóricos da Retórica Antiga, das neoretóricas e da Análise do Discurso.

O esquete em questão foi selecionado a partir do DVD *Cócegas*, produzido pela EMI Music Brasil, o qual constitui um registro dos espetáculos gravados no Tom Brasil Nações Unidas, em São Paulo, nos dias 10 e 11 de abril de 2004. Feita a seleção do *corpus*, procedemos à análise dos componentes verbais e não verbais da cena cômica, destacando excertos que evidenciam a constituição do *ethos* da protagonista, tendo em conta seu natural imbricamento, no discurso, com o *logos* e o *pathos*.

Organizamos, pois, o trabalho da seguinte maneira: em um primeiro momento, discutimos questões relacionadas ao *ethos*; em seguida, fazemos algumas considerações a respeito da peça *Cócegas* e do monólogo “A encalhada”, nosso objeto de estudo; e, finalmente, apresentamos a análise do *ethos* da oradora, protagonista do esquete.

De Aristóteles a nós: a noção de *ethos*

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

Decerto, a força persuasiva do caráter do orador já era conhecida na Grécia, o berço da retórica. Em solo heleno, a vida pública de quem pretendia tomar a palavra exercia grande influência na adesão dos ouvintes, o que tornava a reputação do orador um assunto sempre presente nas pautas de retores e filósofos, mesmo que de forma mais ou menos implícita, como no discurso antirretórico de Platão e na *retórica honesta* de Isócrates (MOZDZENSKI, 2012).

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

As provas de persuasão fornecidas pelo discurso são de três espécies: umas residem no caráter moral do orador; outras, no modo como se dispõe o ouvinte; e outras, no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar. Persuade-se pelo caráter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé. Pois acreditamos mais e bem mais depressa em pessoas honestas, em todas as coisas em geral, mas sobretudo nas de que não há conhecimento exato e que deixam margem para dúvida. É, porém, necessário que esta confiança seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o caráter do orador; pois não se deve considerar sem importância para a persuasão a probidade do que fala, como aliás alguns autores desta arte propõem, mas quase se poderia dizer que o caráter é o principal meio de persuasão. (ARISTÓTELES, 2005, p. 96)

Como podemos ver, o fato de considerar o *ethos* uma construção discursiva não impede Aristóteles de continuar a atribuí-lo um sentido moral. Eggs (2005) adverte-nos, entretanto, que em algumas passagens da Retórica, o conceito de *ethos* aparece vinculado a um campo semântico mais ‘neutro’.

O sentido moral, fundado na *epieikeia*, está relacionado às virtudes do orador, como a honestidade, a benevolência e a equidade. O sentido neutro ou “objetivo”, por outro lado, liga-se à *héxis*, ou seja, aos hábitos, modos e costumes de um determinado “tipo social” (EGGS, 2005, p. 30). De acordo com o pesquisador alemão, as duas perspectivas, aparentemente opostas, aparecem imbricadas no processo argumentativo: o orador se mostra convincente quando é capaz de utilizar-se de uma expressão que revele honestidade e que seja, simultaneamente, adequada ao seu tipo social.

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

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

Embora influenciados pelas reflexões aristotélicas, os latinos concederam novo ânimo às discussões sobre o *ethos* extradiscursivo, assegurado pela autoridade individual e institucional do orador, isto é, pela reputação de sua família, por seu estatuto social ou pelo que se sabe de seu modo de vida (AMOSSY, 2005a). Cícero (2002), por exemplo, deixa claro que a excelência do discurso depende da habilidade verbal do orador tanto quanto de suas faculdades morais. Na opinião desse autor, as convicções íntimas do orador deveriam corresponder a determinadas manifestações físicas (expressões faciais, gestos, tom e intensidade de voz). O *ethos* encenado pelo corpo funcionaria, pois, como testemunho de uma emoção genuína e de uma adesão sincera aos valores professados.

Quintiliano, por sua vez, retoma a noção de *ethos* como “tipo social” (EGGS, 2005). Nas suas *Instituições oratórias* (1836, p. 279), o professor explica que o orador pode “imitar” caracteres de acordo com as suas finalidades, “representando”, assim, diferentes papéis no discurso – camponês, supersticioso, avaro, tímido, etc. Esses caracteres, utilizados pelo orador como meio de persuasão, constituiriam, portanto, afetos éticos.

