

O neologismo semântico na trova humorística: o entrelaçamento *sui generis* entre humor e poesia

(Semantic neologism in the humorous small quartet:
the *sui generis* interlacement between humour and poetry)

Pedro da Silva de Melo¹

¹Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP)

pedromelo@usp.br

Abstract: Among the various possibilities for lexical creativity, semantic neology occupies a privileged place, because when reframing existing lexemes in the language, it gives rise to endless semantic possibilities. The semantic neologisms, as well as the syntagmatic ones, also have a strong potential to create meanings. Within this perspective, this study aims to analyze the expression of semantic neologisms in humorous ballad, a poetic genre in which humor and poetry intertwine, with neologisms not as mere display of linguistic knowledge, but one of its many discursive procedures of the constitution of meaning.

Keywords: Poetry; Humor; ballad; Semantic neologism; expressiveness

Resumo: Entre as diversas possibilidades de criatividade lexical, a neologia semântica ocupa um lugar privilegiado, pois, ao ressignificar lexemas já existentes na língua, enseja infinitas possibilidades semânticas. Os neologismos semânticos, assim como os sintagmáticos, também apresentam um forte potencial criativo de significados. Dentro dessa perspectiva, este trabalho possui como objetivo analisar a expressividade de neologismos semânticos na trova humorística, um gênero poético em que o humor e a poesia se entrelaçam, tendo os neologismos não como mera exibição de conhecimento linguístico, mas um de seus diversos procedimentos discursivos de constituição de sentido.

Palavras-chave: Poesia; Humor; Trova; Neologismo semântico; Expressividade

Considerações iniciais

Toda atividade enunciativa jamais é desprovida de intencionalidade. Sempre há um enunciador (explícito ou implícito), cujo ato enunciativo implica a existência (concreta ou hipotética) de um enunciatário a quem dirige o seu enunciado, formando um circuito integrado. O enunciador concebe ou dirige-se explicitamente a um público a quem quer impressionar, comover, fazer rir ou despertar qualquer outro tipo de emoção.

Entretanto, não apenas o enunciado como um todo (e aqui poderíamos, *grosso modo*, empregar *enunciado* como sinônimo de *texto*) possui uma intencionalidade, como as partes com que é tecido também possuem uma discursividade latente. Nesse ato de linguagem, as palavras assumem um papel crucial, pois jamais são neutras, como bem pontua Citelli:

Se as palavras, por exemplo, possuem dimensão mais ou menos neutra quando estão em estado de dicionário, ao se contextualizarem, passam a expandir valores, conceitos, pré-conceitos. Viveremos e aprenderemos em contato com outros homens e mulheres, mediados pelos signos, que irão nos informar e formar. Os signos serão por nós absorvidos, transformados e reproduzidos, criando um circuito de formação e reformulação de nossas consciências. [...] As palavras, no contexto, perdem sua neutralidade e pas-

sam a indicar aquilo a que chamamos propriamente de ideologias. (CITELLI, 2004, p. 30-31)

A enunciação não é, portanto, uma atividade neutra e desintencionada. O enunciador faz uso do léxico com (nem sempre claras para o leitor) “intenções de comunicação” (CALÇADA, 1994, p. 854).

Uma manifestação linguística em que isso ocorre com maior visibilidade é o discurso humorístico, no qual o objetivo claramente *explícito* é levar o enunciatário ao riso. Se em outras modalidades discursivas as intenções do enunciador *podem ser implícitas*, no discurso humorístico a ideia de um circuito integrado entre enunciador e enunciatário é mais evidente porque a enunciação só se realiza satisfatoriamente se o enunciatário reagir ao enunciado.

No caso de uma anedota (o gênero humorístico *par excellence*), caso o enunciatário não ria, há uma falha no circuito da enunciação e isso acontece por causa de uma das seguintes variáveis: a *performance* do enunciador foi inadequada, uma característica do próprio enunciado comprometeu sua decodificação ou, simplesmente, o enunciatário não compartilha do repertório linguístico-contextual do enunciador.

A despeito de não analisarmos piadas propriamente ditas, mas outro gênero textual, postulamos que as condições de produção sejam as mesmas. Em uma piada, não raro uma unidade lexical é o “gatilho” (RASKIN, 1985) que desencadeia o riso. Na trova, o gênero em questão neste estudo, o efeito de sentido humorístico pode ser obtido por uma lexia expressiva.

Cabe aqui, antes de prosseguirmos, uma definição do gênero que estudamos. A trova é uma forma poética muito antiga na língua portuguesa e remonta à fase proto-histórica do português. Um de seus estudiosos, Eno Teodoro Wanke, assim a conceituou:

[...] trova é a composição versificada de forma fixa constituída de uma quadra setessilábica de sentido independente em que, pelo menos, rimam dois versos, (sendo normal, então, a rima do 2º. com o 4º. verso **abcb**), ou todos os quatro (sendo normal, neste caso, a forma **abab** e admitida a de rimas abraçadas **abba**). (1973, p. 17)

A trova é tradicionalmente chamada de “quadrinha” e nesse caso o diminutivo não é valorativo, mas se deve ao seu metro, a redondilha maior (chamada tradicionalmente de verso de “arte menor”, em contraponto ao decassílabo, verso de “arte maior”); assim, a trova é chamada de “quadrinha” unicamente por causa de seu tamanho.

