

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, CULTURA E REGIONALIDADE

A GERAÇÃO DO HUMOR NO CONTO
“NO KADDISH FOR WEINSTEIN” DE WOODY ALLEN:
SCRIPTS SEMÂNTICOS E CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA

Cíntia Brunetta Moreira

Caxias do Sul

2014

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, CULTURA E REGIONALIDADE

CÍNTIA BRUNETTA MOREIRA

A GERAÇÃO DO HUMOR NO CONTO

“NO KADDISH FOR WEINSTEIN” DE WOODY ALLEN:

SCRIPTS SEMÂNTICOS E CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul, visando à obtenção de grau de mestre em Letras, orientada por Profa. Dra. Heloísa Pedroso de Moraes Feltes.

Caxias do Sul

2014

**A geração do humor no conto “No Kaddish for Weinstein” de
Woddy Allen: Scripts semânticos e construção identitária**

Cíntia Brunetta Moreira

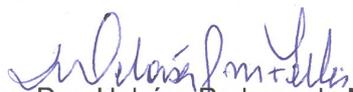
Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras, Cultura e Regionalidade, Área de Concentração: Estudos de Identidade, Cultura e Regionalidade. Linha de Pesquisa: Língua, Cultura e Regionalidade.

Caxias do Sul, 21 de agosto de 2014.

Banca Examinadora:



Dra. Giselle Olívia Mantovani Dal Corno
Universidade de Caxias do Sul



Dra. Heloísa Pedroso de Moraes Feltes
Universidade de Caxias do Sul



Dra. Maity Siqueira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul



Dr. Rafael José dos Santos
Universidade de Caxias do Sul

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
UCS - BICE - Processamento Técnico

M838t Moreira, Cíntia Brunetta
A geração do humor no conto “No Kaddish for Weinstein” de Woody Allen : *scripts* semânticos e construção identitária / Cíntia Brunetta Moreira. - 2014.
176 f. : il ; 30 cm

Apresenta bibliografia.
Orientadora: Profª. Dra. Heloísa Pedroso de Moraes Feltes.
Dissertação (Mestrado) – Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação do Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade, 2014.

1. Literatura americana - Ficção - História e crítica. 2. *No Kaddish for Weinstein (obra literária)*. 3. Allen, Woody - Crítica e interpretação. 4. Humor na literatura. I. Título.

Índice para o catálogo sistemático:

- | | |
|---|-------------------|
| 1. Literatura americana - Ficção - História e crítica | 821.111(73)-34.09 |
| 2. <i>No Kaddish for Weinstein (obra literária)</i> | 821.111(73)-34 |
| 3. Allen, Woody - Crítica e interpretação | 821.111(73)-34.09 |
| 4. Humor na literatura | 821.111(73)-7 |

Catálogo na fonte elaborada pela bibliotecária
Ana Guimarães Pereira – CRB 10/1460

Dedico esta dissertação as pessoas mais importantes da minha vida:
minha mãe e minha avó, que caminharam comigo nesta estrada e em
cujos ombros me apoiei muitas vezes.

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos vão à minha orientadora, Professora Dra. Heloísa Pedroso de Moraes Feltes, por primeiramente ter aceitado o desafio da presente investigação, pelo apoio, pelas conversas, dedicação e por ter trabalhado comigo firmemente.

Agradeço também ao Professor Dr. Victor Raskin, por ter colaborado com esta pesquisa de maneira fundamental. E ao Professor Dr. Rafael dos Santos, que me estimulou a permanecer firme quanto ao tópico da presente pesquisa.

A minha família, meus colegas deste curso de pós-graduação, colegas de trabalho, alunos e amigos, que igualmente contribuíram para a realização deste projeto de pesquisa, obrigada pela ajuda e apoio.

“It takes more culture to laugh at Rabelais than it does to weep at the death of the paladin ‘Orlando’ ”.
Umberto Eco

RESUMO

Esta dissertação trata dos mecanismos de geração do humor no conto “No Kaddish for Weinstein” (ALLEN, 1975). É possível identificar nessa narrativa a forte e frequente presença do humor étnico, mais especificamente do humor judaico-americano. Porém acredita-se que este não seja o único tipo de humor de que o autor faz uso, considerando-se também que o humor possui diversos mecanismos e pode emergir de diversas situações. Por essa razão, há a necessidade de não só identificar o humor característico de Woody Allen, mas também analisar o tipo de narrativa que esse escritor constrói em seus contos. Além disso, é necessário verificar a relevância do conhecimento cultural na construção do humor e nas relações identitárias que constituem as personagens e narradores. Partindo do pressuposto de que o humor de WA é singular, surgem as questões desta pesquisa: (a) Quais são os domínios, estratos e parâmetros que tipificam a narrativa de Allen?, (b) Quais os mecanismos de humor que o autor usa em seus contos?, (c) Que elementos linguísticos, culturais, identitários e cognitivos são peças-chave na construção do humor alleniano? A partir dessas questões, surgem questionamentos derivados: por que o humor e o judaísmo estão conectados? Qual a relação entre eles? O objetivo geral da pesquisa é examinar o humor nos contos de Woody Allen e sua relação com elementos sociocognitivos e identitários da cultura judaica e judaico-americana. Os objetivos específicos são (a) analisar a estrutura narrativa dos contos de WA, (b) identificar as características dos tipos de humor no conto alleniano “No Kaddish for Weinstein”, (c) analisar os elementos linguísticos que fazem emergir o humor no conto em questão, (d) relacionar elementos linguísticos e fatores socioculturais no conto do escritor e (e) relacionar os elementos que constituem o humor alleniano. Entre os vários contos pré-analisados de diferentes coletâneas da produção de Allen, escolheu-se o conto “*No Kaddish for Weinstein*”, por ser uma narrativa que reúne características que estão presentes, em maior ou menor grau, em seus contos como um todo. Embora variem as temáticas narrativas, o conto “*No Kaddish for Weinstein*” pode ser considerado prototípico. Por prototípico, entende-se a propriedade de reunir, de forma bastante condensada, atributos gerais do estilo narrativo do autor. Os resultados demonstram que o autor utiliza uma ampla variedade de mecanismos geradores de humor, tais como: quebra de expectativa do leitor, *punch lines* e *scripts* opostos. Quanto as questões identitárias da cultura judaico-americana, são mais salientes as referências à autodepreciação e a costumes próprios desta cultura. Fica evidente a construção de uma narrativa que demanda a evocação de conhecimentos enciclopédicos (*frames*) por parte do leitor, sem os quais não é possível reconhecer o humor potencial do conto. Todos esses resultados se encontram relacionados com o tipo de estrutura narratológica do conto, segundo o framework do Sistema Cognitivo da Narrativa de Talmy (2000), principalmente em relação ao perfilamento de um leitor que compartilhe de conhecimentos da cultura judaico-americana e de referências as mais diversas à história e cultura nova-iorquina.

Palavras-Chave: humor, cultura, Woody Allen, *scripts* semânticos.

ABSTRACT

This dissertation is about humor mechanisms generation present in the short story “No Kaddish for Weinstein” (ALLEN, 1975). It is possible to identify in the narrative the frequent presence of ethnic humor, more specifically the Jewish-American humor. However, it is believed that this is not the only type of humor the author uses, considering also that humor can emerge from many different mechanisms and situations. For this reason, there is the necessity of not only identifying the characteristic humor of Woody Allen, but also the necessity of analyzing the narrative type built by the author in his short stories. Besides all that, it is necessary to verify the relevance of cultural background in humor generation, as well as in identity relations within characters and narrators. The research questions derive from the presupposition that the humor created by Allen is singular, they are: (a) what are the domains, strata and parameters that typify Allen’s narrative?, (b) what are the humor mechanisms that the author uses in his short stories?, (c) what linguistic, cultural, identity and cognitive elements are essential in the Allenian humor? Other questions rise from these interrogations: why humor and Judaism are connected? What is the relation between them? The general objective of this research is to examine the humor present in Allen’s short stories and its relation with sociocognitive and identity elements of Jewish culture. The specific objectives are (a) to analyze the narrative structure in Allen’s short stories, (b) to identify the characteristics of the type of humor in Allen’s “No Kaddish for Weinstein”, (c) analyze what linguistic elements make humor rise in Allen’s referred short story, (d) make relations between linguistic and sociocultural elements in Allen’s short story and (e) make relations between the elements that constitute allenian humor. Among the many short stories pre-analyzed from different collection books produced by Woody Allen, “No Kaddish for Weinstein” was chosen for being a narrative that encompasses the characteristics that are present, in higher or lower degree, in all his short stories as a whole. Although the narrative themes vary, the short story “No Kaddish for Weinstein” can be considered prototypical. By prototypical it is understood the property of encompassing, in a condensed manner, the general requisites of the narrative style of the author. The results demonstrate that the author makes use of a great variety of humor mechanisms, among them: rupture of the reader’s expectation, *punch lines e opposite scripts*. In relation to the identity issues of Jewish-American culture, the references to self-hatred and habits are more relevant. It is evident, the construction of a narrative that demands from the reader the evocation of encyclopedic knowledge (*frames*). Without the recognition of these *frames* it is not possible to recognize the potential humor of the short story. All the results are related with the narratologic structure type of the short story, according to the *framework* of the Cognitive Approach to the Analysis of Narrative by Talmy (2000). This is mainly because it permits designing a reader’s profile that shares the knowledges concerning the Jewish-american and New Yorker culture, moreover references about history.

Keywords: humor, culture, Woody Allen, semantic scripts.

LISTA DE FIGURAS E QUADROS

Figura 1 – *Framework* do Contexto da Narrativa (TALMY, 2000)/67

Quadro 1 – Análise narratológica de “*No Kaddish for Weinstein*”/95

Quadro 2 – Elementos geradores de humor: mecanismos de humor/145

Quadro 3 – Elementos geradores de humor: a cultura judaico-americana/149

Quadro 4 – Elementos geradores de humor: conhecimentos enciclopédicos/153

LISTA DE ABREVIATURAS

GTVH: *General Theory of Verbal Humor*

SSTH: *Semantic Script Theory of Humor*

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO/12

2 HUMOR: LINGUAGEM VERBAL, CULTURA E INTERDISCIPLINARIDADE/18

2.1 Breve história dos estudos sobre humor/18

2.2 Humor e cultura popular/24

2.3 Humor na cultura judaica/28

2.3.1 Woody Allen e o humor/30

2.4 Humor e identidade étnica/32

2.4.1 Cultura judaica/41

3 HUMOR VERBAL E NARRATOLOGIA: MODELOS TEÓRICOS/51

3.1 A Teoria dos *Scripts* Semânticos do Humor (SSTH)/52

3.1.1 A Teoria Geral do Humor Verbal (GTVH)/60

3.2 Estrutura da Narrativa: o *Framework* Cognitivo de Talmy/63

4 ANÁLISE DO CONTO “NO KADDISH FOR WEINSTEIN”/91

4.1 Método, técnicas e procedimentos/91

4.2 Análise e Discussão dos Resultados/95

4.2.1 Análise Narratológica do conto “No Kaddish for Weinstein”/95

4.2.2 Análise dos Mecanismos de Humor no conto “No Kaddish for Weinstein”/102

4.2.3 O Humor e as Questões identitárias: discussão dos resultados/144

CONSIDERAÇÕES FINAIS/159

REFERÊNCIAS/162

ANEXOS/167

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como tema os mecanismos de humor utilizados por Woody Allen em um conto considerado prototípico de sua produção literária e a relação desses mecanismos de humor com questões identitárias da cultura judaico-americana.

Esta pesquisa iniciou-se motivada tanto pela singularidade do humor presente nos contos de Woody Allen, quando pelos desafios que lança ao leitor em função de diversas referências a conhecimentos linguísticos e culturais, sem os quais o humor não pode ser facilmente identificado.

Intrigada pelas razões por que algum indivíduo reconhece um texto humorístico é que iniciei esta investigação, que se situa no âmbito da Linguística Cognitiva. Nessa perspectiva, o estudo encontra-se fundado em dois grandes eixos, as teorias do humor e o sistema cognitivo da narrativa.

Os contos de Allen caracterizam-se pela singularidade e heterogeneidade do seu humor. É singular, porque não há nenhum outro escritor que construa o humor e conte uma história da maneira como ele o faz; e é, também, heterogêneo, pois o autor faz uso de variados recursos humorísticos e tipos de humor para fazer rir – propósito último do humor.

É possível identificar em suas narrativas, por exemplo, a forte e frequente presença do humor étnico, mais especificamente do humor judaico-americano. Porém, acredita-se que este não seja o único tipo de humor de que o autor faz uso, considerando-se também que o humor possui diversos mecanismos e pode emergir de diversas situações. Por essa razão, há a necessidade de não só identificar o humor característico de Woody Allen, mas também analisar o tipo de narrativa que esse escritor constrói em seus contos. Além disso, é necessário verificar a relevância do conhecimento cultural (“*cultural schemata*”) na construção do humor e nas relações identitárias que constituem as personagens e narradores. Dessa maneira, a singularidade do humor alleniano pode ser reconhecida também em seus contos. Woody Allen é mundialmente reconhecido pelo singular humor de suas obras cinematográficas, sempre presente mesmo quando conta uma história dramática.

A revisão de literatura teve como primeiro foco averiguar a ocorrência de estudos realizados sobre o humor específico de Woody Allen. Como resultado, encontraram-se muitas pesquisas sobre o humor de Allen em seus filmes, sob diferentes óticas. Embora o estudioso do humor Don Nilsen tenha contabilizado, até 1996, oito livros e pelo menos quatorze artigos sobre a produção literária de Allen, um estudo, em especial, colaborou muito para a revisão de literatura, tornando-se verdadeiramente relevante para esta pesquisa. Trata-se do livro editado por Raskin¹ (2008), onde se encontram artigos de diversos estudiosos da literatura e do humor e de suas ramificações, que se deve a seu caráter interdisciplinar. Um deles é o texto do estudioso Lawrence E. Mintz (2008), que trata da *cultura popular* e menciona o humor nos filmes de Allen. O autor afirma que o cineasta desenvolveu uma técnica que se tornou sua marca pessoal, que penso estar presente também em seus contos.

Há outro artigo na compilação de Raskin (2008) que menciona muito brevemente o tipo de humor que Allen usa. Esse estudo é assinado por Alleen e Don Nilsen (2008), pesquisadores que fazem importantes afirmações e servem aos propósitos da análise literária humorística de Woody Allen. Uma das asserções dos autores trata de uma das funções do humor, segundo eles:

muitos estudiosos da literatura usam o humor como um *zeitgeist*², algo para medir o ‘espírito das épocas’ tanto usado por ou sobre grupos específicos. Embora estes estudiosos normalmente veem o espectro geral da cultura popular, e aí está incluída a literatura humorística, especialmente em estudos históricos, porque a literatura é o que foi escrito e é então o que pode ser achado para os estudos³ (NILSEN, 2008).

Essa afirmação revela o papel histórico da literatura. No mesmo livro, há outra menção a WA no artigo de Katrina E. Triezenberg (2008), que serve para exemplificar um tipo de humor, o triplo humorístico, de que Allen faz uso. Nas palavras dela, um triplo humorístico é uma “sequência de três enunciados, sendo que o último está em posição humorística em rela-

¹ “The Primer of Humor Research”, em português “As bases da pesquisa sobre humor” (2008). Todas as traduções das citações e termos nesta dissertação são de responsabilidade da autora.

² ‘Zeitgeist’: termo em alemão que significa ‘espírito da época/dos tempos’.

³ **No original:** “Many literary scholars use humor as a zeitgeist, something to measure the “spirit of the times” either by or about specific groups. Although these scholars usually look at the whole spectrum of the popular culture, humorous literature is included, especially in historical studies, because literature is what has been written down and is therefore what can be found for study.

ção aos dois primeiros. Muitos dos diálogos allenianos consistem em triplos humorísticos”⁴ (2008, p. 532). Esse artigo ajuda a definir o humor que Allen produz, assim como para compreender que Allen não usa apenas um tipo de humor.

Uma consideração interessante com relação aos estudos do humor é a do professor de literatura da Universidade de Harvard, Leo Damrosch. De acordo com o estudioso, “a crítica literária sente-se mais confortável com elevadas teorias da tragédia do que em tentar explicar a comédia. A existência da tragédia é fácil de explicar, e o riso pode ser misterioso”⁵. Na visão de Damrosch, o humor é um tema bastante diverso e, por isso, não há apenas uma teoria que dê conta de explicá-lo. Além disso, esse estudioso ressalta que o humor pode desatualizar-se muito rapidamente (*apud* GEWERTZ, 2002).

A revisão de literatura sobre o humor característico de Allen sugere que há uma forte conexão entre humor e judaísmo. Don Nilsen escreveu um artigo que compila informações sobre escritores judeu-americanos contemporâneos que usam do humor em seus textos, dentre eles: Woody Allen, Saul Bellow, Arthur Buchwald, Stanley Elkin, Jules Feiffer, Bruce Jay Friedman, Allen Ginsber, Erica Jong, Paul Krassner, Bernard Malamud e Philip Roth (NILSEN, 1996). Em seu texto, Nilsen afirma que há uma grande diversidade de tópicos ainda a serem explorados na área da literatura judaico-americana, além de deixar evidente a relação entre judaísmo e humor. O estudioso americano escreve mais sobre os filmes de allenianos do que propriamente sobre seus contos, crônicas e ensaios, o que deixa ainda mais claro que há a necessidade de mais estudos sobre a literatura de Woody Allen. Em uma pequena menção aos contos de Allen, Nilsen afirma que o ambiente e o estilo de vida da infância do cineasta influenciaram sua obra literária (Vide, no Anexo A, biodata do escritor). Woody Allen nasceu no Brooklyn e, nas palavras de Nilsen, este era um lugar “onde as pessoas não falavam, mas gritavam e faziam gestos com suas mãos, e acabavam suas frases com pontos de exclamação, ao invés de pontos finais”⁶ (NILSEN, 1996, p. 73). Nesse artigo,

⁴ **No original:** “Humorous triples: a sequence of three statements, the last of which is in humorous opposition to the first two. Much of Woody Allen’s dialogue consists of humorous triples.”

⁵ **No original:** “Literary criticism has always been more comfortable with high-minded theories of tragedy than with trying to explain comedy. It’s tragedy whose existence is easy to explain and laughter seems mysterious”.

⁶ **No original:** “Allen was raised in Brooklyn where people didn’t talk; they shouted and waved their hands, and they ended their sentences with exclamations marks rather than periods”.

Nilsen também afirma que Allen escreve para um público mais sofisticado e usa eventos trágicos para fazer comédia.

Embora esses estudos tragam contribuições para esta dissertação, não resultou da revisão de literatura pesquisas que analisam o humor sob a ótica da Linguística Cognitiva. Todavia, Salvatore Attardo, estudioso das teorias do humor e cofundador da Teoria Geral do Humor Verbal, juntamente com Victor Raskin, já está realizando pesquisas (a serem publicadas futuramente) sobre a relação entre metáforas e humor, por exemplo.

Com relação às teorias do humor, há abundantes fontes de diferentes perspectivas que colaboram para esta dissertação. Sabe-se que os estudos sobre o humor começaram ainda na antiguidade, com filósofos, e que há mais de cem teorias do humor. As mais relevantes para esta pesquisa são os estudos de Victor Raskin (2008) e Salvatore Attardo (1994). De acordo com Raskin (2008), os principais estudiosos contemporâneos do humor são Christie Davies, Elliot Oring e Willibald Ruch, além de John Morreall, Rod Martin, Henk Kujpers e Christian Hempelmann.

Partindo do pressuposto de que o humor de Woody Allen é singular, surgem as questões desta pesquisa: (a) Quais são os domínios, estratos e parâmetros que tipificam a narrativa de WA? (b) Quais os mecanismos de humor que WA usa em seus contos? (c) Que elementos linguísticos, culturais, identitários e cognitivos são peças-chave na construção do humor alleniano? A partir dessas questões, surgem questionamentos derivados: por que o humor e o judaísmo estão conectados? Qual a relação entre eles? Haja vista o grande número de humoristas judeus, acredita-se ser um ponto comum entre esses indivíduos, como parte de uma certa identidade cultural: fazer humor. Para responder a esses questionamentos desenvolvemos a presente investigação.

O objetivo geral da pesquisa é examinar o humor no conto “No Kaddish for Weinstein” de Woody Allen e sua relação com elementos sociocognitivos e identitários da cultura judaica. Os objetivos específicos são (a) analisar a estrutura narrativa do conto “No Kaddish for Weinstein” de Woody Allen, (b) identificar as características dos tipos de humor no conto do escritor, (c) analisar os elementos linguísticos que fazem emergir o humor no conto selecionado (d) relacionar elementos linguísticos, fatores socioculturais e identitários no conto do escritor e (e) relacionar os elementos que constituem o humor alleniano no conto “No Kaddish for Weinstein”.

O plano da dissertação consiste em quatro Capítulos, o primeiro deles é a presente Introdução. O segundo capítulo aborda o humor e suas áreas interdisciplinares, como a cultura, a identidade, a história e a relação com o escritor Woody Allen. O terceiro capítulo trata do referencial teórico: a Teoria dos *Scripts* Semânticos do Humor, a Teoria Geral do Humor Verbal e o Sistema Cognitivo da Narrativa. No quarto capítulo encontram-se os métodos, técnicas e procedimentos para a análise da narrativa do humor dos contos de Woody Allen, assim como a justificativa da seleção do conto analisado. São realizadas: (a) a análise narratológica do conto selecionado, “*No Kaddish for Weinstein*”, segundo o Sistema Cognitivo da Narrativa de Talmy (2000); (b) a análise dos mecanismos de humor, aplicando a Teoria dos *Scripts* Semânticos do Humor e a Teoria Geral do Humor Verbal; e (c) a discussão de resultados a partir da relação entre as operações de humor e questões identitárias. Entre os vários contos pré-analisados de diferentes coletâneas da produção do autor, escolheu-se o conto “*No Kaddish for Weinstein*”, por ser um conto que reúne características que estão presentes, em maior ou menor grau, em seus contos como um todo. Embora variem as temáticas narrativas, o conto “*No Kaddish for Weinstein*” pode ser considerado prototípico. Por prototípico, entende-se, justamente, a propriedade de reunir, de forma bastante condensada, atributos gerais da narrativa do autor. Este conto foi publicado na coletânea “Sem Plumas” (“Without feathers”, na língua inglesa), no ano de 1998 no Brasil. Nos Estados Unidos a coletânea foi publicada em maio de 1975. O conto em si foi publicado na revista americana ‘The New Yorker’ no dia dezesseis de dezembro de 1974. Essa escolha permite que se ilustrem, exploratoriamente, os mecanismos de produção do humor a partir do aporte teórico eleito, os quais se encontram dentro do escopo do projeto SEMACOG II-I, na linha de pesquisa Língua, Cultura e Regionalidade do Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade.

Os resultados demonstram que o autor utiliza uma ampla variedade de mecanismos geradores de humor, sendo os mais utilizados: quebra de expectativa do leitor, *punch lines* e *scripts* opostos. Quanto às questões identitárias da cultura judaico-americana, são mais salientes a referência à autodepreciação e a hábitos e costumes. Em termos globais, fica evidente a construção de uma narrativa que demanda, necessariamente, a evocação de uma gama de conhecimentos enciclopédicos (*frames*) por parte do leitor, sem os quais não é possível reconhecer o humor potencial do conto. Todos esses resultados encontram-se

relacionados com o tipo de estrutura narratológica do conto, segundo a análise proposta pelo *framework* do Sistema Cognitivo da Narrativa de Talmy (2000), principalmente no que tange ao perfilamento de um leitor/endereçado que compartilhe de conhecimentos da cultura judaico-americana e de referências à história e à cultura nova-iorquina.

2 HUMOR: LINGUAGEM VERBAL, CULTURA E INTERDISCIPLINARIDADE

Este Capítulo trata do riso e sua relação com aspectos interdisciplinares como a cultura, a identidade, a história. Na primeira seção, o leitor encontrará a relação do humor com a cultura popular, com base nos estudos de Mikhail Bakhtin sobre a obra de Rabelais. Na segunda seção, encontram-se importantes momentos históricos que fazem parte dos estudos do humor, assim como a ‘evolução’ no entendimento do que era risível, contando com a história das mentalidades para explicar o riso. Na terceira seção, abordamos tópicos concernentes aos contos de Woody Allen e sua relação com humor, seguindo a hipótese de que o escritor produz um humor étnico judaico-americano. Na quarta seção, discute-se a relação do humor com a questão da identidade, que está interligada à cultura.

2.1 Breve história dos estudos sobre humor

Nesta seção discorreremos sobre pontos mais relevantes na história dos estudos do humor. O termo ‘humor’, em seu sentido moderno, foi cunhado pela primeira vez na Inglaterra em 1682 e consta em um ensaio de Lorde Shaftesbury (1709) sobre a liberdade da graça e do humor. Antes disso significava ‘disposição mental’ ou ‘temperamento’. Já o filósofo Voltaire propõe uma origem francesa do termo, que significa ‘brincadeira natural’ (BREMNER; ROODENBURG, 2000). A partir desses dados, pode-se constatar que, desde o princípio, havia diferentes entendimentos e perspectivas sobre o tópico.

O riso parece sempre ter sido um enigma para a humanidade e, de acordo com a historiadora e estudiosa do riso Verena Alberti (1995), ele nos diferencia dos animais e nos separa de Deus. Também afirma a pesquisadora que não há qualquer passagem na Bíblia que relate que Jesus teria rido, fato curioso que também merece um estudo aprofundado, porém não faz parte do foco desta dissertação.

Tentar traçar uma linha histórica do riso é uma tarefa desafiadora, pois não existe uma história linear do riso, assim como a própria história não é linear (ALBERTI, 1995), o que torna o tema ainda mais misterioso. Consoante com essa ideia, o historiador francês Jacques

Le Goff (*apud* BREMMER; ROODENBURG, 2000) escreve que é impossível encontrar apenas um significado, conceito e prática do riso. Isso acontece, porque o humor depende de um contexto histórico, situacional e cultural. Acrescenta-se a essa problemática a perda do segundo livro da ‘Poética’ de Aristóteles, que tratava da comédia, deixando uma lacuna nessa área (BREMMER; ROODENBURG, 2000).

Naturalmente, o humor também intrigava os filósofos, que estudaram o tema de forma sistemática pela primeira vez ainda na Antiguidade (BREMMER; ROODENBURG, 2000). A princípio, o riso não tinha relação com a verdade e não era entendido como algo elevado⁷, sendo então afastado da filosofia por Platão. No entanto, se as obras do filósofo Demócrito de Abdera, conhecido como o ‘filósofo que ri’, tivessem sido conservadas, o caminho do riso teria sido outro. Isso, porque, ao contrário de Platão, Demócrito acreditava que o equilíbrio do humor (eutemia) seria a forma ideal de vida (GEIER, 2011). Posteriormente, Platão definiu a trajetória do riso, reconhecendo sua importância. Platão definiu a trajetória do riso, mais tarde reconhecendo sua importância. Nas palavras dele: “o sério sem o ridículo é, de todos os opostos, nada, assim como quando alguém quer atingir o conhecimento sem compreender o seu oposto” (PLATÃO, 816d, *apud* GEIER, p. 35). Nessa citação pode-se entender que, usando o termo ‘ridículo’, o filósofo referia-se ao feio, ao defeituoso, que era risível na época.

Há, ainda, entre os estudiosos do riso, os filósofos Marco Antônio, Lúcio Crasso e Cícero. Felizmente, suas reflexões acerca do tema foram ressuscitadas por outros filósofos enquanto discutiam sobre oratória e linguagem. Bremmer e Roodenburg (2000) pontuam três observações acerca da evolução do humor. Primeiramente, o discurso dominante muda em períodos históricos⁸. Dessa maneira, os possuidores da palavra ditavam aos indivíduos quando e do que podiam rir. A segunda observação tem relação com a posse do discurso dominante, pois trata de quem produzia humor. Conforme os autores, havia uma constante alternância de produtores de humor: podiam ser bufões, mímicos, atores, menestréis. Contrariamente ao que escreve Bakhtin (2002), até mesmo a elite produzia riso: na Idade Média contar piadas era parte fundamental da arte da conversação entre cavalheiros. A terceira observação trata da

⁷ De acordo com Alberti (1995), esta concepção de riso foi se modificando ao longo do século XIX.

⁸ Na Antiguidade filósofos e retóricos eram os possuidores da palavra, já na Idade Média eram os monges e teólogos.

própria evolução do humor, que é questionada pelos estudiosos supracitados: consideram eles que algumas piadas podem permanecer engraçadas, outras nem tanto e outras, ainda, podem ser incompreensíveis, possivelmente devido à distância que separa épocas e mentalidades diferentes. Tome-se como exemplo da terceira observação, a obra “*Libro del cortegiano*”, de Castiglione (1528), que, já no Renascimento, alertava seus leitores ao escrever que “chorar e rir ou imitar os gestos e as maneiras de outras pessoas eram vistos como atos indecorosos e, portanto, significavam uma grosseria” (BREMNER; ROODENBURG, 2000, p.18). À primeira vista, esse pensamento não parece estar muito distante do que nos é ensinado hoje em dia, porém Castiglione provavelmente escrevia para adultos e, aí sim, seus conselhos tornam-se distantes da mentalidade pós-moderna. Essa passagem nos leva a crer que os textos humorísticos, e os indivíduos que tem contato com eles, estão inseridos em momentos históricos específicos. Esses momentos possuem suas próprias regras, maneiras de pensar e de viver, e, conseqüentemente, existem diferentes percepções do que é risível. Pode-se, portanto, dizer que o humor é temporal e atemporal ao mesmo tempo, pois pode desatualizar-se ou, independentemente da época, continuar produzindo riso.

O texto do historiador Robert Darnton (1986), sobre o massacre de gatos na França do século XVIII, é uma relevante fonte para entender como as diferentes épocas concebiam o humor. Trata-se de uma interpretação da narrativa do operário Nicolas Contat, que presenciou o evento. O cenário do evento em questão são as gráficas, que haviam proliferado recentemente, e onde trabalhavam mestres (patrões), operários, aprendizes e oficiais assalariados. Os aprendizes eram mal tratados, comiam muito mal e não podiam dormir à noite devido a uivos de inúmeros gatos de rua. A situação dos aprendizes ficava cada vez pior: os operários eram reféns da alta rotatividade de funcionários e não viam como subir de categoria e, como se não bastasse, os assalariados eram trocados por trabalhadores temporários.

Diante de todas as dificuldades e da opressão que sentiam por parte dos patrões, os aprendizes resolveram se vingar, contando logo com o apoio dos operários, que se juntaram a eles. Então, certa noite, um dos aprendizes subiu no telhado de um dos mestres de gráfica e imitou os uivos dos gatos a noite inteira, evitando que seu patrão tivesse uma noite tranquila de sono. No dia seguinte o mestre, revoltado com sua noite mal dormida, ordena que seus aprendizes deem um fim a todos os gatos das redondezas, exceto a gata de sua esposa. Felizes

com a ordem, os aprendizes iniciam sua caçada aos gatos, sendo, propositalmente, a primeira vítima, a gata da esposa do mestre. Espancavam, queimavam e ensacavam os gatos. Depois de tudo isso, eles ainda faziam tribunas nas praças públicas para julgá-los culpados e, então, os enforcavam. Davam grandes gargalhadas após os atos, teatralizando o massacre. Essas dramatizações eram um divertimento comum, assim como era comum um tipo de teatralização para humilhar ou arreliar alguém, imitando suas peculiaridades, com o objetivo de provocar riso. Estes eventos são conhecidos como *copies*⁹.

Darnton (1986) guia a leitura de seu texto com questionamentos sobre o que tornava o massacre dos gatos um acontecimento cômico. Nas palavras do estudioso:

Onde está o humor, num grupo de homens adultos balindo como bodes e batendo seus instrumentos de trabalho enquanto um adolescente reencena a matança ritual de um animal indefeso? Nossa incapacidade de entender a piada é um indício da distância que nos separa dos operários da Europa pré-industrial (DARNTON, 1986, p. 106).

O massacre dos gatos era risível para os indivíduos da época, mais especificamente para os cidadãos que não pertenciam à burguesia. Esses indivíduos, que participavam e riam de algo que na sociedade pós-moderna considera-se uma crueldade, não eram exceção, faziam parte da regra. Rir da desgraça dos gatos era ‘normal’. Segundo Darnton, a crueldade com os animais era um “divertimento popular em toda a Europa, no início dos Tempos Modernos” (1986, p. 121). Acontecimentos como o massacre dos gatos representam eventos ritualizados e repetitivos que serviam para confirmar e reforçar as crenças de uma sociedade que estava em fase de transição. Além disso, esses eventos cruéis devem ser entendidos como parte de um movimento social no qual a desordem e o caos eram autorizados.

Outro ponto importante para a interpretação do massacre dos gatos é que, ao atacar os animais, os operários estariam violentando simbolicamente a patroa dos mestres das gráficas, pois o que os operários das gráficas viam nesses animais eram seus patrões (DARNTON, 1986). Essa proposição advém do fato de que os gatos tinham uma série de simbolismos que se conectam com as crenças da sociedade em questão. Esses felinos estavam ligados à feitiça-

⁹ Uso aqui a expressão em inglês mantida pelo tradutor do livro de Robert Darnton. O termo da língua inglesa significa ‘imitação’, ‘cópia’ ou ‘reprodução’.

ria, às bruxas e ao poder oculto. Também eram ingrediente da medicina popular, além de representar a sexualidade. Os operários se sentiam explorados, pois, enquanto trabalhavam, os patrões só gozavam os prazeres da vida.

Havia também, na sociedade francesa do Antigo Regime, os *charivaris*¹⁰, rituais comuns em que os gatos eram protagonistas e que podiam ser acompanhados por “música grosseira”¹¹, espécie de cantoria que os participantes entoavam. Nos *charivaris*, os gatos eram passados de mão em mão entre os participantes, que arrancavam seus pelos. Eram eventos cujo objetivo era humilhar ou ridicularizar qualquer pessoa que infringisse as normas tradicionais, promovendo panelaços na praça e usando adjetivos de baixo calão ao referir-se à vítima.

O texto de Darnton não busca uma causa e efeito, tampouco uma realidade que está no texto. Mais do que isso, o autor tenta fazê-lo compreensível a partir de elementos da cultura da sociedade francesa do Antigo Regime, que são a chave para a compreensão das atitudes dos participantes desses massacres. A afirmação de que “o riso é um fenômeno tão determinado pela cultura quanto o humor” (BREMNER; ROODENBURG, 2000, p. 16) entra em consonância com essa ideia. Ademais, as palavras de Nicolas Contat carregam evidências dos modos de pensar e viver da sociedade em questão, além de carregarem também a visão do próprio Contat. Adiciona-se a isso o fato de que o autor da narrativa do massacre aos gatos escreveu o texto vinte anos depois dos acontecimentos, o que também deve ser levado em conta, pois se sabe que a memória e a mentalidade de um indivíduo modificam-se com o passar do tempo. Pode-se dizer, então, que há, pelo menos, três dimensões quando se fala de história: a realidade (que é discutível), a visão da realidade de cada grupo de indivíduos que participaram nesse tipo de luta simbólica e o que cada um deles conta. Além da distância que separa uma época de outra, sobre a qual escreveu Darnton (1986).

Eventos como o massacre dos gatos representam uma mentalidade diferente em relação aos animais, inserida em um momento histórico específico e dentro de uma cultura

¹⁰ Na Alemanha *charivari* recebeu o nome de *Katzenmusik* (música dos gatos): uma referência aos uivos que os gatos faziam quando os participantes arrancavam seus pelos.

¹¹ “Música grosseira”, também conhecida com o termo em inglês *rough music*, eram eventos como os *charivaris*, acrescidos de músicas de conteúdo repreensivo. Aconteciam na Inglaterra dos séculos XVIII e XIX e eram protagonizados por homens jovens.

específica. Esses fatos devem, portanto, ser entendidos como simbólicos. Visto sob esse ângulo, o historiador Roger Chartier afirma que a cultura e a história cultural, assim como a literatura, tratam de representações (2002), cujo conceito pode ser ambíguo. Para o estudioso, as representações podem ter dois sentidos. O primeiro sentido descreve-as como instrumentos de conhecimento mediato (2002), que tem por objetivo “fazer ver” algo que está ausente por meio de uma imagem que o substitui, em uma tentativa de reconstruir a sua real aparência. O segundo sentido tem relação com o simbolismo: é a representação de um objeto como um valor moral. As representações estavam muito presentes nas sociedades do Antigo Regime, especialmente na teatralização da vida social, como acontecia nos *charivaris* e nos *Katzenmusik*, e nos próprios massacres aos gatos (CHARTIER, 2002).

O conceito de representação é essencial para o entendimento da narrativa de Contat. Partindo-se do princípio de que as representações são constituídas a partir da relação entre o representante e o representado, elas *reApresentam* algo que precisa ser resignificado ou mascarado. Considerando que elas são instáveis, mas sempre múltiplas, as representações podem ter diversas funções. Uma delas é entendida como uma forma de exercer autoridade, pois elas criam comportamentos e modelam a maneira como uma sociedade classifica o mundo e define papéis. Quando uma representação tem o papel de exercer autoridade, pode vir também a controlar uma comunidade ou sociedade. A partir disso, podem ocorrer disputas entre elas, pois no processo de representação estão embutidos interesses que querem enunciar-se.

Em resumo, as representações são conjuntos de significados partilhados por uma comunidade específica, são como códigos e apenas cumprem seus papéis, porque acreditamos nelas. Outro aspecto importante das representações é que elas são sempre localizadas: só fazem sentido em seu contexto histórico. O que aconteceria hoje se estivéssemos revoltados com alguma injustiça e saíssemos a massacrar os gatos dos poderosos? Ou se fizéssemos um *charivari* em praça pública fazendo pirraça com os defeitos ou azares de vizinhos, colegas e amigos? Ou ainda se cantássemos músicas contando o que lhes acontecera de ruim ou algo que eles fizeram de mal? As representações têm papel crucial na sociedade e podem favorecer ou desfavorecer os poderosos. A razão disso é o caráter de denúncia que podem ter, pois servem de veículo de conhecimento e informação entre os que as sabem ler e interpretar.

2.2 Humor e cultura popular

Uma importante obra para compreender que o riso/humor está conectado às culturas e diferentes momentos históricos é a do pensador russo Mikhail Bakhtin. Em sua obra “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais” (2002), o autor define os conceitos e termos que são fundamentais para a análise do riso de Rabelais, cujos escritos tiveram papel crucial na história do humor. Esse escritor era considerado por Bakhtin, em sua época, o mais genial e mais difícil de compreender, pois suas obras transgridem as regras sociais e linguísticas. De acordo com Bakhtin, Rabelais era apreciado pela burguesia, pela corte e também pelas massas populares. Era, inclusive, imitado por prosadores contemporâneos. Rabelais foi um escritor de importante influência para a literatura do século XVI. Uma das razões desse fato pode ter sido o caráter popular e, ao mesmo tempo, erudito de suas obras.

Do ponto de vista de Bakhtin, o riso é geralmente conectado a classes sociais baixas ou à cultura popular, o que pode ser um resquício do valor que era dado ao humor antes de Platão. Afirma o filósofo russo que, na Idade Média e no Renascimento, existiam festas oficiais e festas menos eruditas. Essas últimas faziam parte do que chamou de ‘cultura popular cômica’, em que está inserida a obra de Rabelais. A obra rabelaisiana retrata o momento e o *ethos* da sociedade europeia medieval e renascentista, e, a partir dela, Bakhtin divide a sociedade do Renascimento em duas partes: a massa popular e a nobreza.

A princípio, a caracterização do riso como parte exclusiva da cultura popular feita por Bakhtin pode parecer engendrar uma linha abismal entre a vida da massa popular e a da nobreza em todos os sentidos. Considerando isso, o historiador Aaron Gurevich (2000) faz uma crítica à tese do filósofo, afirmando que a elite da época e a Igreja também tinham seus momentos de humor. Além disso, o historiador afirma que a classe erudita foi quem mais se beneficiou do material humorístico da Idade Média e do Renascimento.

Um estudo que converge para a tese de Gurevich é o do pesquisador de história cultural e humor Herman Roodenburg que analisou um manuscrito holandês sobre a arte da conversação nas classes altas holandesas. Conforme o estudioso, fizeram parte desse estudo

mais de duas mil e quinhentas piadas, muitas delas nem um pouco refinadas. Consoante com as ideias acima, Derek Brewer acrescenta que na cultura popular também se encaixavam os cavaleiros (*apud* BREMMER; ROODENBURG, 2000). Apesar da crítica feita aos escritos de Bakhtin sobre o riso, Gurevich (2000) ressalta que há neles uma mentalidade, ou seja, também ali estão registrados os modos de pensar de um indivíduo que viveu em uma época específica, cujas ideologias dominantes podem ter influenciado Bakhtin.

Voltando à divisão que Bakhtin estabeleceu da sociedade renascentista, agora tratamos das manifestações da cultura cômica popular que, segundo o pensador, dividem-se em três categorias: (1) formas dos ritos e espetáculos, (2) obras cômicas verbais e (3) formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro. Essas três formas se inter-relacionam e formam uma unidade de comicidade. Deve-se considerar, no entanto, que a cultura popular cômica foi estudada por Bakhtin de acordo com as regras culturais, estéticas e literárias da época e que algumas festividades populares podiam estar ligadas a períodos de crise e transtorno.

Na primeira categoria, formas dos ritos e espetáculos, há a cerimônia do carnaval, que o autor afirma ser um momento de liberação do riso, diferente do riso da Igreja, que aparecia de forma mais didática em cantos litúrgicos (BAKHTIN, 2002). Nessa categoria, há duas características importantes: o carnaval e o rebaixamento. O carnaval era um momento de liberação de regras e tabus, um tipo de vida festiva que *curiosamente* possuía conexão com as festas religiosas. Uso o advérbio ‘curiosamente’, porque, geralmente, não conectamos uma festa como o carnaval com religião. Contrariamente, relacionamos o sagrado, o respeito, a ordem e o controle com a instituição da Igreja. Porém, igualmente curioso é o fato de que muitas festas religiosas dos tempos pós-modernos têm origem em festas pagãs muito mais antigas, que foram ressignificadas pela Igreja (BAKHTIN, 2002). Bakhtin define o carnaval como a segunda vida do povo, um momento de liberação em que os indivíduos viviam apenas de acordo com as leis carnavalescas. Essa festa era realizada nos últimos dias antes da quaresma e proporcionava uma eliminação da hierarquia entre os indivíduos, pois era o momento em que a massa popular fazia e *podia* fazer graça da nobreza. Os populares viviam um momento de desordem autorizada, divertiam-se com o caos, com a destruição, com a degradação. Aproveitavam o momento do carnaval para ironizar e satirizar a nobreza, travestiam-se de reis ou rainhas e sentavam-se em latrinas – uma representação simbólica do

trono real – expressando desdém aos nobres. Por todas essas razões, as celebrações carnavalescas ocupavam um lugar importante na vida das povoações medievais e retratavam uma concepção de mundo (BAKHTIN, 2002). O carnaval possuía um caráter universal, além de representar morte e renascimento, fim e renovação. Era um momento de celebração, mas de destruição simbólica do poder, representado na nobreza.