Com o crescente desprestígio da retórica a partir da Idade Média, os estudos sobre o *ethos* permaneceram adormecidos. Contam-se ao longo desse período e durante toda a Idade Moderna algumas poucas tentativas de compreender a noção – dentre estas,

a de Santo Agostinho e a do retórico humanista Thomas Wilson, as quais, segundo Sloane (2001¹, apud MOZDZENSKI, 2012), se limitaram a reproduzir a tradição latina.

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

Vimos, no início deste item, que o conceito de *ethos* formulado por Aristóteles (2005) correspondia exclusivamente à instância subjetiva do orador, isto é, à elaboração de uma autoimagem confiável. Ao ser resgatado pela Nova Retórica, no entanto, o conceito aristotélico sofre uma ampliação – sob essa ótica, a dimensão ética inclui não apenas a construção discursiva que o orador faz de sua própria imagem, mas também a representação que ele constrói acerca de seu auditório (FERREIRA, 2010).

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

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

[...] tudo o que na enunciação discursiva, contribui para destinar a imagem do orador a um dado auditório. Tom de voz, fluxo da fala, escolha das palavras e dos argumentos, gestos, mímicas, olhar, postura, aparência, etc., todos os signos, de elocução e de oratória, indumentários ou simbólicos, pelos quais o orador dá de si mesmo uma imagem psicológica e sociológica. (DECLERCQ, 1992², apud MAINGUENEAU, 2008, p. 14)

Partindo dessa perspectiva, Maingueneau (2008) desenvolve, no âmbito da Análise do Discurso Francesa, sua própria concepção de *ethos*, a qual recobre, além da dimensão verbal, um caráter e uma corporalidade. O caráter do orador (fiador) corresponde ao conjunto de suas determinações psíquicas, ao passo que sua corporalidade está associada à sua constituição física e ao seu vestuário. Indo mais além, Maingueneau (2008, p. 18) observa que o *ethos* diz respeito a um modo de “mover-se no espaço social”, isto é, a um comportamento, que pode ser positivamente ou negativamente avaliado pelo interlocutor.

¹ SLOANE, T. O. *Encyclopedia of rhetoric*. New York: Oxford University Press, 2001.

² DECLERCQ, G. *L'art d'argumenter: structures rhétoriques et littéraires*. Paris: Editions Universitaires, 1992.

O autor apresenta, desse modo, uma relação possível entre a construção da imagem do fiador e a atividade de estereotipagem.³ De acordo com o analista francês, os destinatários do discurso se baseiam em representações sociais cristalizadas para associar os comportamentos verbais e não verbais do orador a um determinado mundo ético. Temos, assim, por exemplo, o mundo ético das estrelas de cinema, dos velhos sábios, das moças românticas, etc., cada um dos quais caracterizado por um certo número de situações e comportamentos estereotípicos (MAINGUENEAU, 2008). Essas representações, fortemente assentadas na *doxa*, constituem importantes pontos de apoio para a argumentação, sobretudo nos discursos mais *afetivos*, dirigidos a um auditório pouco especializado.

Retornamos, por fim, à Nova Retórica com intuito de destacar algumas das considerações de Meyer (2007) sobre a dimensão ética. Antes de qualquer coisa, é importante dizer que a abordagem neorretórica de Meyer apresenta feições bastante particulares, uma vez que se baseia no que ele próprio denomina problematologia ou teoria da problematidade. Para o autor (2007), a linguagem se organiza na relação pergunta-resposta: todas as frases da língua constituem, assim, respostas que remetem a questões implícitas. À retórica, cabe negociar a distância intersubjetiva estabelecida pelas questões problemáticas.

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

Considerando as observações feitas até agora, procederemos a uma análise do esquete “A encalhada”, buscando destacar como o arranjo particular do *logos* (uso de figuras e de construções argumentativas) e os diferentes expedientes performáticos (prosódicos e cinésicos) atuam na construção do *ethos* da oradora risível. Antes, contudo, nos convém fornecer algumas informações sobre o esquete “A encalhada” e sobre a peça *Cócegas*, da qual ele foi extraído.