Conforme lembrado, em determinados contextos, uma palavra pode ser o “gatilho” que desencadeia o riso. No caso específico da trova, o humor, além de tematizado satisfatoriamente, é reforçado discursivamente pelo emprego de uma forma neológica. Essa forma neológica pode tanto ser formal (um novo significante) ou conceptual (um novo significado).

Não pretendemos, no escopo deste trabalho, nos aprofundar em aspectos formais ou no percurso histórico-literário dessa forma poética, mas tão somente analisar alguns textos de temática humorística. Nosso objetivo definido é analisar a expressividade do neologismo semântico na trova humorística e como a ressignificação de uma unidade lexical dentro de um contexto específico é um procedimento discursivo de constituição de sentido.

O humor na trova

Tal qual a piada, a trova humorística é um gênero cuja intenção é levar o enunciatário ao riso. Constituem, entretanto, gêneros distintos: a piada não é um gênero literário, enquanto a trova humorística, mesmo nos limites entre o literário e o não literário, *é um texto elaborado com elementos típicos da poesia: versos, rimas e isomorfismo silábico*. Em que pesem tais distinções, compreendemos que as reflexões teóricas sobre humor, em particular as esboçadas por Sírio Possenti (1998, 2010) no esteio da Análise do Discurso, apontam caminhos para compreendermos o fenômeno do humor no texto poético.

Não raro a trova humorística é a adaptação em versos de uma piada. Visto que ambas visam ao riso, naturalmente seus temas serão basicamente os mesmos, ainda que construídos em diferentes formas textuais. Quanto à temática explorada pelo discurso humorístico, Possenti afirma que as piadas

[...] versam sobre: sexo, política, racismo (e variantes que cumprem um papel semelhante, como etnia e regionalismo), canibalismo, instituições em geral (igreja, escola, casamento, maternidade, as próprias línguas), loucura, morte, desgraças, sofrimento, defeitos físicos (para o humor, são defeitos inclusive a velhice, a calvície, a obesidade, órgãos genitais pequenos ou grandes – órgãos pequenos são considerados defeitos nos machos, enquanto que órgãos grandes são vistos como defeitos nas fêmeas) etc. (1998, p. 25-26)

Podemos entender, assim, que o discurso humorístico veicula estereótipos e tabus sociais, pois são tais temas “proibidos” que despertam o riso. A trova humorística, dessa forma, possui semelhança temática com a piada.

Um dos temas *habitués* da trova humorística é o sexo, jungindo-se tematicamente às anedotas que pululam no imaginário coletivo e que fazem sucesso em *stand ups*, livretos vendidos em bancas de jornal ou mesmo na internet, em *sites* dedicados ao gênero.¹

Notamos a tematização do sexo, da política, do racismo, das instituições, da loucura, de desgraças e de outros tópicos mencionados por Possenti. Alguns aparecem em maior ou menor grau, embora o sexo (adultério, órgão sexual masculino pequeno ou que não realiza suas funções adequadamente, etc.), desventuras de bêbados e maldades de sogras apareçam com maior frequência.

Na maior parte das ocorrências (o que, pela extensão deste estudo, não é possível discriminar com exatidão), como é bastante previsível, não há criatividade nem fatos estilísticos de relevo.

Em diversos momentos, porém, alguns textos escapam da sensação de “mais do mesmo” e causam um impacto positivo. O efeito de humor é obtido não somente pela ex-

¹ No caso da trova, sua presença se faz em certames específicos promovidos em várias cidades do Brasil. Publicada em livretos de circulação limitada e distribuídos gratuitamente, atualmente é favorecida pelas infinitas possibilidades de divulgação pela internet. Vários *blogs* e *sites* têm dado particular atenção à trova, não só em seu matiz humorístico, como também em outros matizes, quase todos elaborados de forma amadorística e rudimentar. Pela abrangência, qualidade e organização, o portal <http://www.falandodetrova.com.br> destaca-se como o melhor e o mais completo, possuindo um acervo com milhares de textos. O *blog* <http://poesiaemtrovas.blogspot.com.br> também é interessante, embora possua outra intenção, menos voltado para o arquivo de textos e mais voltado para interação entre internautas, estimulados a postar seus trabalhos a partir de propostas temáticas. Os textos que constituem nosso *corpus*, mesmo publicados em livro, podem ser facilmente encontrados no *site* “Falando de Trova”.

ploração de um tema considerado “engraçado”, como também pelo emprego de lexemas criativos: novas unidades lexicais ou novos sentidos para lexias pré-existentes.