Bakhtin observou, nas obras rabelaisianas, o rebaixamento corporal e material, que nada mais é do que a transferência do que é elevado para o plano material e corporal. É uma descida de hierarquia para que algo se torne mais acessível, mais humano. O filósofo russo o descreve como o traço mais marcante do sistema de imagens da cultura cômica popular, que denominou Realismo Grotesco. A construção das imagens grotescas rabelaisianas procede da mitologia e arte arcaica de todos os povos, especialmente dos gregos e romanos. São imagens monstruosas, horrendas, do ponto de vista da estética clássica. Segundo Bakhtin, “o riso e o princípio material e corporal eram legalizados nos costumes das festas, nos banquetes, nos folguedos de rua, públicos e domésticos” durante o Renascimento (2002, p. 69).

Outra característica da obra de Rabelais é a degradação, que fazia parte da cultura cômica popular, mais especificamente das festas carnavalescas. Degradar, nos termos de Bakhtin, significa ‘entrar em comunhão’ com a vida da parte inferior do corpo, de onde surgem os temas como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção dos alimentos e a satisfação das necessidades naturais. Quando Bakhtin usa o termo ‘riso popular’ em sua obra, entende-se que queria referir-se ao riso não erudito, que degrada e materializa. E é o que o riso popular parece fazer com vida da nobreza, nas sátiras e ironias do carnaval. Uma questão importante sobre a degradação é que ela é ambivalente, pois destrói e, ao mesmo tempo, dá lugar a algo novo.

O riso na Idade Média era caracteristicamente popular e, de acordo com Bakhtin, a Igreja condenava o riso. No entanto, ela o incorporou mais tarde. Esse fato aconteceu por cinco razões: (1) a cultura religiosa e feudal era ainda muito fraca do século VII ao século XIX, (2) ao contrário da cultura religiosa, a cultura popular tinha forte engajamento por parte dos indivíduos, (3) as tradições saturnais e outras formas do riso legalizadas ainda estavam vivas, (4) a proposital junção ou hibridização das festas pagãs com as festas cristãs e (5) a não consolidação do regime feudal. Na era medieval havia celebrações e riso associados à Igreja.

Uma dessas celebrações era a “festa dos loucos”, expressão máxima do riso, e um pouco menos expressiva era a “festa do asno”. Naturalmente, a cultura cômica popular também fazia paródias ao culto religioso e tinha como personagens típicos bufões e bobos da corte (BAKHTIN, 2002).

Segundo Bakhtin, o riso sofreu uma transformação da Idade Média ao Renascimento, momento em que Rabelais tinha o respeito da Plêiade, mas sua literatura estava categorizada no nível mais baixo da hierarquia. No entanto, para Montaigne, Rabelais era um escritor divertido, alegre, não era “coisa inferior, irrelevante” (*apud* BAKHTIN, 2002, p. 56). Na época, a boa literatura era aquela que ensinava a “bem viver e morrer” e Rabelais era o que ensinava a diversão. No século XVI, o riso ainda não se transformara em uma ridicularização pura e simples. Essa modificação só se completa quando a hierarquização dos gêneros é instaurada, quando há então uma reinterpretação do riso (BAKHTIN, 2002).

Para o historiador inglês Peter Burke (2000), o humor tradicional sofre uma desintegração a partir do século XVI, da qual fez parte uma diminuição dos locais, domínios e situações da arte cômica. Foi também quando a figura do bobo da corte teve seu fim, no reinado de Carlos II. Já no final do século XVII o humor ‘baixo’ foi desprezado devido ao fortalecimento das hierarquias (BREMNER; ROODENBURG, 2000).

Para Bakhtin, o momento histórico de Rabelais, Cervantes e Shakespeare “marca uma mudança capital na história do riso” (2002, p. 57) que, nas seguintes décadas renascentistas, ganha um caráter mais valoroso, particular e universal. Foi no Renascimento que se reconheceu que o riso era criador, positivo e regenerador, e também quando ele entrou para a grande literatura e ideologia superior. A prática do riso renascentista foi determinada pelas tradições da cultura cômica popular da Idade Média e teve essa ressignificação pela aceitação do latim vulgar na literatura (BAKHTIN, 2002).

A tese de Bakhtin que classifica a Idade Média como época de tristeza e o Renascimento como o momento em que o riso foi liberado é contestada pelo historiador francês e estudioso do riso na Idade Média Jacques Le Goff. Por outro lado, ele admite que há pontos positivos na obra do pensador russo: entre eles, a periodização do riso, o tema da cidade e da área pública (onde nasceu o riso) e o conceito de cultura do riso (2000).

Alguns estudiosos entendem que Bakhtin tenha conectado o riso apenas com a massa popular, porém entendo que o que este pensador tentou registrar está além do riso. Em grande parte de sua obra, nota-se que Bakhtin tenta retratar a divisão que existia entre classes sociais. Outra hipótese é que tenha tentado fazer uma espécie de manifesto da classe popular. Isso pode ser verdadeiro, porque, também ele, ao escrever sobre o riso na obra de Rabelais, imprimiu modo de pensar dentro do contexto da era medieval e sua transição para o Renascimento.

2.3 Humor na cultura judaica

Na obra literária de Allen há muitas referências, explícitas e implícitas, à cultura judaica. Uma hipótese controversa é que o autor tenha usado das vivências judaicas para escrever, porém Derek Royal não tem dúvidas de que Allen utilizou suas vivências em seus escritos. Segundo ele, humor e judaísmo estão interligados profundamente. Royal cita um velho provérbio judeu que diz: “para cada dez judeus que sofrem, Deus cria o décimo primeiro para fazê-los rir” (2012, p. 7). O estudioso se baseou em uma enunciação de Toni-Lynn Frederik, estudiosa do humor, para usar o provérbio, que representa a ideia de que o humor é como uma válvula de escape para os judeus. Esses indivíduos usariam o riso para enfrentar traumas e adversidades, mas que, por hipótese, pode ser assim utilizado por qualquer outro povo ou indivíduo em dificuldade. Ao afirmar isso, tenho como fundamento o princípio da teoria do alívio de Freud, que será mais adiante explicitada.

Seguindo a lógica de Royal, podemos considerar que Allen é judeu e, como tal, nos faz rir. Porém, admitimos que nem sempre o humor de Allen provoca riso. Dessa maneira cabe aqui uma reflexão: por que não rimos de certos trechos cômicos dos contos de allenianos? Talvez uma boa justificativa seja porque, simplesmente, o humor judaico é restrito – o escritor Moacyr Scliar *et al* confirmam essa proposição. Eles escrevem que “uma piada judaica é aquela que nenhum góí¹² pode entender e que todos os judeus dizem já ter ouvido

¹² ‘Góí’: indivíduo que não é judeu e uma figura de temor, de inveja e admiração (SCLIAR; FINZI; TOKER, 2001).

falar” (SCLIAR; FINZI; TOKER, 2001, p. 1). O humor judaico, se é que existe realmente um humor desse tipo, foi trazido para outras terras através da diáspora judaica, a qual teve origem no leste da Europa e data dos séculos XVIII e XIX (KALMAN, 2011).

Esse tipo de humor étnico abarca uma série de temas que são universais como, por exemplo, a existência de Deus, as relações amorosas, a literatura, a arte, a filosofia, o fazer do conhecimento científico, a história mundial, o acaso, a fuga da realidade e a busca da felicidade. Porém, esse humor também carrega certa especificidade, pois de acordo com os autores supracitados ele “é [...] abertamente judeu em suas preocupações, tipos, definições, linguagem, valores ou símbolos”. Partindo desse princípio, identificamos, nos contos de Allen, temas tipicamente judaicos como a família, os negócios, a comida, a riqueza, a pobreza, a saúde, a sobrevivência e o antissemitismo. Nas palavras de Scliar, Finzi e Toker (2001, p. 95),

a preocupação judaica com os assuntos de saúde vem desde a Antiguidade. Uma boa parte dos textos bíblicos ocupa-se deste assunto. Por outro lado, a medicina sempre gozou de grande estima por parte da comunidade judaica, principalmente no que se refere a especialidades (psicanalista: médico judeu que tem medo de sangue). Histórias de saúde, doença, médicos (sic) fazem parte do folclore judaico há muito tempo, mas nos Estados Unidos ganharam destaque e uma conotação especial.

Outros temas que têm como representação a mãe judia, uma personagem típica do folclore judaico nos Estados Unidos, são constantes no humor judaico. Trazida da Europa, essa figura superalimentadora e superprotetora está também presente em histórias de Dan Greenburg, escritor e roteirista norte-americano, mais especificamente na obra “How to be a Jewish mother” (1991). Outros autores que usaram/registram a figura da mãe judia foram Sam Levenson, escritor e comediante norte-americano, e Philip Roth em “*O complexo de Portnoy*”, de (SCLIAR; FINZI; TOKER, 2001).

Histórias de restaurantes são um tema bastante presente no humor judaico-americano, pois a grande maioria das anedotas desse tipo se passam nesse cenário, que tem como função alimentar e dar *status*. O folclore judaico-americano tem como elemento importante a figura dos psicanalistas e psiquiatras que, segundo estudiosos, refletem “a mistura de ceticismo e

admiração por uma profissão que sempre foi um pouco estranha aos olhos judaicos tradicionais” (SCLIAR; FINZI; TOKER, 2001, p. 119).

O nazismo é outro tema de presença constante no humor judaico, o qual “pode ser dilacerante, devido à tragédia que o envolve” (SCLIAR; FINZI; TOKER, 2001, p. 176). O antissemitismo está representado em uma mistura de esperança, ironia e ceticismo (SCLIAR; FINZI; TOKER, 2001).

Além disso, faz parte do humor judaico “uma fascinação pela lógica; mais precisamente pelo tênue limite que separa o racional do absurdo” (SCLIAR; FINZI; TOKER, 2001, p. 1). Esse tipo de humor étnico pode ter vários tons: queixoso, sarcástico ou resignado, e, por vezes, não provocar uma gargalhada, mas um sorriso melancólico, um suspiro ou, ainda, um aceno de cabeça (SCLIAR; FINZI; TOKER, 2001).

2.3.1 Woody Allen e o humor

Vittorio Hösle, filósofo alemão e estudioso do humor de alleniano, categoriza o escritor como um comediante profundamente filosófico. Esse entendimento pode ter surgido a partir da observação dos temas que estão presentes em seus contos, como a natureza da moralidade, a morte e a existência de Deus (HÖSLE, 2002, p. 18-19). Nas palavras de Hösle,

a visão filosófica de Allen corresponde exatamente a um dado momento da história da filosofia, nomeadamente o momento do século XX, quando o conceito de liberdade do existencialismo francês e o seu ateísmo eticamente motivado haviam se tornado profundamente problemáticos porque eles pareciam minar qualquer crença em uma ética objetiva.¹³

Certamente também a época e o ambiente em que Allen se encontrava quando escreveu seus contos influenciaram sua escrita. O pesquisador de humor John Morreall afirma

¹³ **No original:** “la visión filosófica de Allen responde exactamente a un determinado momento en la historia de la filosofía, em concreto, esse momento de finales del siglo XX em el que concepto de libertad del existencialismo francés y su ateísmo de motivaciones éticas se han vuelto profundísimamente problemáticos, porque parecen socavar toda fe em uma ética objetiva”.

que essa influencia filosófica fez com que Woody Allen tivesse o ambiente propício para o clima pessimista que retrata em seus filmes, sugerido pelo tom do ateísmo do início do século XX. Esse clima também está presente em seus contos, haja vista os “*Contos hassídicos*” (1971), em que o escritor faz sátira sobre os ensinamentos judaicos e “*Discurso de paraninfo*” (1979), o qual versa sobre a pós-modernidade, existencialismo e o fim do mundo.

Uma questão importante é definir o que faz um texto (humorístico ou não) ser tipicamente judaico. Segundo o escritor judeu-americano Philip Roth, a ficção judaica caracteriza-se pela verborragia que está contida nela. Nas palavras do escritor, que se refere à sua obra “*The anatomy lesson*” (1983):

“o que torna tal romance tão judaico, seu autor insistiu, é ‘o nervosismo, a excitabilidade, as discussões, a dramatização, a indignação, a obsessão... e acima de tudo as conversas. As conversas e a gritaria... O que torna um livro judeu não se trata de *sobre* o que está falando – trata-se do fato de que o livro não cala nunca”¹⁴ (WHITFIELD, 2001, p. 23).

Scliar ressalta que há um texto judaico, a Guemara, que se caracteriza por ser um “hipertexto, com digressões, uma coisa remetendo a outra” (2010, p. 68). Pode-se tomar isso como um paralelo ao conto alleniano analisado nesta dissertação, porque de alguma forma, Allen também criou um hipertexto com inúmeras menções e referências a uma diversidade de tópicos. Outra afirmação do escritor é que alguns textos judaicos “parecem um quebra-cabeças” (SCLIAR 2010, p.68), como também parece ser o conto “*No Kaddish for Weinstein*”, de Woody Allen.

¹⁴ No original: “what makes such a novel so Jewish, its author insisted, is “the nervousness, the excitability, the arguing, the dramatizing, the indignation, the obsessiveness... above all the *talking*. The talking and the shouting... It isn’t what it’s talking *about* that makes a book Jewish – it’s that the book won’t shut up”.

2.4 Humor e identidade étnica

Neste ponto desta dissertação é vital voltar-se para a questão da cultura e identidades judaicas. Isso porque se entende que a língua está diretamente ligada à cultura, e esta à identidade. O professor de antropologia Erik Cohen (2010) escreve que estudar a identidade judaica é desafiador, porque há elementos que se ligam: religião, cultura, nacionalidade, etnicidade, psicologia, língua, educação, reação ao preconceito e a conexão com Israel. Muitos desses estudos, porém, mostram que os lugares de socialização e educação, como a escola, a comunidade e, especialmente a nação, têm grande impacto sobre a identidade judaica. Acrescenta-se a isso o fato de que o conceito sociológico de identidade judaica é um paradigma recente, assim como o conceito de identidade étnica, entendida como a crença de pertencer a uma determinada etnia.

É oportuno lembrar que, na visão de Bourdieu, as lutas de identidade só existem, porque se reconhece a existência do “outro”, ou seja, um indivíduo ou um grupo de indivíduos precisa “fazer-se ver”, porque há algo ou alguma coisa que os mantém ocultos ou escondidos. Ademais, o próprio termo ‘identidade’ somente existe, porque há uma diferença entre modos de ser e uma diversidade delas. (BOURDIEU, 2002, p. 111).

Os judeus-americanos constituem a maior população de diáspora judaica e também a que é mais estável em comparação aos outros grupos. Há duas tendências contrárias que agem sobre a identidade judaica nos Estados Unidos. Uma delas faz com que os judeus se sintam tentados a se assimilar e sair do círculo estreito da comunidade. Já a outra faz com que queiram preservar seus laços étnicos, muito valorizados entre os americanos. Essa situação de oposição pode resultar em muitas situações cômicas (SCLIAR; FINZI; TOKER, 2001).

Ainda na visão dos estudiosos referidos acima, os judeus conseguiram adaptar-se à maneira competitiva do norte-americano com rapidez. Tornou-se objetivo importante ter de “subir na vida” (SCLIAR; FINZI; TOKER, 2001, p.102).

A relação entre Estados Unidos e Israel também está presente no humor judaico, que de acordo com Scliar, Finzi e Toker (2001), deu origem a muitas piadas, desde que o Estado-nação foi criado. Segundo os estudiosos, “a temática do humor israelense não repousa nos conflitos de identidade que costumavam (e costumam) preocupar o humorista judeu na

diáspora, senão em conflitos políticos internos e externos” (SCLIAR; FINZI; TOKER, 2001, p.197).

A conexão entre a origem de Allen e a cultura judaica representada em seus contos pode ser simplista, pois, de acordo com Pierre Bourdieu (2002), a identidade étnica ligada à origem ou lugar de origem é um modo de impor uma visão de mundo. Pode caracterizar um indivíduo, ou um grupo de indivíduos, como sendo de uma maneira específica e somente assim. É enquadrar um ser em uma categoria e fadá-lo a permanecer nela para sempre.

Esta visão desconsidera que as identidades são fluidas, entrecruzadas e inconstantes, como propõe Dennys Cuche (1999), nas palavras do estudioso:

na medida em que a identidade resulta de uma construção social, ela faz parte da complexidade do social. Querer reduzir cada identidade cultural a uma definição simples, ‘pura’, seria não levar em conta a heterogeneidade de todo grupo social. Nenhum grupo, nenhum indivíduo está fechado *a priori* em uma identidade unidimensional. O caráter flutuante que se presta a diversas interpretações ou manipulações é característico da identidade.

No caso dos judeus, há que se considerar que são o povo que mais foi assimilado por outras culturas. Isto se deve as inúmeras diásporas que vivenciaram/sofreram, quando se obrigaram a ir habitar em outros países e tiveram contato com outros modos de viver e pensar. Deste modo, também a cultura e identidade judaicas foram modificadas, adaptadas e resignificadas. Por isso, não há como definir *uma* identidade judaica, no entanto é possível que se fale nos judeus/uma identidade judaica analisando-se os elementos que o cercam e restringindo-os. Alguns destes elementos são: o país, e que região deste, o indivíduo judeu veio habitar, que processos históricos ele vivenciou, com que culturas, línguas e identidades teve contato.

Um exemplo de como fatores externos podem influenciar, construir e resignificar uma cultura e identidade são os fatos históricos, de uma maneira geral. Obviamente, cada caso deve ser analisado dentro de seu contexto. Neste estudo, está em foco a cultura e a identidade judaica (e também judaico-americana); portanto, devem-se considerar os fatos históricos que rodeiam a trajetória desse povo. Nesse caso, o povo judeu foi discriminado, marginalizado, perseguido e exilado durante a II Guerra Mundial. Historicamente houve, entre judeus e não judeus, uma tensão que acabou sendo deslocada para dentro da comunidade judaica. Criou-se, então, uma tensão com relação à religião judaica, entre judeus praticantes e judeus seculariza-

dos (são os judeus que não seguem à risca os preceitos do judaísmo) e também com relação ao senso de *self* judeu. Esses fenômenos tiveram papel primordial na construção de uma nova identidade judaico-americana, como melhor explica Steed:

Essas novas tensões criaram novas versões da ansiedade judaico-americana, novas expressões e tipos de humor judaico-americano, e um novo senso de identidade judaico-americana – todas intrinsecamente ligadas, já que as novas ansiedades manifestaram-se, e foram examinadas e exploradas, pelo novo humor, através do qual as novas identidades foram (des-/re-) construídas.¹⁵ (2005, p. 146)

O evento histórico do holocausto gerou, nos indivíduos judeus, o que estudiosos chamam de “ansiedade judaica”, um fenômeno psicossocial que se tornou parte da identidade judaica e que, assim como os sentimentos de alienação e subversão gerados pelo mesmo fato, contribuíram para uma (des-/re-)construção de uma nova identidade judaico-americana (STEED, 2005). Um traço dessa nova identidade judaico-americana é a do judeu-neurótico, que, segundo Steed (2005), está representada em figuras ou personagens estereotipados dos contos de Allen. Outros estereótipos que são relacionados com este povo são: o judeu mesquinho/usurário, a mãe judia, o judeu azarado, o mendigo arrogante.

Esta nova identidade judaico-americana está também representada na literatura de Philip Roth, escritor norte-americano/judeu que, assim como Allen, usa as típicas personagens judias para construir sua narrativa. Esse traço teve papel importante no processo de (des-/re-) construção das noções coletivas da identidade judaico-americana. Steed (2005) afirma que esse processo está presente nas obras mais antigas de Allen e considera representativo o conto “*Os pergaminhos*”. Este conto foi publicado no Brasil no ano de 1998, na coletânea “*Sem plumas*”. Nessa obra, Allen faz uma paródia da história bíblica, colocando em questão a narrativa de Jó e Abraão, que culmina no questionamento da justiça e da onisciência de Deus. Em sua análise, esse texto literário denota a ambivalência de Allen com relação ao judaísmo, representado no humor. É possível notar esses aspectos, nesta passagem:

¹⁵ **No original:** “these new tensions created new versions of Jewish American identity, new expressions and kinds of Jewish American humor, and a newly constructed sense of Jewish American identity — all intricate intertwined, as the new anxieties manifested themselves via, and were explored and exploited by, the new humor, through which new identities were (de-/re-) constructed”.

Um... E o Senhor fez uma aposta com Satã para testar a lealdade de Job e, sem razão aparente, golpeou Job na cabeça, deu-lhe um tapa no ouvido e empurrou-o dentro de uma tina de maionese, para que Job ficasse pegajoso e repelente. (ALLEN, 2008, p. 29)

E também no trecho: “E assim Abraão levou Isaac a um determinado lugar e preparou-se para sacrificá-lo. Mas, no último minuto, o Senhor paralisou a mão de Abraão e disse: ‘Ias mesmo fazer esta asneira?’” (ALLEN, 2008, p. 31).

Em outros contos allenianos pode-se verificar a identidade do judeu neurótico motivada pela ansiedade judaica. Um exemplo disso é o conto “*Os róis de Metterling*”, em que o escritor analisa o comportamento de um indivíduo, supostamente judeu, em relação às suas roupas. Nessa narrativa há também uma sátira à psicologia e à Freud. Outro exemplo é o conto “*A dieta*”, em que Allen representa a ansiedade, conectada à comida e à obesidade, mais fortemente, através do protagonista “F.”.

Pode-se interpretar que o cineasta, ao escrever contos nos quais a cultura judaica está representada, queira reforçar a identidade judaico-americana, que foi estigmatizada por muitos anos. De acordo com Gerald Mast (*apud* NILSEN, 1996), Woody Allen é um humorista transicional, pois, quando começou a escrever, o humor étnico era baseado em traços negativos. Allen representava personagens judeus através de caricaturas e fazia sátira aos hábitos e cultura do povo judeu. A evidente e proposital presença de elementos da cultura judaica nos contos do escritor pode ser a base da hipótese de que a origem de Allen pode ter influenciado seus contos. Logo, é necessário que se analise melhor a questão da identidade judaico-americana, tendo em vista que a identidade não é algo estável e que está em constante movimento. O escritor norte-americano de origem judaica Philip Roth (que também escreveu contos, mas tornou-se mais conhecido pelos seus romances), acredita que os judeus que usam a autodepreciação são verdadeiramente judeus. Scliar, Finzi e Toker (2001) igualmente afirmam que uma das maiores características do humor judaico é a autodepreciação. Esse comportamento teria a função de aliviar e equilibrar as adversidades externas com os sentimentos de tristeza e ansiedade que são marcas do povo judeu. A verdade é que, segundo Kalman (2011), esse argumento não é convincente, pois pode ter surgido da má interpretação do que é ser judeu e do que é o humor judaico.

Os estudos sobre a identidade judaica abrangem diversas áreas e, segundo Erik Cohen (2010), a preocupação com a imagem do judeu data dos tempos bíblicos. Os judeus tornaram-se modelos de preservação da identidade, mesmo com a secularização, que gerou uma queda nas práticas rituais fora do enclave ortodoxo. Esse reconhecimento de modelo de preservação da identidade se deve ao fato de os judeus terem mantido uma estabilidade entre a manutenção de grupo distinto e a aculturação em uma sociedade dominante por séculos. Fala-se também da coesão interna da identidade judaica, que ainda, segundo Cohen (2010), deve-se ao fato de existir uma força contrária aos judeus, que é o antissemitismo. Todavia, de acordo com Phinney (1990, p. 499 *apud* COHEN, 2010), as pesquisas nessa área são fragmentadas e inconclusivas.

Woody Allen usa o sofrimento, a cultura e as características da identidade judaica para fazer humor; todavia, está investido dessa identidade e cultura, pois Allen é um judeu e se reconhece como tal (KALMAN, 2011). Conforme Bourdieu, os signos, emblemas e estigmas são traços que funcionam como poderes, além disso, nas palavras do teórico:

as lutas em torno da identidade étnica ou regional, quer dizer, em torno de propriedades (estigmas ou emblemas) ligadas à *origem* através do *lugar* de origem, bem como das demais marcas que lhes são correlatas, como, por exemplo, o sotaque, constituem um caso particular das lutas entre classificações, lutas pelo monopólio do poder de fazer ver e de fazer crer, de fazer conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por essa via, *de fazer e desfazer os grupos* (BOURDIEU, 2002 p. 108).

Tomando-se essa reflexão de Bourdieu, podemos pensar que Allen usa os símbolos, estigma, identidade e cultura judaica para dar visibilidade ao grupo judaico. No entanto, se refletirmos melhor, podemos entender que o escritor usa a autodepreciação para produzir sátira, pois pensamos que entenda o sofrimento do povo judeu como parte da vida, como algo que pode estar presente na vida de outros povos.

Bourdieu (1930) considera, ainda, a língua, o dialeto, o sotaque como representações mentais e critérios de um registro de regionalidade. Ao ler um dos contos allenianos pode-se verificar como a linguagem utilizada pelo autor deixa explícitas a cultura e identidade judaico-americanas. Há a frequente presença de termos linguísticos, hábitos e rotinas

pertinentes ao grupo judeu, e por que não dizer também, metáforas que podem ser exclusivas a esse povo.

Levando-se em conta os escritos de Cuche (2002) sobre identidade, pode-se interpretar o uso do humor como uma forma de revolta contra a o estigma que há sobre a identidade judaica: uma forma de subverter toda a discriminação, perseguição e exílio que sofreram. O humor tornou-se uma estratégia para superar ou subverter os sofrimentos. Essa estratégia é denominada por Cuche como “estratégias de identidade”. O teórico afirma que a identidade não é absoluta e sim relativa, mutável e multidimensional; por isso, é um desafio delimitá-la. O autor considera um tipo de estratégia de identidade “ocultar a identidade pretendida para escapar a discriminação, exílio ou até do massacre” (2002, p. 197) – como aconteceu com o povo judeu durante a II Guerra Mundial. Essa estratégia está simbolizada no filme “*Zelig*” de Woody Allen. Embora não sejam os filmes do escritor o principal foco desta dissertação, não se pode negar que há muitos elementos em comum entre sua obra cinematográfica e seus contos. O protagonista do filme é um judeu que, na infância, sofreu com as implicações de pertencer a um grupo considerado uma minoria: o judeu. O personagem protagonista homônimo ao filme sofre de uma doença de comportamento: Zelig muda de aparência física (assim como um camaleão) e de personalidade quando está na presença de indivíduos que são diferentes dele. Se estiver com negros, vagorosamente vai tomando ares e características físicas de um indivíduo negro. Se estiver na presença de índios, vagorosamente transforma-se em índio. E assim igualmente com indivíduos de outras etnias¹⁶. Pode-se interpretar esse fenômeno fictício, mas representado visualmente no cinema, como uma estratégia de identidade. Tudo o que Zelig queria era encaixar-se em um grupo. Isso pode ser uma referência à perseguição real que o povo judeu sofreu durante o holocausto. Há muitos estudos que relatam que os indivíduos precisavam trocar de nome, sobrenome, identidade para que não fossem identificados como judeus e, então, não serem perseguidos pela ditadura nazista. Aqueles pertencentes à etnia judaica seriam presos, torturados e mortos de maneira absurdamente cruéis. Nesse contexto, tudo o que um judeu desejava, naquela época, era não ser judeu e fazer parte de em um grupo não perseguido. Esse fato está representado no filme através da personagem Zelig, que não sabe quem é – tamanho o trauma que carrega consigo.

¹⁶ ‘Etnia’: Esse termo que pode ser considerado discriminatório e restritivo.

A única coisa que ele sabe é que não quer ser judeu. Por essa razão, metamorfoseia-se em qualquer outra etnia.

Para os antropólogos, psicólogos sociais e sociólogos, a identidade judaica é estudada através da aculturação e conflito de culturas. Erik Cohen (2010) cita os componentes mais comuns da identidade étnica achados na literatura: autoidentificação, sentimento de pertença, atitudes para com os grupos e envolvimento étnico (que incluem língua, amigos, cultura) (PHINNEY, *apud* COHEN, 2010). No entanto, os estudos sobre a identidade tiveram uma mudança nas recentes décadas: a ideia de que a identidade é multifacetada tornou-se mais aceita. Considerando-se que os judeus tiveram que lidar com identidades que se interpunham enquanto se adaptavam às várias culturas nas quais viviam, essas múltiplas identidades tornaram-se parte de “ser judeu” e são consideradas mais como forças do que como fardos. Pode-se entender, então, que, por pertencerem a um grupo estigmatizado, os judeus uniram-se, fortalecendo sua identidade étnica. Embora, nos países ocidentais, haja um crescente número de indivíduos que nasçam em famílias judias, esses não se identificam como judeus ou optam por uma identificação simbólica. Consequentemente, novos significados são atrelados à prática da cultura judaica, especialmente porque, ao longo das gerações passadas, os judeus saíram de suas comunidades e foram aculturados ou assimilados pelas sociedades dos países onde viviam.

Os judeus foram expulsos de suas próprias terras, que são conhecidas hoje como Israel. Em consequência, tiveram que encontrar novas moradas nos países ao redor do mundo, entre eles os Países Baixos, Turquia, Palestina, Reino Unido, Argentina, Brasil, Chile e os Estados Unidos. Esses movimentos de saída/expulsão são chamados de diáspora (ver Capítulo 2), termo que tem origem grega e significa ‘dispersão’.

Nessas novas moradas, o povo judeu teve que reconstruir suas vidas e reconstruir suas identidades. Nesse processo, certamente muitas trocas e interações aconteceram, dando espaço para a criação, inconsciente ou consciente, de misturas de identidades ou várias identidades. Por isso, fala-se em identidade judaico-americana. A noção de identidade judaica então recebe um *status* de fluidez, embora ao mesmo tempo haja um volta à identificação com nação, religião e etnicidade (FEATHERSON, 1990; NOVAK, 1972; SAHLIYEH, 1990, *apud* COHEN, 2010). Logo, a partir dessa nova leitura de identidade, pertencer ao grupo judeu

tornara-se cada vez mais voluntário e fragmentado. Há também, por conta disso, um aumento na discussão do que é “ser judeu”. Para analisar essa nova concepção do que é ser judeu, Erik Cohen (2010) criou duas escalas paralelas para avaliar o conteúdo cognitivo e afetivo da identidade judaica. Elementos como nascimento, cultura, educação e religião constituem a parte cognitiva, sendo que a cultura está no cerne da tipologia de elementos cognitivos da identidade judaica. Símbolos do judaísmo como esforço e triunfo do fraco sob o mais forte, Jerusalém, velas, justiça, religião, Israel e a contribuição à cultura mundial são elementos da parte afetiva.

“Os da nação tinham era de ficar quietos; tinham de se mover em silêncio, como peixes nas profundezas do oceano” (Moacyr Scliar, A estranha nação de Rafael Mendes).

2.4.1 Cultura judaica

Primeiramente, é necessário deixar claro o que se entende por cultura nesta dissertação. Cultura aqui é entendida como uma rede de relações, que perpassam a noção que a liga a um espaço geográfico ou ainda a um povo específico. A prática da língua, a culinária e as normas são traços que constroem a identidade cultural de um povo, no entanto não devem ser entendidos como os únicos elementos que definem uma cultura (POZENATO, 2003). Há que se entender a cultura como um mapeamento constantemente entrecruzado. Além disso, a cultura tem o valor que os agentes culturais dão a ela.

Os fatos históricos vivenciados por indivíduos de quaisquer culturas influenciam nas suas identidades. Quando se pensa sobre o povo judeu é impossível não lembrar da II Guerra Mundial, do Holocausto e da perseguição que vivenciaram. Segundo Mentlik, as comunidades judaicas “foram alvo intermitentes em diversos países, certas regiões da Europa, mormente durante as Cruzadas e a Inquisição” (MENTLIK, 2005, p. 67). Essas perseguições acabaram por gerar dispersões, fenômeno que recebe o nome de diáspora, que pode ser descrito como a retirada ou expulsão de grandes massas de gente de sua própria terra para habitar em outros países. Decorrente dessas movimentações, os judeus tiveram que se adaptar a outras culturas, línguas, regiões geográficas e suas características climáticas (GILMAN *apud* VIEIRA, 1994). A adaptação é inclusive marca/característica do povo judeu.

As diásporas judaicas não tem datas exatas de início e término, pois segundo a estudiosa Célia Szniter Mentlik, os judeus viveram uma diáspora de quase dois mil anos (MENTLIK, 2005). De acordo com Scliar (2010), a dispersão judaica remonta a 70 d.C, data da destruição do II Templo, pelo general romano Tito, quando o império romano invadiu a Palestina, criou impostos e proibiu a prática do judaísmo no reinado de Adriano. No entanto, antes disso, houve outra dispersão, quando o povo de Israel exilou-se na Babilônia (SCLIAR, 2010), o que parece ter sido a primeira diáspora judaica.

Outra diáspora ocorreu na Espanha, quando os judeus sefarditas (aqueles que se estabeleceram na Espanha) foram novamente perseguidos e submetidos à conversão ao

cristianismo. Os que resistiram à conversão forçada, dirigiram-se à Portugal em 1492, porém foram igualmente obrigados a converter-se ao cristianismo, em 1497, por Dom Manuel.

Sobre a imagem do judeu e a diáspora, Vieira (1994) escreve:

Certamente, a imagem do judeu na diáspora moderna ultrapassa a figura proverbial do judeu imigrante, porque a história, a literatura, o teatro, o cinema, a televisão, e os outros meios de comunicação projetam, através das suas construções, variadas e férteis encarnações deste povo milenar. Entre outros símbolos tipificados contam-se o estudante talmúdico, o escritor intelectual, o empresário mundano, o sobrevivente do holocausto, e, *last but not least*, a mãe judia. Porém, ainda é a imagem do judeu na diáspora que predomina, isto é, a figura do judeu ‘exilado/errante’, sempre perambulando entre dois mundos, pelo menos (VIEIRA, 1994, p. 10)

Outras perseguições, chamadas pogroms, eram muito comuns na Rússia czarista que tinham como alvo a minoria judaica no país. Em 1933, o ditador Adolf Hitler teve ascensão e muitos judeus deixaram suas terras na Alemanha, em consequência ao terror já instalado (MENTLIK, 2005). Os judeus na Alemanha eram refugiados que “viveram perseguições, crueldades, assassinatos em massa, campos de concentração, expostos à barbárie nazista durante os anos de guerra” (MENTLIK, 2005, p. 69). Ainda na Alemanha a eugenia, “uma pseudociência que [...] ficou estreitamente associada com a supressão da identidade judaica” (GILMAN *apud* VIEIRA, 1994, p. 45), colaborou para a desconstrução e reconstrução da identidade do povo judeu. Segundo Scliar (2010), Hitler dizimou seis milhões de judeus. Todavia, os judeus nem sempre foram perseguidos, alguns soberanos, como Carlos Magno, e autoridades eclesiásticas (incluindo papas) protegeram o povo judeus (SCLIAR, 2010).

Durante as diásporas, os judeus se organizaram em pequenas comunidades em variadas regiões do planeta, “possivelmente com pouca intercomunicação durante largos períodos” de tempo (MENTLIK, 2005, p. 66). Embora estas movimentações (diásporas) possam significar um abandono da cultura de um povo, os judeus desejavam manter intacta a identidade regional e cultural que lhes é atribuída, em suas pequenas comunidades (MENTLIK, 2005). Apesar disso, houve um rompimento de laços de pertença ao país de origem, o que pode ter colaborado no processo de assimilação ou aculturação deste povo em outros lugares do mundo (MENTLIK, 2005).

A cultura também é um espaço de luta, de disputa e, em especial no caso dos judeus, isso parece estar muito presente e explícito. Toma-se como evidência a persistência do povo judeu em manter preservados seus hábitos e práticas culturais, quando das diásporas e também na contemporaneidade. Há que se levar essas movimentações em conta, pois influenciaram na criação de uma nova cultura, que esteve em contato com diversas culturas. Assim, há uma mistura de culturas, no caso desta dissertação a diáspora mais importante é a que levou os judeus a habitar os Estados Unidos da América.

A religião está intimamente ligada a noção de identidade judaica, pois a cultura judaica é uma cultura de “base e de fundo ético-religioso” (MENTLIK, 2005, p. 66). No entanto, se um indivíduo judeu não segue os preceitos do judaísmo, ele ainda assim é um judeu, pois esta noção de identidade está ligada ao lugar de origem do indivíduo. Daí a difícil separação entre a identidade ligada ao lugar de origem e a identidade ligada a uma crença. Um pensamento que traduz melhor esta ideia é a de Scliar, nas palavras do estudioso: “a tradição religiosa também permeia a cultura (festas, etc) o que, de novo, dificulta a separação entre religião e Estado” (SCLIAR, 2010, p. 127).

Segundo Meir Ben Ytzchak, o judaísmo é o modo de vida do povo judeu (YTZCHAK, 2002). Já para Stephen Whitfield (2001) a cultura judaica se caracteriza como tudo aquilo que indivíduos nascidos judeus e não convertidos à outra religião, que não a judaica, produziram em termos de arte e pensamento. Ainda segundo o estudioso, tampouco é simplesmente um sinônimo de judaísmo: a cultura judaica é maior do que o próprio judaísmo (WHITFIELD, 2001).

A diferenciação parece ser marca do povo judeu, toma-se por exemplo o costume de afixar no umbral da porta de entrada de suas casas o *mezuzá*. É um pequeno objeto de metal ou madeira que contém duas passagens bíblicas em hebraico escritas à mão: Deuteronômio 6:4 e 11:13-21. Estas passagens estão escritas em um pequeno pedaço de pergaminho e tem a utilidade de lembrar a presença e proteção de Deus (ROSENBERG, 1992). O *mezuzá* deve estar com a ponta superior inclinada para o sentido interno da casa, para que assim a felicidade entre no lar.

As práticas diárias de orações são parte essencial da cultura judaica. Os judeus ortodoxos devem seguir um minucioso ritual de oração pela manhã, que inclui vestir vestimentas e ornamentos típicos, como o *tallit*, que é um manto de orações; e o *tefillin*, uma espécie de fita de couro amarrada ao braço. No entanto, os não-ortodoxos e reformistas raramente seguem este ritual de orações. Curiosamente, alguns judeus conservadores acreditam que devam rezar e outros não se preocupam com isso. Para as orações, os judeus ortodoxos possuem o Talmude, que é uma compilação de textos que foi feita após a dispersão e quer dizer ‘estudo’, ‘instrução’. (SCLIAR, 2010). Também fazem uso da Torá, a bíblia dos judeus.

Uma questão interessante é que os judeus permitem a conversão de indivíduos que não são de origem judaica, desde que acreditem nas Escrituras, nos ensinamentos dos rabinos e que Deus fez dos judeus um povo especial. De acordo com o Talmude, os convertidos devem ser entendidos/tratados como judeus autênticos, inclusive orienta que todos os tratem com igualdade, sem fazer qualquer discriminação quanto ao seu *status* anterior (ROSENBERG, 1992).

Outra prática que faz parte do judaísmo é circuncisar os meninos ao oitavo dia de vida o que não é feito com o homem que se converteu. Neste caso, o convertido adulto é submetido apenas a uma agulhada na glândula, para que um pingo de sangue escorra e se realize uma circuncisão simbólica (ROSENBERG, 1992).

Outro traço que diferencia os judeus dos outros povos é a maneira com que contam a passagem dos anos, que remonta à criação do mundo. Os judeus tomam a criação do mundo como ponto de origem, assim basta acrescentar 3760 anos ao ano d.C para que se tenha o ano judaico. Segundo Rosenberg, “os judeus sentiram necessidade de usar seu próprio sistema, baseado na religião” (ROSENBERG, 1992, p.192), mais especificamente depois que a Igreja Cristã começou a contar os anos após o nascimento de Jesus.

A questão da morte no judaísmo é também cheia de rituais e regras. Segundo a tradição judaica, quando um judeu falece é necessário que se reúnam dez homens judeus adultos para que recitem a Kaddish – um conjunto de preces que “expressa a submissão do homem a Deus” (KOLATCH, 1995, p. 83). A Kaddish também deve ser recitada em outras

ocasiões, como quando os filhos perdem sua mãe ou pai: os filhos devem ficar de luto e recitar a Kaddish durante onze meses, ao invés de trinta dias, que é o habitual. Recitam-na também quando o enterro termina e na data de aniversário do falecimento de um parente (KOLATCH, 1995). Há ainda muitos outros costumes nesse momento da vida de um judeu. Como no Cristianismo, o judeu deve recitar uma prece e confessar seus pecados se sente que sua morte está próxima. Durante esse ato, não é necessário que ninguém esteja ouvindo, pois as palavras são dirigidas a Deus.

O enterro é também uma marca de diferenciação para os judeus ortodoxos. Os preceitos do judaísmo orientam que devem ser enterrados em um caixão de madeira muito simples e não embalsamados. Os judeus não costumam enviar/levar flores para os funerais, exceto os reformistas, e preferem que o valor monetário que viria a ser gasto com as flores, seja revertido em forma de caridade para a comunidade judaica. No entanto, doações de alimentos à família do falecido são aceitáveis. Entendem essas ações/atitudes como uma melhor forma de prestar tributo ao falecido (ROSENBERG, 1992).

Quando falece um ente da família, os judeus ortodoxos devem rasgar as roupas, mais especificamente a camisa ou camiseta que estiverem vestindo, do lado esquerdo (lado mais próximo ao coração). Os familiares do falecido são obrigados a lamentar sua morte, além de recitar salmos e orações durante o funeral. São também incentivados a lembrar os aspectos positivos do ente falecido (ROSENBERG, 1992).

Uma questão importante é esclarecer que o judaísmo prevê a vida eterna e a ressurreição dos mortos. No entanto, essa não é uma questão relevante para este povo, pois o fazem porque desejam ver seu povo e suas tradições conservadas, ao invés de pensar em uma recompensa divina (ROSENBERG, 1992).

As celebrações judaicas religiosas nem sempre condizem com a mesma data das celebrações do catolicismo. A Chanucá, por exemplo, é uma festa que celebra a vitória dos macabeus. Nesta celebração as crianças brincam com pião que tem quatro faces, um número sagrado para os judeus e que aparece em uma série de outros elementos da cultura judaica (SCLIAR, 2010).