Sobre o corpus

O esquete “A encalhada”, que constitui o objeto de análise deste artigo, é um dos nove quadros (“Professora de ginástica”, “Modelo anoréxica”, “Miss Mossoró”, “Cachorras”, “Maricson”, “A encalhada”, “Adolescente”, “Perua de Deus” e “Pinto e Pinguim”) que compõem a comédia *Cócegas*, escrita e interpretada por Heloísa Périssé e Ingrid Guimarães.⁴ Os textos das duas atrizes, ainda pouco conhecidas à época da estreia do espetáculo, apresentam mulheres do cotidiano submetidas aos percalços da vida contemporânea: a professora de ginástica multitarefas; a modelo anoréxica; as “cachorras”

³ A aproximação entre as noções de *ethos* e de estereótipo é comum em trabalhos que buscam articular a teoria da argumentação à análise do discurso. Bons exemplos disso são as análises dos discursos do político Jean-Marie Le Pen e do escritor Jean Giono, empreendidas por Amossy (2005b).

⁴ As informações sobre a peça *Cócegas* foram compiladas a partir de consultas ao material extra disponível no DVD *Cócegas* (EMI, 2004) e a matérias de divulgação e entrevistas das atrizes veiculadas pela *internet*, tais como <http://gazetaonline.globo.com/_conteudo/2010/03/614828-teatro++cocegas++vale+a+pena+rir+de+novo.html>, <<http://dandonota.com/2008/10/20/cocegas/>> e <<http://www.bemparana.com.br/noticia/157142/sucesso-de-publico-cocegas-volta-a-curitiba>>. Acesso em: 9 jul. 2014.

que procuram homens na boate; a bispa evangélica; a adolescente que reclama da mãe e fofoca com as amigas; a mulher maníaca e encalhada; as atrizes frustradas que fazem figuração em programas infantis.

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

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

De fato, o humor histriônico do quadro “A encalhada” – como, aliás, todos os tipos de humor – não agrada a todos. Contudo, o esquete, que conta a história da mulher que decide procurar na terapia de grupo uma ajuda para superar seus fracassos amorosos, reúne os admiradores de um humor supostamente mais caricatural e físico, os quais chegam a qualificá-lo como “o melhor”, “sensacional” e “muito engraçado”.⁵ Entendemos que o sucesso ou o fracasso do processo argumentativo no monólogo “A encalhada” estão em grande parte relacionados à construção do caráter risível da oradora – procedimento já tornado clássico na produção dramática do humor. Sendo assim, dedicamos nosso próximo tópico uma discussão sobre a construção do *ethos* de Dal, protagonista do quadro em questão.

A encalhada: a constituição de um tipo risível

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

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

⁵ Alguns comentários sobre o esquete podem ser conferidos na plataforma *Youtube* a partir dos seguintes links: <<http://www.youtube.com/watch?v=bXdcbztsGyw>>, <<http://www.youtube.com/watch?v=x4nSsFsZZ7M>> e <<http://www.youtube.com/watch?v=A-O6yHHoHSg>>. Acesso em: 9 jul. 2014.

A personagem, interpretada por Ingrid Guimarães, caminha em frente à primeira fileira; observa a plateia; sorri e acena discretamente, cumprimentando um espectador. Sobe a escada. O foco circular a acompanha. Em poucos segundos está no palco. Retira os sapatos. Põe a bolsa no chão. Senta-se no topo da escada. Tem os joelhos unidos, as mãos sobre as coxas. Ajeita a bolsa que está caída sobre os sapatos. Coloca-a de pé.