Notas sobre o neologismo semântico

Vários estudiosos apontam a dificuldade em se conceituar o neologismo com precisão. Ferraz (2008), por exemplo, menciona dois critérios básicos, o diacrônico (datação) e o psicológico (sentimento de novidade), mas enfatiza que “são critérios de difícil aplicação”. Para tanto, o autor argumenta que “não dispomos de um *corpus* textual amplo” e que “não seria fácil organizar um inquérito para submeter a um número significativo de usuários da língua para que dessem sua opinião sobre um determinado candidato a neologismo” (FERRAZ, 2008, p. 68).

No mesmo estudo em questão, o autor adota o dicionário como critério de exclusão, e fala em “neologismos lexicográficos”. Embora o próprio autor ressalve que o critério se ressentir de uma melhor precisão, defende sua adoção por ser um critério menos subjetivo e o mais usual para quem se dedica aos estudos de neologia. Esse é o critério que vamos adotar neste estudo.

Segundo Rio-Torto (2007, p. 24), “há neologismos formais, em que a palavra apresenta uma configuração totalmente nova e há neologia semântica, em que uma palavra plenamente atestada e dicionarizada adquire uma significação diferente da até então convencion(aliz)ada”. Assim, a neologia formal é a criação de um novo *significante*, uma nova unidade lexical não existente no léxico da língua. O neologismo semântico, por outro lado, é a criação de um novo *significado* para uma unidade já existente e dicionarizada.

Isso está em conformidade com o que diz Alves (2004, p. 62), para quem o neologismo semântico é criado “sem que se opere nenhuma mudança formal em unidades lexicais já existentes. Qualquer transformação semântica manifestada num item lexical ocasiona a criação de um novo elemento”.

Deve-se fazer uma ressalva. É imprescindível que o neologismo semântico seja compreendido em *seu contexto*, porque somente o ato enunciativo determina a condição neológica de uma determinada palavra. Podemos pensar no caso da gíria, que constitui um processo de neologia semântica bastante comum. Quando um traficante chama o ponto de venda de drogas de “loja”, o vocábulo *loja* só pode ser considerado neologismo semântico nesse *contexto de produção*. Na gíria jovem da década de 1960, *quadrado* era alguém velho, desatualizado, em descompasso com a juventude. Depois, perdeu a natureza neológica.

A neologia semântica se dá, basicamente, por polissemia ou por metáfora. Em nosso *corpus*, os sentidos são criados por metáfora.

Desde Aristóteles, a metáfora tem recebido a atenção de diversos estudos e correntes. Como não é nosso objetivo uma revisão teórica das teorias da metáfora, escolhemos como referencial a Teoria da Metáfora Conceptual, compreendida por Ferraz na esteira dos estudos de Lakoff e Johnson

[...] como o mapeamento (conjunto de correspondências conceituais) entre domínios (da experiência). A metáfora é vista como a projeção de um domínio de experiência (o domí-

nio fonte) num domínio diferente (o domínio alvo), permitindo compreender um tipo de conceito em termos de outro. (FERRAZ, 2008, p. 74)

Assim, diferentemente da noção tradicional de “comparação abreviada” ou como “figura de linguagem”, a metáfora é um fenômeno cognitivo, próprio do pensamento humano, em que se processam e aplicam inferências. Segundo aqueles estudiosos, “a essência da uma metáfora é compreender e experimentar uma coisa em termos de outra” (LAKOFF; JOHNSON, 1980, p. 47). Em nosso *corpus*, veremos como isso ocorre: um domínio fonte (órgão sexual) é projetado em um domínio alvo (os neologismos que ocorrem nos textos), partindo-se de uma suposta *semelhança imagética* entre os diferentes domínios.

Nem sempre a trova humorística é criativa no sentido de criar novos itens lexicais, mas por explorar novas nuances de significação de lexias já existentes na língua. Alguns autores têm, vez ou outra, produzido textos em que os efeitos de humor são intensificados pelo emprego de novas lexias e, em alguns casos, pela ressignificação de palavras *dentro de um contexto específico*.

Nos exemplos que serão analisados, as unidades lexicais podem ser vistas como neológicas somente em seus enunciados. São criações *presas ao contexto de produção*. Elas só existem nesses exemplos e não se difundiram a ponto da integração à língua comum. Esse caráter de não incorporação é bastante arbitrário e, de certa maneira, nos faz lembrar o conceito saussureano de *arbitrariedade do signo*.

A limitação dessas criações ao contexto do enunciado em que vieram à luz não possui relação direta com o fato de serem produtos da pena de autores não consagrados junto ao grande público ou reconhecidos nos meios acadêmicos. Mesmo autores como Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira ou Haroldo de Campos também criaram os seus neologismos e nem por isso tais criações se incorporaram ao léxico da língua.

Vale lembrarmos o estudo de Barbosa (1998) sobre o neologismo. De acordo com a autora, a criação de um termo neológico passa por três fases: primeira, a invenção do termo em si; segunda, a aceitabilidade por parte dos falantes; terceira, a fase de desneologização, quando o termo recebe entrada no dicionário.