O judaísmo é carregado de símbolos e significados próprios. Alguns deles tem a ver com os números, como por exemplo, o número quatro, que está presente em muitas representações da cultura judaica. Dentre elas estão o nome de Deus, que é composto por quatro letras, o tetragrama, quatro são as matriarcas bíblicas (Sara, Léa, Raquel, Rebeca), quatro faces tem o pião da festa de Chanucá, quatro franjas tem o xale de orações, quatro são as operações matemáticas mais básicas (SCLIAR, 2010). Ainda o número 18, que é representado por um símbolo específico, significa vida para os judeus. Outra característica da cultura judaica que tem relação com números é o binarismo, representado em diversas passagens na bíblia judaica, a Torá (WHITFIELD, 2001).

A cultura gastronômica judaica, por exemplo, é regida por muitas regras que dizem respeito a religião. Segundo Fishler (2001) as regras alimentares são regidas pela cultura. Para cada cerimônia judaica há um prato que deve ser preparado com muito rigor e, então servido. No entanto esses pratos podem ser comidos durante outro momento que não a data religiosa. Essas regras servem para sacralizar o momento e também “unir uma cultura”. É no *Talmude* que se encontram as regras dietéticas do povo judeu (ANTUNES, 2009). As restrições dietéticas, chamadas de *kashrut*, revelam uma preocupação com o preparo da comida e a forma com que os alimentos advindos de animais devem ser preparados. Os animais são considerados Kosher, ou seja, adequados para o consumo judaico. No entanto, deve-se consumir apenas a carne advinda de animais que tem o casco fendido e que são ruminantes, por isso a carne de porco é proibida (ROSENBERG, 1990).

Os judeus acreditam que sangue é vida, e não pode voltar aos humanos e sim a Deus. Por isso, a lei *Kosher* determina que quando um animal for abatido para consumo, deve-se retirar todo o sangue de seu corpo e órgãos. Pela mesma razão, a carne deve ser bem lavada e salgada, além de dever ser servida de acordo com o *shechitá* – método que orienta que o animal, quando do seu abatimento, deva sofrer o menos possível.

De acordo com Scliar *et al* são temas tipicamente judaicos a comida, a preocupação com a saúde, a figura da mãe judia, o estereótipo do judeu avarento, o judeu neurótico. A ‘*yidische mummy*’ (mãe judia) é superprotetora e superalimentadora. Há inúmeras historietas em que este estereótipo está representado. Normalmente a mãe judia volve suas atenções mais fortemente para os filhos homens, se preocupam se eles estão comendo e se não comem o que

elas preparam fica extremamente infeliz. Por exemplo, uma família judia se encontra à beira da piscina com seus filhos pequenos, não bebês, mas ainda pequenos. A piscina não era nada funda, muito pelo contrário, a água chegava apenas até os joelhos dos pequenos judeus. No entanto, a *yidische mummy* diz a eles: “cuidado com água, não vão se afogar”.

A preocupação com a saúde também é um tema tipicamente judaico, isto não quer dizer que não ocorra em outras culturas, porém observa-se nesta uma preocupação muito maior, talvez exagerada. Nos próprios contos allenianos, há a presença dessa preocupação, assim como em seus filmes. Muitos personagens de Allen dizem-se doentes, criam uma atmosfera de tragédia quando apenas estão, por exemplo, resfriados. No conto escolhido para a análise desta pesquisa o leitor pode notar isso nas atitudes do protagonista (Weinstein) logo no início do conto, através da voz do narrador. No entanto, o que se pode ver ao longo da narrativa é que Weinstein está com depressão, todavia logo reage a essa doença mental agindo contra as forças que o mantêm assim. Se a personagem está curada ao final do conto, não há como saber. No entanto, Weinstein movimenta-se para tentar modificar o que o incomoda.

Scliar escreve que os sonhos são valorizados no hassidismo e judaísmo, talvez por isso Sigmund Freud tenha estudado e utilizado a atividade onírica para entender a parte inconsciente da mente humana (SCLIAR, 2010). Este tema também está presente no conto de Woody Allen escolhido para análise nesta dissertação “No Kaddish for Weinstein” (1975), onde há também muitas referências à psicanálise e seu fundador, Sigmund Freud. Um fato relevante é que o psicanalista era judeu, porém fixou residência na Áustria, fato que se deve as perseguições que viveram os judeus. Segundo Nelson H. Vieira, Freud era um judeu aculturado vivendo na Viena de *fin-de-siècle* e em 1890, teria coletado piadas judaicas em alemão e as analisado (VIEIRA, 1994). Sendo Freud um judeu de nascença, é interessante que tenha estudado o chiste e sua relação com o inconsciente, assim como os sonhos, ambos temas básicos e valorizados pela cultura judaica.

Na Europa Ocidental, os judeus viviam em *schtetls*, aldeias que eram o centro da existência judaica, onde os indivíduos viviam na miséria. Daí se desenvolveu um folclore, com tipos característicos como o *schlemiel*, que quer dizer ‘o desastrado, azarado’; o *schnorrer*, que era o mendigo arrogante. Também aí surge o humor judaico, “humor agridoce”, de sorriso e não de riso, “um humor que provê uma defesa contra o

desespero” (SCLIAR, 2010, p. 103). Foi aí que surgiu (Na Europa Ocidental) uma rica literatura, perpassada pelo humor e também onde nasceu Scholem Aleichem, uma figura de respeito para a comunidade judaica. Aleichem escrevia histórias humorísticas para sustentar a família, sua vida foi contornada por momentos de fartura e outros tantos de dificuldades. Aleichem criou uma personagem – Tevie, o leiteiro – que ficou conhecido no musical cinematográfico ‘O violinista no telhado’ (1971), do diretor Norman Jewison. O nome Scholem Aleichem é em verdade uma tradicional saudação judaica, que quer dizer ‘a paz esteja convosco’ e também um pseudônimo de Schalom Yakov Rabinovitch (1859-1916). Scliar (2010) compara Rabinovitch aos escritores Monteiro Lobato e Rubem Braga, no Brasil.

Um estereótipo conectado com a identidade judaica é a “figura caricatural do usurário de olhinhos brilhantes, nariz adunco e dedos em garra”, que surgiu durante a sociedade feudal e atribuiu o papel de depositário e manipulador do dinheiro a “um elemento considerado marginal” (SCLIAR, 2010, p. 73). Nesse tempo, a nobreza feudal desprezava o dinheiro, seus interesses maiores eram festas, torneios e guerra. Aos judeus ficou a responsabilidade de manipular o dinheiro, fazer empréstimos, assumindo assim a ocupação de usurários. Estes indivíduos ficaram relegados a um papel humilhante, pelo qual compensavam a sua situação cobrando altas taxas de juros (SCLIAR, 2010). Por isso a usura é ligada a figura do judeu, muito embora, os judeus também tinham profissões como “artesãos, alfaiates, sapateiros, médicos, comerciantes e, por vezes, se permitido, proprietários rurais” (SCLIAR, 2010, p. 73).

Um ponto importante que Scliar aborda em seus estudos é que falar de raça, no caso dos judeus, é uma aberração, pois há judeus claros e de olhos azuis, morenos, negros (como os ‘*falashas*’, da Etiópia). Esta mistura tem relação com a dispersão geográfica que este povo foi obrigado a se submeter (SCLIAR, 2010). Ressalto que a noção de raça é imprópria, pois carrega consigo ideias preconceituosas.

Crucial agora é falar sobre a mistura que se deu quando parte do povo judeu migrou para Os Estados Unidos da América. Perguntar-se o que há de judaico na cultura americana é importante para poder-se analisar que tipo de cultura e identidade foi criada/resignificada neste *melting pot* que era a América do Norte, como afirma Whitfield (2001).

Para começar esta análise, podemos falar de um elemento crucial pertinente a ambas cultura e identidade, a língua. O povo judeu tem duas línguas: o hebraico, que é a língua da liturgia; e o iídiche, língua falada que é uma mistura do alto-alemão, de alguns dialetos modernos como o eslavo e o russo, e do semita (mistura de hebraico e aramaico). Há ainda o alemão que era falado pelos judeus assimilados e também o *mauscheln*, a linguagem do judeu diferente, *outsider* (VIEIRA, 1994).

De forma geral, pode-se dizer o povo judeu tenha perdido parte de sua língua, o que Breuer chama de “colapso da linguagem” e o associa `a “perda de uma identidade judaica ocidental” (*apud* VIEIRA, 1994, p. 227). Ainda com relação a esta perda, há uma importante citação sobre a língua/linguagem do povo judeu durante as diásporas é de Gilman (*apud* VIEIRA, 1994, p. 52):

O grupo de referência os vê como inarticulados porque, embora usem a linguagem de seu ambiente, eles jamais podem possuí-la. Por quê? Porque tem sua própria linguagem oculta, a linguagem que é a verdadeira articulação de seu judaísmo, a linguagem da Alteridade.

É fato que o povo judeu aprendeu muitas línguas em função da diáspora, para se assimilar e para sentir-se parte de uma comunidade, falavam a língua do interlocutor. Segundo Whitfield (2001), a capital da cultura da língua iídiche era Nova Iorque e não Varsovia, nem Kiev, nem Odessa ou Vilna. Nos Estados Unidos, os judeus aprenderam a falar livremente, com isso, ambas as línguas (inglesa e *ídishe*) foram influenciadas por esse contato. Além disso, muitos pensadores e escritores judeus viveram e morreram em Nova Iorque, como Sholem Aleichaim, de quem já tratamos neste Capítulo (p.35).

Importantes personagens históricos e estudiosos tinham origem Judaica: o antropólogo Emile Durkheim era filho de um rabi, Lévi-Strauss era neto de rabi (WHITFIELD, 2001). Segundo Régine Azria (2000, p. 147), a *intelligentzia* judia “tem lugar importante na cultura centro-europeia”. A autora também afirma que essa cultura teve sua idade de ouro desde a segunda metade do século XIX até a ascensão do nazismo. Os judeus estavam presentes em muitas áreas do conhecimento: na política, Arendt, Landauer, Rosa Luxemburg, Lukacs; na filosofia, Bloch, Buber, Marcuse, Rozenz, Weig; nas ciências sociais, a escola de Frankfurt

com Horkheimer, Adorno; na ciência, Albert Einstein; na psicanálise, Freud, Adler, Reik, Fromm; na história das ideias religiosas e políticas, Scholem e Strauss; na literatura, Kafka, Brod, Schnitzler, Roth, Benjamin; na música, Weil Bloch, Mahler e Schoenberg; e nas artes plásticas Rothko (AZRIA, 2000).

3. HUMOR VERBAL E NARRATOLOGIA: MODELOS TEÓRICOS

Os estudos sobre o humor tiveram início com filósofos como Platão, Aristóteles e Schopenhauer. No entanto, esse assunto foi também investigado por outras áreas do conhecimento que não a filosofia. Antes de haver uma classificação das teorias do humor, havia uma teoria geral do humor que, depois da Renascença, se dividiu devido a estudos nas áreas da Psicologia. Essa área do conhecimento foi uma das bases para muitas das teorias do humor vigentes, cujo precursor foi Willibald Ruch, que influenciou gerações de pesquisadores do assunto (RASKIN, 2008).

Definir o que é humor e por que rimos é uma tarefa desafiadora, pois há uma grande sorte de tipos de humor, assim como razões pelas quais alguém pode rir ou simplesmente não rir, mas achar algo engraçado. A revisão de literatura, com base em uma enciclopédia filosófica, revelou que há mais de cem tipos de teorias do humor e variadas nomenclaturas para a mesma teoria. Há, por exemplo, na visão da estudiosa Patricia Keith-Spiegel, diversas categorias principais de teorias para explicar o humor: biológica, superioridade, ambivalência, alívio, configuração e as teorias psicanalíticas. Já para o linguista e estudioso do humor Victor Raskin, as teorias do humor estão divididas em três grandes famílias: (1) Teoria da Incongruência; (2) Teoria da Hostilidade e (3) Teoria do Alívio. Essas teorias são esquemas que tentam explicar por que algo é cômico e são baseadas em estudos de filósofos, psicólogos e médicos.

A Teoria da Incongruência explica que a comicidade surge de uma incoerência entre o que se espera e o que realmente é entendido ou percebido em um texto cômico. Essa teoria teve origem com os estudos do filósofo Aristóteles, e alguns de seus desenvolvedores como Kant, Schopenhauer e Koestler.

Já a Teoria da Hostilidade (também conhecida como: Teoria da Agressão, da Superioridade, do Triunfo, do Escárnio ou ainda da Depreciação) origina-se em Platão e postula que algo é cômico quando há um sentimento de superioridade ou de superação de algo, ou de uma agressão a um alvo específico.

A Teoria do Alívio, também conhecida por outros três nomes: Teoria da Sublimação, Liberação ou Economia; tem como representante Sigmund Freud (1905), médico austríaco que desenvolveu estudos sobre os mecanismos linguísticos do humor. Na base dessa teoria encontra-se a explicação de que “o humor libera alguma forma de energia psíquica e/ou liberta o indivíduo de algumas pressões”¹⁷ (ATTARDO, 2008, p. 103).

3.1 A Teoria dos *Scripts* Semânticos do Humor

Tendo em vista o amplo espectro das teorias do humor e sabendo que apenas uma teoria não é suficiente para explicar por que algo é cômico, torna-se primordial focar e seguir uma linha de pensamento, que se faça coerente com a proposta desta investigação. A Teoria Geral do Humor Verbal (RASKIN; ATTARDO, 1991) é a mais coerente com o objetivo desta dissertação.

A Teoria Geral do Humor Verbal teve origem em uma revisão, e conseqüente expansão, da Teoria do *Script* Semântico do Humor (*Semantic Script Theory of Humor*, doravante SSTH), fundada por Victor Raskin em 1985. Esse semanticista e estudioso do humor foi o primeiro a relacionar a linguística com humor e teve sua teoria aceita em diferentes campos de pesquisa do humor, como na sociologia e, em menor escala, na crítica literária. Outras aplicações da SSTH estão presentes em análises de contos (CHLOPICKI, 1987), metáforas humorísticas (MORRISEY, 1989), ensino do inglês como língua estrangeira (VEGA, 1989), sociolinguística (IDAR, 1984), entre outros. Essas e outras teses que têm a aplicação da SSTH para outras línguas que não o inglês nos levam a crer que os mecanismos de humor são universais e transculturais (ATTARDO, 1994).

Para entender a GTVH, é necessário antes compreender como funciona a SSTH, que tem relação com o quadro teórico da gramática gerativa de Chomsky e, como o próprio nome define, é uma teoria com base em *scripts*.¹⁸ Essa noção é recente no contexto das teorias do

¹⁷ **No original:** “humor releases some form of psychic energy and/or frees the individual from some constrains”.

¹⁸ **No original:** “script-based theories”.

humor, tendo primeiramente aparecido em 1979 com os estudos de Raskin.¹⁹ Um *script* é uma estrutura cognitiva organizada em um bloco de informações sobre alguma coisa (ATTARDO, 1994). É uma espécie de enquadramento (*frames*) ou estruturas pré-definidas sobre um tópico específico. Além disso, são originados na análise lexical, à medida que é a partir de expressões lexicais que tais estruturas cognitivas são evocadas.

De acordo com a SSTH, o humor emerge da oposição de dois *scripts* semânticos. Isto está ligado ao fato de que a SSTH está fundada nos conceitos da gramática transformacional de Chomsky (1965), que tem como cerne a noção de competência linguística. Desta maneira, na SSTH o humor está diretamente ligado à competência de identificação do humor dos falantes nativos (“*humor competence*”). Isso quer dizer que, se o falante pode reconhecer que um enunciado pertence a um conjunto de sentenças possíveis em uma dada língua, então ele poderá identificar se um texto é cômico ou não (ATTARDO, 1994).

A SSTH modela a competência do ouvinte/falante e não da performance do humor. Além disso, há certas condições para que um indivíduo possa avaliar um texto ou enunciado humorístico. Uma dessas condições é o distanciamento da situação que está sendo representada no texto cômico. Isto é, podemos não rir quando o tópico do humor somos nós mesmos ou alguém próximo a nós²⁰. Faz parte, portanto, da SSTH um ouvinte/falante idealizado que não se sensibilize com ideias preconceituosas ou discriminatórias sobre gênero e raça e que seja indiferente sobre tópicos com conteúdo escatológico ou obsceno. Além disso, nunca ter ouvido a piada ou o lido o texto humorístico aumenta a possibilidade da risibilidade (ATTARDO, 1994). Essa condição *sine qua non* para o humor é entendida como o humor potencial, termo usado por Lucie Olbrechts-Tyteca, uma estudiosa belga e colaboradora dos trabalhos do filósofo Chaïm Perelman (1974, *apud* ATTARDO, 1994).

A principal hipótese da SSTH compreende que um texto pode ser caracterizado como constituído de apenas uma ‘piada’ ou evento humorístico se: a) o texto for compatível, integralmente ou em parte, com dois *scripts* diferentes; e se b) esses dois *scripts* forem opostos. A noção de *script* origina-se da Psicologia Cognitiva e foi, mais tarde, incorporada

¹⁹ A referência mais usada, no entanto, é o seu estudo de 1985.

²⁰ Embora haja a existência do humor dito ‘judaico’, que tem como principal função fazer rir da desgraça própria do povo judeu.

pela Inteligência Artificial e pela Linguística. Um *script* contém informações típicas, rotinas estabelecidas e maneiras recorrentes de fazer certas atividades; nas palavras do estudioso, um *script* é “uma estrutura cognitiva internalizada pelo falante que o provê informações sobre como as coisas são feitas e organizadas”²¹ (ATTARDO, 1994, p. 200). Além disso, uma parte importante dessa teoria é o formato e o conteúdo dos *scripts*, que normalmente são estabelecidos como tendo uma hierarquia (ATTARDO, 1994).

Para Raskin, os *scripts* relacionam-se e são evocados por itens lexicais. Ademais, se dividem em dois tipos: *macroscripts* (que são blocos (*clusters*) de *scripts* organizados cronologicamente) e *scripts* complexos (que são compostos de outros *scripts*, mas não cronologicamente). Um exemplo de *macroscript* é o *script* RESTAURANTE²², que é constituído por outros *scripts* como: DIRIGIR AO RESTAURANTE, SENTAR-SE, FAZER O PEDIDO, entre outros. Um *script* complexo pressupõe outros *scripts*. Um exemplo disso é GUERRA, que está ligado aos *scripts* EXÉRCITO, INIMIGO, VITÓRIA, entre outros (*apud* ATTARDO, 1994).

O conhecimento enciclopédico é outro elemento que constitui um *script*. Ele habilita o leitor a reconhecer e interpretar os gatilhos de um texto humorístico, sendo que funciona como uma espécie de sinônimo ou paráfrase. Com base nos estudos de Raskin e outros semanticistas, Attardo atenta para a diferença entre informação linguística e enciclopédica, ambas participantes e necessárias para o processamento de sentenças. O conhecimento linguístico refere-se ao significado de um item lexical, já o conhecimento enciclopédico tem relação com a informação contextual de um item lexical (ATTARDO, 1994).

Um conceito-chave na teoria dos *scripts* semânticos é o de rede semântica, que foi primeiramente estudado por Peirce (1931-36), e que pode ser descrito como um conjunto de *scripts* que estão interligados por *links*, sejam eles lexicais ou não. Essas ligações podem ser de naturezas semânticas diferentes e rotuladas (“*labelled*”) correspondentemente.

²¹ **No original:** “It is a cognitive structure internalized by the speaker which provides the speaker with information on how things are done, organized, etc”.

²² O autor cita os estudos de Schank e Abelson (1977). Para mais detalhes sobre essa teoria, ver Feltes (2007).

Uma teoria semântica deve consistir em um conjunto de *scripts* e um conjunto de regras combinatórias, como propõem Katz e Fodor (1963), que irão formar todos os significados coerentes dos *scripts* e descartar os que não são. Esses *scripts* coerentes irão formar uma interpretação, que, se for “bem formada”, a torna o “sentido” do texto. A partir disso é que é processado o julgamento do humor em um texto (ATTARDO, 1994).

Na SSTH, o humor pode ser processado através de uma sobreposição (*overlapping*): pode acontecer de dois *scripts* se sobreporem durante o processo combinatório, isto é, a leitura de um texto pode possibilitar sua categorização em dois *scripts*. Além disso, pode haver a ocorrência de um *script-switcher*²³ no texto, que nada mais é do que um elemento textual que gera a passagem do primeiro *script* para o segundo. No entanto, as sobreposições de *scripts* não são necessariamente os geradores do humor, pois muitos textos que não são humorísticos apresentam *scripts* sobrepostos, como é o caso de textos ambíguos, figurativos, alegóricos, míticos, obscuros e até mesmo os metafóricos (ATTARDO, 1994).

O que torna um texto humorístico, como já mencionado anteriormente, é a oposição de dois *scripts*, que se caracterizam por uma ligação binária entre situações reais e não reais em um texto. Essa ligação dá origem a três classes de oposição, também de relação binária: verdadeiro *versus* não verdadeiro, normal *versus* anormal e possível *versus* impossível (ATTARDO, 1994). As cinco oposições mais comuns e essenciais para a vida humana são, na visão de Raskin: bom/ruim, vida/morte, obsceno/não obsceno, com dinheiro/sem dinheiro e alta/baixa estatura (RASKIN, 1985, *apud* ATTARDO, 1994). Attardo afirma que dificilmente as três classes de oposições podem ser diferentes em outras culturas. Todavia, as cinco oposições básicas podem apresentar-se de maneira levemente diferenciada.

Attardo enfatiza que um texto somente será humorístico se for compatível, inteiramente ou em parte, com dois *scripts*, que devem necessariamente ser opostos (1994). Além disso, há um elemento pragmático importante na SSTH: o modo de comunicação *non-bona-fide*, que é a violação de uma das máximas de Grice (*apud* RASKIN, 1985). Raskin observou que o discurso humorístico não é somente uma negação de uma comunicação séria, mas parece seguir um princípio cooperativo peculiar. Em função disso, Raskin (1985, p. 103)

²³ *Script-switcher* é um termo da língua inglesa análogo ao ‘disjuntor’ ou um gatilho para o humor.

elaborou quatro máximas da comunicação *non-bona-fide* de piadas, o modo de comunicação do humor:

Máximas Raskin	Máximas de Grice
1. Máxima da Quantidade: dê exatamente tanta informação quanto for necessária para a piada;	1. Máxima de quantidade a) faça sua contribuição tão informativa quanto é requerido. b) não faça sua contribuição mais informativa do que é requerido.
2. Máxima da Qualidade: diga apenas o que for compatível com o mundo da piada;	2. Máxima de qualidade a) não diga aquilo que você acredita ser falso. b) não diga aquilo para o qual você não dispõe de evidência adequada.
3. Máxima da Relação: diga apenas o que é relevante para a piada;	3. Máxima da Relação: seja relevante.
4. Máxima do Modo: conte a piada eficientemente.	4. Máxima de maneira/modo a) evite obscuridade de expressões. b) evite ambiguidade. c) seja breve. d) seja ordenado.

De acordo com Attardo (1994), não há termos de comparação para a SSTH, pois foi a primeira e única teoria semântica formal aplicada ao humor. O estudioso entende que ela seja uma teoria forte epistemologicamente (e promissora, na época, no campo da pesquisa do humor com base na Linguística), embora apresente limitações. Uma dessas limitações é que a SSTH se aplica perfeitamente somente à análise de piadas, ou seja, textos humorísticos curtos. Outra limitação é o de que, por se tratar de uma teoria semântica, ela não poderia explicar

como elementos não semânticos fazem emergir o humor. Raskin (1985) reconhece essas lacunas, tanto que não apresentou a teoria como sendo a última palavra no campo da pesquisa do humor com base na Linguística. Muito pelo contrário, o fundador da SSTH tornava-se cada vez mais crítico conforme a teoria se difundia.

A primeira expansão da SSTH deve-se aos estudos de Chlopicki (1987) com contos. Attardo (1994) afirma que esse estudo limita-se a uma lista maior de oposições binárias, à introdução do gatilho dissipado e à ênfase na oposição do oposição-sombra. Diferentemente das piadas, que têm apenas uma oposição de *script*, os contos apresentam muito mais oposições de *scripts*. Além disso, um *script* pode estender-se por frases ou ainda estar presente no texto inteiro. Esse tipo de *script* leva o nome de *script principal*. Já as *oposições-sombra*, cujo escopo abarca o texto todo, são mais profundas e responsáveis pela percepção geral do humor no texto (CHLOPICKI, 1987, *apud* ATTARDO, 1994). Attardo considera a metodologia de Chlopicki importante, especialmente porque gerou três novas oposições, fazendo cumprir a expansão que Raskin (1985) previa e já sugeria. Essas três novas oposições são AUSÊNCIA/PRESENÇA, NECESSÁRIO/DESNECESSÁRIO e MUITO/POUCO (CHLOPICKI, 1987, p. 18, *apud* ATTARDO, 1994). Attardo (1994) considera a metodologia adotada por Chlopicki uma análise textual paradigmática que reduz o enredo da narrativa a um conjunto de oposições binárias. Dessa maneira, a extensão do estudioso apresenta falhas. Uma delas é igualar uma piada a um conto. Attardo alerta que trocadilhos aliterativos (rimados) também são constituídos por gatilhos dissipados, o que não introduz de fato nenhuma novidade ou diferença. Outro ponto observado por Attardo sobre os estudos de Chlopicki é o de que as oposições-sombra já haviam sido apresentadas por Raskin e não confirmam a igualdade de identidade entre piadas e contos.

Um ponto de relevância para esta pesquisa é a afirmação de Attardo sobre a natureza universal dos mecanismos do humor, ou seja, segundo ele, o humor é transcultural (ATTARDO, 1994, p. 212).

Entre 1985 e 1993, Raskin elaborou seis considerações acerca da primeira versão da SSTH, levando em conta pontos que foram negligenciados ou não discutidos inteiramente. Esses detalhamentos dividem-se em seis áreas de interesse: (1) o poder explanatório da SSTH, (2) humor sofisticado, (3) questões metodológicas da aplicação da Linguística à pesquisa

sobre humor, (4) humor e Linguística Computacional, (5) humor judaico e (6) historiografia da pesquisa sobre humor. A primeira consideração tratou de clarificar que a qualidade da piada não é a maior preocupação da SSTH. Raskin considera, na sua perspectiva teórica, que não existe diferença entre uma piada ruim e uma piada boa, mas sim uma piada bem formulada e outra não. Além disso, seria necessária uma pesquisa extensa para validar a hipótese de que piadas em que os dois sentidos coexistem são as melhores, “desde que a função de conexão seja maximamente operativa com os casos intermediários a seguir, uma retroalimentando (*superseding*) a outra”²⁴ (ATTARDO, 1994, p. 215).

A segunda consideração trata sobre a definição de humor sofisticado. Para Raskin é desafiador definir o que é este tipo de humor, pois se trata de um fenômeno complexo. No entanto, ele categorizou dois tipos de sofisticação de humor: um que tem acesso limitado (ou conhecimento alusivo), que, como o próprio nome já diz, refere-se a um conhecimento elitista ou privilegiado. Outro tipo é aquele que tem processamento complexo, dependente do uso de mais lógica, e que é mais interessante para a SSTH.

A terceira consideração, sobre metodologia, Raskin atenta para o fato de que as pesquisas acerca da frequência de ocorrência de certos termos linguísticos (Linguística de *Corpus*) não são tão interessantes para a SSTH.

A quarta consideração trata da Linguística Computacional e o humor. Na visão de Raskin (1988), é possível criar um sistema computacional capaz de produzir piadas. No entanto, a máquina deve ser alimentada com *scripts* opostos. Obviamente, essas piadas seriam não originais. Segundo Attardo (1994), a referida pesquisa de Raskin tem muito a avançar, pois apresenta lacunas no que se refere à adequação (pragmática) da piada.

A quinta consideração de Raskin para a revisão da SSTH é aplicada a três grandes conjuntos de materiais: sexual, político e étnico. O último deles é interessante para esta dissertação, cuja hipótese de que o humor de Woody Allen (pelo menos em parte) é étnico, mais especificamente judaico-americano. Para Raskin, uma piada judaica é aquela que usa *scripts* judaicos – que são conceitos relacionados à cultura e identidade judaicas – para

²⁴ **No original:** “On the basis of this taxonomy, it is possible to hypothesize that jokes in which the both senses can coexist are the best since the function of connection is maximally operative with the intermediate cases coming next (either sense superseding the other), and the unjustified jokes as the worst”.

estabelecer uma oposição de *script*. Raskin escreve que há, diferentemente do humor étnico, um “falso” humor étnico, que é constituído de piadas que são construídas por *scripts* que podem ser usados com qualquer grupo e, então, aplicados a qualquer grupo étnico. Esse ponto importante é mais desenvolvido na Teoria Geral do Humor Verbal (ATTARDO, 1994).

A sexta consideração, tem relação com a natureza histórica da metodologia das pesquisas do humor. Também há importantes publicações sobre a história recente do riso realizadas por Mintz (1988), Apte (1988) e Ziv (1988), além de outras ainda editadas por Don Nilsen (1983, 1988).

Depois dos acréscimos de Raskin à sua SSTH, Attardo considerou três tópicos para uma revisão da SSTH: humor verbal, semelhança de piadas e a aplicação em outros textos. Com relação ao primeiro tópico (refere-se aos trocadilhos), na verdade à tentativa de distinção do humor verbal e do humor referencial, o estudioso afirma que não há diferença entre os dois, pois se utilizam dos mesmos mecanismos. Todavia, de acordo com Attardo, isso representa uma problemática, sendo que os dois tipos de humor se “comportam” de maneira diferente em determinadas situações. A tradução de trocadilhos, por exemplo, pode ser impossível; já as piadas sem trocadilho são totalmente traduzíveis.

Outro tópico é a semelhança entre piadas, que na SSTH são consideradas todas iguais, pois são baseadas em oposições de *scripts* que podem ser encaixados nas três maiores oposições ou nas cinco suboposições (ATTARDO, 1994, p. 220). O que a SSTH não pode explicar é a semelhança entre piadas que compartilham a mesma oposição de *scripts* e ativam o mesmo *script*.

O último tópico que suscitou a revisão da SSTH concerne ao tipo de texto que a teoria pode ser aplicada. A partir dessa ideia, foram geradas duas abordagens: a expansionista (que considera a SSTH como aplicável a qualquer outro tipo de texto) e a revisionista (que tem como princípio a necessidade da revisão da SSTH, para que possa ser usada em textos que não sejam piadas). Essa abordagem tem pontos positivos e negativos, como qualquer outra, pois, por um lado, o conceito de *script* permaneceria o mesmo, além de ser uma abordagem mais aberta, possibilitando futuros acréscimos. Por outro lado, ela exigiria a construção de

novas ferramentas para caracterizar as configurações acrescentadas, porém essas ferramentas não estão previamente estabelecidas e nem a maneira de lidar com elas.

Em 1988, Attardo apresenta uma abordagem que levou à revisão da SSTH por Raskin e Attardo em 1991, a fim de reparar a restrição metodológica da teoria e incluir todos os níveis linguísticos. A partir daí, a SSTH teve sua nomenclatura modificada para Teoria Geral do Humor Verbal, enfatizando que a teoria pode abarcar qualquer tipo de texto humorístico (ATTARDO, 1994).

3.1.1 A Teoria Geral do Humor Verbal

A revisão da SSTH, da qual resultou a GTVH, consistiu em uma expansão de seu escopo. Muito embora a SSTH seja uma teoria semântica, a GTVH é uma teoria linguística, pois inclui outras áreas como a linguística textual, a teoria da narrativa e também a pragmática. À GTVH adicionaram-se seis aspectos, chamados de fontes de conhecimento²⁵, que permitem que textos humorísticos longos sejam explicados de maneira mais eficiente: (1) *script* de oposição, (2) mecanismo lógico, (3) situação, (4) alvo, (5) estratégia narrativa e (6) língua. Essas fontes de conhecimento constituem uma dependência hierárquica importante, que seguem a ordem sequencial acima. No entanto, a maior diferença entre a SSTH e a GTVH reside em um novo conceito criado por Raskin e Attardo, que resultou em um neologismo. Esse novo conceito é a *jab line*, que faz uma referência à palavra inglesa *punch line* (em português, pode ser traduzido como ‘tirada’). A *jab line*, que poderia ser traduzida como uma tirada curta e direta²⁶, indica a ocorrência de um efeito do humor em qualquer parte do texto e colabora, principalmente, para o desenvolvimento do humor ao longo da narrativa. Por outro lado, a tirada (*punch line*) sinaliza a ocorrência de humor no final do texto. Além disso, Attardo (2008) apresenta os principais aspectos da aplicação da GTVH como sendo:

- a) o entendimento do texto como um vetor;

²⁵ **No original:** *knowledge resources* (KR).

²⁶ Sugestão da autora desta dissertação.

- b) a distinção entre *punch line* e *jab line*;
- c) a importância orquestrada quanto à distribuição do humor no texto;
- d) a taxonomia e a análise dos enredos humorísticos.

Conforme a GTVH, os textos humorísticos têm uma distribuição do humor única e que pode ser analisada quanto à identificação entre as frases e quanto à identificação de padrões de ocorrência das frases em relação uma a outra e em relação ao texto de uma maneira geral.

A linguagem contém todas as informações necessárias para a verbalização do texto, sendo “responsável pela seleção lexical (“*wording*”) e da alocação dos elementos funcionais que o constituem” (ATTARDO, 1994, p. 223).²⁷ Ela tem papel essencial na tradução interlínguas e paráfrase, e é também responsável pela posição da *punch line*. Os termos usados na *punch line* são vitais, já que devem ser ambíguos e conectar os dois sentidos opostos do texto (ATTARDO, 1994).

Attardo e Chabbone (1992) postulam, de maneira mais fraca, que toda piada tem que estar enquadrada em alguma forma de organização narrativa, mesmo que sejam uma simples narrativa, um diálogo curto ou uma charada (ou pseudocharada). Apesar disso, é um ponto que deve receber mais atenção das pesquisas é se as piadas são, de fato, narrativas.²⁸ Há ainda na visão de Attardo uma semelhança na estratégia narrativa com o que a teoria literária chama de gênero, que pode receber duas abordagens: a dedutiva e a indutiva.

O alvo é a informação que dá conta de evidenciar quem é a ‘vítima’ da piada. Contém nomes de grupos ou indivíduos com estereótipos (humorísticos) anexados. Está claro que as piadas que não apresentam uma agressão (ou ataque) a alguém quase não tem utilidade (valor) para esse parâmetro. Já a situação trata de delimitar sobre o que é a piada, como, por exemplo, trocar uma lâmpada. Constituem-se dela os participantes, objetos, instrumentos e atividades.

²⁷ **No original:** “It is responsible for the exact wording of the text and for the placement of the functional elements that constitute it”.

²⁸ Feltes (2009, 2012) trata da piada-narrativa, utilizando os a Teoria de *Blending*, Teoria da Relevância e Meta-teoria das Interfaces.

Attardo, curiosamente, não menciona o ‘*setting*’ ou ambientação da piada. Todas as piadas são constituídas desse elemento, muito embora algumas dependam mais do que outras dessa configuração. O mecanismo lógico é responsável pela maneira como os sentidos (*scripts*, isotopias) se unem. Podem variar de justaposição (“*Garden Path*”) e *figure-ground reversal*. Ele está conectado intimamente com o caráter NBF²⁹ da piada.

O parâmetro de oposição de *script* é mais abstrato e pode minar todos os outros parâmetros. Ou seja, todo “texto humorístico apresenta uma oposição de *script*, a especificidade da organização da narrativa, seu caráter social e histórico podem variar de acordo com o lugar e o tempo de sua produção”³⁰ (ATTARDO, 1994, p. 226).

Há outros elementos que podem fazer emergir a comicidade, seja em um conto, crônica, texto, filme, peça teatral ou tiras de jornal. Conforme Raskin, o humor tem níveis de sofisticação que estão ligados à complexidade das inferências organizadas ao longo do texto. Além disso, humor não é estático e se constitui de elementos sociocognitivos que podem estar intrincados em uma ordem não linear, que se constrói em um processo de produção, percepção e compreensão (ROMÃO, 2005). Logo, esse processo de reconhecimento e/ou identificação do humor é culturalmente dependente.

²⁹ *Non-bona-fide*: a negação do termo *bona-fide*, originário do latim que significa autêntico, genuíno, sério, confiável, inquestionável, verdadeiro.

³⁰ **No original**: “Any humorous text will present a SO; the specifics of its narrative organization, its social and historical instantiation, etc. will vary according to the place and time of its production”.

3.2 Estrutura da Narrativa: o *Framework* Cognitivo de Talmy

Talmy (2000) propõe um *framework* cognitivo da estrutura narrativa. O objetivo último do autor é “desenvolver um *framework* abrangente para examinar e caracterizar a estrutura de todas as formas de narrativa potenciais e existentes, bem como o contexto mais amplo dentro do qual a narrativa está situada.”³¹ (TALMY, 2000, p. 417). A abordagem cognitiva para a análise da narrativa adota os pressupostos da Ciência Cognitiva, da Psicologia Cognitiva e da Linguística Cognitiva. Essa abordagem tem como pressuposto que há uma mente que produziu a narrativa e uma mente que a está compreendendo (“*cognizing*”). É esse último aspecto que torna essa perspectiva bastante inovadora. Diferentemente de abordagens que analisam a narrativa isoladamente ou “que negam a existência de mentes individuais, a abordagem [...] descreve a riqueza das inter-relações estruturais que podem ser observadas apenas pela adoção de um escopo mais amplo que inclui a existência tanto de atividades mentais gerativas e interpretativas.”³² (TALMY, 2000, p. 418).

Considera-se, nesse *framework*, que uma porção de tempo-espaco possa ser uma forma de narrativa, levando em conta que foi produzida por uma mente e que foi ou será compreendida por outra. Para que a narrativa seja entendida de uma maneira mais ampla, são necessários alguns requisitos. O primeiro deles, nas palavras do autor, é que

o percebedor da narrativa não precisa ser uma entidade separada de seu produtor. Além disso, o produtor pode criar uma narrativa sem que nenhuma entidade cognoscente a receba. No entanto, o produtor também terá o papel de percebedor, mesmo se o for somente no curso da produção³³ (TALMY, 2000, p. 418).

³¹ **No original:** “the ultimate goal is to develop a comprehensive framework for ascertaining and characterizing the structure of all existing and potential forms of narrative, as well as the larger context within which narrative is situated”.

³² **No original:** “the approach here describes a wealth of structural interrelationships that could be observed only by the adoption of a wider scope that includes the existence of both generative and interpretative mental activity”

³³ **No original:** “the perceiver of a narrative need not be an entity separate from its producer. Thus, a producer can create a narrative without any separate sentient entity to perceive it. But that producer will function as perceiver as well, even if only in the course of production”.

Um segundo requisito para termos uma visão mais ampla (leia-se cognitiva) para a narrativa é que um produtor intencionalmente consciente não é necessário para a construção da narrativa. De acordo com Talmy (2000), o próprio percebedor detectará as formações ou fenômenos da narrativa provindos de uma entidade cognoscente. De toda a forma, para haver uma narrativa, deve haver, no mínimo, um percebedor cognoscente (“*cognizant perceiver*”), enquanto a narrativa estritamente construída requer um produtor cognoscente.

Para se ter uma visão mais ampla da narrativa é necessária a noção de *sistema cognitivo*. Essa noção é baseada no conceito de módulos de Fodor (1983), e se constitui em “um conjunto de capacidades mentais que interagem umas com outras para desempenhar uma função particular coerente e integrada” (TALMY, 2000, p. 418)³⁴. Há, segundo o autor, *um sistema cognitivo de formação de padrão* para interconectar essas experiências mentais para que formem um padrão único. Como consequência, há um sistema cognitivo da narrativa, que integra as experiências que são percebidas (“*cognized*”) ao longo do tempo. O sistema as integra em único padrão entendido como a história, a estória ou, ainda, a vida. Em outras palavras, esse “funcionamento do sistema cognitivo para formar padrões com respeito a experiências ao longo do tempo será chamado de **sistema cognitivo narrativo**”³⁵ (TALMY, 2000, p. 419. Grifo do autor). Mais especificamente, esse sistema prescreve o caráter de entidade a uma porção sequenciada de fenômenos experienciados, imputa continuidade de identidade para essa entidade, integra conteúdos associados com essa identidade continuada em um todo ideacional, e fixa um sentimento de união a esse complexo.

Segundo o autor, há vários tipos de narrativa: conversacional, escrita, teatral, filmica ou pictórica. Num sentido mais abrangente, pode abarcar entidades não produzidas, como a história ou a vida de um indivíduo.

O **sistema cognitivo narrativo** parece ser bastante ativo e que pode ser responsável pelos recursos de atenção de um indivíduo, deixando-o, por exemplo, conectado o suficiente à narrativa para que tenha vontade de terminá-la de ler – principalmente em padrões de

³⁴ **No original:** “A cognitive system consists of a set of mental capacities that interact with each other to perform a particular integrated and coherent function”.

³⁵ **No original:** “This functioning of the pattern-forming cognitive system with respect to sequences experienced through time will be called the **narrative cognitive system here**”.

narrativas mais longas. Isso quer dizer que há uma capacidade humana mental para processar cognitivamente a narrativa. Essa ideia levou o autor a tentar conectar o sistema narrativo a outros sistemas, como os já mencionados anteriormente.

O autor afirma que as culturas e as subculturas têm papel primordial na abordagem cognitiva para o contexto da narrativa. Isso porque elas constituem um sistema cognitivo coerente que informam sobre os aspectos conceituais, afetivos, de pressuposições, valores e visões de mundo dos indivíduos que estão envolvidos na produção e na percepção da narrativa. Há também o mundo físico ao redor da narrativa e de seus atores (produtor e percebido), que influenciam na narrativa e nas conceptualizações que emergem da cultura, do produtor e do percebido. O autor, a partir disso, propõe uma estrutura para as representações presentes neste mundo físico.

Para Talmy (2000), a narrativa é como um sistema prototípico, já que entre diferentes gêneros, há um centro a partir do qual há ramificações em diferentes direções. Há três fatores para a caracterização de uma narrativa: o *tipo particular de sistema cognitivo ativado pela obra*, o *grau de progressão* e o *grau de coerência e significância*. Uma narrativa somente se constitui se essas três propriedades estiverem presentes e conectadas.

O primeiro fator – o tipo particular de sistema cognitivo ativado pela obra – é aquele que estabelece os conceitos, ou seja, “componentes denotativos, ideacionais com conteúdo referencial”³⁶ (TALMY, 2000, p. 424), e organiza-os em uma estrutura conceptual. Narrativas mais prototípicas envolvem o sistema ideacional na cognição do experienciador. As narrativas menos prototípicas, por sua vez, são obras que acionam outros sistemas cognitivos (*e.g.*, uma obra narrativa musical).