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

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

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

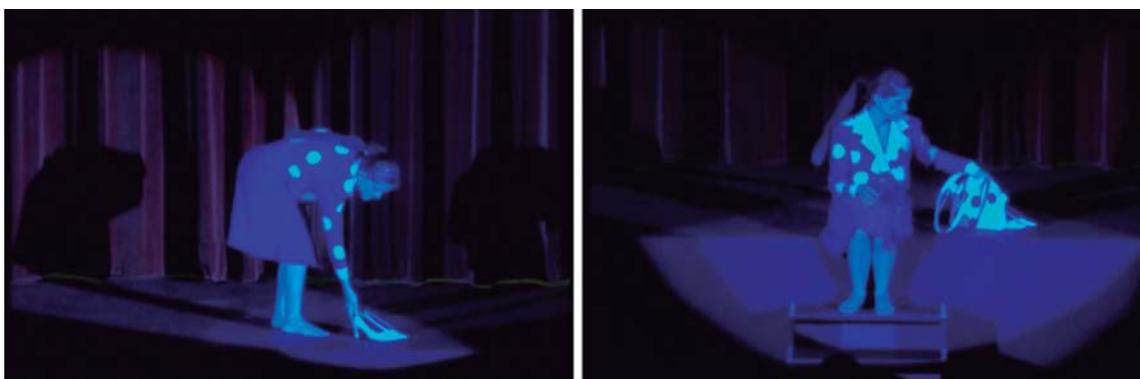


Figura 1. Stills do esquete “A encalhada” (Cócegas, 2004) – Figurino

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

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

Logo em seguida, vemos unir-se ao corpo, relevado pelos recursos cênicos do esquete, um discurso, que não apenas provoca o riso, mas também dá aos espectadores

novas pistas sobre o caráter da oradora. Convém-nos, portanto, apontar alguns elementos recorrentes no plano da expressão. Neste trabalho, optamos por destacar as figuras retóricas mais utilizadas pela personagem. A primeira delas é o disfemismo.

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

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

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

Nesse excerto, vemos que a postura *politicamente incorreta* da personagem possui uma motivação pragmática: Dal expressa o desejo de ofender um interlocutor imaginário (a próxima amiga que a chame para ser madrinha). O desejo agressivo é, segundo Montero Cartelle (1981⁶, apud PÉREZ, 2012), um dos motivos comuns para a aparição do disfemismo, é ele que, nesse caso, justifica a escolha da expressão “mandar tomar no cu”.

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

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

De acordo com Preti (1984), as normas da ‘boa sociedade’ vedam o uso de quaisquer termos que façam referência a fenômenos fisiológicos e sexuais. Nesse caso, a palavra ânus seria, ela mesma, um tabu. Substituí-la por um termo chulo (“cu”) significa transgredir, de forma ainda mais intensa, o interdito social. Transgredir, violar as normas

⁶ MONTERO CARTELLE, E. *El eufemismo en Galicia (Su comparación con otras áreas romances)*. Verba. Anuario Galego de Filoloxía. Anexo 17. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1981.

sociais: eis uma das formas mais básicas de gerar o riso (cf. TRAVAGLIA, 1992). O disfemismo constitui, portanto, para o esquete em questão, uma opção estilística com finalidade burlesca, uma figura da escolha, segundo a denominação de Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996).

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

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



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

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

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



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

A repetição do gesto representado na Figura 3 (levar as mãos ao rosto ao chorar), aliada ao exagero nas expressões faciais da personagem e às alterações prosódicas (entonação enfática, volume forte de voz e alongamento de vogais) no texto verbal que a acompanham (2), indicia a intensidade dos afetos (tristeza e vergonha) de Dal.

- (2) acho que eu tô com um pouquinho assim de dor de ca**BE::ça::** ((chora de forma estridente))...tô com uma pedra aqui no **PE::Itô::** ((chora de forma estridente)).

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

Finalmente, a terceira figura que merece ênfase é a alusão. A alusão, conforme definida por Fontanier (1977⁷, apud CRUZ, 2006, p. 2), é uma figura retórica que consiste em “fazer sentir” a relação entre uma ideia que é enunciada e outra que não o é. Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996), por sua vez, afirmam que a alusão funciona, o mais das vezes, no estabelecimento da comunhão entre o orador e o auditório, já que por meio dela evocam-se referências a acontecimentos passados, usos ou fatos culturais de conhecimento comum.

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

- (3) outra coisa que me dá muita angústia... sabe aquele grupo... *Fat Family*?... sabe aquela cabecinha que eles fazem assim? ((mexe a cabeça para os lados))...A-QUI-lo me dá uma A-FLI-ÇÃ::O... é aquela coisa que no fundo todo mundo acha, mas ninguém fala... sabe por quê?... parece que a cabeça deles é separada do corpo.