Assim sendo, os exemplos do nosso *corpus* não saem da primeira fase a que se refere a pesquisadora. Os termos são inventados e permanecem restritos ao texto em que aparecem. E ali permanecem *ad infinitum*. Pelo menos esse é o destino de grande parte das criações neológicas: não criam asas e não voam pelos céus da língua. A não ser, hipoteticamente, que um dia sejam descobertas por um falante (ou um conjunto de falantes), *postas em circulação e difundidas* a ponto de merecerem entrada em um dicionário. Caso contrário, *consumatum est*.

Apresentação e análise do *corpus*

O *corpus* para este estudo é formado de quatro trovas humorísticas do poeta carioca Edmar Japiassú Maia, nascido no Rio de Janeiro, em 31 de janeiro de 1941. Atleta na juventude, atuou como goleiro do Flamengo no final da década de 1950 e início da década de 1960. Bacharel e licenciado em Educação Física pela Universidade Federal do Rio de

Janeiro (UFRJ), Edmar exerceu o magistério como professor de Educação Física em colégios particulares e da rede pública estadual do RJ. Aposentado de suas funções docentes desde a década de 1990, Japiassú Maia dedica-se exclusivamente à literatura, em particular à poesia, participando de concursos literários no Brasil e em Portugal e destacando-se em formas fixas de composição, como a trova e o soneto. Atualmente reside na cidade de Nova Friburgo, na região serrana do seu estado.

Frutos de seu labor poético, três livros de poesia foram publicados pelo autor, sendo dois dedicados exclusivamente à trova, seu gênero preferido. *Prismas*, de 2007, e *Acalantos*, de 2013, possuem a mesma organização: ambos são divididos em duas partes, a primeira com trovas de temática lírico-amorosa e a segunda com trovas humorísticas. Para este estudo, recolhemos três exemplos do primeiro livro, *Prismas*, e um exemplo do segundo, *Acalantos*.

De *Prismas*, o exemplo seguinte possui dois usos que podemos considerar neológicos:

Na pesca houve um rebuliço...
Sem ver a esposa por lá,
quis guardar o seu **caniço**
em um outro **samburá!**

O primeiro aspecto a se observar (e esse traço estilístico se repetirá nos próximos textos), é a escolha cuidadosa de rimas. Longe de serem apenas apoios sonoros, as rimas A (rebul-**IÇO** / can-**IÇO**) e B (l-**Á** / sambur-**Á**) se ligam discursiva e semanticamente entre si, realizando uma combinatória criativa.

Há uma aproximação fonossemântica entre *rebuliço* (confusão) e *caniço* (órgão sexual masculino): o rebuliço é provocado pelo pescador que, livre da esposa, assediou sexualmente outra mulher. Ainda em termos de rima, o final do segundo verso, uma palavra gramatical (lá), em vez de uma palavra lexical, também pode ser considerada um fato estilístico, pois a neutralidade semântica das palavras gramaticais não permite a associação imediata com uma palavra lexical com a qual constituísse um leque combinatório. A combinação lá/samburá é expressiva pelo caráter inusitado do seu emprego.

O primeiro verso serve como uma apresentação do que vai acontecer, um pano de fundo. “Na pesca, houve um rebuliço”. O leitor imediatamente fica em suspense: qual seria o rebuliço? Para um público que, em tese, ouve o texto antes de lê-lo², há uma atmosfera de surpresa. *Rebuliço* rima com qual palavra? Se considerarmos uma pausa (real ou hipotética), essa combinatória não é tão óbvia quanto costuma acontecer com outras, típicas da poesia lírica tradicional e das canções de consumo, com pares do tipo *amor com dor*, *coração com paixão* (abusivamente empregados na música sertaneja, no samba

² As trovas humorísticas são frutos de concursos literários bastante específicos. Assim, em vista do seu contexto de produção, possuem um duplo enunciatário. Sendo obras que participam de um concurso, seu primeiro enunciatário é a comissão julgadora, que avalia os trabalhos recebidos, dando-lhes notas segundo seus próprios gostos. Apurado o resultado do concurso, os textos escolhidos são publicados em livretos e distribuídos em uma solenidade de premiação, que contará com a presença dos poetas premiados e de um público diverso. Na solenidade, os autores são chamados um a um até um palco, onde ganham um troféu, um diploma, o livreto com o resultado e são convidados para ler seu trabalho ao microfone. Nesse momento, entra em cena o segundo enunciatário: o público. Sendo anunciado na premiação que são “trovas humorísticas”, espera-se que o público também ria dos textos.

e no pagode, por exemplo) ou *Jesus* com *luz* (combinatória que aparece *ad nauseam* na música gospel)³.