O segundo fator considera o *grau de progressão*, que é fundamental e que nos é inato construir: refere-se a ‘eventos’ que ocorrem em ‘sucessão’ ‘através do tempo’. Segundo o autor, quanto mais uma obra evocar essa experiência, mais prototípica é a narrativa. Uma experiência de progressão nem sempre precisa exibir eventos distintos, podendo, portanto, ser representada em um único evento ou mesmo uma cena estática, desde que um evento anterior ou posterior possa ser suscitado ou estar implícito. Há um elemento que não pode faltar para a

³⁶ **No original:** “...ideational, denotative components with referential content.”

caracterização da experiência de progressão. A obra precisa estar organizada de tal maneira que o receptor possa perceber as diferentes partes/eventos dentro da totalidade. Essa propriedade pode ser realizada de duas maneiras: ou (i) a obra é intrinsecamente dinâmica, revelando suas partes distintas (*e.g.*, uma conversa, um filme, uma comédia, performances teatrais e até mesmo uma cerimônia religiosa), ou (ii) a obra é intrinsecamente estática, mas é o experienciador que direciona sua atenção para diferentes partes da obra ao longo do tempo (*e.g.*, uma pintura que retrata uma estória ao mostrar figuras em atividade, sugerindo uma sucessão de eventos). A prototipicidade da experiência de progressão da narrativa é que algumas dessas características citadas anteriormente estejam presentes.

Um ponto que o autor enfatiza é que a sucessão é parcialmente determinada pelo gênero. Afirma que há também diversas formas de **não progressão** em uma obra. Uma delas é a evocação de características constantes presentes em uma situação. O que igualmente pode ocorrer é a alternância de aspectos de progressão e não progressão.

O *grau de coerência e significância* é o terceiro fator a ser considerado. Sendo uma propriedade das narrativas prototípicas, deve, necessariamente, ser alto. O autor considera a coerência como a propriedade pela qual as partes da obra se ajustam formando um todo sensível, ou seja, que possa ser perceptível aos ‘olhos’ do receptor uma noção de unicidade. Para isso, o receptor não pode notar a existência de contradições ou elementos irrelevantes. A significação é a propriedade pela qual as partes e o todo podem ser sentidos como que cumprindo um propósito ou missão por parte do autor.

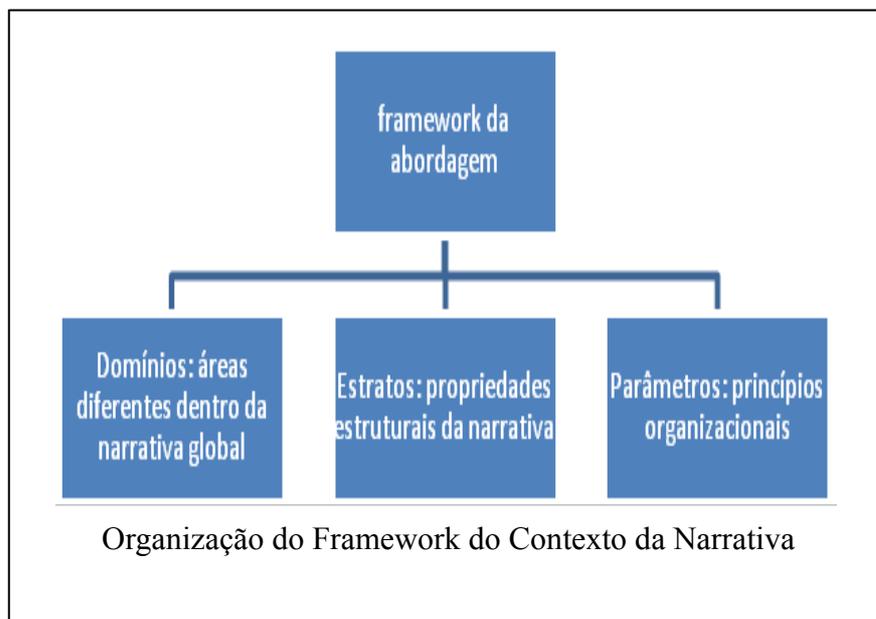
Talmy apresenta um *framework* heurístico para tratar do contexto da narrativa constituído de **domínios, estratos e parâmetros**. Segundo o autor,

de modo geral, os parâmetros são princípios gerais organizadores, os estratos são propriedades estruturais que se relacionam com a narrativa, e os domínios são diferentes áreas no contexto geral da narrativa em que os dois primeiros conjuntos de categorias analíticas podem ser aplicados (TALMY, 2000, p. 421)³⁷

³⁷ **No original:** “In brief, the parameters are very general organizing principles, the strata are structural properties that pertain to narrative, and the domains are different areas within the total narrative context to which the first two sets of analytic categories can apply”.

O autor esclarece que essas categorias se relacionam com as cinco áreas da narrativa, quais sejam: a narrativa propriamente dita, o produtor, o experienciador, a cultura em que os dois anteriores estão inseridos, além do mundo espaço-temporal. Essas categorias não somente se aplicam às representações cognitivas da narrativa, mas também à psicologia do produtor e à do receptor e suas respectivas representações conceituais da cultura e do mundo ao redor. O *framework* do Sistema Cognitivo da Narrativa é sinteticamente organizado conforme a Figura 1.

Figura 1 – **Framework do Contexto da Narrativa (TALMY, 2000)**



Fonte: elaboração da autora.

Os domínios são divididos em cinco categorias: (i) o mundo físico espaço-temporal com suas características e propriedades; (ii) a cultura e a sociedade e suas pressuposições, estruturas conceituais e afetivas, valores, normas, etc.; (iii) o produtor ou produtores da narrativa; (iv) o experienciador ou experienciadores da narrativa; e (v) a narrativa propriamente dita. O autor esclarece que quando escreve “experienciador” ou “endereçado” de uma narrativa, refere-se a um leitor. E, para referir-se a um criador de uma narrativa, usa os termos “produtor” ou “autor”.

Talmy (2000) esclarece que as características físicas do domínio de uma obra envolvem aspectos de sua mídia, e os seus conteúdos têm relação com suas características cognitivas. Essas abarcam a afetividade e a intelectualidade, incluindo conteúdos implícitos e explícitos. Esses conteúdos podem compreender o que o autor chama de mundo da estória.

O autor esclarece que há as *relações entre o domínio da obra e o domínio da cultura e do mundo*. Segundo ele, muito do que há na narrativa/ no mundo da estória é parte ou provém de nosso mundo sociofísico. Projetamos estruturas e particularidades do nosso mundo real para a narrativa/o mundo da estória. O autor pode, inclusive, explorar isso para criar efeitos que serão recebidos pelo endereçado da narrativa, como criar um mundo ou uma expectativa que pode levar a crer em um pensamento determinado quando, ao final da narrativa, reverte a estória para surpreender o experienciador (*e.g.*, estórias de suspense, romances policiais).

Há também *relações entre o domínio da obra e o do endereçado*, que podem consistir em graus de separação ou mescla de dois domínios. Um exemplo disso seria a quebra do limite imaginário que há entre uma audiência/público e o mundo da estória, como quando personagens dirigem-se explicitamente a eles/o público ou levam indivíduos até o palco. Porém, há padrões culturais que têm como norma a falta desse contato mais direto. Outros gêneros têm naturalmente uma ponte construída entre a obra e o público, como é o teatro de rua (*e.g.*, a teatralização mímica). Segundo o autor, há narrativas que têm, em seu *continuum*, um conteúdo autoexplicativo. Já outras precisam ter na audiência uma forma de pilar, pois não são suficientes por si só: necessitam que o público reconheça e faça um trabalho em conjunto com o mundo da estória para que a narrativa faça sentido. O autor exemplifica essa relação com uma estória de um balé clássico, que pode ser totalmente inacessível a um público menos conhecedor desse tipo de cultura.

Há também *relações entre o domínio do autor e o da obra*, nas quais aqueles que a apresentam são entendidos como coautores da obra, pois afetam o seu significado. Os responsáveis por que a obra chegue ao seu destino final (normalmente o público), podem ser atores, em um contexto de uma obra teatral, por exemplo. Isso pode acontecer porque os atores, no momento de sua performance, acompanham o impacto da recepção da obra, além de usarem alguns recursos como entonação e *timing*. Em outras palavras, esse tipo de relação trata da interpretação que os atores dão a obra.

As *relações entre o domínio do autor e o do endereçado* são outro tipo de inter-relação de domínios. Nessas circunstâncias, o autor pode criar efeitos com base em suas suposições para a experiência do conteúdo pelo endereçado. Os efeitos podem variar, por exemplo, no ritmo dos eventos, para criar sensações de calma ou agitação. Inclusive variam entre culturas ou subculturas e, ainda, podem estar de acordo com o tempo histórico em que foram construídos. O autor afirma que a relação entre esses dois agentes (o autor e o endereçado) da narrativa é assimilada através de um canal ou o que chama de modelo de comunicação ‘conduto’.³⁸ É através dele que o produtor “transmite” o conteúdo ideacional para o endereçado. O autor pode ainda evocar sensações que não sejam exatamente os seus, como surpresa, suspense ou interesse.

Outro tipo de relação entre domínios é a *relação entre os domínios do autor, da obra e do endereçado*. Uma relação entre eles tem conexão com o tempo. O que se observa na tradição ocidental é a criação da obra pelo produtor e depois a recepção dela por parte dos endereçados. No entanto, há também o tipo de criação *online*, ou improvisada, na qual os endereçados recebem a obra enquanto ela é construída. Exemplo disso são o *jazz*, certos tipos de danças e *performances* teatrais improvisadas. Outra relação que envolve os três domínios da narrativa é aquela na qual os endereçados são coautores da obra, juntamente com o autor. Exemplos disso são *performances* teatrais de comédia ou contação de estórias, em que o autor

³⁸ Trata-se de uma teoria popular bastante aceita sobre a própria língua, que é a base de muitas teorias científicas da comunicação. A base dessa teoria popular é o que Michael Reddy chamou de metáfora do CANAL. A estrutura conceitual é destacada a partir de enunciados como *Não consigo tirar essa ideia da cabeça; É preciso colocar estas ideias em palavras; Não consigo passar o que estou pensando; Suas palavras são vazias*. A partir de enunciados desse tipo, Reddy formulou a METÁFORA DO CANAL como: A MENTE É UM RECIPIENTE (DE IDEIAS); AS IDEIAS (OU OS SENTIDOS) SÃO OBJETOS; AS EXPRESSÕES LINGÜÍSTICAS SÃO RECIPIENTES (PARA IDEIAS -OBJETOS); COMUNICAR É MANDAR: COMUNICAR É MANDAR TAIS RECIPIENTES (expressões linguísticas) COM OBJETOS (ideias); O RECEBEDOR RETIRA OS OBJETOS (ideias) DOS RECIPIENTES (expressões linguísticas). “De acordo com essa metáfora, aquele que fala ou escreve tira as ideias de sua mente, coloca-as em palavras e as manda por um canal (acústico ou visual) para o que ouve ou lê, que, então, “extraí” os sentidos-objetos das palavras-recipientes. Reddy mostra que essa metáfora (com variações desimportantes) dá conta de parte preponderante de nossa linguagem sobre a linguagem e também de nosso pensamento sobre a linguagem. A maioria das teorias da comunicação também se baseia nessa metáfora; em particular, todas as teorias que encaram a língua como código, e a comunicação como transmissão de uma mensagem de um emissor para um receptor. O meio pelo qual a mensagem é mandada corresponde ao canal. Conforme Reddy, para que essa metáfora fosse eficaz como meio de definir o processo comunicacional, certas condições deveriam ser o caso: (a) os participantes seriam falantes igualmente competentes do mesmo dialeto da mesma língua, e a variação individual, insignificante; (b) no que diz respeito ao assunto e ao contexto: (i) os participantes compartilhariam os mesmos pressupostos culturais, (ii) o mesmo conhecimento relevante do mundo, (iii) os mesmos pressupostos de fundo relevantes do contexto de fala, (iv) o mesmo entendimento daquilo a que a conversação diz respeito (v) as mesmas metáforas conceituais e teorias populares relevantes. A norma, entretanto, não é essa, o que torna a metáfora pernicioso. Ela não abarca os casos em que o conhecimento relevante, os pressupostos e mesmo a visão de mundo não são compartilhados, e em que uma habilidade comunicativa especial é necessária até mesmo para atingir um parco grau de compreensão.” (LIMA; FELTES; MACEDO, 2008, p. 132-133).

solicita a sugestão de uma sequência ou final para a plateia ou público. Ainda é possível que as reações *online* da audiência ou dos endereçados influenciem e/ou alterem o andamento da estória. Outra possibilidade são os livros, que permitem que o endereçado trace seu próprio roteiro da estória.

Os estratos são os subsistemas estruturantes da narrativa, que evoluem concomitantemente de maneira organizada no curso da narrativa. O autor usa uma metáfora para explicar o funcionamento desses subsistemas: seria como um polígrafo³⁹, que mede e registra diversas funções da fisiologia de um mesmo corpo/sistema.

Talmy ressalta que distinguir entre a categoria de estrato e a de parâmetro pode ser complexo. Para resolver essa limitação, o autor oferece dois critérios para definir um estrato. O primeiro é que “o fenômeno flutua em níveis de granularidade locais e microlocais ao longo da progressão temporal da narrativa, espera-se que varie dessa maneira como uma característica intrínseca da narrativa, e o produtor da narrativa controla intencionalmente as variações”⁴⁰ (TALMY, 2000, p. 422). O segundo critério é que “este fenômeno varia em correlação com outros fenômenos variantes comparáveis de uma maneira integrada através da progressão da narrativa”⁴¹ (TALMY, 2000, p. 423). Talmy afirma que a estrutura psicológica, por exemplo, pode ser entendida como um estrato, porque o produtor a faz variar de acordo com o temperamento das personagens ou com a atmosfera da narrativa. Já a estética pode ser entendida como um parâmetro, porque o produtor a pensa como um todo global e apenas raramente o faz em porções sucessivas ao longo da narrativa. O autor enfatiza que a classificação de uma categoria pode ser dual, ou seja, pode ser um estrato ou um parâmetro, pois pode abarcar diferentes funções dentro da narrativa.

³⁹ Polígrafo: máquina usada para medir e registrar diversos índices como pressão arterial, pulso e respiração, entre outros.

⁴⁰ **No original:** “The phenomenon fluctuates at the microlocal or local levels of granularity in the temporal progression of the narrative, it is expected to vary in this way as an intrinsic characteristic of the nature of narrative, and the producer of the narrative intentionally controls for this variation”.

⁴¹ **No original:** “this phenomenon varies in correlation with other comparably varying phenomena in an integrated way through the progression of the narrative”.

Os estratos são a base estrutural de um domínio e podem ser variados e ter os mesmos limites. Eles estão divididos em (i) estrutura temporal, (ii) estrutura espacial, (iii) estrutura causal e (iii) estrutura psicológica.

A *estrutura temporal* tem relação com a dimensão de tempo e a propriedade de progressão. Sua estrutura interna delinea-se em formas de *evento* e *textura*. Seus conteúdos são processos, atividades ou situações, e circunstâncias. A estrutura temporal está dividida em eventos, texturas temporais, relações entre o tempo da narrativa e o tempo do endereçado, relações entre estratos temporais e outras estruturas narrativas.

Os *eventos* podem ser entendidos como partição/divisão conceptual. Segundo Talmy (2000), a mente humana pode definir um limite, juntamente com uma atribuição da propriedade de entidade, no qual pode ser considerado um *continuum* de tempo, constituindo-se uma unidade ao caracterizar os conteúdos excertados, dentro das fronteiras, a propriedade de ser uma unidade singular de entidade. Esse tipo de entidade inclui uma correlação contínua entre, pelo menos, uma parte do domínio qualitativo identificador e uma parte da progressão do tempo. Essa correlação pode estar fundada na experiência fenomenológica primitiva que chamamos de dinamismo, experiência que pode ser fundacional e universal na cognição humana. Um evento pode ser sutil, ter início e fim bem definidos, ou, ainda, ser contínuo. Os conteúdos podem ser ativos, isto é, mudar ao longo de um evento, ou estáticos, caracterizando-se por permanecerem na mesma situação ou circunstância. De acordo com o autor, “um evento pode ainda ser global, tomando, por exemplo, o período completo da narrativa”⁴² (TALMY, 2000, p. 432). Pode ainda ser local ou microlocal, encobrendo apenas um ponto pequeno de tempo.

Um aspecto da estrutura temporal é que ela pode ser subdividida em *texturas temporais*, que consistem em padrões que vários eventos exibem em relação com a progressão temporal total e uns com os outros. Um exemplo dado pelo autor é a imagem de uma cascata, que apresenta diversos minieventos que acontecem simultaneamente: fortes jorros de água, gotejamento, cascadeamento, entre outros. Outro tipo de textura temporal é aquele que exhibe uma mudança lenta e gradual, que pode ser comparado ao de uma flor se abrindo

⁴² **No original:** “An event can be global, spanning, for example, the full length of a narrative”.

vagarosamente até sua forma aberta completa. Um terceiro tipo pode ser um ritmo médio/vagaroso, mas que mantém um pulso ritmado, como uma dor de cabeça latejante.

Há o tempo do mundo da estória, que é “a progressão temporal que é atribuída ao mundo que a narrativa retrata e dentro da qual ela estabelece sua estória particular”⁴³ (TALMY, 2000, p. 433). E há o tempo do endereçado, que é “a progressão da vida do endereçado no curso do mundo cotidiano”.⁴⁴ (p. 433). Com base nessas progressões, há alguns desvios quanto ao ritmo de tempo da estória: o ritmo de desvios pode ser constante, enquanto que a progressão da narrativa pode ser rápida ou lenta em relação ao tempo (real) do mundo do endereçado. O que também pode acontecer é que o ritmo da estória pode mudar, diminuindo ou aumentando. O tempo da estória pode apresentar diferentes ritmos nos quais as mudanças acontecem, podendo ser graduais ou abruptas.

Já o endereçado, pode, por exemplo, realizar paradas na leitura de um livro – algumas delas podem ser propositalmente planejadas pelo autor. O leitor, também, pode pular certos eventos, que podem ser sugeridos ou não pela obra. Ele pode, ainda, desviar-se da norma de processo da obra, realizando uma leitura ou visualização, no caso de um filme, mais rápida ou mais lenta. Talmy afirma que há motivações para que o endereçado realize certos desvios na recepção da obra, como pensar mais profundamente sobre os eventos, ter uma visão geral de um livro ou ainda processar melhor certas imagens de um vídeo – assistindo-o em modo lento.

Segundo o autor, qualquer instância na narrativa pode estar relacionada com diferentes pontos do estrato temporal. Quando essas instâncias são diferentes umas das outras, a estrutura sofreu uma *mudança* e, quando elas são as mesmas, elas apresentam *estagnação* (“*stasis*”). As mudanças ao longo do tempo podem envolver espaço, como a movimentação de um objeto material através do tempo (o que é entendido como moção/movimento). Envolve também estrutura psicológica, que pode ser a cognição de um personagem ou a atmosfera da narrativa ao longo do tempo.

⁴³ **No original:** “...is the temporal progression that is attributed to the world that the narrative depicts and within which it sets its particular story”.

⁴⁴ **No original:** “... is the progression of the addressee’s life in the course of everyday life”.

A *estrutura espacial* apresenta dois subsistemas: (i) delineações esquemáticas e (ii) configurações e inter-relações. O primeiro é um subsistema que “consiste de todas as delineações esquemáticas que podem ser conceptualizadas como existentes em qualquer volume de espaço”⁴⁵ (TALMY, 2000, p. 436). Ele contém e localiza conceitos estáticos, que incluem região e lugar, e também conceitos dinâmicos, que incluem caminhos e posicionamentos/localizações. O segundo subsistema são as configurações e as inter-relações dos materiais que ocupam o primeiro subsistema. Esses materiais ou conteúdos podem constituir um objeto, que é descrito pelo autor como “uma porção de material conceptualizado que tem um entorno ao redor de si mesmo, como um aspecto intrínseco de sua identidade e caracterização”⁴⁶ (TALMY, 2000, p. 436). Esses conteúdos podem constituir também uma massa, que é conceptualizada como sem fronteiras intrínsecas. Um material pode ainda ocupar uma região e estar situado em um local, podendo, portanto, apresentar relações estáticas quanto a matriz do subsistema do espaço.

As propriedades estruturais podem estar relacionadas com delineações esquemáticas do framework. Há três formas de isso acontecer: (i) propriedades espaciais que um objeto ou massa de material pode apresentar em si mesmo; (ii) propriedades espaciais que um material pode ter em relação a outro; e (iii) propriedades que vários materiais podem apresentar como um conjunto. O material do subsistema de espaço pode ainda constituir-se de relações dinâmicas quanto à matriz. Esses materiais podem mover-se através de uma região ou caminho ou exibir uma transposição de um local para outro. As propriedades espaciais dos materiais podem estar relacionadas com delineações esquemáticas do *framework* nas três maneiras mencionadas acima.

O segundo sistema pode apresentar conteúdos de estrutura espacial conceptualizados, que não se limitam à matéria física e podem ser generalizados em formas mais abstratas. A estrutura espacial pode variar ao longo da maioria dos parâmetros, que serão explicitados mais adiante. Também pode ter relação entre domínios. Um tipo dessa relação é a não correspondência entre o mundo físico/familiar e a mundo da estória, como quando os objetos

⁴⁵ **No original:** “One subsystem consists of all the schematic delineations that can be conceptualized as existing in any volume of space”.

⁴⁶ **No original:** “...a portion of material conceptualized as having a boundary around it as an intrinsic aspect of its identity and makeup”.

e os personagens da narrativa apresentam mudanças de tamanho e relações agrupadas (“*embedding relations*”). O autor cita como exemplo desse subtipo de relação espaço e domínios a obra “*Alice no país das maravilhas*” (Lewis Carroll), na qual a protagonista aumenta e diminui de tamanho ao tomar uma bebida e comer um pedaço de bolo. O estrato espacial pode ainda ser estendido para o domínio do endereçado, como quando o diretor ou autor faz com que o público fique mais próximo fisicamente da obra.

A **estrutura causal** pode ser entendida como sendo constituída de matéria física ou energia no tempo ou espaço. Esse estrato pode ser aplicado a todo o tipo de física, desde a clássica até aquelas criadas em estórias de fantasia e magia. As estruturas causais podem incluir aspectos do estrato psicológico, como por exemplo, motivação, desejo, volição e intenção. Esses sistemas de estrutura causal podem endereçar assuntos puramente materiais: uma matéria pode ter uma continuidade ou uma descontinuidade, como aparecer e depois desaparecer; ou ainda quando uma entidade ocupa o lugar de outra ao mesmo tempo. Há, segundo o autor, um desejo que pode vir de uma entidade sensível ou de um poder sobrenatural, que pode afetar o curso dos eventos. Os sistemas podem ainda apresentar tópicos puramente psicológicos, como a psique de um personagem pode afetar o estado emocional de outro, gerando, por exemplo, pena através da autocomplacência ou autodepreciação.

Um sistema que pode ter um papel importante na concepção de causalidades físicas e psicológicas é o da *força dinâmica*. Este é um sistema de conceitos relativo à tendência intrínseca de uma entidade para o descanso ou a atividade, para a oposição de outra entidade a essa tendência, resistência a essa oposição, e a superação a tais resistências. Esse sistema organiza também conceitos de força, prevenção, ajuda, impedimento e ações sem efeito (“*acting in vain*”). Através da força dinâmica, o estrato da estrutura causal pode estender-se também para a estrutura ideacional. Isso pode ser aplicado para padrões de enredo que se caracterizam por conflitos entre dois fatores e uma eventual resolução do mesmo.

A **estrutura psicológica** possui relação com elementos dos estratos espaciais, temporais e causais. A estrutura psicológica está dividida em categorias e níveis de organização. As categorias da estrutura psicológica abarcam todos os conteúdos possíveis da cognição. O autor considera seis categorias, que variam entre o funcionamento bom e ruim. A

primeira categoria inclui *sistemas cognitivos fundacionais*, que mediam outras funções psicológicas, como consciência, atenção, perspectiva, memória e controle motor. A segunda categoria diz respeito a *funções executivas* como atuação, atenção, volição, alcance de objetivos, planejamento e decisão. A terceira categoria consiste em *funções e sistemas ideacionais ou intelectual*, que incluem pensamento, conceitos e conceptualizações; crenças, conhecimento e compreensão explanatória; pressuposições e suposições não percebidas; opinião e atitude; visão de mundo; avaliação de familiaridade, normatividade, probabilidade e veracidade; raciocínio, referenciação e senso de lógica. A quarta categoria é a *afetiva* e tem relação com emoções e estados de temperamento, motivações, desejos e respostas estéticas. A quinta categoria diz respeito aos *valores* e inclui ética, moral e prioridades em geral, que tem a ver com as dimensões de bondade e importância. A sexta e última categoria é um *conjunto dos fenômenos psicológicos* como personalidade, temperamento e caráter. Essas seis categorias não se autoexcluem, mas, antes sim, tendem a se combinar.

Talmy (2000) considera que há um elemento da categoria psicológica que tem papel central na narrativa. Esse elemento é o *ponto de perspectiva*, que é valorado por sua substância primeiramente, depois, pelas suas funções como um tipo individual e, mais tarde, por suas propriedades que governam seu comportamento ao longo do tempo. Essa perspectiva envolve avaliação e localização, que pode ser em espaço físico, tempo ou em algum modelo conceptual de tempo e espaço. Esse modelo conceptual pode ser qualquer forma abstrata de tempo e espaço, como por exemplo, um espaço de conhecimento ou um espaço de sabor (*'taste space'*). De acordo com o linguista supracitado, há uma entidade que está situada na localização entendida como um ponto de perspectiva. Nas palavras do autor: “essa capacidade de avaliação é tipicamente um sistema perceptual, especialmente a de visão, mas pode também comprometer o sistema de crenças e opiniões de uma entidade ciente, dentre outras possibilidades”⁴⁷ (TALMY, 2000, p. 441). A localização de perspectiva constitui uma região ou um conjunto de pontos ou regiões, embora um ponto único seja o caso prototípico. O teórico afirma que a localização do ponto de perspectiva no espaço está fundada na experiência visual. Esse sistema é um modelo poderoso que estrutura nossa experiência juntamente com sistemas cognitivos não perceptuais.

⁴⁷ **No original:** “This assessing faculty is typically a perceptual system, especially that of vision, but can also compromise a sentient entity’s system of beliefs and opinions, among various possibilities”.

Os níveis de estrutura psicológica estão fragmentados em três: (i) o indivíduo, (ii) o grupo/sociedade e (iii) a atmosfera. Um *indivíduo*, na perspectiva cognitiva, é uma entidade cognitiva e sensível, que possui uma colocação do fenômeno psicológico na entidade. Essa unidade psicológica integrada está sujeita a variações, como em *selves* distintos no caso de ‘personalidade múltiplas’. O indivíduo prototípico é qualquer humano ou animal sensível, em uma segunda ordem. Nas palavras do autor, já “na narrativa, os indivíduos prototípicos são o autor e o endereçado fora do mundo da estória, e o narrador e as personagens dentro do mundo da estória”⁴⁸ (TALMY, 2000, p. 442). O linguista afirma que, no entanto, um indivíduo pode ser qualquer objeto inanimado que é representado como tendo propriedades psicológicas, como fantasmas, objetos, extraterrestres, entre outros.

O ponto de perspectiva da narrativa também pode não ser a de um tipo de indivíduo que possui estrutura psicológica, como personalidade e visão de mundo. Em alguns estudos pode parecer que essa perspectiva é falha, embora, em outros, possa incluir atitude e afeto. Isso pode acontecer, por exemplo, quando se descreve uma cena que não contém personagens humanos, como a que retrata a movimentação do oceano.

O *grupo ou a sociedade* é um composto de indivíduos, que pode ser dividido, com base na psicologia, em conceitos de grupos. Conforme o autor, “em uma classe de conceitos, o grupo é um superorganismo, uma metaentidade que existe em prol de si mesma em um nível de emergência, das quais as manifestações psicológicas existem apenas em um nível alto”⁴⁹ (TALMY, 2000, p. 444). Uma segunda classe de conceitos de grupos os considera como uma coletividade na qual as características psicológicas são baseadas na cognição de seus indivíduos e suas inter-relações. Há vários tipos desses conceitos de inter-relação: o primeiro considera as psiques dos indivíduos em um grupo estão em harmonia. As características psicológicas comparáveis do grupo são simplesmente o conjunto de manifestações individuais. No segundo tipo, as características psicológicas dos indivíduos são, de alguma maneira, complementares e, por isso, esses cooperam para que um efeito possa ser realizado, considerando o fato de que nenhum deles conseguiria fazê-lo sozinho. Já em um

⁴⁸ **No original:** “Within the immediate narrative context, the prototype individuals are the author and the addressee outside the story world, and the narrator and characters inside the story world”.

⁴⁹ **No original:** “In one class of concepts, the group is a single superorganism, a metaentity existing in its own right at an emergent level, whose psychological manifestations exist only at that higher level”.

terceiro tipo, as características dos indivíduos estão, de alguma maneira, em conflito e incluem contradição, conquistas, derrotas e resoluções entre os indivíduos.

A narrativa apresenta muito da psicologia em nível de grupo, que inclui outras formas, que expressam, por exemplo, uma posição moral da sociedade ou pontos de vista expressos por indivíduos que formam o grupo, como um coral grego. O autor afirma que a própria narrativa pode ser considerada como uma interação coletiva em nível de grupo e, em nível individual, como uma distribuição e sucessão de indivíduos separados/distintos.

A *atmosfera* é o terceiro nível da estrutura psicológica. Nas palavras do autor: “é a experiência que podemos ter de que certas características psicológicas permeiam alguma porção do espaço ambiental, ou alguma região física definida, ou algum evento”⁵⁰ (TALMY, 2000, p. 445). Segundo o autor, a atmosfera pode ser uma mera projeção de sentimentos associadas a uma região ou evento, que emerge quando pensamos certa região ou evento. Ainda, essa capacidade de experienciar uma atmosfera é inata e automática. O interessante é que o caráter psicológico de uma atmosfera envolve uma categoria ideacional mais do que uma categoria afetiva. Essa categoria ideacional envolve propriedades como pensamento, opinião e escolhas. Já a categoria afetiva envolve estados de temperamento. Esses estados associados a uma região ou evento podem envolver sentimentos de horror, familiaridade, segurança, opulência e espiritualidade, entre outros. O autor afirma que quem está no comando da criação da atmosfera normalmente faz escolhas – conscientes ou inconscientes – para criá-la, seja a obra um filme, uma peça literária ou um livro. Considerando-se a última, o autor pode criar atmosferas usando uma linguagem específica e, ainda, pela maneira com que gerencia as ideias ao longo da narrativa.

Os **parâmetros** são princípios cognitivos organizadores que se aplicam aos estratos. São cinco os principais parâmetros gerais, os quais, por sua vez, incluem parâmetros particulares. Aplicam-se não somente a estruturas narrativas, mas também a outros sistemas cognitivos. As relações entre as partes ou o todo dos estratos podem abarcar relações entre um e outro, que seguem certos parâmetros.

⁵⁰ **No original:** “Atmosphere is the experience we can have that certain psychological characteristics pervade some portion of ambient space, or some physically defined region, or some event.”

Um desses parâmetros é chamado de *mereologia*: o estudo formal das propriedades lógicas das relações entre parte e todo. Há quatro relações que dizem respeito à mereologia: (a) inclusão (que acontece quando uma estrutura está dentro de uma segunda estrutura), (b) coextensão (que acontece quando uma estrutura ocupa a mesma região que uma segunda), (c) sobreposição parcial (quando duas estruturas coexistem em parte, mas outras partes delas ocupam regiões diferentes) e, finalmente, a (d) separação (que se constitui quando uma estrutura está totalmente localizada fora de outra).

Outro parâmetro é a *paridade*, que pode ser um parâmetro particular, pois trata de relações entre estruturas. Esse parâmetro considera que duas estruturas são conceptualizadas como duas entidades diferentes ou representando apenas uma entidade. Esse parâmetro pode ser aplicado às relações mereológicas de inclusão e separação.

Outro parâmetro é chamado de *equipotência*, que prevê que uma estrutura pode ser equivalente à outra estrutura ou, ainda, uma delas pode estar em foco e a outra em segundo plano. Esse parâmetro pode estar em conjunção com a coextensão.

Há parâmetros de *relacionamento de uma estrutura com outra*. O autor enfatiza as relações de inclusão e coextensão. A *inclusão* tem duas formas: a inserção/encaixamento (“*embedding*”) e a relação parte-todo, de acordo com a configuração das entidades. Uma relação de inclusão pode se dar entre duas estruturas em um estrato específico nas narrativas. Um exemplo disso são as múltiplas inclusões em uma estória onde a personagem está localizada em uma cidade, rua, uma casa ou parte dela em particular. Isso pode acontecer também com relação ao estrato temporal.

Outra relação de inclusão pode se dar dentro de um domínio, como quando uma estória se encontra encaixada em outra. A relação de inclusão parte-todo é central para a relação de abstração, que acontece quando uma estrutura copia partes relevantes da segunda estrutura. Configura-se pela maneira com que os conteúdos da estória são selecionados e caracterizados como relevantes, especialmente os aspectos de domínio físico e sociocultural, como o comportamento e a psique humana. Obviamente, um autor usa as abstrações conceptuais que já estão presentes em nossa cognição para construir essas estruturas na

narrativa. A abstração é uma operação cognitiva que executamos e replicamos em uma obra literária ou iconográfica.

A *coextensão* é constituída quando duas estruturas estão mescladas em uma mesma região ou estrato. Há dois tipos que podem ser considerados quanto a essa propriedade: entidades-duais e entidade-única. As entidades duais podem ser distintas quanto à conceptualização da paridade. Quando essas duas entidades se relacionam na estrutura temporal, a coextensão é chamada de co-ocorrência. Uma estrutura que é co-ocorrente pode ser equipotente com relação à outra ou relacionar-se de forma secundária a ela. Quando a coextensão é combinada de maneira não equipotente, é denominada de sobreposição. A obra que apresenta essa propriedade é constituída de uma atmosfera específica, enquanto que outras apresentam um aspecto oposto ou mais fraco. Um exemplo dado por Talmy (2000) é quando uma narrativa apresenta uma ou várias histórias que têm objetivos distintos, diga-se, educar ao mesmo tempo em que entretém/entretêm.

Quando duas estruturas são idênticas uma à outra quanto à conceptualização de paridade, denomina-se sua forma de coextensão de entidade-única. Duas estruturas são consideradas em relação de igualdade se são manifestações de uma única entidade em uma única localização. Há ainda muitas formas de igualdade, como quando uma única entidade forma um indivíduo com os domínios da obra, do autor e do endereçado. Para explicar como isso funciona, o autor esclarece que o criador de uma obra produz uma história de mundo externa, que se constitui de um narrador, um narratário e uma história de mundo interna. Nas palavras do autor, o narrador é “um indivíduo aparente que produz a história. O narratário é um indivíduo aparente para quem o narrador reconta a história. E a história de mundo interna é a história que o narrador reconta”⁵¹ (TALMY, 2000, p. 451).

Quando o autor é equivalente ao narrador, a história interna é entendida como representativa das crenças ou testemunhos do autor. Quando o narrador é explicitamente equivalente a um dos personagens da história interna, então ele é participante da mesma. Quando há a junção da identificação do autor, narrador e personagem da história interna, então a obra é entendida como autobiográfica. Há também obras em que o narratário pretende ser o

⁵¹ **No original:** “The narrator is an apparent individual that does the storytelling. The narratee is an apparent individual to whom the narrator recounts the story. And the inner story world is the story that the narrator recounts”.

endereçado da estória externa, o que pode ser identificado em enunciados como “o leitor pode estar pensando agora...”⁵² (TALMY, 2000, p. 451).

Há casos ainda em que pode existir uma relação de igualdade entre domínios da obra e do mundo que a cerca. Alguns deles têm estruturas que consistem em indivíduos e eventos. A obra é entendida como biográfica quando um personagem da estória interna é equivalente a um indivíduo do mundo externo que não seja o autor. Quando os eventos e indivíduos da obra são identificados com alguns do mundo externo, a obra é considerada histórica ou como um documentário.

Há muitas formas híbridas de igualdade e não igualdade. A igualdade pode também ser caracterizada em relações com a visão de mundo ou atitude do autor e a visão de mundo ou atitude no mundo real (“*surrounding world*”). Uma obra pode ser considerada moderna se coincide com a cultura contemporânea. Se a visão expressa na obra for mais caracterizada como um período mais tardio, é considerada adiante de seu tempo. Se as atitudes da obra expressam ou coincidem com um período histórico anterior ao do contemporâneo é considerada conservadora (“*backward-looking*”). Quando uma obra coincide com apenas um período histórico passado, ela é considerada datada. Quando a visão de mundo expressa no conteúdo da obra coincide com aspectos e visões de mundo de outros períodos e do presente ela é considerada universal ou atemporal.

A igualdade também pode delinear relações entre eras, como a que é representada na obra e as que existem e existiram no mundo real. Se a era representada na obra for coincidente com a era em que foi criada é denominada contemporânea. Se a era representada na obra coincide com uma era anterior, é considerada histórica e, se coincide com uma era subsequente, é considerada futurista.

Outro tipo de relação que pode acontecer é entre *multipartes*, que é considerada quando partes de uma estrutura têm relação com várias outras partes de outra estrutura. Dois tipos são considerados: um deles é a correlação, quando dois conjuntos de partes estão alinhados em correspondência, quando há a existência de pontos entre diferentes estratos na narrativa. Um exemplo dado pelo autor é o que acontece com um filme: os diálogos, a

⁵² **No original:** “*The reader may now be thinking that...*”

música, a imagem estão alinhados ou sincronizados. Outro tipo de relação multipartes é o entrelaçamento: que se configura quando dois conjuntos estão imbricados, como dedos entrelaçados quando duas mãos se juntam. O entrelaçamento é usualmente manifestado em relação à progressão temporal, podendo ser, então, chamada de alternância, pois são instâncias separadas que se alternam. Os pontos de entrelaçamento podem ser entre visões de mundo de personagens distintos. Um exemplo de entrelaçamento é a troca de turnos em um diálogo, entre capítulos ou entre a progressão de diferentes pontos de vista de personagens distintos (TALMY, 2000).

Há, nesse nível de relações, as estruturas de alto-nível, que são quaisquer fatores na narrativa que podem ser organizados em padrões estruturais de segunda ordem, e assim por diante.

O parâmetro da *quantidade relativa* opera em três níveis diferentes – o do escopo, o da granularidade e o da densidade – em que cada nível maior abarca o menor. O primeiro e maior deles é o *escopo*, a quantidade relativa de estruturas no contexto da narrativa em seu todo. Há muitos tipos de magnitudes de escopo, uma delas concerne à proporção da entidade total que é levada em consideração. Esse tipo tem dois níveis principais: o global, que considera a entidade inteira, e o local, que considera uma porção do todo. A magnitude do escopo pode ainda ser média local ou microlocal.

Outra maneira que dá conta da magnitude é baseada em capacidades cognitivas que dizem respeito a dois principais tamanhos de escopo. A primeira é aquela que pode ser observada ou sentida em um único escopo e período de atenção. A segunda, por sua vez, é aquela que deve ser agregada à memória, porque é maior que o escopo anteriormente citado. Um exemplo do primeiro escopo é o caminho que uma formiga faz na palma da mão de um humano. Um exemplo do segundo escopo assemelha-se a uma viagem de ônibus que alguém faz atravessando um país.

O segundo maior nível é a *granularidade*, que é o tamanho relativo das subdivisões, no qual a quantidade é dividida internamente na atenção de um indivíduo. Ela pode ser maior ou menor, de acordo com a seleção dos conteúdos do escopo escolhido. Diferentes níveis de granularidade em um escopo local podem ser medidos com relação à estrutura espacial:

considerando uma sala como ponto de perspectiva, um nível pode descrever objetos maiores como móveis, arquitetura e pessoas; um outro nível, menor, pode descrever detalhes como o papel da parede, a localização de algum objeto e características faciais. Pode-se ainda pensar em diferentes níveis de granularidade com relação a espaços geográficos.

O terceiro e menor nível é a *densidade*, que diz respeito ao número relativo de elementos na qual qualquer subdivisão é considerada. Tomado como base o exemplo anterior, em uma descrição de nível métrico (“*yard-type*”) há menção a um sofá e uma televisão; já em uma descrição de nível mais denso observa-se a presença de mais detalhes como a poltrona, a mesa de café, etc. Já uma descrição de centímetros (“*inch-type*”) há a presença de mais detalhes como uma rachadura no teto ou uma mancha em uma roupa. Conforme Talmy (2000), os níveis de densidade podem variar muito entre gêneros e produtores. Ainda, baseando-se em Hill (1991) o autor afirma que, à medida que um momento dramático da narrativa se aproxima, a estória normalmente diminui em relação ao tempo do leitor, e a descrição dos detalhes aumenta.

Outro parâmetro é o *grau de diferenciação* das entidades descritas no contexto geral da narrativa, que podem ser mais articuladas, definidas ou determinadas. Não são, portanto, totalmente autônomas, mas de maneira geral são independentes e distintas. Esses parâmetros estão divididos em sete e podem se sobrepor, ter correlações e ainda pertencer a tipos de narrativa diferentes. São eles: *contínuo-discreto*, *uniplex-multiplex*, *concentrado-distribuído*, *preciso-aproximado*, *claro-vago*, *rascunho-elaborado* e *implícito-explicito*.

O parâmetro *contínuo-discreto* pode ter relação com qualquer estrutura da narrativa e varia entre os pontos contínuo e discreto. No ponto da continuidade, esse parâmetro considera um *continuum* ou gradiente que pode manifestar alguma progressão/transição progressiva. Na outra ponta, tem relação com duas ou mais entidades que são separadas umas das outras, com limites precisos e relações distintas bem definidas. Esse parâmetro pode ser aplicado a obras dinâmicas ou estáticas e também entre domínios.

Para qualquer tipo de estrutura da narrativa há o parâmetro de *plexidade* (“*plexity*”), a estrutura é *uniplex* se há uma única entidade que a manifesta; se há duas ou mais entidades considera-se que seja *multiplex*. Esse último envolve a natureza de inter-relações entre os

elementos plurais, que podem operar em conjunto, independentemente, em interação ou em conflito.

O parâmetro *concentrado-distribuído* regula se uma única entidade está espalhada por uma grande área ou localizada em uma área menor. Consiste no grau de que alguma entidade no contexto da narrativa está distribuída ou concentrada em relação à próxima estrutura com a qual está associada ou se manifesta. O autor escreve que o polo que é mais diferenciado é o da concentração. O motivo disso é o fato de que a quantidade é mais cristalizada quando está concentrada e, por isso, mais próxima à noção ideal de uma entidade mais bem definida. Essa noção é frequentemente aplicada a conceitos e temas em narrativas.