No exemplo (3), verificamos que a oradora faz uma alusão relacionada à *performance* do grupo *Fat Family*: “sabe aquela cabecinha que eles fazem assim?”. *Fat Family* é um grupo musical formado pelos irmãos Sueli, Celinho, Simone, Suzete, Kátia e Deise Cipriano. O conjunto, que hoje atua no segmento gospel, tornou-se conhecido no final dos anos 1990 como um grupo de R&B (Rhythm & Blues) que fazia lembrar os conjuntos vocais norte-americanos. Naquela época, os oito integrantes – somavam-se, aos seis já citados, Sidney (falecido em 2011) e Celinha Cipriano – chamavam a atenção do público e da mídia com um porte físico avantajado, vozes potentes e uma coreografia um tanto exótica: a “dancinha do pescoço”.⁸

Tendo em conta o sucesso do grupo *Fat Family* no mercado fonográfico brasileiro – o conjunto atingiu a cifra de 1,8 milhões de cópias vendidas já no primeiro álbum – e a idade média dos espectadores (que imaginamos superior a 20 anos), fica fácil explicar por que a alusão é bem recebida pela plateia: o objeto citado pela oradora é previamente conhecido e vinculado à diversão, à euforia.

A partir da alusão bem sucedida, a oradora é capaz de propor uma nova percepção da realidade, marcada pelo exagero: “parece que a cabeça deles é separada do corpo”, e de estimular a identificação do auditório com os seus sentimentos: “A-QUI-lo me dá uma A-FLI-ÇÃ::O... é aquela coisa que no fundo todo mundo acha, mas ninguém fala...”.

Se observarmos agora os elementos que temos apontado desde o início desta análise – manias de organização e simetria, exagero, comportamento impolido, pensamentos e movimentos repetitivos, angústia – veremos que todos eles se acumulam na constituição de um caráter detalhista, hiperbólico e ansioso, que leva ao extremo os sintomas mais típicos do distúrbio neurótico.

⁷ FONTANIER, P. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 1977.

⁸ As informações sobre o grupo *Fat Family* estão disponíveis no blog: <<http://blugardememoria.blogspot.com.br/2012/03/o-fenomeno-de-peso-fat-family.html>>. Acesso em: 7 jul. 2014.

A neurose, descrita em 1769 pelo médico escocês William Cullen, e posteriormente popularizada pelos trabalhos de Sigmund Freud e Carl Gustav Jung, é um distúrbio da afetividade que causa ao paciente sentimentos e reações motoras exageradas e/ou irrefreáveis, ainda que sem perda do juízo de realidade. Essa desordem psíquica deriva de uma angústia emocional ou de um conflito inconsciente que podem ser expressos por sintomas muito variados, dentre os quais são frequentemente citados a ansiedade, os transtornos fóbicos, a depressão, a instabilidade emocional e os comportamentos obsessivo-compulsivos.⁹

Chegamos, pois, a uma forma de adjunção prevista pelo Grupo μ (DUBOIS et al., 1974). A retrospectiva que nos mostra, agora, a constelação indicial do discurso, concede a cada fragmento (palavra, imagem ou movimento) um acréscimo de significação, e permite-nos perceber que eles se reforçam diretamente na constituição do ridículo associado à personagem. O público reconhece diante de si a mulher neurótica, um tipo que reúne, amplificadas, as características mais marcantes dos vários subtipos de distúrbio neurótico, uma espécie de indivíduo-padrão. A essa imagem, conformada pela veemência das expressões e dos movimentos, pelo excesso das palavras e pela exuberância das emoções, vinculam-se “ações, modos de expressão, reações emotivas, cacoetes involuntários ou juízos” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 339) *naturalmente* ridículos.

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

Considerações finais

Neste trabalho, dedicamo-nos a investigar a constituição do *ethos* da oradora no esquete “A enalhada”, de autoria de Ingrid Guimarães e Aloísio de Abreu. Ao longo desse percurso, sublinhamos alguns dos expedientes verbais e performáticos que ajudam a conformar a imagem de Dal.