O segundo verso avança: “Sem ver a esposa por lá”. Novamente, apesar de ser uma unidade lexical bastante comum (uma palavra gramatical), o advérbio de lugar e catafórico “lá” constitui um mecanismo de coesão bastante interessante, visto que o seu referente (“local de pescaria”, “beira do rio”, “beira da lagoa”, etc.) não aparece anteriormente no texto, mas é inferido pelo contexto. Com a inclusão do segmento “sem ver a esposa”, a palavra “rebuliço” ganha um novo contorno semântico: a confusão não é causada por qualquer fator ligado à pescaria, mas por um fator alheio ao acontecimento em si.

Acrescente-se a isso que o sujeito da ação, que somente será enunciado no terceiro verso (“quis guardar o seu caniço”) não é materialmente expresso por um núcleo. “Ele”, “o pescador” (inferido-se pelo contexto), “quis guardar o seu caniço”. Um sujeito que, mesmo não expresso, é capaz de provocar um rebuliço durante a ausência da esposa... O tema do texto é o adultério, a traição, mote consagrado do discurso humorístico.

Somente a traição do pescador não seria um mote devidamente consistente para arquitetar o enunciado em questão. Ainda que a temática do adultério dê margens a textos humorísticos, neste contexto ela precisa de um reforço. A competência linguística do poeta dá conta do detalhe necessário: a inclusão de um elemento obsceno, mas referenciado de modo sutil (ou não tão sutil, conforme o ponto de vista). A palavra “caniço” (vara de pescar) acrescenta um sentido fálico ao enunciado.

A palavra em questão é bem escolhida, visto que na língua oral popular é muito frequente o emprego de palavras cujo referencial seja algo pontiagudo que, na visão maliciosa de falantes, sugira uma semelhança visual com o órgão sexual masculino. Unidades lexicais, mesmo pertencentes a domínios semânticos tão díspares quanto alimentação e armas de fogo, por exemplo, são empregadas cotidianamente com significado fálico por usuários da língua em contexto de informalidade.

Nesse sentido, a unidade *caniço* é empregada com um sentido não dicionarizado, possuindo sema de sexualidade, embora isso não nos traga propriamente um sentimento de novidade. Em excelente estudo realizado na Universidade Estadual Paulista, Souza (2007, p. 99) lista diversas unidades lexicais do português com o sentido de órgão sexual masculino, das quais colhemos as que possuem o mesmo traço em comum: *arame, arma, badalo, banana, cano, canudo, escopeta, espada, espiga, estaca, ferramenta, ferrão, ferro, flauta, lápis, legume, lenha, linguiça, mandioca, minhoca, nabo, pau, vela*. O que observamos nos exemplos colhidos pela autora, é que o vocábulo *caniço* como sinônimo de órgão sexual masculino pertence à tradição do português de usar unidades lexicais com traço de objetos pontiagudos com essa referência.

Acrescente-se que ao vocábulo *caniço* agrega-se a unidade *samburá*. Não suficiente o emprego de *caniço* com sema de sexualidade, o último verso completa o sentido do verso anterior “quis guardar...” com “em um outro *samburá*”. O dicionário Houaiss (2001) define *samburá* como “cesto bojudo e de boca estreita”. Não será necessário um grande esforço de decodificação para entendermos que *samburá* aqui também adquire

³ A comparação pode soar mal-humorada ou inadequada, visto se tratar de outra temática, mas a questão da rima não é normalmente levada em muita consideração... Nas mãos de um letrista sem talento ou de um poeta sem criatividade, a rima é um recurso bastante banalizado.

um sentido marcadamente sexual, referindo-se ao corpo feminino, onde o pescador “quis guardar o seu caniço”. As unidades lexicais *caniço* e *samburá* formam, portanto, uma rede de significação, associadas à ideia de sexualidade.

Também em *Prismas*, a trova a seguir nos traz um exemplo de neologismo semântico, em que um lexema apresenta um sema sexual:

Levou o músico um susto
na noite do casamento...
E à custa de muito custo
pôde afinar o **instrumento!**

Nesse caso, o tema é a disfunção erétil, a dificuldade de um homem em manter uma ereção durante as relações sexuais. Esse tema também é bastante explorado em piadas, como uma simples busca no *Google* poderia comprovar.

Os dois primeiros versos introduzem o mote: o músico leva um susto na noite do casamento. Trata-se do seu casamento ou de um casamento em que vai tocar? No terceiro verso, o jogo de palavras “à custa de muito custo” sugere grande dificuldade, um apuro, uma situação embaraçosa.

O quarto verso, “afinar o instrumento”, por fim arremata a ideia de dificuldades sexuais. Nesse caso, é interessante notarmos que a sexualidade é tematizada de forma mais sutil do que no exemplo anterior.

A tematização sexual é sugerida pela combinatória das rimas “casamento/instrumento” e “susto/custo”. Um músico profissional que toca em casamentos dificilmente portaria um instrumento desafinado, embora uma leitura desatenta pudesse preconizar o humor desse enunciado derivando da situação de um músico ficar embaraçado na frente de um público em uma igreja por usar um violino desafinado (por exemplo). Talvez um músico embaraçado à frente de um público seja um quadro engraçado para alguns leitores em potencial. Essa seria uma primeira leitura *bona-fide*. É uma leitura possível, em tese, mas não resiste à condição *retórica* do riso: o objetivo é fazer rir. Não parece *suficientemente* engraçada para desencadear esse efeito de sentido.