O parâmetro *preciso-aproximado* tem relação com a forma com que uma entidade é caracterizada em uma narrativa, por exemplo. A entidade pode ter uma caracterização mais larga e dura ou mais fina, a qual pode ter relação com o comportamento motor, visual ou gestual. O autor observa que essa diferença pode ser universal e transcultural, além de ser inata.

O parâmetro *claro-vago* tem relação com o entendimento do autor e do endereçado de uma entidade conceptual. Se o entendimento estiver bem elaborado em seus componentes e inter-relações, os conteúdos conceptuais são apreendidos mais intelectivamente. Já se estão no extremo oposto, vagos, tendem a estimular a apreensão visceral ou serem sentidas.

O parâmetro *esquemático-elaborado* tem relação com a maneira com que alguma estrutura conceptual é endereçada e como é tratada (“*dealt with*”). Se os conteúdos forem mais concisos, a estrutura é esquemática e, se forem mais extensas, são elaboradas.

O último parâmetro é chamado *implícito-explicito* e tem relação com o grau em que um fator ou sistema está presente. Se for implícito, o fator ou sistema está presente, a julgar pela resposta cognitiva do endereçado. Se for explícito, o fator ou sistema está perceptivelmente expresso e direcionado. O conteúdo implícito pode ser percebido pelo endereçado de muitas maneiras: pode ser pressuposto, inferido através de conhecimento prévio, ou através de expectativas. O polo explícito é o parâmetro mais diferenciado, pois o conteúdo conceptual é mais univocal. Já o conteúdo conceptual implícito é mais ambíguo (TALMY, 2000).

Outro parâmetro é a *estrutura combinatória*, que pertence ao padrão no qual os elementos estão agrupados para constituir um todo maior. Uma estrutura assim pode ser uma associação atemporal ou sequencial de elementos ou, ainda, uma sequência temporal de elementos. Vários sistemas que são culturalmente, de forma autoral ou inatamente, baseados podem prescrever a boa formação da estrutura combinatória. Segundo o autor “este sistema pode ser um conjunto de princípios que governam, padrões que caracterizam, ou fatores que restringem as combinações que são bem formadas”⁵³ (TALMY, 2000, p. 463). Além disso, diferentes sistemas podem ser aplicados juntamente para diferentes estruturas no contexto geral de uma narrativa.

Segundo Talmy (2000, p.464) “um constructo conceptual fundamental é a *estrutura sequencial de identidade*”. O autor afirma que a habilidade de delimitar um limite conceptual com relação a um conjunto de conteúdos de consciência e atribuir a ele uma característica unitária de entidade é uma de nossas capacidades cognitivas. Essa entidade pode ser um evento, uma instituição, um objeto animado ou inanimado.

A estrutura sequencial de identidade tem várias propriedades. Uma delas é que uma entidade pode manter sua identidade mesmo que tenha passado por mudanças. Esse é o caso do personagem de Kafka que se transforma em um inseto. Segundo o autor, essa propriedade tem uma análoga sincrônica, que chama de *igualdade de identidade apesar das diferenças*, que pode ser aplicada a outras instâncias simultâneas que diferem em outras propriedades – chamadas de versões ou variantes. Um exemplo disso é que “a mesma história” pode ser contada em diferentes versões, como em um livro ou em um filme.

Outra forma de continuidade de identidade através do tempo é a permanência da identidade ao longo de lacunas temporais, como quando reencontramos amigos de longa data, em períodos de tempo distantes. Temos a impressão de que nosso amigo *continua* o mesmo, apesar do tempo que passou – pode ser semanas, meses ou anos. Temos a sensação de que há um *continuum*. Esta operação é chamada de junção cognitiva (“*cognitive splicing*”).

De acordo com o autor, essa forma de junção temporal de manutenção de identidade também tem uma forma sincrônica análoga, que é espacial. O autor exemplifica essa

⁵³ **No original:** “The system can be a body of principles that govern, or patterns that characterize, or factors that constrain the combinations that are well formed”.

propriedade com duas sentenças que são diferentes, mas que têm o mesmo sentido. Nas palavras do autor: “O parque fica no meio da Fifth St, ou A Fifth St. se estende pelos lados do parque”⁵⁴ (TALMY, 2000, p. 465).

O autor diz que há também um conceito de mudança da identidade, que nada tem a ver com a percepção de uma entidade e depois de outra. Tem a ver, na verdade, com a percepção de mudança em *alguma coisa* que manteve sua continuidade ao longo do tempo. Um exemplo dado pelo autor, baseado em Postal (1976, p. 211-212), é o de uma lagartixa que perde seu rabo. Nas palavras de Talmy: “alguém pode dizer ‘Cresceu outro rabo na/da lagartixa’ ou ‘o rabo da lagartixa cresceu novamente’”⁵⁵ (2000, p.465). Segundo o autor, a primeira sentença representa uma conceptualização em termos de mudança de identidade: um novo rabo cresceu. Já a segunda sentença representa uma conceptualização em termos de continuidade. O conceito de um rabo está associado com uma forma espaço-temporal que tem uma relação com o resto do corpo da lagartixa.

De acordo com o autor, pode acontecer algo similar quanto à conceptualização em termos de mudança de identidade, só que de forma reversa ao exemplo da lagartixa: em vez de o material concreto ser o objeto da mudança e a forma continuar, uma mudança na forma é exibida, enquanto que o material continua a ser o mesmo. Isso pode acontecer com uma árvore que, sendo trabalhada pelas mãos de um homem, torna-se uma canoa.

Outra propriedade sequencial desse parâmetro é que uma entidade pode começar ou terminar de existir, ao invés de apenas sofrer mudanças. Ambos podem levar a desdobramentos como outras formações cognitivas, como quando uma entidade deixa de existir e há o sentimento de prolongar sua continuidade, evocado pelo sentimento de perda e tristeza. Um exemplo, nesse caso, é o da morte do personagem Sherlock Holmes, criado pelo escritor Arthur Conan Doyle, que, devido à reação do público, teve que “revivê-lo”. Um efeito cognitivo que pode amenizar esse sentimento de perda e dar a sensação de continuidade da entidade (apesar de mudanças, a morte, neste caso) é a continuação do corpo físico da entidade através da vida após a morte ou a eternidade da alma (TALMY, 2000).

⁵⁴ **No original:** “The park lies in the middle of Fifth St, or Fifth St. extends on either side of the park.”

⁵⁵ **No original:** “One can then say of it either *The lizard grew another tail*, or *The lizard grew back its tail*.”

Há, segundo o autor, uma propriedade secundária que opera juntamente com os constructos conceptuais: outros fenômenos conceptuais que estão associados a uma identidade, relacionam-se uns com os outros.

Outro tipo de entidade que opera desta maneira é a construção do *self*, que nada mais é do que o conjunto de experiências de um indivíduo que pode ser unido conceptualmente para constituir esta entidade ideacional. Nas palavras do autor,

os processos cognitivos que operam esta integração podem ser baseados em diferentes seleções entre as experiências, e podem alinhavar os componentes selecionados de maneiras diferentes para produzir diferentes concepções da vida de um indivíduo⁵⁶ (TALMY, 2000, p. 469).

O autor afirma que as diferentes alternativas de concepção podem emergir no mesmo indivíduo em diferentes momentos ou em associação com estados particulares de temperamento/humor. Ainda podem variar entre indivíduos de acordo com seu estilo cognitivo ou personalidade. O mesmo pode acontecer com um constructo não ciente (“*sentiente*”), como uma obra ficcional, porém o processo cognitivo e a integração ideacional que é praticado é uma história – e não uma vida.

Segundo o autor, há fortes tendências cognitivas que governam esse tipo de entidade que funcionam como uma égide para a integração de fenômenos secundários associados com ele. De forma geral, tal entidade parece ser concebida como uma porção espaço-tempo contígua.

Outro parâmetro de estrutura sequencial é o *ideacional*, que, por um lado, pode ser representado ou experimentado em um ponto particular no tempo. Por outro lado, um grande número de conceitos pode ser combinado com uma única estrutura conceitual que se manifesta através do tempo. Essas estruturas podem variar em escopo, encaixamento (“*embeddedness*”) ou complexidade. Vários sistemas de boa formação podem ser aplicados a esse parâmetro, como a sintaxe e os fatores de discurso e lógica. Essa última opera em

⁵⁶ **No original:** “The cognitive processes that perform this integration can base it on different selections from among the experiences, and can thread the selected components together in different ways to yield different conceptions of one’s life”.

qualquer escopo. Outro sistema é o conjunto de normas de desenvolvimento de enredo ou coesão da estória. A estrutura ideacional de uma obra pode residir no conhecimento de mundo do endereçado em relação ao conteúdo ideacional em si mesmo.

Outra razão para um autor subverter o sistema do endereçado para interpretar a boa formação lógica é persuadir com propagandas ou *courtroom presentations*. Outra forma de discordância é a omissão autorial – um exemplo dado pelo autor são os filmes que dependem de efeitos especiais.

A *estrutura sequencial epistêmica* é a quem tem relação com as palavras do autor, “quem sabe o que quando”⁵⁷ (TALMY, 2000, p. 473). É o perfil *transseccional* e longitudinal do que cada indivíduo sabe e quando sabe certa informação. Inclui crenças errôneas e baseadas em avaliações de qualidade e quantidade.

Na visão de Talmy (2000), em um romance de mistério, a estrutura epistêmica pode ser o principal gerador da progressão para os personagens, autor e leitor. Através dela, o autor pode gerar falsas pistas, deixar dicas e introduzir explicações até a resolução final da narrativa. Esses efeitos podem criar a sensação de suspense, confusão, aumento ou diminuição da certeza.

A *estrutura sequencial de perspectiva* tem seus próprios princípios e não é restringida ou sujeita aos mesmos princípios da Física Padrão como entidade material. Essa estrutura não tem efeito causal no mundo da estória, podendo aparecer em qualquer momento sem consequências com o que esteja acontecendo. Pode aparecer, por exemplo, em várias estruturas ao longo do contexto da narrativa como o estrato espacial e estrato psicológico dos personagens. Embora o ponto de perspectiva possa voltar e avançar no tempo do mundo da estória, os resultados da observação são registrados na linha temporal como uma sequência estável progressiva em avanço (TALMY, 2000).

A *estrutura sequencial motivacional* é um elemento da categoria psicológica do afeto. Consiste em tendências em direção a tipos de ação levadas em consideração por entidades sensíveis que estão associadas com ou causadas por estados psicológicos particulares naquela entidade. Exemplos dessas tendências são o medo, a raiva, o desejo (TALMY, 2000).

⁵⁷ **No original:** “who knows what when”.

A *estrutura sequencial psicológica* é um tipo de fenômeno que pode assumir diferentes valores em diferentes localizações no contexto da narrativa. Ela é organizada em três diferentes níveis: o grupal, o individual e o da atmosfera. Uma entidade que está localizada em um desses três níveis pode exibir uma sucessão de formas psicológicas e padrões de estrutura sequencial psicológica. No nível *individual*, uma entidade/indivíduo pode apresentar padrões de sequência psicológica, como uma progressão organizada de pensamento racional, uma fusão gradual de uma apreensão amorfa em uma ideia cristalizada, um tipo de fluxo de consciência de sucessão de pensamentos (sendo cada pensamento relacionado ao último por mais de um componente conceptual compartilhado e um vetor similar) ou, ainda, por mudanças abruptas de ideias e sentimentos.

Já o *grupo* pode ser entendido como sujeito aos princípios que governam sequências psicológicas como uma epidemia em massa (*e.g.*, de histeria), controle da opinião de público progressiva, entre outros.

Uma mudança na *atmosfera* pode incluir uma transformação nos tons ou nas sensações, de otimismo para desesperança, de ameaça a acolhimento.

A *avaliação* é uma das operações cognitivas que uma entidade psicológica pode realizar a despeito de um fenômeno e de suas propriedades. Esse sistema de propriedades é escalar, variando entre negativo a positivo. Incluem propriedades como *veracidade*, *função*, *importância*, *valor*, *qualidade de estética* e *prototipicidade*.

A *veracidade* tem relação com a proximidade da relação de correspondência que algumas estruturas representacionais da narrativa têm com o ‘mundo real’. Um exemplo dessa entidade pode ser um analista de fora, um autor, um endereçado ou o produtor de uma obra, que pode ser considerada um clássico pela crítica. Graus diferentes de veracidade são requisitados para diferentes gêneros de uma narrativa e também para uma única obra que está conectada com formas diferentes de representação na obra. Quando o endereçado procura por uma narrativa não verídica como uma forma de alívio, é entendida como literatura escapista (TALMY, 2000).

Segundo Talmy (2000), as estruturas que um autor usa em sua narrativa tem um propósito, uma função, servindo a uma intenção comunicativa. O autor afirma que o tipo de

narrativa pode ‘jogar’ com o parâmetro dessa função. Ele toma como exemplo o humor, mais especificamente as piadas. A princípio, as piadas não têm como ‘jogar’ com esse parâmetro. No entanto, um tipo específico de piada – em inglês denominada ‘*shaggy-dog joke* –’, tem como principal objetivo fazer humor com as estruturas que imitam essa forma narrativa, mas que ao final (na *punch line*) não apresentam nenhuma relação com as estruturas anteriormente criadas. A função é mesmo apenas criar algo sem sentido ou sem relação com as estruturas anteriores, na *punch line*.

Com relação à *importância*, o autor afirma que “um fenômeno tem importância para uma entidade sensível pelo grau em que se relaciona ou afeta – positivamente ou negativamente – um sistema de preferências daquela entidade”⁵⁸ (TALMY, 2000, p. 479). Para entender melhor, um sistema de preferências é uma estrutura de preceitos na qual a entidade apresenta diferentes graus de ligação para vários elementos-alvo. Exemplos desse sistema são valores, desejos, estética ou interesses da entidade experienciadora. Nesse contexto, uma entidade pode ser um endereçado, um autor ou um grupo representado na narrativa. De acordo com o autor, no contexto desse estudo, o fenômeno mais relevante que pode ter importância é qualquer um que tenha uma estrutura representacional na narrativa (TALMY, 2000).

O *valor* é outro parâmetro que pode ser avaliado por uma entidade em relação a um fenômeno, que pode ser ruim ou bom. Esse parâmetro avalia o grau de positividade ou negatividade para com o sistema de preferências de valores. Um exemplo dado pelo autor é a emissão de um juízo de valor, que pode ser motivador ou moralista, por exemplo.

Outro aspecto a partir do qual uma estrutura da narrativa pode ser avaliada é a *prototipicidade*. Esse parâmetro é ativado pelo autor, pelo endereçado e também por membros de uma cultura, que possuem expectativas, normas e formas de familiaridade com relação às estruturas narrativas. Essas expectativas e regras variam em níveis de gênero, indivíduos, grupos de uma cultura, diferentes culturas e períodos de uma única cultura. Uma obra pode ser considerada experimental, e um autor pode ser entendido como a frente de seu tempo se ambos apresentarem conteúdos que desviam das normas contemporâneas.

⁵⁸ **No original:** “A phenomenon has importance for a sentient entity to the degree to which pertains to or can affect – positively or negatively – any preference system held by that entity”.

Conforme o autor, os domínios e os parâmetros gerais e particulares podem se inter-relacionar. Uma das maneiras em que isso pode acontecer é a troca de proeminência de acordo com o peso e a interpretação que lhes são dados. Essas relações podem ser caracterizadas como encaixamento (“*embedding*”), alternância, concorrência e correlação. Um exemplo dado pelo autor de uma estória encaixada pode ser uma narrativa de amor que se desdobra ao longo de um enredo sobre uma nação em guerra.

Esse *framework* é aplicado, em suas proposições mais essenciais, aos contos de Woody Allen, objeto de análise desta dissertação, no Capítulo 4, pois, em nosso entendimento, as operações de humor, nesses contos, estão a serviço da construção de uma estrutura narrativa com características que domínios, estratos e parâmetros podem ser utilizados para sua caracterização, nos termos de um sistema cognitivo tal como o proposto por Talmy (2000).

4. ANÁLISE DO CONTO “NO KADDISH FOR WEINSTEIN”

4.1 Método, técnicas e procedimentos

Para responder à questão de pesquisa e para a consecução dos objetivos formulados para esta investigação, é adotada a perspectiva da Linguística Cognitiva, por meio da análise qualitativa de *corpus*. Essa análise é orientada pela introspecção do analista servindo-se dos modelos teóricos que orientam esta investigação: o sistema narratológico de Talmy e as teorias do humor – SSTH e a GTVH. Entre os vários contos pré-analisados de diferentes coletâneas da produção de WA, o conto selecionado foi “*No Kaddish for Weinstein*”⁵⁹ (Vide Anexo B), que é uma das narrativas que constituem a coletânea “*Without feathers*” (1975). por tratar-se de uma narrativa prototípica de Woody Allen. É prototípica, pois, embora variem as temáticas narrativas, nela se encontram, de forma bastante condensada, atributos gerais da narrativa do autor. Entre eles estão: elementos da cultura e identidade judaicas, fortemente marcados, assim como o humor. Há a presença de diversos tipos de mecanismos de humor, assim como muitas referências a literatura e arte em geral. Não se trata de uma escolha de natureza literária, mas sim de uma escolha que torne profícua uma análise linguístico-cognitiva de acordo com os objetivos formulados para esta investigação.

Essa análise faz uso na introspecção do analista, ou seja, a interpretação parte da introspecção do analista como um leitor “possível”, porém idealizado, do conto em questão. Com isso se quer dizer que apenas com estudos de caráter empírico se poderia avaliar em que medida o humor alleniano seria, de fato, compreendido por leitores particulares, os quais teriam como objetivo precípua a mera fruição da leitura.

Ao longo da análise, não são apresentadas as traduções dos excertos por entendermos que, se fizéssemos isso, seria necessário tomar decisões sobre a tradução do texto original, o

⁵⁹ Na versão em Língua Portuguesa o título é “Nada de preces para Weinstein”.

que foge ao escopo da investigação: oferecer uma tradução ao conto. Entretanto, a própria análise fornece elementos suficientes para o entendimento daquilo sobre o que trata cada excerto.

O conto explora elementos da cultura judaico-americana e, nesse âmbito, há a presença da questão da identidade e neurose judaica, além do pessimismo e de uma visão existencialista típicos das narrativas de Allen. Igualmente, há a presença de questões políticas fortes, como o comunismo, e de referências à psicanálise. Também há várias referências a lugares específicos – o que pode ser um indício de um comportamento ligado a um lugar – e à cultura norte-americana. Mencionamos, como exemplo, as sociedades universitárias que esses indivíduos têm como parte de sua cultura, as quais, embora apenas mencionadas, colaboram para criar a atmosfera da narrativa. A narrativa não está baseada totalmente nesses últimos elementos, porém eles enriquecem a cena para o enredo principal. Urbanidade e a fragilidade dos relacionamentos também são parte desta narrativa.

A narrativa trata, resumidamente, de uma suposta despedida da personagem/protagonista, que se encontra em estado depressivo e revive algumas cenas de sua vida em que as outras personagens estavam presentes. São recortes de memória do protagonista, pois relembra momentos importantes de sua vida. A narrativa está em *flashback* constante, que culmina na conversa de Weinstein com sua ex-mulher, Harriet, com quem, no final, se encontra e trava uma conversa. Adultério e divórcio são alguns dos tópicos revividos pelo protagonista, eventos que a personagem principal tem dificuldade de aceitar. “*No Kaddish for Weinstein*” pode ser considerada uma narrativa atemporal, mesmo que represente um tempo específico de uma sociedade específica. O conto da terceira edição, da editora Picador tem seis páginas e muitos termos específicos que se referem à cultura judaica, assim como gírias e termos específicos da Língua Inglesa.

Para a análise da estrutura narratológica, na seção 4.2.1, utiliza-se a perspectiva teórica de Talmy (2000), no âmbito da Linguística Cognitiva. Essa análise é realizada fazendo-se uso de um diagrama com os elementos mais relevantes do Sistema Cognitivo da Narrativa que se aplicam ao conto de WA.

Para a análise do conto, na seção 4.2, é adotada uma notação, qual seja:

1 Conto

1.1 Enunciados excertados do conto

- (a) }
 (b) } **Segmentos** dos enunciados que são geradores de humor
 (c) }

Um exemplo ilustrativo de análise é o que segue, a partir do “*Selections from the Allen notebooks*” (“Excertos de um diário”) de WA.

[**CONTO**] 1: “Selections from the Allen notebooks”

[**ENUNCIADO**] 1.1 “Following are excerpts from the hitherto secret private journal of Woody Allen, which will be published post-humously or after his death, which ever comes first”

[**SEGMENTOS**] 1.1(a) which will be published **post-humously or after his death**, which ever comes first”

No conto “Selections from the Allen notebooks”, há a passagem (1.1) na qual se pode observar a presença, em (a), do termo erudito “post-humously”, que significa ‘postumamente’, seguido dele a expressão “or after his death”, que significa “ou depois de sua morte”. Pode-se observar que há uma repetição proposital, por meio de expressões com equivalência de sentido, uma mais erudita e outra mais coloquial. O segmento é humorístico, pois essas duas expressões suscitam no leitor um estranhamento em uma primeira leitura. O riso (potencial) é gerado pela constatação do fato de que muito provavelmente o autor do enunciado do (falso) diário de Woody Allen não sabia, no momento de sua escrita, o significado do termo “post-humously”. Indo um pouco além, pode-se pensar que o crítico (ou

autor) do enunciado teve a intenção ironizar o uso da expressão erudita. A teoria da incongruência pode explicar como o humor é gerado nesta passagem, cuja premissa é que algo é cômico quando há uma incoerência entre o que o leitor espera do continuum apresentado em um texto e o que ele recebe. Ou seja, é incongruente utilizar o “or” [ou] quando as expressões são equivalentes em sentido e seguir-se o “which ever comes first” [seja qual vier antes], pois não há como uma vier antes da outra já que se trata da mesma situação.

1.2 “Getting through the night is becoming harder and harder. Last evening, I had the uneasy feeling that some men were trying to break into my room to shampoo me.”

1.2(a) “I had the uneasy feeling that some men were trying to **break into my room to shampoo me.**”

Em 1.2(a), verifica-se a presença do pessimismo e da neurose que constituem o estereótipo do judeu. O personagem, que é o Woody Allen fictício, encontra-se em difícil estado, não consegue dormir e tem pensamentos persecutórios, que também são típicos da identidade judaica, que são divulgadas pela mídia. O humor é gerado pelo enunciado “I had the uneasy feeling that some men were trying to break into my room to shampoo me.”, mais especificamente a construção “break into my room to shampoo me”, que parece ser constituída por dois *scripts* opostos. O primeiro deles é BREAK INTO A ROOM (INVADIR UM ESPAÇO), que está ligado a outras atividades/ações subsequentes como: assaltar e roubar; no entanto o que o leitor recebe é a informação de que o personagem tem medo de que invadam sua casa para ensaboá-lo e não assaltá-lo. Há, portanto, a quebra de expectativa gerada pelo *script* BREAK INTO A ROOM. Outro estranhamento é causado pelo *script* SHAMPOO A PERSON, que parece depender de uma situação anterior. Como dar banho a um filho/a pequeno/a, esposo, esposa ou uma pessoa idosa, e que não se constitui em um ato de violência, o que se espera de um *script* do tipo ARROMBAMENTO DE UMA CASA.

Na parte 5.2, que se segue, desenvolvemos a análise e discussão dos resultados da análise do conto “No Kaddish for Weinstein”, seguindo os procedimentos em 5.1.

4.2 Análise e Discussão dos Resultados

Nesta parte do Capítulo é realizada a análise do conto “*No Kaddish for Weinstein*” e discutidos os resultados. Na primeira seção, realiza-se a análise da estrutura narratológica do conto segundo o Sistema Cognitivo da Narrativa de Talmy (2000); na segunda seção, é realizada a análise de acordo com o referencial teórico sobre a construção do humor apresentado nos capítulos anteriores. Na terceira seção, há a discussão geral dos resultados das análises.

4.2.1 Análise narratológica do conto “*No Kaddish for Weinstein*”

Esta seção tem como objetivo analisar o conto “*No Kaddish for Weinstein*”, a partir do *framework* teórico da estrutura narratológica proposta por Leonard Talmy (2000). Como o autor afirma, este *framework* pode ser aplicado a diversos tipos de narrativas, constituindo-se, assim, um aparato analítico com potencial de aplicação em Ciência Cognitiva, Ciências da Linguagem, entre outros domínios do conhecimento. O Quadro 1 apresenta a análise realizada

Quadro 1 – Análise narratológica de “*No Kaddish for Weinstein*”

QUADRO DE IDENTIFICAÇÃO E ANÁLISE DA TEORIA DE TALMY NO CONTO “NO KADDISH FOR WEINSTEIN”		
<i>Framework</i> cognitivo para a estrutura da narrativa	Relações, inter-relações e correlações	Análise no conto “ <i>No Kaddish for Weinstein</i> ”
DOMÍNIOS		

(1) MUNDO FÍSICO ESPAÇO-TEMPORAL		O mundo físico é similar ao mundo do receptor. Real e não fantástico.
(2) CULTURAL E SOCIEDADE	Termos linguísticos e cultura judaico-americana.	A cultura representada no conto é a judaico-americana. Percebe-se isso devido à presença de termos linguísticos judaicos, o humor autodepreciativo tipicamente judaico. Quanto à cultura americana, que está imbricada com a judaica, verificam-se lugares (a narrativa é ambientada nos Estados Unidos) e alguns costumes americanos.
(3) PRODUTOR E RECEPTOR DA NARRATIVA	Relações entre o domínio do autor e do endereçado.	O produtor parece inferir que o endereçado da narrativa poderá identificar as referências que criou a diversos tipos de elementos da cultura universal e particular. Woody Allen, provavelmente, escreveu o conto selecionado para um público-alvo que é o judeu-americano, que pode identificar-se mais facilmente com a narrativa.
(4) A NARRATIVA PROPRIAMENTE DITA.		Narrativa tragicômica, pois o escritor usa eventos trágicos para fazer emergir humor.
ESTRATOS		
(1) ESTRUTURA TEMPORAL	A estrutura temporal é psicológica. O leitor é levado para dentro da mente/psique do protagonista.	
(2) ESTRUTURA ESPACIAL	Os espaços se modificam acompanhando as memórias que Weinstein vai trazendo à tona. Chicago e Nova Iorque são alguns dos lugares de memória que são usados na narrativa. Relaciona-se com o Estrato (4).	
(3) ESTRUTURA CAUSAL	Está presente em grande parte da narrativa do conto escolhido. O conto parece um grande recorte de memórias que a personagem principal ou o narrador vão contando ao endereçado. É um tópico, em sua grande parte, psicológico, pois “a psique de um personagem pode afetar o estado emocional de outro, gerando, pena através da autocomplacência ou autodepreciação”, que é o caso do humor.	

(4) ESTRUTURA PSICOLÓGICA	A estrutura psicológica está fortemente presente em todo o conto. A começar pelo título, que sugere que o protagonista não receba a <i>Kaddish</i> , preces judaicas que são rezadas/cantadas quando um membro da comunidade judaica falece. No entanto, é um enigma para o endereçado/leitor a razão pela qual ele não deve receber as preces judaicas. O leitor é levado para dentro da vida e do pensamento do protagonista, que expressa sua visão de mundo existencialista, crenças sobre a fidelidade da ex-esposa. Conceptualizações são culturalmente híbridas, pois a narrativa conta com a personagem principal que faz parte de uma assimilação. Filosofia e sentimentos também se misturam.	
PARÂMETROS		
(1) MEREOLOGIA	Funcionamento	
(a) INCLUSÃO	Acontece quando uma estrutura está dentro de uma segunda estrutura.	Há inclusão da consciência do narrador na voz do protagonista. Vozes pensamentos e consciências estão imbricadas.
(b) COEXTENSÃO	Quando uma estrutura ocupa a mesma região que uma segunda.	A narrativa em si é coextensiva aos eventos o escritor criou. Weinstein está e passa o tempo todo deitado na cama, só lembrando eventos que ocorreram em sua vida? Seria uma narrativa que começou pelo fim? O estado de torpor e depressão de repente foi causado pelo seu encontro com Harriet ao final da narrativa?
(2) GRAU DE DIFERENCIAÇÃO	Relações	
(a) CONTÍNUO-DISCRETO	Pode estar relacionado com qualquer estrutura da narrativa.	A narrativa apresenta eventos que são CONTÍNUOS, mas ao mesmo tempo DISCRETOS. O escritor elaborou eventos que se parecem com memórias/recortes da vida da personagem principal, porém esses eventos seguem/constituem um <i>continuum</i> da vida de Weinstein.

(b) UNIPLEX - MULTIPLEX	Tem relação com a estrutura e suas entidades.	A estrutura da narrativa é (+) MULTIPLEX , porque a personagem não pode ser analisada separadamente do seu contexto cultural. Isto aconteceu também porque todos os dramas da personagens estão amarrados a esse contexto. Mesmo o olhar aparentemente uniplex (o protagonista e seus pensamentos) é, na verdade, reflexo de um contexto.
(c) CONCENTRADO -DISTRIBUÍDO	Regula uma única entidade, neste caso o humor.	Considerando que se trata de um conto humorístico, pode-se pensar que o humor é (+) DISTRIBUÍDO do que CONCENTRADO . Embora esteja presente ao longo de todo o conto, obviamente pode haver pontos de concentração.
(d) PRECISO - APROXIMADO	Forma com que uma entidade é caracterizada na narrativa. Neste caso, analisamos o protagonista.	WEINSTEIN: (+) APROXIMADO , pois a caracterização de atributos fisionômicos, de comportamento motor, visual e gestual de Weinstein não está em primeiro plano. Não há muitas descrições finas sobre seus gestos, mas sim sobre o que passa dentro da psique da personagem.
(e) CLARO-VAGO	- Autor-endereçado. -Entendimento de uma entidade conceptual: humor.	(+) VAGO , pois muitas vezes o humor pode não ser reconhecido. Os parâmetros interagem. Assim, o fato de ser vago terá relação com o de se (+) IMPLÍCITO e (+) ESQUEMÁTICO
(f) ESQUEMÁTICO-ELABORADO	Entidade: estrutura conceptual.	(+) ESQUEMÁTICO , porque o escritor faz referência a pessoas, lugares, autores, obras e temas que lidar com elas (“ <i>deal with</i> ”). O leitor/endereçado precisa usar muito do seu conhecimento enciclopédico-cultural para entender as referências. Ele não elabora a ideia, apenas a sugere.

(g) IMPLÍCITO-EXPLÍCITO	Grau em que fator ou sistema está presente: humor.	(+) IMPLÍCITO , pois o conteúdo é deixado mais por conta do leitor, que tem que inferir e/ou pressupor através de seu conhecimento cultural o que as ideias criadas pelo autor representam. Assim, algumas ideias podem parecer ambíguas e ser mais desafiadoras para o endereçado que tem que desvendá-las.
4) QUANTIDADE RELATIVA		
(a) ESCOPO:	Global, local, médio-local, microlocal.	Global.
(b) GRANULARIDADE	Espaços geográficos	Menor.
(c) DENSIDADE		Nível métrico (“ <i>yard-type</i> ”). A descrição maior tem relação com os pensamentos e atitudes da personagem principal. Assim sendo, não há muitas descrições detalhadas dos espaços e/ou móveis neles inseridos.
(6) ESTRUTURA COMBINATÓRIA	Pode ser uma associação atemporal ou sequencial de elementos, ou ainda, uma sequencia temporal de elementos.	Associação sequencial de elementos, culturalmente dependentes. A narrativa que o escritor elaborou segue padrões que restringem as combinações de boa formação de uma narrativa ‘comum’, de outro tipo, pois o humor emerge/ depende da quebra de lógica e expectativas.
	Construção do <i>self</i> do narrador.	Está presente na construção do <i>self</i> do protagonista. O <i>self</i> do narrador e a da personagem estão sobrepostos.
	Construção do <i>self</i> das personagens.	A construção do <i>self</i> do protagonista na narrativa se dá exatamente como um conjunto de experiências que Weinstein vivenciou em anos. Essas experiências estão organizadas em uma estrutura psicológica.

(6a) Estrutura sequencial de identidade		É permanente, pois a identidade do protagonista apresenta um <i>continuum</i> ao longo dos saltos temporais.
(6b) Estrutura sequencial ideacional	VARIACÃO: escopo, interligação ou complexidade.	A narrativa apresenta um grande número de conceitos que são combinados com uma única estrutura conceitual, a identidade do protagonista, que se constitui através do tempo. Há grande variação nas estruturas sequenciais ideacionais em termos de interligações entre o mundo do endereçado e o conteúdo ideacional da narrativa, tornando a variação complexa.
	SISTEMAS: BOA FORMAÇÃO	
		O discurso do narrador e do protagonista principalmente seguem boa sintaxe, mas apresentam quebra de sequência lógica (que geram humor).
	DESENVOLVIMENTO DE ENREDO OU COESÃO DA ESTÓRIA	O enredo se desenvolve a partir do estado depressivo em que o protagonista se encontra e a partir daí surgem memórias de diferentes momentos em uma sequência não lógica.
(6c) A estrutura sequencial perspectiva		Presente no estrato psicológico das personagens, particularmente na mente de Weinstein. No conto analisado, observa-se a presença de saltos temporais e espaciais, que são regidas pela psique e pela memória do protagonista.
(6d) A estrutura sequencial motivacional	ENTIDADE: humor.	O objetivo principal de motivação da narrativa é o humor. Para tanto o escritor usa de diversos mecanismos de humor: sátira, ironia, autodepreciação, quebra de expectativa do leitor, <i>punch lines</i> , <i>jab lines</i> e a <i>shaggy-dog joke</i> .

<p>(6e) A estrutura sequencial psicológica</p>	<p>(1) GRUPAL: Sujeito aos princípios que governam sequências psicológicas como uma epidemia em massa (de histeria), controle da opinião de público progressiva.</p>	<p>O comportamento grupal está muito presente na narrativa, mesmo que implicitamente. Os costumes judaicos que Weinstein segue, a atitude tipicamente masculina de querer impressionar uma garota, fazendo algo como entrar para o exército comunista (como Weinstein faz no conto). Também presente na atitude do tio de Weinstein (Meyer) ao sentar na beira da janela para suicidar-se, pois reproduz um comportamento grupal epidêmico. Era comportamento comum no período da Grande Depressão nos Estados Unidos que as pessoas se suicidassem, jogando-se de prédios, por exemplo.</p>
	<p>(2) INDIVIDUAL</p>	<p>A estruturação e/ou organização do pensamento e/ou memórias de Weinstein estão mais caracterizadas como uma “fusão gradual de uma apreensão amorfa em uma ideia cristalizada; um tipo de fluxo de consciência de sucessão de pensamentos, cada um relacionada ao último por mais do que um componente conceptual compartilhado e um vetor similar, ou ainda mudanças abruptas de ideias e sentimentos.” (TALMY, 2000).</p>
	<p>(3) ATMOSFERA</p> <p>Uma mudança na atmosfera pode incluir uma transformação nos tons ou nas sensações, de otimismo para desesperança, de ameaça a acolhimento.</p>	<p>Woody Allen cria uma atmosfera trágica desde o início do conto. Cria sentimentos de pessimismo, existencialismo, insegurança e medo gerados pelo crescimento da cidade e pela urbanidade. Há também presente a fragilidade das relações humanas. É típico de Allen criar atmosferas dramáticas/ pessimistas para fazer humor. A linguagem das personagens pode colaborar com essa sensação de efemeridade e liquidez dos relacionamentos (Harriet/Weinstein/ expressões judaicas).</p>

Essa análise, que tipifica a estrutura narratológica de “*No Kaddish for Weinstein*”, por hipótese, pode bem servir à análise de outros contos allenianos, à medida que, como já se afirmou, foi eleito um conto prototípico de WA. Essa estrutura caracteriza um estilo narratológico que dá suporte à análise dos mecanismos de humor, objeto da próxima seção.

4.2.2 *Análise dos Mecanismos de Humor do conto “No Kaddish for Weinstein”*

Nesta seção, analisamos o conto selecionado, a partir dos procedimentos estabelecidos em 4.2.1. Ao longo das análises, fazem-se referências ao aporte teórico apresentado nos Capítulos 2, 3 e 4, além de outras referências que esclarecem elementos relevantes para as análises.

O conto “*No Kaddish for Weinstein*” é uma narrativa tragicômica. Tem como protagonista Isaac Weinstein, uma personagem dramática que revive momentos importantes de sua vida enquanto encontra-se deitado em sua cama em estado depressivo.

1 “NO KADDISH FOR WEINSTEIN”

1.1) “Weinstein lay under the covers, staring at the ceiling in a depressed torpor. Outside, sheets of humid air rose from the pavement in stifling waves. The sound of traffic was deafening at this hour, (a1) and in addition to all this (a2) his bed was on fire.”

(1.1a) “...and (a1) in addition to all this (a2) his bed was on fire.”

O enunciado (1.1a), que faz parte do primeiro parágrafo do conto, cria um tom trágico para o início da narrativa. Para que o leitor identifique a atmosfera pessimista/melancólica criada pelo escritor, é estritamente necessário que o receptor se refira ao título do conto. O título pode ser enigmático para o leitor que não tem conhecimento sobre a cultura

judaica, porém é de extrema importância para o entendimento da narrativa. Isso se deve à presença do termo em hebraico ‘*Kaddish*’, que se refere ao conjunto de preces que são feitas em rituais funerários e elemento central na liturgia judaica⁶⁰. O conhecimento dessa expressão linguística é fundamental, porque é um gatilho para a evocação de conhecimentos enciclopédicos que permitem a interpretação de que o protagonista encontra-se em sua derradeira hora. Porém, novamente referindo-se ao título do conto, encontramos a presença de termo “No”, que permite inferir que Weinstein ou não faleceu ou não é merecedor dessas preces. Isso o leitor somente poderá descobrir ao final do conto.

O protagonista é uma personagem tipicamente alleniana: dramático, pessimista e existencialista. Esse tipo de personagem criado por Allen é um perfeito exemplar do humor judaico. Além disso, há a presença de expressões linguísticas em (1.1.a1), que carregam tom de exagero, especialmente “to all this” (“a tudo isso”). O fato descrito no segmento (1.1.a2) e, especialmente, porque nada é mencionado sobre uma ação de Weinstein quanto à sua cama estar em chamas gera uma quebra da expectativa do leitor e, conseqüentemente, visa gerar humor, mecanismo que é explicado pela Teoria da Incongruência. O segmento (1.1.a2) pode ser considerado um *punch line* (ATTARDO, 2008), com o suposto propósito de promover surpresa e humor.

(1.2) “(a) Look at me, he thought. Fifty years old. Half a century. Next year, I will be fifty-one. Then fifty-two. (b) Using the same reasoning, he could figure out his age as much as five years in the future.”

⁶⁰ São também elementos dessa liturgia as orações Shemá e o Amidá.

(1.2a) Look at me, he thought. Fifty years old. Half a century.
Next year, I will be fifty-one. Then fifty-two.

No enunciado (1.2a), o protagonista reflete sobre si mesmo e sua idade e parece usar um tom existencialista, depressivo, pois a contagem de anos que virão, que é uma informação trivial, já que a sequência não é, em si, informativa, permite que se infira a ideia de que nada de especial acontecerá em sua vida, a não ser a mera passagem dos anos.

(1.2) b “Using the same reasoning, he could figure out his age as much as five years in the future.”

No enunciado (1.2b), o escritor usa de ironia, através da voz do narrador, pois sugere que a personagem tem pouca capacidade de raciocínio. Essa noção pode estar associada à característica autodepreciativa do humor judaico (Cf. SCLiar; FINZI; TOKER, 2001).

(1.3) “So little time left, he thought, and so much to accomplish.”

No enunciado (1.3), o protagonista expressa sua visão pessimista do mundo e/ou deixa explícito o estado depressivo em que se encontra. Isso porque Weinstein tem *apenas* cinquenta anos. No entanto, há de se considerar que o conto foi escrito para o *The New Yorker*, em março de 1975. Deve-se levar em conta a época em que o escritor escreveu a narrativa, pois as narrativas carregam os modos de pensar e de viver do momento histórico em que foram elaboradas (DARNTON, 1986).

Segundo Attardo (1994), mencionado em (3.2), todo “texto humorístico apresenta uma oposição de *script*, a especificidade da organização da narrativa, seu caráter social e histórico

podem variar de acordo com o lugar e o tempo de sua produção” (p. 226). Pode-se interpretar, portanto, que talvez à época que Woody Allen escreveu este conto a expectativa de vida não fosse tão longa, como o é 40 décadas após essa escrita. Esta pode ser uma hipótese possível, embora analisando-se a narrativa globalmente é mais plausível que o protagonista pense verdadeiramente que tenha pouco tempo de vida. O fato é que o receptor do texto não tem qualquer informação sobre se Weinstein tem uma doença fatal; somente se sabe que se encontra um estado de profunda depressão, estado mental que também pode afetar negativamente a vida de um indivíduo, mas que, diferentemente da morte, pode ter uma solução. Mas, novamente, no momento histórico em que Allen elaborou o conto talvez as soluções não fossem tão eficazes como as que temos a nosso dispor atualmente. Um ponto importante é que, mais adiante na narrativa, o escritor deixa claro que Weinstein se tratava com psicanalistas.

(1.4) “For one thing, he wanted to learn to drive a car. **(a)** Adelman, his friend who used to **(a1)** play dreidel with him **(a2)** on Rush Street, **(a3)** had studied driving at the Sorbonne. **(b)** He could handle a car **(b1)** beautifully and **(b2)** had already driven many places by himself. **(c)** Weinstein had made a few attempts to steer his father’s Chevy but kept winding up on the sidewalk.”

(1.4) **(a)** “Adelman, his friend who used to **(a1)** play dreidel with him **(a2)** on Rush Street, **(a3)** had studied driving at the Sorbonne.”

A passagem (1.4a) apresenta vocábulos que remetem a conhecimentos específicos, especialmente o vocábulo “*dreidel*”, que é uma espécie de pião jogado pelas crianças e adultos no *Hanukkah*, festa típica judaica. Em (1.4a2), há referência a um determinado lugar, a “Rush Street”, cuja localização não é bem situada geograficamente. É possível que esteja localizado em Chicago.

No segmento (1.4.a3), encontra-se referência a “Sorbonne”, uma universidade francesa renomada mundialmente, conhecida também pelo alto nível de exigência e primazia no ensino. Trata-se novamente de uma entrada enciclopédica de conhecimentos que atua na geração do humor. Isso pode ser assim interpretado, pois se sabe que para aprender a dirigir não é necessário que se estude em uma universidade, muito menos na Sorbonne. O enunciado também pode querer demonstrar que a personagem avalia a habilidade de dirigir como algo muito importante e dificilmente alcançável para ele. Ao mesmo tempo, pode expressar uma ironia rebaixando a proeminente universidade à qualidade de autoescola. Algo relevante pode-se interpretar que o próprio Weinstein esteja sendo irônico, pois pode haver neste ponto uma mistura de vozes, entre as consciências do narrador e da personagem.