É curioso notar que, nesse caso, o caráter da personagem não está completamente definido no título do esquete como descreve Bergson (1983) para as comédias de Molière: *O misantropo*; *O avaro*; *O jogador*; *O distraído*; etc. A partir de nossas análises, reconhecemos o que nos é apresentado em cena como um caráter neurótico caricatural. Nossa protagonista é irremediavelmente insatisfeita com a sua condição – ela se considera “en-

⁹ As informações sobre o distúrbio neurótico e seus sintomas foram compiladas a partir de consultas a sites que veiculam informações médicas para leigos, tais como <<http://doutissima.com.br/2013/07/17/o-que-sao-neuroses-sintomas-e-tratamento-9988/>>, <<http://www.psicoloucos.com/Psicanalise/neurose.html>> e <<http://www.abc.med.br/p/psicologia.47.psiquiatria/220200/neuroses+o+que+saber+basicamente+sobre+elas.htm>>; bem como a textos especializados – Campos (2004) e Sedeu (2011) –, cujas referências completas encontram-se listadas ao final deste artigo.

calhada”, anseia encontrar um namorado e é impedida pela própria ansiedade (relacionada às situações cotidianas e ao caráter dos pretendentes), o que a torna cada vez mais “encalhada”. É o conflito, aparentemente insolúvel, entre o Ego (o que Dal *realmente* é ou crê que é) e o Id (o que ela prazerosamente deseja ser), típico da neurose, que caracteriza a personagem e norteia a trama do esquete “A encalhada”. No esquete, o título é, pois, a impressão da personagem a respeito de si mesma, consequência da neurose, traço central do ethos.

O comportamento extravagante de Dal, revelado pelo exame dos procedimentos oratórios e argumentativos do esquete, conduz-nos à aceitação de uma argumentação pelo ridículo. Trata-se, contudo, de um uso peculiar desse tipo de argumentação, já que a técnica, normalmente vinculada à refutação de argumentos contrários (cf. OLBRECTHS-TYTECA, 1974), volta-se, nesse caso, contra a própria oradora: Dal não se sabe ridícula, embora seja assim que o auditório a percebe. Em “A encalhada” verificamos, portanto, que a aparente inconsciência da personagem, que resulta na defasagem entre os *ethé* efetivo e projetivo, constitui uma estratégia deliberada e positiva, que torna a produção do humor autodepreciativo (direcionado ao *self*) do esquete um procedimento retórico especialmente interessante.

Embora o foco de nosso trabalho seja, conforme mencionamos anteriormente, a investigação dos expedientes retóricos envolvidos na construção da imagem da protagonista do quadro “A encalhada”, não poderíamos deixar de observar que a constituição do *ethos* em nosso *corpus* se dá em dois níveis. No primeiro, mais *superficial*, acompanhamos a construção da imagem da oradora cômica, um simulacro produzido retoricamente por meio de artifícios que enfatizam o ridículo. Em outro plano, mais *profundo*, vislumbramos a imagem do dramaturgo – nesse caso, da dupla de autores do esquete em questão.

Vimos que o estilo de nossos autores é simples e direto, e que sua argumentação, apoiada na constituição do tipo neurótico, é fortemente assentada no senso comum. Ao reconhecer e selecionar traços ou comportamentos desvalorizados na sociedade, hiperbolizando-os na construção do tipo risível, Ingrid Guimarães e Aloísio de Abreu revelam um significativo conhecimento da dinâmica social e dos valores do auditório a que se dirigem. Os conhecimentos e valores partilhados, requisitados ao longo do esquete a partir do uso de técnicas como o disfemismo e a alusão, promovem uma aproximação entre os espectadores e os oradores-autores, conduzindo-os a um sentimento de superioridade partilhado.

Ingrid Guimarães e Aloísio de Abreu apresentam-se, portanto, como porta-vozes legítimos da audiência, cidadãos francos e bem informados, capazes de propor interpretações razoáveis (embora inusitadas) para os acontecimentos sociais, tais como as incertezas e dificuldades que afligem as mulheres modernas. Os autores constroem, assim, um *ethos* de artista crítico e competente; uma imagem eficaz, já que a crítica de costumes e de tipos humanos tem se consolidado, há tempos, como uma das vertentes mais produtivas do humorismo brasileiro.

REFERÊNCIAS

AMOSSY, R. Da noção retórica de *ethos* à análise do discurso. In: _____ (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Tradução de Dílson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005a, p. 9-28.

