

A RETÓRICA DO RISO EM MARIA VELHO DA COSTA E NÉLIDA PIÑON

Beatriz Weigert
Universidade de Évora

O *riso* é manifestação da recepção que, dessa forma, efectiva o processo de comunicação. A mensagem, tanto como actua no destinatário determinando resposta espontânea, age também no emissor gratificando-o pela consecução criativa de sua intenção. O autor confirma, pelo riso do receptor, a abrangência de sua mensagem carregada de intenção. É a mensagem a responsável pela provocação do riso.

O *riso* e a *provocação do riso* são temas que, desde a Antiguidade, vêm retendo a atenção de estudiosos. Sócrates, na *República* de Platão, livro III, lamenta a apresentação de cenas em que os deuses são vistos em situações ridículas e considera indigno o impulso violento do acto de rir. Afirma serem comportamentos nocivos à educação dos jovens. Já Aristóteles, na *Retórica*, livro I, vê o *riso* – associado ao jogo – como fonte de prazer, realçando o carácter lúdico de sons e palavras. Quintiliano, em *Intitutio Oratoria*, livro VI-3, regista a *provocação do riso* como estratégia oratória para o alívio de tensões e para a recuperação do entusiasmo, combatido pelo cansaço das causas do tribunal.

Ao longo das épocas reavaliam-se técnicas e gramáticas. André Jolles com “O chiste” em *As Formas Simples*, Henri Bergson com *O Riso*, Sigmund Freud com *A Pilbéria e sua relação com o inconsciente*, Vladimir Propp com *Comicidade e Riso*. Contudo, Heinrich Lausberg com *Elementos de Retórica Literária* reúne e define coordenadas de análise.

Maria Velho da Costa e Nélida Piñon, escritoras de relevo da Língua Portuguesa e da Literatura contemporânea, aproximam-se

pela trajetória literária, em Portugal e no Brasil. Ambas datam o início da publicação de sua obra nos anos sessenta; ambas desenvolvem ação cultural significativa no país e no exterior; e ambas incluem em sua bibliografia, textos que proclamam a sexualidade feminina. Também assim, verifica-se no conjunto de sua obra, a presença de quadros originais, em que se lê uma retórica do riso. Senhoras da arte da linguagem descobrem, na capa da simulação e da dissimulação, o tecido adequado para a concretização de intenções. As ocorrências universais, a evolução política, a trama das ideologias, o envolvimento afectivo e os conflitos individuais passam pela construção de mundos ficcionais em que a liberdade de criação e o ludismo verbal tanto podem mistificar a obediência resignada aos padrões estabelecidos, como mitificar a luta pela liberdade.

Maria Velho da Costa, no livro *Desescrita* (1973), reúne sua produção literária publicada em jornais no período datado entre quatro de Junho de mil novecentos e sessenta e nove e sete de Junho de mil novecentos e setenta e três. Como se vê, corresponde à época anterior à Revolução dos Cravos. O livro constitui-se de composições em prosa e verso, incluindo vários géneros literários, com insistência em formas alegóricas, de onde ressaltam alguns andamentos paródico-bíblicos, e, marcadamente, uma criação linguística original, sobre a qual me deterei. Trata-se do texto publicado no jornal *República* do dia treze de Junho de setenta e dois (por sinal data festiva de Lisboa, comemorativa do Padroeiro Santo António). Seu título é “Ova Ortegrafia”.

E, de acordo com a orientação do título, a mensagem vai exprimir-se em um código novo, obedecendo a uma intenção (*voluntas*), que se confessa:

Ecidi escrever ortado; poupo assim o rabalho a quem me orta.¹

A decisão de escrever *cortado* inclui-se em um trabalho de solidariedade a alguém, cuja tarefa é *cortar*. Compreende-se a

¹ COSTA, 1973. p.55.

intenção de auxílio por parte do emissor da mensagem. Por isso inventa a *ova ortografia*. O procedimento de criação está determinado e mesmo demonstrado. Como ensina Aristóteles, na Arte Retórica (livro III, capítulo XI, nº 2), é o modo de *colocar o objecto debaixo dos olhos* ou de *fazer saltar à vista, mostrando as coisas em acto*. Realmente, concretiza-se o processo da criação linguística, no momento da sua elaboração, operando em uma estratégia metadiscursiva.