(1.4) (b) “He could handle a car (b1) beautifully and (b2) had already driven many places by himself.”

O enunciado (1.4b) é irônico, pois, da mesma forma que o enunciado (1.4a), aqui o personagem eleva a habilidade de dirigir, pelo uso do advérbio “beautifully”, que é uma qualidade estética não usual do ato de dirigir, já que se qualifica o ato de dirigir por habilidades. Essa qualidade estética pode estar relacionada com a referência ao aprendizado na “Sorbonne”.

(1.4) (c) “Weinstein had made a few attempts to steer his father’s Chevy but kept winding up on the sidewalk.”

O enunciado (1.4c) sugere uma comparação entre a habilidade de dirigir de Weinstein e de Adelman, já que este último “sabia dirigir um carro lindamente” (“could handle a car beautifully”) enquanto o primeiro “continuava na calçada” (“kept winding up on the sidewalk”). Está presente a autodepreciação (através da voz do narrador) como gerador de

humor – o protagonista não tinha habilidade nenhuma para dirigir. Além disso, há um elemento que é histórico, expresso no termo linguístico “Chevy”, uma forma coloquial para a conhecida marca de carros Chevrolet. Nos anos 30, competia com marcas como a Ford e era reconhecidamente uma marca mais barata.⁶¹

1.5 (a) “He had been a precocious child. (b) At twelve, he had translated the poems of T.S Eliot into English, after some vandals had broken into his library and translated them to French.”

1.5 (a) “He had been a precocious child. An intellectual.”

No segmento (1.5a) o narrador diz ao leitor que Weinstein tinha sido uma criança precoce, fato que se opõe à informação do segmento (1.4c). O escritor usa duas ideias opostas ou dois *scripts* opostos que constroem o estereótipo do *nerd*⁶² de que indivíduos que são mais inteligentes não possuem habilidades motoras tão boas, como neste caso, dirigir, como se (1.5a) justificasse (1.4c). O leitor deve usar de conhecimento enciclopédico para que reconhecer a sutil ironia criada por WA.

1.5 (b) “At twelve, he had translated the poems of T. S. Eliot into English, (b1) after some vandals had broken into the library and translated them to French.”

⁶¹ Informação disponível em <<http://en.wikipedia.org/wiki/Chevrolet>>. Acesso em: 5 maio 2014.

⁶² ‘Nerd’: termo usado para referir-se a indivíduos que vão bem na escola, tiravam boas notas e que são muito inteligentes.

No segmento (1.5b) e (1.5b1) encontramos a continuação da ideia de que o protagonista era uma criança com altas capacidades, uma justificativa, um exemplo das habilidades de Weinstein. O protagonista traduz para o inglês, aos doze anos, os poemas de um dos maiores poetas/escritores da literatura mundial, Thomas Stearns Eliot (T. S. Eliot). Ele o faz depois que vândalos invadem sua biblioteca e o traduzem para o francês. Aqui o humor está no fato de que vândalos não são tipicamente intelectuais e não “traduzem para o francês”, sugerindo que traduzir os poemas de Eliot para o francês seja um ato de vandalismo. Em (1.5b), lê-se que o protagonista traduziu os poemas da língua francesa para a língua inglesa.

O que pode explicar o humor em (1.5b) é a Teoria da Incongruência (RASKIN, 2008), pois o fato de que alguém invada uma biblioteca de uma casa e traduza poemas (para outra língua) gera a quebra de expectativa do leitor. No entanto, o enunciado (1.5b) está carregado de conhecimento enciclopédico sobre a literatura clássica universal, mais particularmente sobre literatura. T. S. Eliot. O que poucos receptores podem saber, no entanto, é que Eliot foi influenciado por poetas franceses, como Baudelaire (The Paris Review, 1959). Acrescenta-se a isso, o fato de que, em um ponto de sua vida, Eliot teria dito que suas ideias seriam mais bem descritas na língua francesa⁶³. Um fato interessante e que colabora para a interpretação do humor do segmento é que alguns dos poemas de Eliot são considerados antisemitas, inclusive em um de seus poemas compara os judeus a ratos⁶⁴. No entanto, o reconhecido escritor foi mais tarde defendido por Craig Raine (JULIUS, 1995).

Ainda, há em (1.5b1) a ideia humorística da depreciação, de caracterizar algo que se considera elevado para um nível mais baixo como no segmento (1.4a3), onde uma instituição universitária como a Sorbonne é comparada a uma autoescola. Essa ideia se verifica na informação de que vândalos – normalmente entendidos como pessoas que não se dedicam a estudos – traduzem poemas (de T. S. Eliot!) para a língua francesa. Este mecanismo do *continuum* do humor pode ser explicado pela teoria narratológica de Talmy (2000).

⁶³ T. S. Eliot escreveu em um ensaio de 1940 sobre W. B. Yeats: "The kind of poetry that I needed to teach me the use of my own voice did not exist in English at all; it was only to be found in French." (On Poetry and Poets, 1948).

⁶⁴ O poema de T. S. Eliot considerado antisemita é “Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar”, aqui transcrevo apenas as linhas de conteúdo antisemita: “The rats are underneath the piles. / The Jew is underneath the lot. / Money in furs.”

1.6 (a) “And as if his I.Q. did not isolate him enough, he suffered untold injustices and persecutions because of his religion, mostly from his parents. True, the old man was a member of the synagogue, and his mother, too, (b) but they could never accept the fact that their son was Jewish. “How did it happen?” his father asked, bewildered.”

1.6 (a) “And as if his I.Q. did not isolate him enough, he suffered untold injustices and persecutions because of his religion, mostly from his parents.”

Neste enunciado, percebe-se a forte presença de antissemitismo. O que é gera humor em (1.6a) é a quebra da expectativa do receptor (Teoria da Incongruência) ao ter a informação de que Weinstein sofreu discriminação pela sua própria família por ser judeu. O que ainda mais gera a quebra de expectativa é que sua família é de origem judaica. O protagonista está em seu grupo de pertença e mesmo assim é discriminado.

1.6 (b) “but they could never accept the fact that their son was Jewish. “How did it happen?” his father asked, bewildered.”

Neste enunciado percebe-se, pela voz do narrador, o uso da ironia, pois Weinstein é rejeitado devido à sua origem e religião pelo seu próprio pai, também judeu. A rejeição pode dar a entender que ser judeu foi algo que deu errado na educação que seus pais lhe deram. Seus próprios pais não aceitavam que seu filho fosse judeu, como se ele pudesse ser algo diferente, principalmente por ter sido criado por judeus. Há, portanto, em (1.6b) a presença do

humor gerado por dois *scripts* opostos, como proposto na Teoria Geral do Humor Verbal (RASKIN; ATTARDO, 1991).

1.7 (a) “My face looks Semitic, Weinstein thought every morning as he shaved. (a1) He had been mistaken several times for Robert Redford, (a2) but on each occasion it was by a blind person.”

No segmento (1.7a) nota-se a presença de um enunciado que ressalta a identidade judaica do protagonista, que se olha no espelho e se reconhece como um judeu. O fato de que ele faz isso todas as manhãs pode dar entender que Weinstein tem dificuldade em aceitar sua própria origem. Essa suposição, que pode ser confirmada pela voz do narrador no segmento (1.7a1), apresenta uma quebra da expectativa. Mais exatamente porque Robert Redford é um ator norte-americano considerado *sex-symbol* nos anos 60 e 70, e não tem origem judaica; logo, não poderia se parecer com o protagonista. Também se pode interpretar que Weinstein gostaria de se parecer com o ator americano. Na sequência criada pelo escritor, há o segmento (1.7a2), que cria quebra de expectativa maior ainda do que a anterior, pois o endereçado/leitor recebe a informação de que o protagonista seria confundido cada vez com um indivíduo que tem deficiência visual (um cego/ “blind person”). O humor aqui pode ser explicado também pela Teoria Geral do Humor Verbal, como em (1.6b).

1.8(a) “Then there was Feinglass, his other boyhood friend: A Phi Beta Kappa. A labor spy, ratting on the workers. Then a convert to Marxism. A communist agitator. (b) Betrayed by the Party, he went to Hollywood and became the off-screen voice of a famous cartoon mouse. Ironic.”

1.8(a) “Then there was Feinglass, his other boyhood friend: A Phi Beta Kappa. A labor spy, ratting on the workers. Then a convert to Marxism. A communist agitator.”

No enunciado (1.8a) há a descrição de outro amigo de Weinstein, que tivera uma boa carreira e fora destaque nos estudos universitários. A expressão “A Phi Beta Kappa” exige que o receptor de (1.8) possua conhecimento particular sobre as sociedades acadêmicas de honra norte-americanas, um conhecimento específico que, possivelmente, a maioria dos leitores que possam chegar até este conto não reconheceria, com a exceção de leitores de origem norte-americana. Trata-se de um conhecimento enciclopédico, que, de acordo com a SSTH (RASKIN, 2008), faz parte de um *script*. No entanto, o enunciado em si próprio não é humorístico, mas torna-se humorístico quando o receptor continua sua leitura para o enunciado (1.8b).

1.8 (b) “Betrayed by the Party, he went to Hollywood and became the offscreen voice of a famous cartoon mouse. Ironic.”

No enunciado (1.8b) é gerado o humor, pois apresenta outro *script* – ou um *script* oposto ao anterior em (1.8a). Aqui, o receptor do conto percebe que embora o Feinglass fosse um ótimo aluno e construído uma carreira sólida, acabou se tornando o dublador de voz de um famoso rato de um desenho animado de televisão. É a oposição dos *scripts* semânticos contidos em (1.8a) e (1.8b) que gera humor (ATTARDO, 1994), ao leitor que possuir os conhecimentos previamente mencionados.

1.9 (a) “Weinstein had toyed with the Communists, too. To impress a girl at Rutgers, he had moved to Moscow and joined the Red Army. (b)When he called her for a second date, she was pinned to someone else.”

1.9 (a) “Weinstein had toyed with the Communists, too. To impress a girl at Rutgers, he had moved to Moscow and joined the Red Army.”

No enunciado (1.9a) percebe-se que o protagonista é um indivíduo movido por emoções/paixões. Há também em (1.9a) a presença de elemento que exige do leitor um conhecimento específico. Trata-se do termo “Rutgers”, a oitava universidade fundada nos Estados Unidos. Localiza-se no estado de New Jersey e é considerada a melhor do estado.

1.9 (b) “When he called her for a second date she was pinned for someone else.”

O enunciado (1.9b) deixa explícita a falta de sorte que Weinstein teve durante esse episódio (o de chamar uma garota para um segundo encontro). O que gera o humor em (1.9b), assim como no enunciado (1.8), é a oposição de dois *scripts*, neste caso: bom/ruim. O primeiro enunciado pode ser avaliado como algo bom, e o segundo como algo ruim. Como mencionado no Capítulo 3 desta dissertação: “As cinco oposições mais comuns e essenciais para a vida humana são, na visão de Raskin: bom/ruim, vida/morte, obsceno/não obsceno, com dinheiro/sem dinheiro e alta/baixa estatura (RASKIN, 1985 *apud* ATTARDO, 1994).”

2.0 “Still, his rank of sergeant in the Russian infantry would hurt him later when he needed a security clearance in order to get the free appetizer with his dinner at Longchamps.”

O enunciado (2.0) faz referência ao enunciado (1.9), pois faz continuar a sequência de azares de Weinstein, que em (2.0) entende-se ter tido uma consequência ruim ao juntar-se ao exército comunista. O protagonista tomou essa atitude para impressionar uma garota e acabou se dando mal. Por fim, Weinstein recebe algo ruim para ganhar algo bom: drinques grátis em Longchamps, uma cidade da França. Neste enunciado, pode-se ter a presença de uma *shaggy dog joke* (TALMY, 2000), pois temos como último segmento um *script* que quebra a expectativa do leitor, gerando uma sensação falta de sentido e ligação entre as outras informações (*scripts*).

2.1 “Also, while at school **(a)** he had organized some laboratory mice and led them in a strike over work conditions.”

2.1**(a)** “he had organized some laboratory mice and led them in a strike over work conditions.”

Percebe-se no enunciado (2.1a) a forte presença da ideologia marxista, que tem como ideia principal a igualdade de condições de vida e trabalho na sociedade. O humor é gerado pela proposição de que os ratos podem se comportar como humanos – humanização dos animais – e realizar uma greve. Na narrativa proposta por Allen, ou no “mundo da narrativa”, isto é possível. O humor é gerado pela quebra de expectativa do leitor (Teoria da

Incongruência). Allen faz neste segmento uma alusão à obra de Elliot, mais especificamente, ao poema citado anteriormente, em que o poeta compara judeus a ratos.

2.3 “Actually, it was not so much the politics as the poetry of Marxist theory that got him. He was positive that collectivization could work if everyone would learn the lyrics to ‘Rag Mop’.”

Há, em (2.3), uma referência explícita ao marxismo, como no anterior, (2.1a), mas mais sutilmente. Para o leitor que não tem conhecimento da cultura norte-americana, esta passagem pode não ser identificada como humorística. Para que seja identificado o humor presente no enunciado (2.3), o receptor deve ter o conhecimento de que a canção ‘Rag Mop’ pode ser facilmente cantada – a letra da música não passa do título cantado e alternadamente soletrado. A geração do humor fica por conta do mecanismo de humor que conhecemos como sátira, e pode ser explicada também pela Teoria da Hostilidade (ATTARDO, 2008), que postula que rimos de um indivíduo (ou indivíduos, neste caso) que nos gera um sentimento de superioridade/de superação de algo, ou de uma agressão a um alvo específico, o que parece ser o caso.

2.4 “**(a)** ‘The withering away of the state’ was a phrase that had stayed with him, ever since his uncle’s nose had withered away in Saks Fifth Avenue one day. **(b)** What, he wondered, can be learned about the true essence of social revolution? Only that it should never be attempted after eating Mexican food.”

2.4 (a) “ ‘The withering away of the state’ was a phrase that had stayed with him, ever since his uncle’s nose had withered away in Saks Fifth Avenue one day.”

No segmento (2.4a), igualmente ao enunciado (2.3), há forte presença da ideologia marxista, mais especificamente na oração “‘The withering away of the state’”, que é um conceito marxista postulado por Engels. Refere-se à ideia de que o estado como instituição social iria definhando, e a sociedade poderia se autogovernar. Quanto ao humor, há a presença de uma *jab line*, que conforme a GTVH “indica a ocorrência de um efeito do humor em qualquer parte do texto e principalmente colabora para o desenvolvimento do humor ao longo da narrativa” (ATTARDO, 2008, p. 110). Este mecanismo de humor colabora para o segmento (2.4b). Além disto, a *jab line* em (2.4a) também cria a quebra de expectativa do receptor. O enunciado também conta com o conhecimento cultural do leitor, especialmente porque há menção a uma famosa loja americana, a *Saks Fifth Avenue*. Pode ser também que o enunciado faça sentido considerando-se que o pensamento marxista, metaforicamente, definhou com um típico símbolo capitalista – a loja. Há também a possibilidade de que o segmento (2.4b) faça sátira ao estereótipo das características físicas dos homens judeus, que são conhecidos por terem um nariz proeminente. Deste modo, o escritor parece comparar, metaforicamente, o nariz do tio de Weinstein ao pensamento marxista: ambos definharam. O nariz pode ser uma representação do Estado desejado por Marx, que não vingou. Outro ponto a considerar é a razão pela qual o nariz definhou. O verbo em língua inglesa ‘*wither away*’ suscita outra hipótese mais completa e coerente com o tipo da narrativa alienígena. ‘*Wither away*’ pode significar também ‘encolher’, sendo assim, pode-se pensar que o nariz da personagem tenha encolhido ao deparar-se com a loja Saks Fifth Avenue, porque se trata de uma loja que vende produtos de luxo – assim os preços seriam de ‘fazer encolher o nariz’ judeu, normalmente proeminente. Este desdobramento carrega consigo um *script*, que também é um estereótipo: a característica mesquinhez dos judeus.

2.4 (b) “What, he wondered, can be learned about the true essence of social revolution? Only that it should never be attempted after eating Mexican food.”

Neste segmento, há igualmente ao anterior, uma referência ao marxismo e a quebra da expectativa do leitor, localizada na última linha, com uma *punch line*. Pode-se interpretar que a comida mexicana, por ser muito apimentada, pode gerar problemas de ordem gástrico-intestinais para aqueles que a comem. Assim, enfrentar uma revolução depois de comer um prato mexicano poderia não trazer um bom resultado. Ainda pode-se inferir que como a comida mexicana é apimentada poderia, metaforicamente, gerar uma “explosão”.

2.5 “The Depression shattered Weinstein’s Uncle Meyer, who kept his fortune under the mattress. (a) When the market crashed, the government called in all mattresses, and Meyer became a pauper overnight. (b) All that was left for him was to jump out the window, but he lacked the nerve and sat on a window sill of the Flatiron Building from 1930 to 1937.”

2.5 (a) “When the market crashed, the government called in all mattresses, and Meyer became a pauper overnight.”

Neste enunciado, há uma clara referência à usura, parte característica do estereótipo do povo judeu – Meyer guardava seu dinheiro embaixo do colchão. Esta informação é um *script* semântico emergido no segmento (2.4a) e resgatado em (2.5a). O humor é gerado pelo fato de que o governo confisca colchões para apropriar-se do dinheiro do povo, o que gera surpresa e

a quebra de expectativa do leitor, explicados pela Teoria da Incongruência (ATTARDO, 2008).

2.5 **(b)** “All that was left for him was to jump out the window, but he lacked the nerve and sat on a window sill of the Flatiron Building from 1930 to 1937.”

Neste segmento, apresenta conhecimento enciclopédico de caráter histórico e deve ser ativado pelo leitor para sua compreensão. Trata-se de que no período da Depressão Norte-Americana (1929), quando algumas pessoas que entravam em falência financeira se suicidavam atirando-se das janelas dos prédios. Ressalta-se que o *Flatiron Building*⁶⁵, um dos primeiros arranha-céus construídos em Nova Iorque, tem esse nome por ter uma forma triangular. Foi inaugurado em 1902 e está localizado entre a *Fifth Avenue*, a *Broadway* e a *23rd Street*. Quando inaugurado, foi um dos prédios mais altos do mundo. O humor fica por conta da quebra de expectativa postulada pela Teoria da Incongruência (ATTARDO, 2008). Reside, mais exatamente, no fato de que Uncle Meyer ficou sentado por sete anos na borda de uma janela, sem conseguir dar um fim à própria vida, mas, ao mesmo tempo, desperdiçando sua existência ao ficar ali estagnado.

2.6 “‘These kids with their pot and their sex,’ **(a)** Uncle Meyer was fond of saying. ‘Do they know what it is to sit on a window sill for seven years? There you see life! **(a1)** Of course, everybody looks like ants. **(b)** But each year Tessie – may she rest in peace – made the Seder right out there on the ledge. The family gathered round for Passover. Oy, nephew! **(c)**What’s the world coming to when they have a bomb that can kill more people than one look at Max Rifkin’s daughter?’”

⁶⁵ Informação disponível em <<http://www.history.com/topics/flatiron-building>>. Acesso em 12 maio 2014.

2.6 (a) “Uncle Meyer was fond of saying. ‘Do they know what it is to sit on a window sill for seven years? There you see life!(a1) Of course, everybody looks like ants.”

No segmento (2.6a), o humor é gerado pela estranheza que causa alguém ficar sete anos sentados na beira de uma janela (Teoria da Incongruência), explicitado no enunciado (2.5b). Também há a presença do sentimento existencialista, típico das personagens de Allen. No segmento (2.6a1), uma *punch line*, o humor é explicado pela Teoria do Alívio (ATTARDO, 2008), pois se contrasta com o segmento (2.6a), mais trágico e existencialista. A *punch line* criada por Allen em (2.6a1) gera alívio, pois traz uma informação mais leve e trivial, com relação à sequência narrativa criada no segmento (2.6a).

2.6 (b) But each year Tessie – (b1) may she rest in peace – made the (b2) Seder right out there on the ledge. (b3)The family gathered round for Passover. (b4) Oy, nephew!

Em (2.6b) há presença de elementos da cultura judaica, como o enunciado (2.6b1), um costume judaico “bendizer” os que já faleceram. Em (2.6b2) há referência ao jantar de Pessach, também parte da cultura judaica. Além disso, nota-se o valor que é dado às tradições nessa cultura, pois a família de Meyer cumpriu seu ritual, mesmo ao redor de tio que estava sentado à beira da janela. Em (2.6b3) há outro elemento da cultura judaica, que é a *Passover* (a “Páscoa” judaica) – momento em que se celebra a fuga dos hebreus escravizados no Egito, também relembra o sofrimento dos judeus e as dez pragas enviadas por YHWH, como é referido o nome de Deus em Israel. Um elemento linguístico, equivalente a “Oh, céus!”, marcado em (2.6b4), é uma interjeição que igualmente a (2.6b3) faz parte da cultura do povo judeu. O humor é gerado pelo fato de que Tessie e sua família celebraram a festa anual da Pessach à beira da janela, onde estava Meyer, por sete vezes. Esse fato pode fazer o leitor

inferir que o povo judeu é muito ligado as suas tradições, mas que gera uma quebra da expectativa do leitor.

2.6 (c) What’s the world coming to when they have a bomb that can kill more people than one look at Max Rifkin’s daughter?”

No segmento (2.6c), há uma referência ao judaísmo como religião. Há no Talmude uma citação sobre o olhar que pode matar. Há também uma espécie de estereótipo criado acerca das mulheres judias, qual seja: diz-se que não possuem muita beleza. Nesse caso, portanto, a filha de Rifkin seria tão feia, que mataria quem a olhasse. O humor é gerado pela constatação que o olhar de uma mulher/menina judia pudesse matar mais do que uma bomba, e explicado pela Teoria da Superioridade (ATTARDO, 2008).

2.7 “Weintin’s so-called friends had all knuckled under to the House Un-American Activities Committee. Blotnick was turned in by his own mother. Sharpstein was turned in by his answering service. (a) Weinstein had been called by the committee and admitted he had given money to the Russian War Relief, and then added, ‘Oh, yes, I bought Stalin a dining-room set.’ (b) He refused to name names but said if the committee insisted he would give the heights of the people he had met at meetings. In the end he panicked and instead of taking the Fifth Amendment, took the Third, which enabled him to buy beer in Philadelphia on Sunday.”

2.7 (a) Weinstein had been called by the committee and admitted he had given money to the Russian War Relief, and then added, 'Oh, yes, I bought Stalin a dining-room set.'

No segmento (2.7a), o humor é gerado pela sátira feita a um costume de guerra, que é o inquérito, de que normalmente faz parte a tortura. Há referência explícita à Guerra russa no segmento “admitted he had given money to the Russian War Relief”, um período entre guerras. A tortura normalmente é realizada a fim de descobrir traições, mas, nesse caso, a personagem admite ter comprado um conjunto de pratos de jantar para Stalin – o que não parece ser algo grave. Sabe-se que Stalin ajudou a derrotar a Alemanha nazista na Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

2.7 (b) He refused to name names but said if the committee insisted he would give the heights of the people he had met at meetings. In the end he panicked and instead of taking the Fifth Amendment, took the Third, which enabled him to buy beer in Philadelphia on Sunday.”

O segmento (2.7b) está carregado de informações sobre a cultura e as leis norte-americanas, assim como sobre guerras. O primeiro enunciado do segmento (2.7b) é irônico, pois demonstra que o protagonista resistiu a denunciar seus aliados, no entanto, ele teria fornecido muito mais detalhes se houvesse insistência por parte da comissão de investigação de atividades antiamericanas: “he would give the heights of the people he had met at meetings”. O enunciado “In the end he panicked” transmite a sensação do que é ser um soldado de Guerra. Como consequência, o protagonista, tomado pelo pânico, atrapalha-se e escolhe a Terceira Emenda da Constituição Norte-americana⁶⁶, que dá o direito aos soldados

⁶⁶ As emendas da Constituição Americana são doze e foram elaboradas por Abraham Lincoln e seu partido em 1787.

americanos de não serem aquartelados em tempo de paz. Ao invés de escolher a Quinta Emenda, que dá ao cidadão americano o direito de permanecer calado e não se autoincriminar. O humor é gerado pela atitude atrapalhada do protagonista e explicado pela Teoria da Superioridade (ATTARDO, 2008). A última linha do segmento (2.7b), uma *punch line*, encerra o enunciado com “which enabled him to buy beer in Philadelphia on Sunday”. A *punch line* gera a quebra de expectativa do leitor porque o escritor criou uma situação irônica, cujo resultado final pode ser positivo para o protagonista.

2.8 “Weinstein finished shaving and got into the shower. He lathered himself, while steaming water splashed down his bulky back. **(a)** He thought, Here I am at some fixed point in time and space, taking a shower. **(b)** I, Isaac Weinstein. One of God’s creatures. **(c)** And then, stepping on the soap, he slid across the floor and rammed his head into the towel rack. **(c1)** It had been a bad week.”

2.8 **(a)** He thought, Here I am at some fixed point in time and space, taking a shower.

No segmento (2.8a), há a presença do pensamento existencialista prototípico das personagens de WA, pois o escritor era um leitor de Kierkegaard, filósofo existencialista, pelo qual Allen pode ter sido influenciado (MANSUR, 2008).

2.8 **(b)** I, Isaac Weinstein. One of God’s creatures.

No segmento (2.8b) apresenta-se o nome completo (ao menos assim se pensa) do protagonista, que se confronta com sua própria identidade. Ou ainda: reflete sobre si mesmo,

sobre sua própria identidade, mais particularmente a judaica. O sobrenome do protagonista escolhido pelo escritor pode ser uma alusão satírica sobre o físico Albert Einstein, criador da Teoria da Relatividade e um dos grandes gênios da humanidade. Junta-se a isso, o fato de que o primeiro nome do protagonista parece fazer outra referência a grandes cientistas: Isaac Newton, importante físico e matemático que fundou as leis gravitacionais da física. No entanto, Isaac é também um nome bíblico e tipicamente judaico. O segundo enunciado tem uma forte carga religiosa, a personagem se vê como uma criatura de Deus e assim (?) deve julgar-se merecedor das prerrogativas que a religião judaica atribui a este fato. O existencialismo está presente, pois Weinstein se defronta com o seu *self*. O humor é gerado no próximo segmento e está vinculado a (2.8b).

2.8(c) And then, stepping on the soap, he slid across the floor and rammed his head into the towel rack. 2.8 (c1) It had been a bad week.”

O segmento (2.8c) é uma *jab line* que apresenta uma sequência de eventos tragicômicos e oferece ao leitor a oportunidade de perceber a tragédia/desgraça do Outro. Esse tipo de humor é explicado pela Teoria da Superioridade (ATTARDO, 2008). Já em (2.8c1) tem-se uma *punch line*, que é irônica, pois o evento em (2.8c) é trágico, mais trágico do que ser simplesmente uma ‘semana ruim’: “It had been a bad week”.

2.9 (a) “The previous day, he had got a bad haircut and was still not over the anxiety it caused him. (b) At first, the barber had snipped judiciously, but soon Weinstein realized he had gone too far. ‘Put some back!’ he screamed unreasonably.”

2.9 “(a)The previous day, he had got a bad haircut and was still not over the anxiety it caused him.”

O segmento (2.9a) é uma continuação do humor proposto no enunciado anterior, como uma sequência de eventos trágicos em *flashback*. Em (2.9a) o humor é gerado pela incongruência (ou surpresa), que o enunciado “he had got a bad haircut and was still not over the anxiety it caused him” pode causar no receptor. Isso porque uma das características dos estereótipos do povo judeu é a ansiedade mais exagerada. A ansiedade judaica, segundo Steed (2005), pode ser originada pelos momentos históricos que os judeus sofreram na Segunda Guerra Mundial.

2.9 (b) At first, the barber had snipped judiciously, but soon Weinstein realized he had gone too far. ‘Put some back!’ he screamed unreasonably.”

No segmento (2.9b), o humor está no explícito apego exagerado de Weinstein aos cabelos já cortados e caídos no chão, e na conseqüente reação agressiva do protagonista em ao enunciar “‘Put some back!’ he screamed unreasonably”. A teoria que pode explicar o humor nesse enunciado é a da Incongruência. Isto porque o receptor não espera que Weinstein (e nem qualquer outra pessoa no mundo real fora da narrativa) peça ao cabeleireiro que coloque seus cabelos de volta à cabeça, depois de cortados, mesmo que o corte final não tenha ficado tão bom.

3.0 “I can’t,” the barber said. “It won’t stick.”

“Well, then give it to me, Dominic! I want to take it with me!”

(a) “Once it’s on the floor of the shop it’s mine, Mr. Weinstein.”

“Like hell! I want my hair!”

(b) He blustered and raged, and finally felt guilty and left. (b1) Goyim, he thought.

One way or another, they get you.”

3.0 (a) “Once it’s on the floor of the shop it’s mine, Mr. Weinstein.”

A cena humorística do enunciado anterior (2.9) continua neste diálogo entre o barbeiro e Weinstein. O segmento (3.0a) gera uma surpresa ou quebra de expectativa ainda maior no leitor (Teoria da Incongruência), porque o barbeiro continua a discussão, agora sobre a quem pertence o cabelo, depois de caído no chão.

3.0 (b) “He blustered and raged, and finally felt guilty and left.” (b1)

“Goyim, he thought. One way or another, they get you.”

O segmento (3.0b) apresenta um vocábulo que pode estar relacionado com a questão da religião judaica, a culpa. O receptor de (3.0b) não sabe se o protagonista sente-se culpado por ter reagido mal ao corte de cabelo ruim ou por haver discutido sobre a quem pertencia os cabelos. Já o segmento (3.0b1) contém uma expressão linguística usada por judeus para referir-se a quem não é judeu – “Goyim” – assim identificando quem não pertence ao seu grupo (étnico). Ao mesmo tempo, usá-la pode ser considerado um insulto, junto ao enunciado

“One way or another, they get you”. O protagonista parece querer dizer que os “Goyin” não são confiáveis ou são traidores.

3.1 “(a) Now he emerged from the hotel and walked up (a1) Eighth Avenue. (b) Two men were mugging an elderly lady. My God, thought Weinstein, time was when one person could handle that job. (c) Some city. Chaos everywhere. (d) Kant was right: The mind imposes order. (d1) It also tells you how much to tip. (d2) What a wonderful thing, to be conscious! (d3) I wonder what the people in New Jersey do.”

3.1 “(a) Now he emerged from the hotel and walked up (a1) Eighth Avenue.”

No segmento (3.1a) o leitor recebe a informação de que o protagonista se encontra em um hotel. Além disso, há também a informação de que Weinstein se encontra em Manhattan, espaço geográfico em que a “Eighth Avenue”⁶⁷ se localiza. No entanto, analisando a narrativa de um modo global, pode-se dizer que Weinstein não está em algum lugar específico (pelo menos não que se saiba). A narrativa, de um modo geral, se parece com recortes de memória realizados pelo protagonista e pelo próprio narrador.

3.1(b) “Two men were mugging an elderly lady. My God, thought Weinstein, time was when one person could handle that job.”

No segmento (3.1b), o receptor ouve a voz da consciência do protagonista, que narra uma cena em que Weinstein visualiza uma senhora sendo assaltada por dois homens. Este

⁶⁷ A Eighth Avenue é onde fica os teatros da Broadway, informação também importante para o entendimento global da narrativa.

logo depois pensa “My God, thought Weinstein, time was when one person could handle that job”. É nesse enunciado, igualmente uma *jab line* como no segmento (2.4a), que reside o humor do segmento (3.1b). O humor surge da constatação de Weinstein de que os tempos já são outros e/ou que ele está envelhecendo. Esta pode ser uma característica típica de pessoas idosas – que costumam comparar os tempos antigos com o momento em que vivem.

3.1(c) “Some city. Chaos everywhere.”

Há em (3.1c) o enunciado “Some city”, que é traduzido para a língua portuguesa como “Que cidade”, que Weinstein caracteriza como caótica. Este segmento oferece ao leitor mais informações sobre a localização geográfica de Weinstein (no momento desta memória), além da presença de um elemento de urbanidade. Esse elemento colabora para a criação do ambiente de agitação de uma cidade cosmopolita, que ao que tudo indica na narrativa (dentro deste pedaço de memória do protagonista) que seja Nova Iorque.

(3.1d) “Kant was right: The mind imposes order.

(d1) It also tells you how much to tip.”

(d2) What a wonderful thing, to be conscious!

(d3) I wonder what the people in New Jersey do!

O segmento (3.1d) contém um elemento de conhecimento cultural, a Filosofia. O leitor que não conhece quem foi Immanuel Kant não faz a associação necessária para perceber o sarcasmo em (3.1d1). Segundo Holiday (2012), os sarcásticos estão em estado de insatisfação e desilusão. O autor apoia-se em Adam Stenbergh para afirmar que o sarcasmo é “filho da

ironia”, uma espécie de clarin que anuncia o ultraje frustrado.⁶⁸ A informação primordial para entender o segmento posterior é que a teoria de Kant postula que os indivíduos não se deixem levar pela opinião alheia. No entanto, é justamente o que Weinstein faz ao pensar sobre quanto dar de gorjeta. Portanto o segmento (3.1d1) é uma *jab line* cheia de sarcasmo e que gera quebra da expectativa do leitor, pois há no último segmento dois *scripts* opostos: pensar por si mesmo/deixar-se levar pela opinião de outrem.

Em (3.1d2), percebe-se a presença de ironia, pois não é como a personagem principal se mostra: consciente. A personagem, na verdade, parece mais estar divagando por momentos passados de sua vida. Em (3.1d3), está presente uma *punch line* que encerra a passagem sobre a cidade que Weinstein descreve. O segmento é humorístico porque faz uma sátira à população de Nova Jérsei, que é o estado que mais abriga grupos étnicos minoritários dos Estados Unidos.

3.2 “He was on his way to see Harriet about the alimony payments. **(a)** He still loved Harriet, even though while they were married she had systematically attempted to commit adultery with all the R’s in the Manhattan telephone directory. He forgave her. **(b)** But he should have suspected something when his best friend and Harriet took a house in Maine together for three years, without telling him where they were.”

3.2 (a) He still loved Harriet, even though while they were married she had systematically attempted to commit adultery with all the R’s in the Manhattan telephone directory.

⁶⁸ Com a ironia intenta-se afirmar o oposto do que é enunciado. Já o sarcasmo, mais chocante e ultrajante, não se quer afirmar o oposto. Para alguns autores, como Moisés (2004), sarcasmo e ironia são sinônimos. Nesta dissertação fazemos a distinção anunciada nesta nota.

No segmento (3.2a), percebe-se a faceta mais emocional da personagem principal. É a primeira menção na narrativa à vida amorosa de Weinstein. O humor é gerado pelo enunciado satírico “even though while they were married she had systematically attempted to commit adultery with all the R’s in the Manhattan telephone directory”. Esse enunciado caracteriza-se pela sátira, pois há um exagero na maneira (mais particularmente por causa do número de homens) com que Harriet teria tentado cometer adultério. Também há uma referência à “Manhattan” é uma espécie de bairro (“*borough*”) de Nova Iorque, cuja população passa de um milhão de habitantes. É o mais antigo e mais populoso *borough* de Nova Iorque.

3.2 (b) But he should have suspected something when his best friend and Harriet took a house in Maine together for three years, without telling him where they were.”

O segmento (3.2b) é inteiramente humorístico, pois novamente há um exagero (característica da sátira) na caracterização do adultério cometido por Harriet, pela voz do narrador: “his best friend and Harriet took a house in Maine together for three years”. Percebe-se também que o protagonista é um indivíduo ingênuo.

3.3 “He didn’t *want* to see it – that was it. His sex life with Harriet had stopped early. (a) He slept with her once on the night they first met, once on the evening of the first moon landing, and once to test if his back was all right after a slipped disc.”

3.3(a) He slept with her once on the night they first met, once on the evening of the first moon landing, 3.3 (a1) and once to test if his back was all right after a slipped disc.”

No segmento (3.3a), o leitor tem a informação de que Weinstein e Harriet haviam tido um casamento ‘morno’, pois a frequência dos encontros sexuais do casal era muito rara. O humor contido em (3.3a) é gerado pela sátira, como no segmento (3.2a), e está mais concentrado no segmento (3.3a1) “and once to test if his back was all right after a slipped disc”, que pode ser considerado uma *punch line*.

3.4 “ ‘It’s no damn good with you, Harriet,’ he used to complain. ‘You’re too pure. (a) Every time I have an urge for you I sublime it by planting a tree in Israel. (b) You remind me of my mother.’ (Molly Weinstein, (b1) may she rest in peace, who slaved for him and made the best stuffed derma in (b3) Chicago — (b4) a secret recipe until everyone realized she was putting in hashish.)

3.4. (a) “Every time I have an urge for you I sublimate it by planting a tree in Israel.”

No segmento (3.4a), o leitor encontra uma referência a um mecanismo de defesa psíquico, que é a sublimação. O indivíduo que sublima algo encontra uma solução para uma situação angustiante ou conflituosa, que pode estar afetando seu ego. O humor está no modo como o protagonista resolveu seu conflito “by planting a tree in Israel”. O enunciado gera humor porque há a quebra da expectativa do leitor quanto ao modo de sublimação de Weinstein. Uma explicação sobre a atitude de sublimação do protagonista seria a política de reflorestamento de Israel, uma das prioridades do país desde sua independência em 1948.

3.4 (b) You remind me of my mother.’ (Molly Weinstein, (b1) may she rest in peace, who slaved for him and made the best (b2) stuffed derma in (b3) Chicago – (b4) a secret recipe until everyone realized she was putting in hashish.)

O segmento (3.4b) também apresenta conteúdo psicológico, especialmente em “You remind me of my mother”. Há também a presença de costumes culturais judaicos como ‘bendizer’ alguém que já faleceu, como em (2.6b1). Verifica-se isso em (3.4b1) “Molly Weinstein, may she rest in peace”. Outro elemento que faz parte da cultura judaica que está presente nesse enunciado tem relação com a culinária. Em (3.4b2), o receptor tem a informação de que a mãe de Weinstein preparava o melhor “stuffed derma”⁶⁹: trata-se de uma espécie de salsichão feito com intestino bovino recheado com farinha.

Uma informação que pode confirmar onde foi a infância e a adolescência de Weinstein está em (3.4b3). Isso porque em outra parte da narrativa tem-se uma indicação da rua em que o protagonista costumava brincar com seus amigos (“Rush Street”), que aparentemente localiza-se em Chicago. O estado de Illinois, onde se situa Chicago, é também um lugar que abrigou muitos judeus vindos da Europa, durante as diásporas judaicas.

O enunciado (3.4b) se encerra com uma *punch line* sobre a receita secreta da mãe de Weinstein. Mais exatamente em (3.4b4) “a secret recipe until everyone realized she was putting in hashish.” Segundo o protagonista era o melhor *kishke* que havia em Chicago, o que ninguém suspeitava é que havia uma substância entorpecente presente na receita secreta de Molly. A *punch line* gera a quebra da expectativa do leitor.

⁶⁹ ‘Stuffed derma’: termo também conhecido como ‘Kishke’.

3.5 (a) “For lovemaking, Weinstein needed someone quite opposite. Like LuAnne, who made sex an art. (a1) The only trouble was she couldn’t count to twenty without taking her shoes off. (a2) He once tried giving her a book on existentialism, but she ate it.”

O segmento (3.5a) é uma introdução para o desenvolvimento do humor no final do enunciado. O segmento (3.5a1) permite que o leitor infira que Harriet era uma mulher inteligente, pois descreve como LuAnne (provavelmente uma amante do protagonista) não tinha tanta inteligência – precisava tirar os sapatos para contar até vinte. Este segmento gera quebra de expectativa do leitor, pois apresenta dois *scripts* opostos e/ou incongruentes. As teorias que podem explicar o humor neste caso são a Teoria dos *Scripts* Semânticos do Humor ou a GTVH e a Teoria da Incongruência (ATTARDO, 2008).

No segmento (3.5 a2) o humor é gerado pela quebra da expectativa do leitor, pois se espera que alguém leia um livro e não que se o coma.

3.6 “Sexually, Weinstein had always felt inadequate. (a) For one thing, he felt short. He was five-four in his stocking feet, although in someone else’s stocking feet he could be as tall as five-six.”

3.6 (a) For one thing, he felt short. He was five-four in his stocking feet, although in someone else’s stocking feet he could be as tall as five-six.”

No enunciado 3.6, como em outras partes da narrativa, o narrador caracteriza a personagem principal como um indivíduo que se sente excluído, rejeitado, desajeitado, no segmento (3.6a), mais exatamente por causa da sua altura. O humor emerge devido à

estranheza ou incongruência causada pelo fato de que, usando as meias de outra pessoa, o protagonista se sente mais alto. Nesse segmento, há a presença de ironia, mais exatamente em “He was five-four in his stocking feet, although in someone else’s stocking feet he could be as tall as five-six”. A ironia é gerada pela ideia existente em um provérbio da língua inglesa “the grass is always greener on the other side”. Esse provérbio revela a constante insatisfação e frustração da personagem principal com sua própria vida, já que se aplica à ideia de que “o que os outros têm é melhor do temos”.

3.7 “ (a) Dr. Klein, his analyst, got him to see **(a1)** that jumping in front of a moving train was more hostile than self-destructive but in either case would ruin the crease in his pants.”

No enunciado 3.7, encontram-se elementos de cultura geral, como, por exemplo, em (3.7a), onde há uma referência a Melanie Klein (1882-1960), psicanalista pós-freudiana, de família judia, de importância para a psicologia infantil.⁷⁰ No segmento (3.7a1), o narrador relata o conselho da psicanalista, cuja voz é que faz emergir o humor: “jumping in front of a moving train was more hostile than self-destructive but in either case would ruin the crease in his pants”. No enunciado de Klein, verifica-se a presença de uma comparação referente à atitude pretendida pelo protagonista – atirar-se na frente de um trem em movimento. Para Klein, esse ato a ser protagonizado por Weinstein seria mais hostil do que autodestrutivo, informação que pode levar o leitor a inferir que a vida de Isaac não é muito valorosa. Sendo assim, Weinstein causaria mais transtornos para outras pessoas do que a ele próprio. O enunciado é finalizado com uma *punch line*, que quebra a expectativa do receptor “but in either case would ruin the crease in his pants”. Nessa *punch line*, pode-se dizer que o humor emerge do fato de que jogar-se na frente de um trem em movimento, um ato trágico-

⁷⁰ Entre as concepções de Melanie Klein, está, por exemplo, a de que a pulsão de morte é inata e está presente desde o início da vida “sob a forma de ataques invejosos e sádico-destrutivos contra o seio alimentador da mãe [...] Essas pulsões de morte “agindo dentro da mente, promovem uma terrível *angústia de aniquilamento*” (ZIMMERMAN, 2001, p. 242).

dramático, resultaria, em qualquer caso, em meramente “arruinar o vinco das calças”. Este evento obviamente não é a pior coisa que pode acontecer ao tentar o suicídio. Não se espera que um/a terapeuta faça ‘piada’ com uma situação em que Weinstein se encontra – tentar o suicídio. Em suma, o enunciado é finalizado com uma *punch line*, que quebra a expectativa do receptor.