O efeito de sentido é provocado pela palavra “instrumento” que, à nossa *memória discursiva*, insinua um significado de “órgão sexual masculino”. Essa segunda leitura impõe-se sobre a primeira, pois desloca semanticamente os elementos dos versos anteriores: o músico leva um susto na noite do casamento.

Antes, contudo, da palavra “instrumento” (a última palavra do poema), elementos dos versos anteriores nos dão a pista de uma leitura *não bona-fide*, como diria Raskin.

Casamentos geralmente ocorrem no período noturno, mas o fato de ser *à noite* é sugestivo por não ser um elemento intrínseco a um casamento religioso, ocasião em que são requisitados os serviços de um músico. Pode ser à noite, mas também pode ser à tardezinha. Enfim, estar com um instrumento desafinado também não lhe causaria necessariamente um susto, pois todo músico profissional carrega consigo um diapasão e um instrumento ficar desafinado é algo bastante corriqueiro. Causaria, talvez, um desconforto momentâneo caso estivesse sem um diapasão, mas essa descoberta não aconteceria *durante a cerimônia, e sim antes dela*. O sintagma “noite do casamento” sugere noite de núpcias. Logo, o músico não está em um casamento qualquer, como profissional, mas

na noite de núpcias do seu próprio casamento. E seu *susto* não é, portanto, provocado por um instrumento literal desafinado, mas pela dificuldade em “conseguir” uma ereção (= afinar o instrumento). Nesse contexto, sim, a ideia de um *susto* se justificaria, pois se espera que possa manter relações sexuais, principalmente por se tratar de uma ocasião especial, de triunfo, que é o matrimônio.

Na mesma esteira das duas anteriores, a trova seguinte também possui referência fálica e tematiza a sexualidade, mas em uma abordagem diferente:

Aquele velho soldado
evita o espelho de frente,
pois quando se olha, pelado,
mal enxerga o **ex-combatente!**

O personagem, também masculino, agora não é nem um pescador nem um músico, mas um velho soldado, um homem idoso que foi militar quando jovem. Toma banho e troca de roupa como qualquer pessoa, mas *evita o espelho de frente*. Algo no seu corpo o incomoda, pois quando está *pelado*, totalmente vulnerável, quase não enxerga o *ex-combatente*.

As rimas também são sugestivas nesse caso: *soldado/pelado* e *frente/ex-combatente*. Assim como nos exemplos anteriores, sua combinatória desempenha um papel semântico na construção do enunciado. Há uma aproximação entre *soldado* e *pelado*, duas palavras que não seriam usualmente empregadas no mesmo contexto. Há um toque de humor nessa combinação inusitada reforçada pelo par *frente/ex-combatente*.

O fato de estar pelado sugere o humor nessa linha de sentido. Assim, os segmentos “velho soldado”, “evita o espelho de frente”, “pelado” estão entrelaçados semanticamente para produzir em *ex-combatente* um novo sentido, não o de soldado reformado, mas de “órgão sexual”. O órgão sexual é chamado adequadamente de “ex-combatente”. Não poderia ser “combatente”, caso contrário não haveria razão para o “velho soldado” não se olhar nu na frente do espelho. O que lhe causa embaraço é que seu órgão sexual seja um “ex-combatente”, ou seja, não “luta” mais. Ressalte-se que “ex-combatente” liga-se semanticamente a “velho soldado”. Não haveria sentido em “ex-combatente” se o personagem retratado não fosse um soldado.

Mas a criatividade do poeta Japiassú Maia não se restringe ao primeiro livro, publicado em 2007. No livro *Acalantos*, de 2013, também há exemplos expressivos de criações de novos significados para palavras já existentes no léxico do português. Seguindo a mesma temática sexual, o poeta cria um neologismo semântico bastante original para designar o órgão sexual:

Ante a cabrocha em seu quarto,
disse o turista: – Que sorte!
quase teve um infarto
quando viu-lhe o... “**passaporte**”!

Dessa vez, o personagem retratado, um turista, também se vê em apuros, assim como o pescador, o músico e o velho soldado dos exemplos anteriores. O embaraço em que se envolve o protagonista dessa micronarrativa é provocado por fatores de natureza externa.