- AMOSSY, R. O ethos na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos. In: _____. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Tradução de Dílson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005b, p. 119-144.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução de Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2005. 317 p.
- _____. *Arte Poética*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2007. 150 p.
- BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. 105 p.
- BOLLELA, M. F. F. P. A prosódia como instrumento de persuasão. In: NASCIMENTO, E. M. F. S.; OLIVEIRA, M. R. M.; LOUZADA, M. S. O. (Org.) *Processos enunciativos em diferentes linguagens*. Franca, SP: Editora da UNIFRAN, 2006, p. 113-128.
- CAMPOS, E. B. V. A primeira concepção freudiana de angústia: uma revisão crítica. *Ágora: estudos em teoria psicanalítica*, v. 7, n. 1, p. 87-107, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1516-14982004000100006&script=sci_arttext&tlng=pt>. Acesso em: 18 jun. 2014.
- CICERÓN. *Sobre el orador*. Tradução de José Javier Iso. Madrid: Editorial Gredos, 2002. 509 p.
- CÓCEGAS. Direção: Aloísio de Abreu, Luiz Carlos Tourinho, Marcelo Saback, Régis Faria e Sura Berditchevsky. Produção: André Mattos e Fran Fillon. Guarulhos, SP: EMI, 2004. 1 DVD.
- CONLEY, T. *Toward a rhetoric of insult*. Chicago, USA: The University of Chicago Press, 2010. 132 p.
- CRUZ, D. F. A retórica de “Tapiiraiauaara” ou considerações para uma análise tensiva da alusão. *Estudos Semióticos*, n. 2, São Paulo, 2006. Disponível em: <www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Acesso em 13 jun. 2014.
- DUBOIS, J. et al. *Retórica geral*. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Duílio Colombini e Elenir de Barros. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974. 277 p.
- EGGS, E. Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna. In: _____. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Tradução de Dílson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005, p. 29-56.
- FERREIRA, L. A. *Leitura e persuasão: princípios de análise retórica*. São Paulo: Contexto, 2010. 171 p.
- MAINGUENEAU, D. A propósito do ethos. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (orgs.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 11-29.
- MEYER, M. *A retórica*. Tradução de Marly N. Peres. São Paulo: Ática, 2007. 128 p.
- MOZDZENSKI, L. P. *O ethos e o pathos em videocliques femininos: construindo identidades, encenando emoções*. 2012. 371 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- OLBRECHTS-TYTECA, L. *Le comique du discours*. Bruxelles, Belgique: Editions de l'Université de Bruxelles, 1974. 425 p.
- OLIVEIRA, V. Do direito de mandar tomar no cu. Blog do Praxedes, 14 jun. 2014. Disponível em: <<http://blogdopraxedes.com.br/post/2014/06/14/-do-direito-de-mandar-tomar-no-cu>>. Acesso em: 13 jul. 2014.

- PÊCHEUX, M. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, F.; HAK, T. (Org.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Tradução de Bethania S. Mariani [et. al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997, p. 61-161.
- PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 653 p.
- PÉREZ, J. C. D. *Pragmalingüística del disfemismo y la descortesía: los actos de habla hostiles en los medios de comunicación virtual*. 2012. 517 f. Tese (Doutorado em Humanidades) – Departamento de Humanidades: Filosofia, Linguagem e Literatura, Universidade Carlos III de Madrid, Madrid, Espanha.
- PRETI, D. *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1984. 280 p.
- PROPP, V. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. 215 p.
- QUINTILIANO, M. F. *Instituições oratórias*: Tomo I. Tradução de Jeronymo Soares Barboza. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1836. 371 p.
- ROUBINE, J-J. *A arte do ator*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990. 98 p.
- SEDEU, N. G. G. Neurose obsessiva: tabu do contato x pulsão de morte. *Estudos de Psicanálise*, n. 36, p. 121-134, 2011. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0100-34372011000300012&script=sci_arttext>. Acesso em: 18 jun. 2014.
- TRAVAGLIA, L. C. O que é engraçado? Categorias do risível e o humor brasileiro na televisão. *Leitura: Estudos linguísticos e literários*, Maceió, n. 5-6, p. 42-79, 1992.