3.8 “(a) Klein was his third analyst. His first was a Jungian, who suggested they try a Ouija board. (b) Before that, he attended “group,” but when it came time for him to speak he got dizzy and could only recite names of all the planets.”

3.8 (a) “Klein was his third analyst. His first was a Jungian, who suggested they try a Ouija board.”

O segmento (3.8a), igualmente ao (3.7a), demanda a evocação de conhecimentos em Psicologia, especificamente a Carl Gustav Jung (1875-1961), psiquiatra suíço de descendência protestante, que nutria sentimentos antissemitas.⁷¹ O humor nesse segmento está relacionado com a técnica usada pelo/a primeiro/a terapeuta do protagonista, a tábua ouija. Esse jogo é composto de um tabuleiro com letras e símbolos onde se coloca um copo ou uma moeda e tem como objetivo a invocação de espíritos. Nos Estados Unidos, o nome ‘Ouija’ é registrado e designa qualquer de tabuleiro que tenha o objetivo anteriormente mencionado. A relação entre o Ouija e Jung só pode ser estabelecida mediante a evocação de conhecimentos muito específicos relacionados ao desenvolvimento de suas concepções sobre a psique humana. Segundo Zimerman (2001), gradativamente o pensamento de Jung se tornou mais “místico”. Pode-se inferir que “rebaixar” Jung à posição de místico, ao ponto de utilizar uma

⁷¹ Segundo Zimerman (2001), “Não obstante Freud pressentisse que Jung nutria sentimentos antissemitas (o que veio a confirmar-se no futuro), em nome da causa da psicanálise, determinou-se a apaziguar os judeus e os antissemitas” (p. 236).

tábua ouija, tenha relação com seu antissemitismo. O segmento conta com uma *jab line*, que gera a quebra da expectativa do leitor.

3.8 (b) “Before that, he attended “group,”but when it came time for him to speak he got dizzy and could only recite names of all the planets.”

No segmento (3.8b), percebe-se um comportamento que está relacionado com o estereótipo do judeu: a ansiedade (STEED, 2005). Esse comportamento está no fato de que na terapia de grupo Weinstein sentiu-se tonto e não conseguiu falar de seus problemas, o que se espera que seja feito nessa técnica da psicologia. O humor emerge do fato de que não somente o protagonista não conseguiu falar, mas recitou os nomes de todos os planetas. O mecanismo de humor usado no segmento (3.8b) é a *punch line* “he got dizzy and could only recite names of all the planets”, que gera a quebra de expectativa do leitor (ATTARDO, 2008).

3.9 “(a) His problem was women, and he knew it. He was impotent with any woman who finished college with higher than a B-minus average. (b) He felt most at home with graduates of typing school, although if the woman did over sixty words a minute he panicked and could not perform.”

3.9 (a) He was impotent with any woman who finished college with higher than a B-minus average.

No segmento (3.9a), o narrador informa ao leitor que o protagonista possui um sentimento de inferioridade e tem dificuldade de relacionar-se com as mulheres. O humor fica por conta do fato de que Weinstein não consegue ter relações sexuais com uma mulher

inteligente. O leitor do conto em língua inglesa deve identificar que “B-minus average” é uma nota média/alta, sendo a nota mais alta ‘A’. Esse segmento é importante porque suscita o *script* semântico do estereótipo do judeu neurótico (STEED, 2005) e é dele que emerge o humor. Weinstein parece apresentar uma neurose quanto à sua sexualidade, pois não consegue se relacionar com mulheres que sejam, talvez, mais inteligentes que ele, provavelmente em função de sua já mencionada autodepreciação.

3.9 (b) He felt most at home with graduates of typing school, although if the woman did over sixty words a minute he panicked and could not perform.”

No segmento (3.9b) há a continuação do *script* semântico evocado em (3.9a). O narrador reforça a neurose e a autodepreciação de Weinstein, como em (3.9a). Neste caso, o protagonista se sente mais à vontade com mulheres formadas em escolas de datilografia e, mesmo assim, não consegue ter relações sexuais com uma mulher que consiga digitar mais do que sessenta palavras por minuto.

4.0 “Weinstein rang the bell to Harriet’s apartment, and suddenly she was standing before him. (a) Swelling to maculate giraffe, as usual, thought Weinstein. It was a private joke that neither of them understood.”

4.0 (a) “Swelling to maculate giraffe, as usual, thought Weinstein. It was a private joke that neither of them understood.”

Neste segmento há a presença de ironia na voz do narrador ao informar ao leitor que “Swelling to maculate giraffe” é uma referência a um verso do poema “*Sweeney among the*

Nightingales” de T. S. Elliot⁷². Trata-se de um pensamento estranho por duas razões. Em primeiro lugar, a estranheza deriva de sua completa desconexão com o contexto. Em segundo lugar, pela incongruência entre ser uma “piada interna” – piada que apenas faz sentido entre pessoas que se conhecem – mas que “nenhum deles entendia”. Ou seja, não seria sequer uma piada interna. Conforme Wallace (2004), o conto, além de ser de difícil compreensão para não judeus, “a estória lida explicitamente com confusão, limites de conhecimento e indeterminação de significado” (p. 87, n. 35)⁷³, citando especificamente este trecho do conto.

4.1 “(a) Hello, Harriet,” he said.

“Oh, Ike,” she said. “You needn’t be so damn self-righteous.” She was right. What a tactless thing to have said. He hated himself for it.

(b) “How are the kids, Harriet?”

“We never had any kids, Ike.”

“That’s why I thought four hundred dollars a week was a lot for child support.”

⁷² “Apeneck Sweeney spread his knees/Letting his arms hang down to laugh,/The zebra stripes along his jaw/**Swelling to maculate giraffe.**//The circles of the stormy moon/Slide westward toward the River Plate,/Death and the Raven drift above/And Sweeney guards the hornèd gate.//Gloomy Orion and the Dog/Are veiled; and hushed the shrunken seas;/The person in the Spanish cape/Tries to sit on Sweeney’s knees//Slips and pulls the table cloth/Overturns a coffee-cup,/Reorganised upon the floor/She yawns and draws a stocking up;//The silent man in mocha brown/Sprawls at the window-sill and gapes;/The waiter brings in oranges/Bananas figs and hothouse grapes;// The silent vertebrate in brown/ Contracts and concentrates, withdraws;/Rachel *née* Rabinovitch/Tears at the grapes with murderous paws;//She and the lady in the cape/Are suspect, thought to be in league;/ Therefore the man with heavy eyes/Declines the gambit, shows fatigue,//Leaves the room and reappears/Outside the window, leaning in,/Branches of wisteria/Circumscribe a golden grin;//The host with someone indistinct/ Converses at the door apart,/The nightingales are singing near/The Convent of the Sacred Heart,//And sang within the bloody wood/When Agamemnon cried aloud/And let their liquid siftings fall/To stain the stiff dishonoured shroud.” (Disponível em: <<http://www.poetryfoundation.org/poem/236780>>. Acesso em 25 abr. 2014).

⁷³ **No original:** “the story explicitly deals with confusion, the limits of knowledge, and indeterminacy of meaning”

4.1 (a) “Hello, Harriet,” he said.
 “Oh, Ike,” she said. “You needn’t be so damn self-righteous.”
 (a1) She was right. What a tactless thing to have said.
 (a2) He hated himself for it.

No segmento (4.1a), o humor é gerado pelo enunciado de Harriet “‘Oh, Ike’, she said. ‘You needn’t be so damn self-righteous’”. O enunciado é a réplica da ex-esposa a Weinstein, que ao ver Harriet lhe cumprimenta de maneira informal – “Hello, Harriet”. Considerando-se que as duas personagens já não têm um relacionamento afetivo-amoroso, o cumprimento de Weinstein estaria de acordo com a situação e, assim, seria esperado. No entanto, a réplica de Harriet, que o chama de hipócrita (“self-righteous”), funciona como uma quebra de expectativa do leitor, mecanismo de humor explicado pela Teoria da Incongruência (ATTARDO, 2008). Espera-se que as pessoas cumprimentem-se de maneira polida, mesmo após um rompimento de relação. A resposta da ex-esposa do protagonista pode ainda levantar a hipótese de que o casal usava expressões menos educadas para referirem-se um ao outro.

Já em (4.1a1) o humor é explicado pela forma como Weinstein se autodeprecia, concordando, em pensamento, com a ex-esposa e considerando que cumprimentá-la de maneira informal teria sido hipócrita e uma demonstração de falta de tato (“tactless”). Como mencionado no Capítulo 2, a autodepreciação é um mecanismo do humor judaico.

No segmento (4.1a2) verifica-se ainda mais fortemente a presença da autodepreciação e/ou *self-hatred*, motivada por algo extremamente banal, característica do humor judaico (SCLIAR, FINZI, TOKER, 2001).

4.1(b) “How are the kids, Harriet?”
“We never had any kids, Ike.”
“That’s why I thought four hundred dollars a week was a lot for child support.”

No segmento (4.1b), o humor é gerado pelo enunciado irônico do protagonista “That’s why I thought four hundred dollars a week was a lot for child support”. É irônico, sarcástico e autodepreciativo ao mesmo tempo, pois Weinstein faz uma ‘piada’ com a sua própria falta de esperteza ou à sua ingenuidade, que é, na verdade, a não aceitação do relacionamento que não ‘deu certo’ com Harriet.

4.2 (a) She bit her lip, Weinstein bit his lip. Then he bit her lip.

(b) “Harriet,” he said, “I... I’m broke. Egg futures are down.”

“I see. And can’t you get help from your shiksa?”

“To you, any girl who’s not Jewish is a shiksa.”

“Can we forget it?” Her voice was choked with recrimination. (c) Weinstein had a sudden urge to kiss her, or if not her, somebody.

4.2 (a) She bit her lip, Weinstein bit his lip. Then he bit her lip.

No segmento (4.2a), o humor emerge da *punch line* “Then he bit her lip”, que, apesar de ser uma sequência da ação de cada personagem (ato de morder o próprio lábio), cria quebra da expectativa do leitor. Isso porque é inusitado o fato de que Weinstein morda o lábio de Harriet, o que pode ser entendido como uma atitude agressiva, em resposta ao diálogo travado pelos dois no segmento (4.1b).

4.2 (b) “Harriet,” he said, “I... I’m broke. Egg futures are down.”

“I see. And can’t you get help from your shiksa?”

“To you, any girl who’s not Jewish is a shiksa.”

No segmento (4.2b), o protagonista queixa-se de sua situação financeira para Harriet. O humor está no enunciado “Egg futures are down”, que pode ser uma referência implícita a uma parte do órgão sexual masculino. Isso porque assim como as *commodities*, significado possível para ‘futures’ neste contexto, podem cair (neste caso, com o passar do tempo). O mecanismo de humor usado é o trocadilho (*‘pun’*), que parece abarcar a característica típica do humor judaico, que é a autodepreciação (SCLIAR, FINZI, TOKER, 2001).

Há também elementos culturais judaicos representados no segmento. Primeiramente, o termo *‘shiksa’*, que é um termo ídiche para designar uma mulher não judia, que foi assimilada pela língua inglesa. Pode, no entanto, ser usada pejorativamente, assim como a expressão do sentimento de exclusão de indivíduos não judeus, no caso, uma mulher.

4.2 (c) Weinstein had a sudden urge to kiss her, or if not her, somebody.

No segmento (4.2c), o humor emerge do enunciado “if not her, somebody”, uma típica *punch line*, que gera a quebra de expectativa do leitor, fenômeno humorístico explicado pela Teoria da Incongruência (ATTARDO, 2008). Aqui, se pode inferir também que Weinstein sente uma necessidade tão grande de beijar, que agiria de forma autodepreciativa (ação prevista do humor judaico), beijando qualquer mulher.

4.3 (a) “Harriet, where did we go wrong?”

“We never faced reality.”

“It wasn’t my fault. You said it was north.”

(b) “Reality is north, Ike.”

(c) “No, Harriet. Empty dreams are north. Reality is west. False hopes are east.

(c1) and I think Louisiana is south.”

4.3 “Harriet, where did we go wrong?”

(a) “We never faced reality.”

“It wasn’t my fault. You said it was north.”

No segmento (4.3 a), constata-se a presença de uma metáfora usada na língua inglesa, que tem o equivalente literal na língua portuguesa “face” = “encarar”. A metáfora colabora para a geração do humor na sequência do segmento, que pode ser explicado pelo fato de que o protagonista entende a metáfora “faced” literalmente: “It wasn’t my fault. You said it was north”.

4.3 (b) “Reality *is* north, Ike.”

No segmento (4.3b, “Reality *is* north, Ike”, uma réplica de Harriet para Weinstein, há a continuação do humor proposto pela metáfora existente em (4.3a). A ex-esposa de Weinstein insere uma nova informação quanto ao que teria criado o problema na relação entre ela e o protagonista. O que gera o humor é a quebra de expectativa na resposta de Harriet (4.3b), que afirma que a realidade fica ao norte.

4.3 (c) “No, Harriet. Empty dreams are north. Reality is west.

False hopes are east, (c1) and I think Louisiana is south.”

No segmento (4.3c), o humor proposto em (4.3b) continua, agora acrescentado aos segmentos/enunciados das personagens outros pontos cardeais que são metáforas para os problemas ou conflitos da relação do casal. A metáfora dos pontos cardeais gera humor, pois possibilita a quebra da expectativa do leitor e conseqüente quebra da sequência lógica do

enunciado no segmento (4.3c1). Pode-se interpretar também o enunciado (4.3) como uma referência (e talvez sátira) ao texto dramático de William Shakespeare “*Romeo and Juliet*”⁷⁴. No ato 2 (cena 1) Romeu compara Julieta ao sol, por haver uma referência a um ponto cardeal e tratar-se de uma cena romântica.

4.4 “She still had the power to arouse him. **(a)** He reached out for her, but she moved away and **(a1)** his hand came to rest in some sour cream.”

4.4 (a) “He reached out for her, but she moved away and **(a1)** his hand came to rest in some sour cream.”

O início do segmento (4.4a) parece criar uma cena romântica; no entanto, logo após o movimento de Weinstein, Harriet se afasta, e então surge o humor no segmento (4.4a1). Esse segmento assemelha-se com uma cena de comédia pastelão (“*slapstick comedy*”), típica de Woody Allen. Mais uma vez, na narrativa, a personagem principal é representada como um indivíduo atrapalhado, desajeitado e por fim rejeitado, ou seja, um palhaço, um típico “clown” de teatro.

4.5 “**(a)** Is that why you slept with your analyst?” he finally blurted out. His face was knotted with rage. **(a1)** He felt like fainting but couldn’t remember the proper way to fall. **(a2)** “That was therapy,” she said coldly. **(a3)** “According to Freud, sex is the royal road to the unconscious.” **(a4)** “Freud said *dreams* are the road to the unconscious.” **(a5)** “Sex, dreams – are you going to nit-pick?” “Goodbye, Harriet.”

⁷⁴ O início do ato 2, cena 1, de “Romeu e Julieta”: “But, soft! what light through yonder window breaks? / It is the east, and Juliet is the sun./ Arise, fair sun, and kill the envious moon, / Who is already sick and pale with grief./ That thou, her maid, art far more fair than she.” (SHAKESPEARE, 2010, p. 37).

O segmento (4.5a) descreve o sentimento da personagem quanto à sua suspeita de que sua ex-esposa o traía. Na verdade, nesse segmento o leitor tem a informação de que Weinstein ficou sabendo ou sabia do comportamento infiel de Harriet. Em (4.5a1), há a presença da autodepreciação, um elemento do humor judaico, através da voz do narrador. Em (4.5a2), Harriet “admite” implicitamente ter dormido com o analista. Neste enunciado, os segmentos (4.5a3) e (4.5a4) são dependentes cultural e humoristicamente. Isso porque, no segmento (4.5a3), o escritor cria a situação para que o humor venha à tona no segmento seguinte. O que cria essa possibilidade é a citação errônea que Harriet faz sobre os estudos de Sigmund Freud. Para reconhecer o humor presente neste segmento, o leitor precisa possuir conhecimento cultural, mais especificamente sobre as bases freudianas da psicanálise. O humor reside na correção que Weinstein faz em (4.5a4) do enunciado de Harriet, fazendo-a parecer inculta. A saber: Freud postulou em seus estudos sobre a mente humana que os sonhos são a estrada para o inconsciente, e não o sexo, como Harriet postula e usa como uma desculpa para ter dormido com seu analista. No segmento (4.5a5) “are you going to nit-pick?” o narrador/escritor faz com que Harriet pareça inculta/menos inteligente e ao mesmo tempo, subestimando os conhecimentos de Weinstein sobre psicologia.

4.6 “(a) It was no use. *Rien à dire, rien à faire*. (b) Weinstein left and walked over to Union Square. (c) Suddenly hot tears burst forth, as if from a broken dam. Hot, salty tears pent up for ages rushed out in an unabashed wave of emotion. (c1) The problem was, they were coming out of his ears. (c2) Look at this, he thought; I can’t even cry properly. (c3) He dabbed his ear with Kleenex and went home.”

4.6 (a) “It was no use. *Rien à dire, rien à faire*.”

O segmento (4.6a) apresenta termos da língua francesa, que fazem criar uma atmosfera mais *cult* e um certo clima de romantismo e/ou mais dramaticidade, já que é considerada a

língua do amor. Pode também ser uma referência à famosa canção de Edith Piaf⁷⁵ “*Non, je ne regrette rien*”⁷⁶ (1960). Porém, o mais importante é que o segmento expressa uma transformação do protagonista, visível em suas atitudes e enunciados. Ele agora parece aceitar o fim do relacionamento com Harriet e conformar-se com isso.

4.6 (b) Weinstein left and walked over to Union Square.

Aqui o receptor pode confirmar a transformação de atitude da personagem através da ação física que toma no segmento (4.6b). Há também uma referência a praça “Union Square”, que também é um bairro localizado em Manhattan⁷⁷. A praça é ladeada pela Broadway e pela *Park Avenue*, lugares mundialmente conhecidos que criam uma atmosfera tipicamente americana. Essa atmosfera reúne o charme e o *glamour* desses lugares com o constante existencialismo presente nos contos (e nos filmes) de Allen. O humor é gerado pela incongruência implícita de dois atos da personagem. Primeiro ato: Weinstein acaba, de alguma maneira, de romper um laço que tinha com a ex-mulher. De alguma forma, ele se separou realmente naquela hora em que se despediu dela. Segundo ato: a personagem caminha até a *Union Square* (termo que se traduzido literalmente seria Praça da União ou Praça União). Pode-se interpretar que exista aí certa ironia da parte do escritor. Intencionalmente ele criou uma cena em que há uma separação e logo depois introduz a ideia de união, através do nome da praça e bairro nova-iorquino.

⁷⁵ Edith Piaf (1915-1963) foi uma cantora francesa grande de sucesso, principalmente depois da Segunda Guerra Mundial.

⁷⁶ A canção gravada em 1960 por Piaf “*Non, je ne regrette rien*” (composta em 1956, com letra de Michel Vaucaire e melodia de Charles Dumont) trata do não arrependimento e o esquecimento quanto ao mal e ao bem que lhe fizeram. Na letra, encontra-se também uma transformação e uma renovação do indivíduo expresso como personagem da música, assim como acontece com Weinstein no conto aqui analisado.

⁷⁷ O bairro de Manhattan fica em Nova Iorque (EUA).

4.6 (c) Suddenly hot tears burst forth, as if from a broken dam. Hot, salty tears pent up for ages rushed out in an unabashed wave of emotion. (c1) The problem was, they were coming out of his ears. (c2) Look at this, he thought; I can't even cry properly. (c3) He dabbed his ear with Kleenex and went home.”

No segmento (4.6c), o leitor encontra uma metáfora que descreve a maneira com que o protagonista chora “in an unabashed wave of emotion”. O modo como chora é comparado a uma onda.

No segmento (4.6c1), há a quebra de expectativa do leitor, devido ao local de onde saíam suas lágrimas (“coming out of his ears”). No segmento (4.6c2), há a presença de autodepreciação, o protagonista pensa que não sabe fazer quase nada direito, nem chorar. No segmento (4.6c3), há a presença do vocábulo “Kleenex”, uma marca de lenços e elemento histórico da cultura norte-americana, mas que ficaram mundialmente conhecidos.

Ao longo das análises dos excertos do conto, nesta seção, já foram identificadas várias questões identitárias. Na próxima seção, portanto, retomamos tais questões de modo mais sistemático e unificado.

4.2.3 O Humor e as questões identitárias: discussão dos resultados

As análises dos enunciados humorísticos no conto “*No Kaddish for Weinstein*” de Woody Allen (1975) possibilitam responder às questões de pesquisa que se referem aos mecanismos de humor que Woody Allen utiliza em seus contos e que elementos linguísticos, culturais, identitários e cognitivos são fundamentais na construção do humor alleniano. Ao longo dessas análises, foram chamadas referências já discutidas nos Capítulos 2 e 3. Nesta seção, o objetivo é realizar uma síntese dos resultados obtidos e tecer comentários relevantes concernentes ao problema da pesquisa e aos objetivos lançados para esta dissertação.

No Quadro 2 e 3, respectivamente apresentam-se os elementos geradores do humor por meio de duas classificações: a dos mecanismos de humor propriamente ditos, e aqueles motivados conhecimentos enciclopédicos. Em cada coluna, fazem-se referências aos segmentos e enunciados onde são encontrados tais elementos. Após, a apresentação dos quadros, elaboram-se comentários gerais sobre outros aspectos mais salientes das análises realizadas.

Quadro 2 – Elementos geradores de humor: mecanismos de humor

ELEMENTOS GERADORES DE HUMOR	Segmentos	Enunciados
1) Mecanismos de humor		
- <i>Jab line</i>	(2.4a), (2.8c), (3.1b), (3.1d1), (3.8a)	
- <i>Punch line</i>	(2.4b), (2.6a1), (2.7b), (2.8c1), (3.1d3), (3.3a1), (3.4b4), (3.7a1), (3.8b), (4.2a), (4.2c)	
- Sátira	(2.4a), (2.7a), (3.1d3), (3.2a), (3.2b), (3.3a1)	(2.3), (4.3)
- Quebra de expectativa do leitor	(1.6a), (1.7a1), (1.7a2), (2.0), (2.1a), (2.4a), (2.5a), (2.5b), (2.6a), (2.6b3), (2.7b), (3.0a), (3.1d1), (3.4b4), (3.5a1), (3.5a2), (3.7a1), (3.8a), (3.8b), (4.1a), 4.2 (a), (4.3c1), (4.6c1)	
- Ironia	(1.4b), (1.5a), (1.6b), (2.8c1), (3.1d2), (3.6a), (4.0a), (4.1b), (4.6b)	
- <i>Scripts</i> opostos	entre os segmentos (1.5a) e (1.5b) e (1.5b1), no segmento (1.6b), (3.1d1), (3.5a1) e (3.5a2)	(1.8), (1.9)
- Sarcasmo	(3.1d1)	
- Trocadilho	(4.2b)	

Fonte: Quadro elaborado pela autora

As análises realizadas permitem categorizar e enumerar os elementos geradores de humor, assim como confirmar algumas hipóteses e postulados sobre o humor judaico de alguns teóricos. Quanto aos mecanismos de humor, percebe-se a presença de *jab lines*, que são tiradas humorísticas que se apresentam no meio de enunciados (ATTARDO, ANO). As *jab lines* estão presentes no segmentos: (2.4a) [“ever since his uncle’s nose had withered away in Saks Fifth Avenue one day.”], (2.8c) [“And then, stepping on the soap, he slid across the floor and rammed his head into the towel rack.”], (3.1b) [“Goyim, he thought. One way or another, they get you.”], (3.1d1) [“It also tells you how much to tip.”] e (3.8a) [“Klein was his third analyst. His first was a Jungian, who suggested they try a Ouija board”].

A frequente presença das *punch lines* demonstram que o humor alleniano é carregado de efeitos humorísticos também utilizados nas *stand up comedies*. Esse mecanismo de humor constitui os segmentos: (2.4b) [“Only that it should never be attempted after eating Mexican food”], (2.6a1) [“Of course, everybody looks like ants”], (2.7b) [“which enabled him to buy beer in Philadelphia on Sunday”], (2.8c1) [“It had been a bad week”], (3.1d3) [“I wonder what the people in New Jersey do”], (3.3a1) [“and once to test if his back was all right after a slipped disc”], (3.4b4) [“a secret recipe until everyone realized she was putting in hashish”], (3.7a1) [“jumping in front of a moving train was more hostile than self-destructive but in either case would ruin the crease in his pants”], (3.8b) [“but when it came time for him to speak he got dizzy and could only recite names of all the planets”], (4.2a) [“Then he bit her lip”] (4.2c) [“or if not her, somebody”].

A sátira também é um elemento importante na construção do humor alleniano, presente nos enunciados: (2.3) [“if everyone would learn the lyrics to ‘Rag Mop’”] e (4.3) [“We never faced reality.” “It wasn’t my fault. You said it was north”]. E nos segmentos: (2.4a) [“his uncle’s nose had withered away in Saks Fifth Avenue one day”], (2.7a) [“Oh, yes, I bought Stalin a dining-room set”], (3.1d3) [“I wonder what the people in New Jersey do”], (3.2a) [“she had systematically attempted to commit adultery with all the R’s in the Manhattan telephone directory”], (3.2b) [“he should have suspected something when his best friend and Harriet took a house in Maine together for three years, without telling him where they were”] e (3.3a1) [“and once to test if his back was all right after a slipped disc”].

Verificou-se nas análises a forte presença da quebra de expectativa do leitor como mecanismo forte gerador de humor. Essa quebra está ligada a *scripts* semânticos que têm, em grande parte, relação com termos linguísticos da cultura judaica. Esse mecanismo está presente nos segmentos e enunciados: (1.6a) [“he suffered untold injustices and persecutions because of his religion, mostly from his parents”], (1.7a1) [“He had been mistaken several times for Robert Redford”], (1.7a2) [“but on each occasion it was by a blind person”], (2.0) [“Still, his rank of sergeant in the Russian infantry would hurt him later when he needed a security clearance in order to get the free appetizer with his dinner at Longchamps”], (2.1a) [“he had organized some laboratory mice and led them in a strike over work conditions”], (2.4a) [“ever since his uncle’s nose had withered away in Saks Fifth Avenue one day”], (2.5a) [“When the market crashed, the government called in all mattresses, and Meyer became a pauper overnight”], (2.5b) [“he lacked the nerve and sat on a window sill of the Flatiron Building from 1930 to 1937”], (2.6a) [“Do they know what it is to sit on a window sill for seven years? There you see life!”], (2.6b3) [“The family gathered round for Passover”], (2.7b) [“which enabled him to buy beer in Philadelphia on Sunday”], (3.0a) [“Once it’s on the floor of the shop it’s mine, Mr. Weinstein”], (3.1d1) [“I also tells you how much to tip”], (3.4b4) [“a secret recipe until everyone realized she was putting in hashish”], (3.5a1) [“The only trouble was she couldn’t count to twenty without taking her shoes off”], (3.5a2) [“He once tried giving her a book on existentialism, but she ate it”], (3.7a1) [“that jumping in front of a moving train was more hostile than self-destructive but in either case would ruin the crease in his pants”], (3.8a) [“Klein was his third analyst. His first was a Jungian, who suggested they try a Ouija board”], (3.8b) [“but when it came time for him to speak he got dizzy and could only recite names of all the planets”], (4.1a) [“She was right. What a tactless thing to have said. He hated himself for it”], 4.2 (a) [“Then he bit her lip”], (4.3c1) [“and I think Louisiana is south”] e (4.6c1) [“The problem was, they were coming out of his ears”].

A ironia também está presente na geração do humor no conto analisado, nos segmentos e enunciados: (1.4b) [“He could handle a car beautifully and had already driven many places by himself”], (1.5a) [“He had been a precocious child. An intellectual], (1.6b) [but they could never accept the fact that their son was Jewish. “How did it happen?” his father asked, bewildered”], (2.8c1) [“It had been a bad week”], (3.1d2) [“What a wonderful thing, to be conscious!”], (3.6a) [“He was five-four in his stocking feet, although in someone

else's stocking feet he could be as tall as five-six"], (4.0a) ["Swelling to maculate giraffe, as usual, thought Weinstein. It was a private joke that neither or them understood"], (4.1b) ["How are the kids, Harriet?" "We never had any kids, Ike." "That's why I thought four hundred dollars a week was a lot for child support"], (4.6b) ["Weinstein left and walked over to Union Square"].

Os *scripts* opostos são igualmente essenciais na geração do humor alleniano, presentes entre os segmentos e enunciados: (1.5a) ["He had been a precocious child. An intellectual"], (1.5b) ["At twelve, he had translated the poems of T. S. Eliot into English"], (1.5b1) ["after some vandals had broken into the library and translated them to French"], (1.6b) ["but they could never accept the fact that their son was Jewish. "How did it happen?" his father asked, bewildered"], (3.1d1) ["It also tells you how much to tip"], (3.5a1) ["The only trouble was she couldn't count to twenty without taking her shoes off"], (3.5a2) ["He once tried giving her a book on existentialism, but she ate it"], (1.8) ["Then there was Feinglass, his other boyhood friend: A Phi Beta Kappa. A labor spy, ratting on the workers. Then a convert to Marxism. A communist agitator. Betrayed by the Party, he went to Hollywood and became the off-screen voice of a famous cartoon mouse. Ironic."] e (1.9) ["Weinstein had toyed with the Communists, too. To impress a girl at Rutgers, he had moved to Moscow and joined the Red Army. When he called her for a second date, she was pinned to someone else."].

O sarcasmo também está presente no conto analisado, embora em menor número. Encontra-se esse mecanismo de humor no segmento (3.1d1) ["It also tells you how much to tip."].

Há também a presença de um trocadilho, mecanismo que faz um joguete com as palavras ou ideias que elas representam, mais especificamente no segmento (4.2b) ["I... I'm broke. Egg futures are down."].

Quadro 3 – Elementos geradores de humor: a cultura judaico-americana

ELEMENTOS GERADORES DE HUMOR		
2) Cultura judaico-americana	Segmentos	Enunciados
- atmosfera pessimista e existencialista	(1.1a), (1.2a), (2.6a), (2.8a)	(1.3)
- saúde	Título (Kaddish)	
- ansiedade judaica	(2.9a), (3.8b)	
- autodepreciação	(1.2b), (1.4c), (3.9a), (3.9b), (4.1a1), (4.2a2), (4.2b), (4.2c), (4.5a1), (4.6c2)	
- depreciação	(1.4.a3), (1.5b1), (4.5a4), (4.5a5)	
- hábitos e costumes	(2.6b1), (2.6b2), (2.6b3), (2.6b4), (3.4b1), (3.4b2)	
- judaísmo (religião)	(2.6c)	
- estereótipo:		
- judaico: usura	(2.4a), (2.5a)	
- judaico: neurose	(3.9a), (3.9b)	
- judaico: mãe judia	(3.4b), (3.4b1), (3.4b2), (3.4b3), (3.4b4)	
- Cultura norte-americana	(2.7b), (4.6c3)	
- Expressões linguísticas	Título, (1.4a1), (3.0b1)	

Fonte: Quadro elaborado pela autora

A presença da cultura judaico-americana, também relacionada aos *scripts* e a partir de elementos linguísticos está presente ao longo do conto, ora de forma mais concentrada, ora de forma mais distribuída. Um forte elemento e característica típica dos contos de Allen é a atmosfera pessimista/existencialista que ele constrói, que também é entendida como uma marca da cultura judaica. Essa atmosfera se encontra representada nos segmentos: (1.1a) [“and in addition to all this his bed was on fire”], (1.2a) [“Look at me, he thought. Fifty years old. Half a century. Next year, I will be fifty-one. Then fifty-two.”], (2.6a) [“Uncle Meyer was fond of saying. ‘Do they know what it is to sit on a window sill for seven years? There you

see life!”], (2.8a) [“He thought, Here I am at some fixed point in time and space, taking a shower”], no enunciado (1.3) [“So little time left, he thought, and so much to accomplish”].

Essa característica dos contos de Allen se deve ao fato de que o escritor ter sido influenciado por filósofos como Kierkegaard (MANSUR, 2008). Importante também lembrar que Allen é considerado um “comediante profundamente filosófico” (HÖSLE, 2002, p. 18-19), por conta das temáticas abordadas pelo autor em seus contos e filmes.

O momento histórico em que Allen redigiu o conto analisado também pode ter influenciado essa visão existencialista do autor, pois os textos humorísticos estão também inseridos em um contexto social, cultural e histórico, assim como o indivíduo que o escreve. Maneiras de pensar e viver estão impregnadas nos enunciados e vocábulos escolhidos pelo escritor. Além disso, o humor pode ficar datado ou desatualizado muito rapidamente, dependendo da temática e de escolhas vocabulares realizadas pelo autor. Considerando-se isso, penso que o conto “*No Kaddish for Weinstein*” pode ser entendido como uma narrativa atemporal, pois apresenta tópicos que estão relacionados a um povo específico. No entanto, esses tópicos veem investidos de sentimentos que podem ser vivenciados por um indivíduo ou povo que não está referido no texto – como a pulsão de morte. Ou ainda, pode-se verificar a figura de uma mãe superalimentadora e superprotetora também na cultura italiana, por exemplo. Obviamente, há que se ressaltar que o humor construído por Allen ainda se encaixa, de alguma maneira, no pensamento ou modo de vida dos indivíduos da época contemporânea, a saber: o divórcio, as relações conflituosas e frágeis e a preocupação com o capital financeiro.

A preocupação do povo judeu com a saúde é tópico-gatilho de toda a narrativa, pois o protagonista se encontra em estado depressivo. Esse estado aparece desde o início do conto e nas passagens que revelam que Weinstein tinha como hábito a terapia psicológica, e está presente nos segmentos: (3.8b) [“Before that, he attended “group,””]. Nos enunciados em que este tema é tratado, o leitor pode verificar a presença de muitas referências a escolas psicanalíticas como as de Freud. Essas referências são parte da cultura judaico-americana, que tem como elementos a figura dos psicanalistas e psiquiatras. Conforme já se afirmou, isso reflete “a mistura de ceticismo e admiração por uma profissão que sempre foi um pouco estranha aos olhos judaicos tradicionais” (SCLIAR; FINZI; TOKER, 2001, p. 119).

Essas características do conto alleniano podem ser encontradas nos segmentos: (4.5a3) [“According to Freud, sex is the royal road to the unconscious”] e (4.5a4) [“Freud said *dreams* are the road to the unconscious.”]. Há também referências à psicanalista Melanie Klein, mais exatamente nos segmentos (3.7a) [“Dr. Klein, his analyst, got him to see”] e (3.8a) [“Klein was his third analyst”]; e também a Carl Gustav Jung, nos segmentos: (3.8a) [“His first was a Jungian, who suggested they try a Ouija board”]. Já o segmento (3.4a) [“Every time I have an urge for you I sublimate it by planting a tree in Israel.”] apresenta uma referência ao mecanismo psíquico da sublimação e, também, ao costume dos judeus imigrantes de plantar árvores em Israel para homenagear uma pessoa que faleceu. Essas referências podem gerar humor, se o receptor dos enunciados tiver conhecimento sobre as bases e a evolução da psicanálise.

A ansiedade judaica, segundo Steed (2005), é um fenômeno psicossocial como consequência ao evento histórico do Holocausto que se tornou parte da identidade judaica. Essa característica da nova identidade judaico-americana está presente nos segmentos: (2.9a) [“The previous day, he had got a bad haircut and was still not over the anxiety it caused him”] e (3.8b) [“Before that, he attended “group,” but when it came time for him to speak he got dizzy and could only recite names of all the planets.”].

A autodepreciação, característica do humor judaico (SCLiar; FINZI; TOKER, 2001), está presente na fala do protagonista e na voz do narrador. Verifica-se isso nos segmentos: (1.2b) [“Using the same reasoning, he could figure out his age as much as five years in the future”], (1.4c) [“Weinstein had made a few attempts to steer his father’s Chevy but kept winding up on the sidewalk”], (3.9a) [“His problem was women, and he knew it. He was impotent with any woman who finished college with higher than a B-minus average”], (3.9b) [“He felt most at home with graduates of typing school, although if the woman did over sixty words a minute he panicked and could not perform”], (4.1a1) [“She was right. What a tactless thing to have said.”], (4.2a2) [“He hated himself for it.”], (4.2b) [“I... I’m broke. Egg futures are down”], (4.2c) [“Weinstein had a sudden urge to kiss her, or if not her, somebody”], (4.5a1) [“He felt like fainting but couldn’t remember the proper way to fall”] e (4.6c2) [“Look at this, he thought; I can’t even cry properly.”].

Outro mecanismo de humor usado pelo escritor é a depreciação, encontrado nos segmentos: (1.4.a3) [“had studied driving at the Sorbonne”], (1.5b1) [“after some vandals had broken into the library and translated them to French”], (4.5a4) [“Freud said *dreams* are the road to the unconscious’.”] e (4.5a5) [“ ‘Sex, dreams – are you going to nit-pick?’” “Goodbye, Harriet.””].

Os hábitos e costumes do povo judeu estão bastante marcados e parecem colaborar para a narrativa tragicômica, de maneira a fazer parecer coerente o conflito identitário pelo qual Weinstein vivencia e vivenciou em sua vida. Essas práticas estão presentes nos segmentos: (2.6b1) [“may she rest in peace”], (2.6b2) [“Seder”], (2.6b3) [“The family gathered round for Passover”], (2.6b4) [“Oy, nephew!”], (3.4b1) [“may she rest in peace”], (3.4b2) [“stuffed derma”].

O judaísmo como religião está também presente, no segmento: (2.6c) [“a bomb that can kill more people than one look at Max Rifkin’s daughter.””].

Woody Allen faz uso dos estereótipos identitários judeus, como a usura, presente nos segmentos: (2.4 a) [“his uncle’s nose had withered away in Saks Fifth Avenue one day”] e no início do enunciado (2.5) [“The Depression shattered Weinstein’s Uncle Meyer, who kept his fortune under the mattress.””].

Outro estereótipo que tem relação com o povo judeu é a neurose, representada nos segmentos: (3.9a) [“He was impotent with any woman who finished college with higher than a B-minus average”] e (3.9b) [“He felt most at home with graduates of typing school, although if the woman did over sixty words a minute he panicked and could not perform”]. Segundo Steed (2005), a figura do judeu-neurótico é uma característica da nova identidade judaico-americana, que se originou pelos sentimentos de alienação e subversão pós-guerra (II Guerra Mundial). Steed (2005) afirma que esta nova identidade está representada em figuras ou personagens estereotipadas dos contos mais antigos de Allen.

No conto analisado, há também a presença do estereótipo da mãe judia, que aparece de forma mais discreta. Essa figura é superalimentadora e superprotetora, como prevê o estereótipo (Cf. SCLiar; FINZI; TOKER, 2001). No entanto, pode-se notar que a mãe de Weinstein (representação da mãe judia no conto) adicionava haxixe à comida (“stuffed

derma”) que preparava para o filho, conforme os segmentos: (3.4b) [“You remind me of my mother.”], (3.4b1) [“may she rest in peace, who slaved for him and made the best”], (3.4b2) [“stuffed derma in”], (3.4b3) [“Chicago”], (3.4b4) [“a secret recipe until everyone realized she was putting in hashish.”]. Esses segmentos geram a quebra de expectativa do leitor.

A cultura norte-americana está presente nos segmentos: (2.7b) [“instead of taking the Fifth Amendment, took the Third, which enabled him to buy beer in Philadelphia on Sunday”] e (4.6c3) [“He dabbed his ear with Kleenex and went home.”].

As expressões linguísticas da cultura judaica também fazem parte da construção do humor ao longo do conto analisado, a começar pelo vocábulo “Kaddish”, presente no título. Além disso, há outros vocábulos de origem judaica que colaboram para o humor, é o caso de [“dreidel”], presente no segmento (1.4a1) e [“Goyim”], no segmento (3.0b1) [“Goyim, he thought”].

Quadro 4 – Elementos geradores de humor: conhecimentos enciclopédicos

ELEMENTOS GERADORES DE HUMOR		
Conhecimentos enciclopédicos	Segmentos	Enunciados
Literatura	(1.5b), (4.0a)	
Marxismo	(1.8a), (2.1a), (2.4a), (2.4b)	(2.3)
Psicanálise	(3.4a), (3.7a), (3.7a1), (3.8a), (3.8b), (4.5a3), (4.5a4), (4.5a5)	
Fatos históricos	(1.9a), (2.5b), (2.7a), (2.7b)	(2.0), (2.5), (2.7)
Localizações geográficas e institucionais	(1.4a2), (1.4a3), (1.8a), (1.8b), (2.4a), (2.5b), (2.7b), (3.1a1), (3.1d3), (3.2a), (3.2b), (3.4a), (3.4b3), (4.6b),	(2.0)

Fonte: Quadro elaborado pela autora

Como uma característica geral do conto ressalta-se a necessidade de constante evocação de conhecimentos enciclopédicos ou *frames*.

Há uma referência explícita a um canon da literatura inglesa. Isso ocorre, por exemplo, nos segmentos: (1.5b) [“At twelve, he had translated the poems of T. S. Eliot into English”] e (4.0a) [“Swelling to maculate giraffe, as usual, thought Weinstein.”], além de outras referências implícitas, conforme demonstrado ao longo das análises.

Há referências ao Marxismo em: (1.8a) [“A Phi Beta Kappa./Then a convert to Marxism. A communist agitator”], que exige que o leitor conheça as sociedades universitárias americanas e a ideologia do Marxismo. Outros segmentos em que o escritor faz uso dos conhecimentos enciclopédicos sobre o marxismo são: (1.9a) [“Weinstein had toyed with the Communists, too. To impress a girl at Rutgers, he had moved to Moscow and joined the Red Army”], em que o leitor precisa acionar conhecimentos históricos que têm relação com a política. Considerem-se, ainda, os segmentos: (2.1a) [“he had organized some laboratory mice and led them in a strike over work conditions”], (2.4a) [““The withering away of the state’ was a phrase that had stayed with him”], (2.4b) [“What, he wondered, can be learned about the true essence of social revolution?”], e no enunciado (2.3) [“Actually, it was not so much the politics as the poetry of Marxist theory that got him. He was positive that collectivization could work if everyone would learn the lyrics to ‘Rag Mop’”].