Os dois primeiros versos contextualizam o enunciado: um turista farreia no carnaval. O turista diz “que sorte” ante uma mulher (a cabrocha, isto é, uma sambista durante os dias do carnaval). Nesse caso, a palavra cabrocha, de tom arcaizante, faz parte do campo semântico de carnaval. Isso é significativo porque se, em vez de *cabrocha*, o enunciador empregasse “mulher”, “garota” ou palavra similar, de traço sêmico generalizante, o enunciado não possuiria um referencial específico e se empobreceria discursivamente. Por outro lado, a palavra cabrocha, de traço sêmico particularizante e impregnada de significação, sugere a efemeridade dos relacionamentos durante os dias de carnaval. As palavras *cabrocha* e *turista* formam uma rede de significação, não apenas por designarem os “personagens” dessa micronarrativa em versos, mas porque, em termos de discurso, remetem à atmosfera liberal do período carnavalesco: o turista vai para a cama com a cabrocha: “ante a cabrocha em seu quarto”.

Como se trata de um discurso humorístico, a sentença “Ante a cabrocha em seu quarto, o turista diz: Que sorte!” descreve um acontecimento normal, de aspecto introdutório, semelhante ao clássico introito “Era uma vez...” dos contos de fada. Não há nada que quebre a expectativa ou provoque um estranhamento. Essa quebra de expectativa será introduzida pelo conectivo adversativo “mas”, no início do terceiro verso. “Mas quase teve um infarto”. Ainda não sabemos o que aconteceu.

Nesse caso, as rimas também são bem escolhidas porque não denunciam o desfecho: “quarto/infarto” e “sorte/passaporte”. São pares que, se tomados isoladamente, não permitem uma inferência prévia do clímax do enunciado. Interligam-se, formando uma rede: *quarto* e *infarto* sugerem o desequilíbrio, o anormal, um acontecimento imprevisto em um momento de regalo, ainda que constituam uma combinação não usual. *Sorte* e *passaporte* produzem um estranhamento, trazendo ao texto um ar de novidade. São particularmente expressivas por causa de sua combinatória imprevisível: o turista pensava ter *sorte* até ver o “*passaporte*” da cabrocha.

O elemento desencadeador do humor é o neologismo semântico “passaporte”, grafado entre aspas para reforçar seu caráter insólito. Por que é a cabrocha (e não o turista) quem tem um passaporte? Não se trata, evidentemente, de um passaporte literal, o documento para viagens internacionais. Uma leitura literalista não resiste ao contexto e à retoricidade intrínseca do riso: por que um turista “quase teria um infarto” ao ver o passaporte da mulher com quem pretende ter relações sexuais? Por que a cabrocha, na realidade, não é “ela”, mas “ele”... Assim, o turista distraído (bêbado?) vai para a cama com um travesti, em vez de ir com uma mulher. Trata-se de um travesti cuja aparência é muito semelhante à de uma mulher, se não o turista jamais se sentiria sortudo. Essa sensação de sorte dá lugar à decepção, ao quase infarto, ao ver seu “passaporte”, isto é, ao ver seu órgão sexual masculino. Liga-se “passaporte” a “turista”, constituindo uma coesão referencial: não haveria humor se, em vez de *turista*, outra pessoa visse o *passaporte*. O humor instaura-se na ironia de o “passaporte” do travesti ser visto por um “turista”.

Considerações finais

Conforme Possenti (1998, p. 25) afirma, o humor veicula “discursos socialmente controversos”. A trova humorística, da mesma maneira que a piada, tem a intenção de fazer rir veiculando discursos socialmente controversos. São muito frequentes na trova

a referência ao sexo, às relações familiares, a instituições e ao que é considerado defeito físico.

Nem sempre as trovas são enunciados estilisticamente criativos, mas em algumas situações os poetas concebem textos criativos e expressivos. Uma das mais salientes marcas de expressividade é a criação de formas neológicas, formais ou conceptuais.

Nos exemplos que analisamos, os neologismos semânticos (*caniço/samburá*, *instrumento*, *ex-combatente* e *passaporte*) estão essencialmente ligados ao sentido dos seus respectivos enunciados. Não ocorrem gratuitamente e é seu emprego inusitado nesses contextos específicos que desencadeia o efeito humorístico.

Retomando o conceito de metáfora conceptual, podemos visualizar esse fenômeno no seguinte quadro:

Domínio fonte	Domínio Alvo
órgão sexual masculino	caniço
	instrumento
	ex-combatente
	passaporte
órgão sexual feminino	samburá

Todas essas metáforas possuem um traço em comum, o erotismo. E isso não é uma coincidência, pois o emprego de referências eróticas ou mesmo fesceninas no discurso humorístico não é uma novidade. Como bem esclarece Preti,

[...] o processo metafórico da linguagem erótica reflete bem uma tendência popular: o uso de um mecanismo primário, de fundo emotivo, no qual, quase sempre, se evoca um objeto concreto por uma imagem também concreta, valorizando uma de suas propriedades, talvez a mais expressiva. Em geral, baseia-se numa relação física (forma, cor, cheiro, som etc.), como ocorre com a metáfora gíria. (2010, p. 151)

É o que podemos depreender das metáforas estudadas: embora não sejam essencialmente “populares”, refletem a tendência popular da concretude das imagens.