Referências à psicanálise encontram-se nos segmentos e enunciados: (3.4a) [“Every time I have an urge for you I sublimate it by planting a tree in Israel”], (3.7a) [“Dr. Klein, his analyst, got him to see”], (3.7a1) [“that jumping in front of a moving train was more hostile than self-destructive but in either case would ruin the crease in his pants.”], (3.8a) [“Klein was his third analyst. His first was a Jungian, who suggested they try a Ouija board”], (3.8b) [“Before that, he attended “group,” but when it came time for him to speak he got dizzy and could only recite names of all the planets.”], (4.5a3) [“According to Freud, sex is the royal road to the unconscious.”], (4.5a4) [“Freud said *dreams* are the road to the unconscious.”], (4.6a) [“It was no use. *Rien à dire, rien à faire.*”], (2.3) [“Actually, it was not so much the politics as the poetry of Marxist theory that got him. He was positive that collectivization could work if everyone would learn the lyrics to ‘Rag Mop’.”] e (4.3) [“Harriet, where did we go wrong?” “We never faced reality.” “It wasn’t my fault. You said it was north.” “Reality *is* north, Ike.” “No, Harriet. Empty dreams are north. Reality is west. False hopes are east, and I think Louisiana is south.”]. Verifica-se, também, nessas referências a estados psíquicos, o uso de metáforas, nos segmentos: (4.3a) [“We never faced reality”], (4.3b) [“Reality *is* north,

Ike.”], (4.3c) [“Empty dreams are north. Reality is west. False hopes are east,”] e (4.6c) [“Suddenly hot tears burst forth, as if from a broken dam. Hot, salty tears pent up for ages rushed out in an unabashed wave of emotion”].

Observa-se a presença de uma referência a fatos históricos no segmento (1.9a) [“Weinstein had toyed with the Communists, too. To impress a girl at Rutgers, he had moved to Moscow and joined the Red Army.”] e no segmento (2.5b) [“All that was left for him was to jump out the window, but he lacked the nerve and sat on a window sill of the Flatiron Building from 1930 to 1937.”], no caso, a Grande Depressão dos Estados Unidos). Há outras referências a eventos históricos no conto alleniano, como nos segmentos (2.7a) [“Weinstein had been called by the committee and admitted he had given money to the Russian War Relief,”], (2.7b) [“He refused to name names but said if the committee insisted he would give the heights of the people he had met at meetings”]. Há também enunciados inteiros que evocam conhecimentos sobre fatos históricos, como em: (2.0) [“Still, his rank of sergeant in the Russian infantry would hurt him later”], (2.5) [“The Depression shattered Weinstein’s Uncle Meyer, who kept his fortune under the mattress. When the market crashed, the government called in all mattresses, and Meyer became a pauper overnight. All that was left for him was to jump out the window, but he lacked the nerve and sat on a window sill of the Flatiron Building from 1930 to 1937.”] e em (2.7) [“Weintein’s so-called friends had all knuckled under to the House Un-American Activities Committee. Blotnick was turned in by his own mother. Sharpstein was turned in by his answering service. Weinstein had been called by the committee and admitted he had given money to the Russian War Relief, and then added, ‘Oh, yes, I bought Stalin a dining-room set.’ He refused to name names but said if the committee insisted he would give the heights of the people he had met at meetings. In the end he panicked and instead of taking the Fifth Amendment, took the Third, which enabled him to buy beer in Philadelphia on Sunday.”].

As referências usadas por Allen fazem parte de *scripts* semânticos, que são geralmente apresentados em oposição, alguns deles muito restritos à comunidade judaico-americana, pois representam visões de mundo específicas, e a eventos históricos os quais o povo judeu vivenciou quando deixaram suas terras em Israel e se dissiparam para outros países.

Referências a locais e instituições são encontradas, por exemplo, nos segmentos: (1.4a2) [“on Rush Street”], (1.4a3) [“had studied driving at the Sorbonne”], (1.8 a) [“Then there was Feinglass, his other boyhood friend: A Phi Beta Kappa. A labor spy, ratting on the workers. Then a convert to Marxism. A communist agitator.”], (1.8b) [“Betrayed by the Party, he went to Hollywood and became the off-screen voice of a famous cartoon mouse. Ironic.”], (2.4a) [“Saks Fifth Avenue”], (2.5b) [“All that was left for him was to jump out the window, but he lacked the nerve and sat on a window sill of the Flatiron Building from 1930 to 1937.”], (3.1d) [“Kant was right: The mind imposes order.”], (2.7b) [“which enabled him to buy beer in Philadelphia on Sunday.”], (3.1a1) [“Eighth Avenue”], (3.1d3) [“d3) I wonder what the people in New Jersey do.”], (3.2a) [“attempted to commit adultery with all the R’s in the Manhattan telephone directory”], (3.2b) [“his best friend and Harriet took a house in Maine together for three years”], (3.4 a) [“Every time I have an urge for you I sublimate it by planting a tree in Israel.”], (3.4b3) [“Chicago”] e (4.6b) [“walked over to Union Square”]. E também no enunciado (2.0) [“Still, his rank of sergeant in the Russian infantry would hurt him later when he needed a security clearance in order to get the free appetizer with his dinner at Longchamps.”].

Apenas com base nesses conhecimentos enciclopédicos o leitor pode identificar o humor e reconstruir o intrincado mosaico de referências que Allen utiliza para gerar humor.

Percebe-se de forma geral, na narrativa como um todo, a presença de um elemento do humor judaico postulado por Scliar, Finzi e Toker (2001, p.1), que é a “fascinação pela lógica; mais precisamente pelo tênue limite que separa o racional do absurdo”. Woody Allen cria um mosaico de referências que beiram os limites do conhecimento, gerando um sentimento de que o conto se trata de um jogo de quebra-cabeças, do qual o leitor tem que encaixar todas as referências a fim de identificar o humor nos enunciados. Algumas dessas referências são muito específicas, como se pode verificar nos Quadros 3 e 4, o que nos leva a crer que Allen escreve para um público também bastante específico, que tenham conhecimento sobre a cultura judaica e americana. Esse público pode ser definido como os judeu-americanos. Em uma análise geral, pode-se considerar Allen, ao escrever uma narrativa como a aqui analisada, tem como objetivo fazer sátira aos costumes e hábitos da comunidade judaico-americana. Tem-se a impressão de que o escritor em si é uma personagem do mundo

real que se autodeprecia, ao fazer ver os hábitos do povo judeu. Um argumento que pode colaborar para esta hipótese é que o próprio Allen afirma em uma entrevista dada a Eric Lax (2011) que grande parte de sua obra (consideramos que se refira também a seus contos) é autobiográfica. Dessa forma, pode-se entender que o próprio escritor é uma personagem de uma narrativa (do mundo real) e assim usa das práticas da cultura judaico-americana para fazer rir, ou seja, criar uma narrativa humorística. Seria o caso de haver a narrativa (do mundo real) dentro da narrativa criada pelo escritor. Além disso, Allen se reconhece como judeu, pois está investido dessa nova identidade judaico-americana (KALMAN, 2011). Portanto, acredita-se que o escritor use os eventos históricos que marcaram o povo judeu e a (re)-elaboração da identidade judaica/do *self* judeu que tiveram que realizar psicologicamente e socialmente. Isso é o que se pode afirmar a partir do conto sob análise. Entretanto, apenas a análise extensa de outros contos poderia confirmar essa proposição.

Importante também notar que há escalas e diferentes sentimentos em relação à identidade judaica. Sabe-se que muitos judeus não se identificam ou se identificam pouco com sua identidade ligada ao lugar de origem. Isso pode acontecer devido ao processo de assimilação e aculturação pelo qual passaram, motivados pelas diásporas. O que Allen tenta representar em seu conto é justamente essa nova identidade, carregada de ressignificações. As personagens de Allen representam esse processo, e pode-se perceber isso nas ações e enunciados das mesmas, assim como através da voz do narrador, que apresenta personagens ainda atreladas à cultura judaica – como faz a família de Uncle Meyer, celebrando o *Passover* sentado na beira da janela. Essa passagem parece ser muito simbólica. Talvez seja uma maneira de representar o apego às tradições e à cultura da terra natal, como se a cultura/religião judaica não o deixasse pular da janela, o que significaria ceder à cultura capitalista norte-americana.

Essas características podem claramente ser relacionadas aos domínios, estratos e parâmetros do Sistema Cognitivo da Narrativa, conforme análise realizada na seção 4.2.1, em especial aos domínios (a) mundo físico espaço-temporal, (b) cultural e sociedade, (c) produtor e receptor da narrativa e (e) a narrativa propriamente dita; aos estratos (a) estrutura temporal, (b) estrutura espacial, (c) estrutura causal e (d) estrutura psicológica; e aos parâmetros de (a) inclusão, (b) coextensão, e quanto ao (c) grau de diferenciação: (c1) contínuo-discreto

(eventos da narrativa), (c2) multiplex (estrutura da narrativa), (c3) distribuído (quanto ao humor), (c4) aproximado (protagonista), (c5) vago (humor), (c6) esquemático (estrutura conceptual) e (c7) implícito (humor).

A análise do conto “*No Kaddish for Weinstein*”, como um estudo exploratório da narrativa humorística de Woody Allen, fornece amplos insumos para uma discussão sobre a ancoragem dos mecanismos de humor em fatores socioculturais e cognitivos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta parte da dissertação será retomado o percurso da investigação, levantados os resultados relevantes e discutidas perspectivas futuras de investigação.

Procurou-se demonstrar exploratoriamente, através da escolha de um conto prototípico de Woody Allen, “*No Kaddish for Weinstein*” os mecanismos de humor sob a ótica da Teoria dos *Scripts* Semânticos do Humor e a Teoria Geral do Humor Verbal. A estrutura narratológica foi caracterizada segundo o Sistema Cognitivo da Narrativa.

Por meio das análises, entendemos que o objetivos geral desta investigação – examinar o humor nos contos de WA e sua relação com elementos sociocognitivos e identitários da cultura judaica – e os objetivos específicos – (a) analisar a estrutura narrativa dos contos de WA, (b) identificar as características dos tipos de humor nos contos do escritor, (c) analisar os elementos linguísticos que fazem emergir o humor nos contos do allenianos, (d) relacionar elementos linguísticos e fatores socioculturais nos contos do escritor e (e) relacionar os elementos que constituem o humor alleniano – foram alcançados. As questões de pesquisa foram satisfatoriamente respondidas, quais sejam: (a) Quais são os domínios, estratos e parâmetros que tipificam a narrativa de WA? (b) Quais os mecanismos de humor que WA usa em seus contos? (b) Que elementos linguísticos, culturais, identitários e cognitivos são peças-chave na construção do humor alleniano? Também foram respondidas as questões derivadas: Por que o humor e o judaísmo estão conectados? Qual a relação entre eles?

Para alcançar os resultados pretendidos, no Capítulo 2 abordou-se o humor e suas áreas interdisciplinares, como a cultura, a identidade e a história do humor e suas relações com o humor de Woody Allen; no Capítulo 3 tratou-se do referencial teórico para as análises: a Teoria dos *Scripts* Semânticos do Humor, a Teoria Geral do Humor Verbal e o Sistema Cognitivo da Narrativa; e no Capítulo 4, procedeu-se à análise do conto “*No Kaddish for Weinstein*”, de modo a dar conta da estrutura narratológica e dos mecanismos de humor relevantes para a consecução dos objetivos lançados e como um caminho para responder às questões de pesquisa. Esse Capítulo, em especial, traz contribuições importantes, em função de aplicarem-se teorias que não têm sido exploradas no meio acadêmico brasileiro.

Nesse percurso, identificaram-se questões identitárias que explícita ou implicitamente estão presentes no conto analisado. Para identificar tais questões foi necessário imergir no mundo na narrativa alleniana, empreendendo uma pesquisa sobre várias referências culturais, linguísticas, geográficas, entre outras, presentes no conto. Ou seja, bem de acordo com o aporte teórico em que se baseia esta investigação, é preciso que se identifiquem os *scripts* semânticos e os conhecimentos enciclopédico-culturais que estruturam ideacionalmente a narrativa.

Entre as questões identitárias culturais mais relevantes, relativas a fatores relacionados com a história e cultura judaicas, com a ambiência nova-iorquina e com o pensamento próprio de Allen, encontram-se o uso de estereótipos e/ou caricaturas do indivíduo judeu, a autodepreciação característica do humor judaico, atmosfera existencialista, hábitos e costumes judaicos, referências à psicanálise, a localizações geográficas e institucionais e, simultaneamente, para capturar todos esses fatores, a constante necessidade de evocação de conhecimentos enciclopédicos.

Em suma, a análise do conto “*No Kaddish for Weinstein*”, tomado como uma narrativa prototípica de Woody Allen, que permitiu que se identificassem Domínios, Estratos e Parâmetros do modelo narratológico do autor, segundo o Sistema Cognitivo da Narrativa de Talmy (2000), assim como os mecanismos geradores de humor mais relevantes que emergem em sua interpretação, com base na Teoria dos *Scripts* Semânticos do Humor e a Teoria Geral do Humor Verbal. Em consonância com Raskin (1985), a análise narratológica demonstrou, juntamente com as análises dos segmentos e enunciados, que o conto de WA constrói um humor sofisticado e é desafiador. Em termos de sofisticação de humor, o conto alleniano caracteriza-se por (a) ter acesso limitado – conhecimento alusivo, que se refere a um conhecimento elitista ou privilegiado; e (b) por ter processamento complexo, dependente do uso de mais lógica.

Como um estudo exploratório, abrem-se perspectivas de pesquisas futuras para a análise de outros textos narrativos de caráter humorístico, não apenas de Allen como de outros autores, sejam contos, crônicas ou narrativas longas. Além disso, poder-se-ia aprofundar o uso do aporte teórico das teorias do humor, explorando a categorização de *scripts* semânticos e mesmo ampliá-lo, para incluir o estudo de mapeamentos metafóricos relevantes, quando

presentes, utilizando, para tanto, a Teoria da Metáfora Conceitual, o que não foi objeto desta investigação. Embora se tenha observado o uso de metáforas, estas não tiveram um papel fundamental na geração do humor no conto analisado. Porém, não se pode descartar a hipótese de que, em outros contos, elas tenham um papel mais central.

Partimos do pressuposto de que narrativas desse tipo são um caminho para a compreensão da importância de fatores socioculturais para a interpretação da linguagem em uso numa abordagem sociocognitiva como a proposta pela Linguística Cognitiva. Ao mesmo tempo, entende-se que este estudo não só se adequou às pesquisas na linha de Língua, Cultura e Regionalidade como também contribuiu para o alargamento das possibilidades de investigação dentro de seu escopo.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, A. **Shulchan Aruch, a mesa posta: a reatualização da diáspora judaica e a formação de territórios a partir da comida na obra 'Por que sou gorda, mamãe?'** de Cíntia Moscovich. Data da defesa: 28/08/2009. 107 folhas. Dissertação. Universidade de Caxias do Sul. Caxias do Sul, 28/08/2009.

ALBERTI, V. O riso, as paixões e as faculdades da alma. Textos de História. **Revista da Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília**, Brasília, UnB, v. 3, n.1, p.5-25, 1995.

ALLEN, W. **The complete prose of Woody Allen**. Londres: Picador, 1998. 473p.

ATTARDO, S. A primer for the linguistics of humor. In: RASKIN, V. (Ed.) **The primer of humor research**. Berlim: Mouton de Gruyter, 2008. p. 101-55.

ATTARDO, S. **Linguistic theories of humor**. Victor Raskin e Mahadev Apte (Ed). Berlim: Mouton de Gruyter, 1994.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução: Yara Frateschi Vieira. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002. p. 1-51.

BARTH, F. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, Phillippe; STREIFFENART, Jocelyne. **Teorias da etnicidade** (seguido de Grupos Étnicos e suas Fronteiras de Frederik Barth). São Paulo: UNESP, 1998.

BOURDIEU, P. A identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região. In: BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. 6 ed., São Paulo: Perspectiva, [1930] 2002. p. 107-116.

BREMMER, J; ROODENBURG, H. (Orgs.). **Uma história cultural do humor**. Tradução: Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000

BURKE, P. Fronteiras do cômico nos primórdios da Itália moderna. In: BREMMER, J; ROODENBURG, H. (Orgs.). **Uma história cultural do humor**. Tradução: Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 93-114.

CARDOSO, R. O. **Caminhos da identidade: ensaios sobre etnicidade e multiculturalismo**. São Paulo: UNESP. 2006.

CARVALHO, S. N. **A guerra nas palavras: uma análise crítica da metáfora conceitual na retórica do presidente G. W. Bush. Jr. e de seus colaboradores**. 149f. Dissertação (Doutorado em Letras) - Universidade Federal Fluminense. RJ, 2006.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 199-217.

CHAVES, C. N. M. Metáfora e humor. In: MACEDO, Ana Cristina Pelosi de; BUSSONS, Aline Freitas (Orgs.). **Faces da metáfora**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006. p. 53-77.

CHARTIER, R. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução: Maria Manuela Galhardo. 2. ed. Lisboa: Difel, 2002.

COEHN, E. **Jewish identity research: a state of art**. International Journal of Jewish Education Research, v. 1, n.1, p. 7-48, 2010

CUCHE, D. **A noção de cultura nas ciências sociais**. 2. ed. Bauru, SP: Educs, 2002. p. 9-31.

DARNTON, R. **O grande massacre dos gatos e outros episódios da história francesa**. Rio de Janeiro: Graal, 1986. p. XIII-XVIII, p.103-139.

DAMROSCH, L. What are you laughing at? Entrevista concedida a Ken Gewertz. 22 ago. 2002. **Harvard University Gazette**, Massachusetts, 2002. Disponível em: < <http://news.harvard.edu/gazette/2002/08.22/10-wit.html>>. Acesso em: 4 abr. 2012.

FELTES, H. P. de M. **Semântica cognitiva: ilhas, pontes e teias**. Porto Alegre: Edipucrs, 2007.

FREUD, S. O chiste e sua relação com o inconsciente: introdução ao narcisismo. Tradução: C. Magalhães de Freitas. In: FREUD, S. **Obras completas de Sigmund Freud. V. II** Rio de Janeiro: Delta, 1905. p. 7-41.

GEERTZ, C. **Por uma teoria interpretativa da cultura**. 2. ed., Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GEIER, M. **Do que riem as pessoas inteligentes?: uma pequena filosofia do humor**. Tradução: André Delmonte e Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Record, 2011. p. 7-52

GUREVICH, A. Bakhtin e sua teoria do carnaval. In: BREMMER, J; ROODENBURG, H. (Orgs.). **Uma história cultural do humor**. Tradução: Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOLIDAY, Ryan. **Acredite, estou mentindo**. Confissões de um manipulador das mídias. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012.

HÖSLE, V. **Woody Allen: an essay on the nature of the comical**. University of Notre Dame Press, 2007, p.96. Resenha de MORREALL, J. Indiana: Notre Dame Philosophical Reviews: an electronic journal. Disponível em: <<http://ndpr.nd.edu/news/23088/?id=10744>>. Acesso em: 30 maio 2012.

JULIUS, A. **T. S. Eliot, anti-Semitism and literary form**. NY: Cambridge University Press, 1995. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?>

id = Q S U 4 A A A I A A J & printsec = frontcover & hl = pt - BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 15 abr. 2014.

KALMAN, J. **Heckling the divine: Woody Allen, the book of Job, and Jewish Theology after the Holocaust.** Jews and Humor. West Laffayette: Purdue University Press, 2011. Disponível em: <http://huc.edu/faculty/faculty/kalman/Kalman_JewsandHumor.pdf> Acesso em: 18 fev. 2013.

KOLATCH, A. J. **El libro judio del por que?** Colômbia: L.B Publishing, 1995.

LAX, Eric. **Conversations with Woody Allen: his films, the movies, and moviemaking.** Updated and expanded. 2. ed. New York: Alfred A. Knopf, 2011.

LE GOFF, J. O riso na Idade Média. In: BREMMER, J; ROODENBURG, H. (Orgs.). **Uma história cultural do humor.** Tradução: Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 65-82

LIMA, P. L. C.; FELTES, H. P. de M.; MACEDO, A. C. P. Cognição e metáfora: a Teoria da Metáfora Conceitual. In: MACEDO, A. C. P. de; FELTES, H. P. de M.; FARIAS, E. M. P. (Org.). **Cognição e linguística: explorando territórios, mapeamentos e percursos.** Porto Alegre: Edipucrs; Caxias do Sul: Educ 2008. p.127-165.

MANSUR, F. A ironia e o absurdo na ficção de Woody Allen. XI Congresso Internacional da ABRALIC, São Paulo, USP. **Tessituras, interações, convergências.** 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/072/FELIPE_MANSUR.pdf> Acesso em: 30 abr. 2014.

MENTLIK, C. S. **As migrações e seus reflexos na cultura:** alguns fatos e perspectivas sobre a imigração e a história da presença judaica no Brasil. Métis: história e cultura, v. 4, n. 8, p. 61-76, jul/dez., 2005. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/1182/820>. Acesso em: 15 dez. 2014.

MINTZ, L. Humor e cultura popular. In: RASKIN, V. (Ed.). **The primer of humor research.** Mouton de Gruyter. Berlin, 2008. p. 281-301

MOISÉS, Massaud. **Dicionários de termos literários.** 12. ed. ver. ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

NILSEN, D. L.F. **Humorous contemporary Jewish-American authors: an overview of the criticism.** Arizona State University. Mellus, v. 21, n. 4, p. 71-101, winter, 1996.

NILSEN, D.; A. Literature and humor. In: RASKIN, V. (Ed.). **The primer of humor research.** Mouton de Gruyter. Berlin, 2008. p. 243-280

OLIVEIRA. R. C de. **Caminhos da identidade: ensaios sobre a etnicidade e multiculturalismo.** São Paulo: Unesp, 2006. p.10-115.

POZENATO, José Clemente. **Processos culturais**: reflexões sobre a dinâmica cultural. Caxias do Sul: Educs (2003).

RASKIN, V. **Semantic mechanisms of humor**. Netherlands: Springer Science & Business Media, 1985. p. 284

RASKIN, V. (Ed.). **The primer of humor research**. Mouton de Gruyter. Berlin, 2008. 673p.

RASKIN, V.; ATTARDO, S. **Script theory revis(it)ed**: joke similarity and joke representation model. Mouton de Gruyter: 1991. p. 293-347

ROMÃO, S. C. G. Onde está a graça: análise do nível (explícito, implícito e metaplícito) em que se processa a bissociação em textos humorísticos. Uberlândia: **Letras e Letras**, v. 21, n.1, p. 287-339, 2005.

ROSENBERG, ROY. A. **Guia conciso do judaísmo**: história, prática e fé. Tradução: Maria Clara de Biase W. Fernandes. Ed. Imago. Rio de Janeiro, 1992. 226p.

ROYAL, D. P. **Woody Allen after 1990**: Introduction. Post script. v. 31, n.2. 01 de janeiro de 2012. p. 3. Disponível em: <<http://www.freepatentsonline.com/article/Post-Script/296160240.html>>. Acesso em: 18 mar. 2012.

SHAKESPEARE, W. **Romeo and Juliet**. Complete and unabridged. Collector's library. Londres, 2010.

SILVEIRA, J. R. C.; FELTES, H. P. M. **Pragmática e cognição**: a textualidade pela relevância. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999. 156p.

SIMPSON, P. (Org.). **Introdução**. In: STEEN, Gerard J.; PEER, Willie van; VERDONK, Peter (Eds.). **On the discourse of satire**: towards a stylistic model of satirical humour. Amsterdam, Fildélfia: John Benjamins Publishing Company, 2003. (Linguistic approaches to literature). p. 242

SCLIAR, M.; FINZI, P.; TOKER, E. (Orgs.). **Do Éden ao divã**: humor judaico. 6. ed. São Paulo: Shalom, 2001.

SCLIAR, M. **Judaísmo**: dispersão e unidade. Lisboa: Cotovia, 2010.

SPIEGEL, P. **Humor**. Disponível em: <<http://www.iep.utm.edu/humor>>. Acesso em: 04 fev. 2013

STEED, J. P. The subversion of the Jews: Post-World War II Anxiety, humor, and identity in Woody Allen and Philip Roth. **Project Muse**. Maryland, 2005. v. 1, n. 2. p. 145-162. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/prs/summary/v001/1.2.steed.html>>. Acesso em: 23 abr. 2012.

TALMY, L. **Toward a cognitive semantics**: concept structuring systems. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000. v 1

THE PARIS REVIEW. Interviews. **T. S. Eliot, The Art of Poetry No. 1.** By Donald Hall. Disponível em: <<http://www.theparisreview.org/interviews/4738/the-art-of-poetry-no-1-t-s-eliot>>. Acesso em 15 mar. 2014.

TRIENZERG, Katrina E. Humor and literature. In: RASKIN, V. (Ed.). **The primer of humor research.** Mouton de Gruyter. Berlin, 2008. p. 523-542

VIEIRA, N.H. **Construindo a imagem do judeu:** algumas abordagens teóricas. Organização e Introdução. Tradução: Alexandre Lissovsky e Elisabeth Lissovsky. Imago, 1994. Rio de Janeiro. 242 p.

WALLACE, James M. The mouse trap: reading Woddy Allen. In: CONRARD, Mark T.; SKOBLE, Aeon L. (Eds.) Woody Allen and philosophy: you mean my whole fallacy is wrong? Peru, Illinois: Open Court Publ., 2004. p. 69-88.

WHITE, H. **Meta-história:** a imaginação histórica do século XIX. Tradução: José Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 1992.

WHITFIELD, Stephen. **In search of American Jewish culture.** Brandeis University Press, 2001. Disponível em: http://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=cj_2I-6Xj60C&oi=fnd&pg=PR11&dq=jewish+culture+and+usa&ots=dD2CTkgpSO&sig=YE9QkUOPp1ZnuVG8pRRUu9JelNM#v=onepage&q=jewish%20culture%20and%20usa&f=false. Acesso em 30 nov. 2014.

YTZCHAK, M. B. **Introdução à filosofia e ao pensamento judeu.** Mekorot, 2005.

ZIMERMAM, David E. **Vocabulário contemporâneo da psicanálise.** Porto Alegre: Artmed, 2001.

ANEXOS

ANEXO A – BIODATA DE WOODY ALLEN

Allan Stewart Konigsberg, mais conhecido como Woody Allen, é um reconhecido cineasta americano, de origem judaica. Nasceu em primeiro de dezembro de 1935 e foi criado no Brooklyn. É filho de Nettie, uma livreira, e de Martin Konigsberg, que foi taxista, ourives e até garçom, ambos nascidos e criados em Manhattan. Seus avós eram imigrantes que falavam iídiche, hebraico e alemão.

A infância de Allen foi marcada por dificuldades financeiras. Sua relação com seu pai era amigável, e sua mãe era mais rígida e quem fazia tudo funcionar. É importante o fato de que Allen viveu no contexto histórico da II Guerra Mundial. Nesta época o escritor tinha apenas seis ou sete anos e lembra-se que seu pai costumava levá-lo passear e observar os prédios de Nova Iorque (LAX, 2011). Outro fato interessante é que o avô de Allen perdeu todo seu patrimônio durante a Grande Depressão, período de crise econômica séria que teve início em 1929 e alongou-se pela década de 30. Seu avô possuía teatros, um deles no Brooklyn, e ficou muito pobre da noite para o dia (LAX, 2011).

O cineasta soma à sua carreira outros talentos: na maioria dos filmes que dirigiu foi também roteirista e ator. Além disso, foi comediante, escreveu contos, crônicas e textos para teatro da Broadway. O múltiplo artista é também músico – toca clarinete em bares de Nova Iorque (LAX, 2011).

O biógrafo americano Eric Lax (2011) reuniu em um livro os diálogos que teve nos momentos em que esteve com o escritor em uma série de entrevistas com Woody Allen, que cobrem mais de metade da vida do escritor. Essas entrevistas foram iniciadas em 1971 e, para a última edição da sua biografia feita por Lax, foram adicionadas entrevistas realizadas entre abril de 2005 até o começo de 2007 e, mais tarde, entre o final de 2008 até o começo de 2009. Essas entrevistas estão divididas em oito capítulos: 1) “A ideia”, 2) “Escrevendo”, 3) “Elenco, atores, atuação”, 4) “Filmagem, sets, locações”, 5) “Direção”, 6) “Edição”, 7) “Avaliação” e 8) “Carreira”, e reúnem os elementos que fazem parte de sua carreira e suas ocupações como um todo. O livro está recheado de fotos de cenas de seus filmes, muitas tiradas da perspectiva do *backstage*, onde estavam atores, atrizes e cineastas que trabalhavam com WA. Em uma

destas fotos pode-se reconhecer Carlo di Palma, que trabalhou com Woody em onze de seus filmes. Além disso, há fotos de Woody Allen em reunião com amigos comediantes.

Sua obra cinematográfica tem grande destaque, sendo influenciadas por Charlie Chaplin, Groucho Marx, Ingmar Bergman, Stanley Kubrick e Bob Hope (LAX, 2011). No entanto, as duas artes – escrita e cinema – tem muitos pontos em comum. Primeiramente seus filmes tratam, na sua maioria, de tópicos muito similares aos dos contos que escreveu. E principalmente, porque são também, na maior parte, comédias ou tragicomédias, cujos diálogos, cenas e atmosfera se parecem com os diálogos que cria em seus contos.

Woody começou a escrever piadas quando tinha ainda dezesseis anos, mandava-as para vários colunistas de fofoca de jornais de Nova Iorque e então começou a ter suas linhas publicadas. Estes colunistas eram lidos por milhares de pessoas de todas as idades. Foi nesta época que decidiu criar seu nome artístico, pois não queria seu nome visto por colegas de escola e tomando como exemplo outros famosos do *show business*, criou um nome leve e que achava apropriado para um comediante.

Ainda, quando Allen tinha dezesseis anos (em 1951), um agente de relações públicas, observando a quantidade de citações que Allen tinha, o contratou para que escrevesse piadas para seus clientes. É neste momento que o escritor começou a ganhar um bom dinheiro para a época, escrevendo cerca três ou quatro páginas (mais ou menos cinquenta piadas) por dia. No início, ganhava vinte dólares por semana e logo depois esse valor dobrou.

Quando tinha apenas dezenove anos foi contratado pela NBC como colaborador do programa de desenvolvimento de novos escritores; depois trabalhou em Hollywood no programa “*The Colgate Hour*”. Três anos mais tarde escreveu para Sid Caesar, e quando tinha vinte e quatro anos já ganhava oito vezes mais que seu primeiro salário.

Já em 1961, Allen começou sua carreira como comediante de *stand-up*, após ter assistido um espetáculo *stand-up* com Mort Stahl, que tratava sobre política e o estilo de vida americano. Suas peças de *stand-up* podem ser encontradas nos álbuns de cd “*Standup Comic*” e “*Nightclub Years 1964–1968*”. Suas peças o levaram a ser convidado para escrever e atuar em “*What’s new, pussycat?*” (1965) (LAX, 2011). Foi, portanto, na década de sessenta que a carreira de comediante, escritor, roteirista e cineasta se alternam e se mesclam (SCLIAR,

FINZI, TOKER, 2001), fato que se deve aos múltiplos talentos e atividades que Woody Allen possui.

Aos trinta e cinco anos, Allen era conhecido como um comediante e já havia escrito duas peças dramáticas para a Broadway, *“Don’t drink the water”* (1966) e *“Play it again, Sam”* (1969). Foi neste mesmo período que escrevia prosa (contos e crônicas humorísticas) para a revista *“The New Yorker”*⁷⁸ e jornais como *“The New York Times”*. Em 1971, Lax foi encarregado de escolher entre três histórias para investigar – uma delas a de Allen, a qual foi sua escolha. Neste ano, o escritor e comediante já tinha começado a atuar e dirigir seus próprios roteiros; e em junho de 1974, Allen já havia filmado *“Sleeper”* (LAX, 2011).

O escritor foi influenciado pelos humoristas S. J. Perelman, George S. Kaufman, Robert Benchley e Max Shulman. Publicou coleções de contos e peças para teatro: *“Getting even”* (1971), *“Without feathers”* (1975), *“Side effects”* (1980), *“Mere anarchy”* (2007) e *“Three One-act Plays: Riverside Drive/Old Saybrook/Central Park West”* (2003)⁷⁹, este último contém peças para teatro. Diz-se que o escritor desenvolveu, no contexto de sua comicidade, uma persona insegura, intelectual, fato que Allen nega ser sua personalidade na vida real (LAX, 2011).

Em um dos encontros entre Lax e Allen, em junho de 1974, o jornalista pergunta ao escritor se o que escreve é planejado ou pensado. Allen responde que a maioria das personagens que cria não é planejada. Para confirmar essa afirmação o escritor cita o filme *“Sleeper”*, que conta a história em que uma personagem não tem habilidades com aparelhos tecnológicos. Ainda nessa entrevista, Allen fala sobre sua própria falta de habilidade e paciência com a tecnologia. Inusitadamente, o escritor ressalva que não criou a história de *“Sleeper”* pensando em si mesmo e afirma que a maior parte do seu trabalho é autobiográfica, e tão exagerados e distorcidos que para ele se parece ficção (LAX, 2011).

Em uma entrevista em novembro de 1987, Allen falou sobre suas ideias. O escritor afirma que sempre registra em papel uma porção de piadas conforme elas vão surgindo, pois, do contrário, as esqueceria. Ademais, o escritor lê seus textos ou tiradas em voz alta. O

⁷⁸ The New Yorker é o jornal onde o conto *“No Kaddish for Weinstein”* (1975) foi publicado.

⁷⁹ Os títulos, em Língua Portuguesa, são, respectivamente: *“Cuca Fundida”* (1971), *“Sem plumas”* (1975), *“Que loucura”* (1980), *“Fora de órbita”* (2007) e *“Adultérios”* (2007).

camaleônico artista também pede a opinião de amigos acerca das piadas, pois segundo ele mesmo trabalha baseado puramente no seu instinto. Assim, quando recebe um *feedback* de alguém, pode perceber se o que escreveu está relacionado com o que as outras pessoas estão sentindo. O escritor também revelou que nunca pensa em finais felizes, a não ser que eles surjam organicamente da estória (LAX, 2011).

Allen, em uma entrevista em 2005, afirmou que ainda escrevia com letra cursiva e após ia para sua máquina de escrever, a fim de que seu texto seja entendido – o escritor revela que sua caligrafia não é tão facilmente entendida (LAX, 2011).

FONTES DE CONSULTA

LAX, Eric. **Conversations with Woody Allen: his films, the movies, and moviemaking.** Updated and expanded. 2. ed. New York: Alfred A. Knopf, 2011.

SCLIAR, M.; FINZI, P.; TOKER, E. (Orgs.). **Do Éden ao divã: humor judaico.** 6. ed. São Paulo: Shalom, 2001. p. 209

ANEXO B - CONTO “NO KADDISH FOR WEINSTEIN”

NO KADDISH FOR WEINSTEIN

Weinstein lay under the covers, staring at the ceiling in a depressed torpor. Outside, sheets of humid air rose from the pavement in stifling waves. The sound of traffic was deafening at this hour, and in addition to all this his bed was on fire. Look at me, he thought. Fifty years old. Half a century. Next year, I will be fifty-one. Then fifty-two. Using the same reasoning, he could figure out his age as much as five years in the future. So little time left, he thought, and so much to accomplish. For one thing, he wanted to learn to drive a car. Adelman, his friend who used to play dreidel with him on Rush Street, had studied driving at the Sorbbone. He could handle a car beautifully and had already driven many places by himself. Weinstein had made a few attempts to steer his father’s Chevy but kept winding up on the sidewalk.

He had been a precocious child. An intellectual. At twelve, he had translated the poems of T.S. Eliot into English, after some vandals had broken into the library and translated them to French. And as if his I.Q. did not isolate him enough, he suffered untold injustices and persecutions because of his religion, mostly from his parents. True, the old man was a member of the synagogue, and his mother, too, but they could never accept the fact that their son was Jewish. “How did it happen?” his father asked, bewildered. My face looks Semitic, Weinstein thought every morning as he shaved. He had been mistaken several times for Robert Redford, but on each occasion it was by a blind person. Then there was Feinglass, his other boyhood friend: A Phi Beta Kappa. A labor spy, ratting on the workers. Then a convert to Marxism. A communist agitator. Betrayed by the Party, he went to Hollywood and became the offscreen voice of a famous cartoon mouse. Ironic.

Weinstein had toyed with the Communists, too. To impress a girl at Rutgers, he had moved to Moscow and joined the Red Army. When he called her for a second date, she was pinned to someone else. Still, his rank of sergeant in the Russian infantry would hurt him later when he needed a security clearance in order to get the free appetizer with his dinner at

Longchamps. Also, while at school he had organized some laboratory mice and led them in a strike over work conditions. Actually, it was not so much the politics as the poetry of Marxist theory that got him. He was positive that collectivization could work if everyone would learn the lyrics to “Rag Mop”. “The withering away of the state” was a phrase that had stayed with him, ever since his uncle’s nose had withered away in Saks Fifth Avenue one day. What, he wondered, can be learned about the true essence of social revolution? Only that it should never be attempted after eating Mexican food.

The Depression shattered Weinstein’s Uncle Meyer, who kept his fortune under the mattress. When the market crashed, the government called in all mattresses, and Meyer became a pauper overnight. All that was left for him was to jump out the window, but he lacked the nerve and sat on a window sill of the Flatiron Building from 1930 to 1937.

“These kids with their pot and their sex,” Uncle Meyer was fond of saying. “Do they know what it is to sit on a window sill for seven years? There you see life! Of course, everybody looks like ants. But each year Tessie – may she rest in peace – made the Seder right out there on the ledge. The family gathered round for Passover. Oy, nephew! What’s the world coming to when they have a bomb that can kill more people than one look at Max Rifkin’s daughter?”

Weinstein’s so-called friends had all knuckled under to the House Un-American Activities Committee. Blotnick was turned in by his own mother. Sharpstein was turned in by his answering service. Weinstein had been called by the committee and admitted he had given money to the Russian War Relief, and then added, “Oh, yes, I bought Stalin a dining-room set.” He refused to name names but said if the committee insisted he would give the heights of the people he had met at meetings. In the end he panicked and instead of taking the Fifth Amendment, took the Third, which enabled him to buy beer in Philadelphia on Sunday.

Weinstein finished shaving and got into the shower. He lathered himself, while steaming water splashed down his bulky back. He thought, Here I am at some fixed point in time and space, taking a shower. I, Isaac Weinstein. One of God’s creatures. And then, stepping on the soap, he slid across the floor and rammed his head into the towel rack. It had been a bad week. The previous day, he had got a bad haircut and was still not over the anxiety

it caused him. At first, the barber had snipped judiciously, but soon Weinstein realized he had gone too far. “Put some back!” he screamed unreasonably.

“I can’t,” the barber said. “It won’t stick.”

“Well, then give it to me, Dominic! I want to take it with me!”

“Once it’s on the floor of the shop it’s mine, Mr. Weinstein.”

“Like hell! I want my hair!”

He blustered and raged, and finally felt guilty and left. Goyim, he thought. One way or another, they get you.

Now he emerged from the hotel and walked up Eighth Avenue. Two men were mugging an elderly lady. My God, thought Weinstein, time was when one person could handle that job. Some city. Chaos everywhere. Kant was right: The mind imposes order. It also tells you how much to tip. What a wonderful thing, to be conscious! I wonder what the people in New Jersey do.

He was on his way to see Harriet about the alimony payments. He still loved Harriet, even though while they were married she had systematically attempted to commit adultery with all the *R*’s in the Manhattan telephone directory. He forgave her. But he should have suspected something when his best friend and Harriet took a house in Maine together for three years, without telling him where they were. He didn’t *want* to see it – that was it. His sex life with Harriet had stopped early. He slept with her once on the night they first met, once on the evening of the first moon landing, and once to test if his back was all right after a slipped disc. “It’s no damn good with you, Harriet,” he used to complain. “You’re too pure. Every time I have an urge for you I sublimate it by planting a tree in Israel. You remind me of my mother.” (Molly Weinstein, may she rest in peace, who slaved for him and made the best stuffed derma in Chicago – a secret recipe until everyone realized she was putting in hashish.)

For lovemaking, Weinstein needed someone quite opposite. Like LuAnne, who made sex an art. The only trouble was she couldn’t count to twenty without taking her shoes off. He once tried giving her a book on existentialism, but she ate it. Sexually, Weinstein had always felt inadequate. For one thing, he felt short. He was five-four in his stocking feet, although in

someone else's stocking feet he could be as tall as five-six. Dr. Klein, his analyst, got him to see that jumping in front of a moving train was more hostile than self-destructive but in either case would ruin the crease in his pants. Klein was his third analyst. His first was a Jungian, who suggested they try a (sic!) Ouija board. Before that, he attended "group," but when it came time for him to speak he got dizzy and could only recite names of all the planets. His problem was women, and he knew it. He was impotent with any woman who finished college with higher than a B-minus average. He felt most at home with graduates of typing school, although if the woman did over sixty words a minute he panicked and could not perform.

Weinstein rang the bell to Harriet's apartment, and suddenly she was standing before him. Swelling to maculate giraffe, as usual, thought Weinstein. It was a private joke that neither of them understood.

"Hello, Harriet," he said.

"Oh, Ike," she said. "You needn't be so damn self-righteous."

She was right. What a tactless thing to have said. He hated himself for it.

"How are the kids, Harriet?"

"We never had any kids, Ike."

"That's why I thought four hundred dollars a week was a lot for child support."

She bit her lip, Weinstein bit his lip. Then he bit her lip.

"Harriet," he said, "I... I'm broke. Egg futures are down."

"I see. And can't you get help from your *shiksa*?"

"To you, any girl who's not Jewish is a *shiksa*."

"Can we forget it?" Her voice was choked with recrimination. Weinstein had a sudden urge to kiss her, or if not her, somebody.

"Harriet, where did we go wrong?"

"We never faced reality."

“It wasn’t my fault. You said it was north.”

“Reality *is* north, Ike.”

“No, Harriet. Empty dreams are north. Reality is west. False hopes are east, and I think Louisiana is south.”

She still had the power to arouse him. He reached out for her, but she moved away and his hand came to rest in some sour cream.

“Is that why you slept with your analyst?” he finally blurted out. His face was knotted with rage. He felt like fainting but couldn’t remember the proper way to fall.

“That was therapy,” she said coldly. “According to Freud, sex is the royal road to the unconscious.”

“Freud said *dreams* are the road to the unconscious.”

“Sex, dreams – are you going to nit-pick?”

“Goodbye, Harriet.”

It was no use. *Rien à dire, rien à faire*. Weinstein left and walked over to Union Square. Suddenly hot tears burst forth, as if from a broken dam. Hot, salty tears pent up for ages rushed out in an unabashed wave of emotion. The problem was, they were coming out of his ears. Look at this, he thought; I can’t even cry properly. He dabbed his ear with Kleenex and went home.