Só podem ser considerados neologismos semânticos porque assumem um significado distinto do acervo léxico da língua. Não consta no *Houaiss* ou em outro de nossos normativos o sentido de “órgão sexual masculino” para “caniço”, “instrumento”, “ex-combatente” e “passaporte”. E é justamente esse novo sentido que confere a esses enunciados um toque de originalidade. Apesar de unidades como “caniço” e “instrumento” serem previsíveis com esse sentido fálico advindo da linguagem popular, as unidades “samburá”, “ex-combatente” e “passaporte” são imprevisíveis com esse sentido. Em todos os casos, porém, são escolhas deliberadas.

Aliás, um texto bem construído, independente de gênero a que pertença, é um construto em que as palavras são organizadas de maneira deliberada. Como reconhece Cardoso, “pode-se afirmar que por trás de uma escolha existe sempre uma intenção e, dependendo de sua intenção, esse indivíduo que produz o texto pode criar um ou outro efeito de sentido” (CARDOSO, 2010, p. 76). Esse enunciador tem o objetivo de “seduzir” o leitor, ou como diz Cressot, “impressionar o destinatário”:

A comunicação pode ser objetiva, puramente intelectual, limitando-se a verificar a existência de um fato. Frequentemente, porém, acrescenta-se-lhe uma intenção, um desejo de impressionar o destinatário. Exploramos, mais ou menos inconscientemente, o matiz qualitativo e quantitativo associado a determinado vocabulário. (CRESSOT, 1980, p. 13)

Esse propósito de “explorar o matiz qualitativo e quantitativo” fica bem evidente no discurso humorístico, cujo objetivo inequívoco é fazer o enunciatório (sor)rir. Se na língua comum, isso pode ser feito “mais ou menos inconscientemente”, na modalidade literária, especialmente na poesia, essa exploração dos recursos léxicos da língua acontece de modo *consciente* e, assim como concebido pela retórica, o autor assume o papel de *orador* e seu público-leitor de *auditório*, de quem almeja a adesão.

O emprego de neologismos é uma “técnica discursiva” que permite “provo- car ou aumentar a adesão dos espíritos às teses que se apresentam ao assentimento”. (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 4). Essa adesão é o riso, que é provo- cado pela ressignificação de unidades lexicais existentes no repertório linguístico, cujos novos sentidos não seriam facilmente criados por um falante comum.

Se, como disse certa vez o humorista Leon Eliachar, *o humor faz cócegas na inte- ligência*, que essas “cócegas” sejam provocadas pelo poder da palavra.

REFERÊNCIAS

Gerais

- ALVES, Ieda Maria. *Neologismo: criação lexical*. São Paulo: Ática, 1990.
- BARBOSA, Maria Aparecida. Da neologia à neologia na literatura. In: OLIVEIRA, Ana Maria Pinto Pires de; ISQUIERDO, Aparecida Negri (Org.). *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia e terminologia*. Campo Grande: UFMS, 1998.
- CALÇADA, Guiomar Fanganiello. A seleção lexical e a construção do sentido. *Anais do IX Encontro Nacional da Anpoll*. Vol. 2. Caxambu (MG): ANPOLL, 1994.
- CARDOSO, Elis de Almeida. A criação neológica estilística. In: ALVES, Ieda Maria. *Neologia e neologismos em diferentes perspectivas*. São Paulo: Paulistana, 2010.
- CITELLI, Adilson. *Linguagem e persuasão*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2004.
- CRESSOT, Marcel. *O estilo e suas técnicas*. Tradução de Madalena Cruz Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1980.
- FERRAZ, Aderlande Pereira. Neologismos semânticos na publicidade impressa: uma abordagem cognitivista. In: ISQUIERDO, Aparecida Negri; FINATTO, Maria José Bocorny (Org.). *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia*. Campo Grande: UFMS, 2008. v. IV.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a Nova Retórica*. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

POSSENTI, Sírio. *Os humores da língua: análises linguísticas de piadas*. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

PRETI, Dino. *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*. São Paulo: LPB, 2010 [1984].

RASKIN, Victor. *Semantic mechanisms of humor*. Dordrecht Boston: D. Reidel Pub. Co. Hingham, MA: Sold and distributed in the U.S.A. and Canada by Kluwer Academic Publishers Group, 1985.

RIO-TORTO, Graça. Caminhos de renovação lexical: fronteiras do possível. In: ISQUIERDO, Aparecida Negri; ALVES, Ieda Maria (Org.). *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia*. Volume III. Campo Grande: Editora UFMS, São Paulo: Humanitas, 2007.

SOUZA, Vivian Regina O. G. *Vocabulário erótico-obsceno dos órgãos sexuais masculino e feminino em português e italiano*. Dissertação de Mestrado. São José do Rio Preto: Unesp, 2007.

WANKE, Eno Teodoro. *A trova*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1973.

Corpus

MAIA, Edmar Japiassú. *Prismas*. Rio de Janeiro: Editora do Poeta, 2007.

_____. *Acalantos*. Cachoeirinha (RS): Texto certo, 2013.