A narradora explicita ainda mais a sua atitude de adesão, justificando:

Orque quem me orta é pago para me ortar.²

A figura de adicção, realizada através da repetição do verbo cortar, na forma do *polyptoton* concorre para a amplificação afectiva. A conjugação do mesmo verbo em várias formas detém a informação, insiste em sua carga emotiva e ressalta a importância da acção por ele indicada. É o verbo cortar que inspira a criação artística. E é pelo significado desse verbo que ocorrem os eventos linguísticos do texto. Conforme o Dicionário: Cortar – v. tr. separar ou dividir por meio de corte; suprimir; eliminar; riscar; aspar; talhar; interceptar; fender; dar um golpe ou um corte em; encurtar (caminho); atravessar; proceder ao corte de; interromper; intr. fazer incisão; dar golpe; ter gume; etc.³

A supressão da consoante inicial do adjectivo *nova*, e a substituição de uma vogal na palavra *ortografia* provocam nosso estranhamento, já no título. No decurso da leitura, as supressões multiplicam-se. Em verdade, o acto de cortar é consciente. Realiza a *voluntas*, que se inclina ao leitor atento. A autora – identificada em um adjectivo feminino – *esavinda* – (2º§) esclarece seu exercício de composição dizendo que a arte de cortar não é fácil. Informa o leitor sobre essa prática que requer dedicação e continuidade, visando ao

² COSTA, 1973. p.55.

³ COSTA & MELO, 1992. p.433.

aprimoramento da técnica, no que diz respeito ao modo de silenciar letras no corpo das palavras.

Por enquanto só orto ao omeço, porque a arte de ortar não é fácil; rometo reinar-me até udo me air aturalmente ortado e ao eio e ao im.⁴

Em *Elementos de Retórica Literária* de Heinrich Lausberg lê-se que a alteração da composição fonética do corpo da palavra quando constitui um erro é considerada *barbarismo*, mas, enquanto licença, designa-se por *metaplasmo*. Lausberg ensina que o *metaplasmo* é próprio da poesia, em sua busca de *estranhamento*. Tem efeito na sonoridade do verso e na consecução do ritmo. A forma metaplástica possui fundamento histórico-geográfico como forma antiga, havendo, contudo, metaplasmos que carecem desse fundamento, os quais se designam como *metaplasmos artificiais*. Os *metaplasmos* recebem designações específicas, segundo o modo como se dá a alteração (por acréscimo ou subtração); e o lugar em que há a alteração do corpo da palavra (início, meio, fim):

§ 123 – A detractio metaplástica aparece em três lugares da palavra: 1) a supressão no início da palavra chama-se aphaeresis (...) 2) ...no interior da palavra chama-se syncope (...) 3) do fim da palavra chama-se apocope⁵

Sobre essas modalidades de alteração, a própria autora pronuncia-se. As figuras gramaticais do *metaplasmo*, em exercício de utilização, constituem o ideal da composição da autora. A alteração fonética do corpo das palavras compõe esse código particular, para justamente provocar o *estranhamento* e intensificar o sentido da mensagem.

Traductio, ou *Jogo de Palavras*, é uma figura de igualdade abrandada do corpo da palavra. Conserva relação de semelhança, mas realiza alteração nos corpos de palavras. Essa figura faz parte

⁴ COSTA, 1973. p.56.

⁵ LAUSBERG, 1982. p.124-§123.

dos recursos do *acutum dicendi genus*, gênero das formas paradoxais, provocadoras da inteligência do leitor para desvelar sentidos e interpretações. A alteração do corpo da palavra determina a alteração do significado da palavra. Essa alteração é designada, também, por *paronomásia* ou *annominatio*.

Traductio refere-se, do mesmo modo à igualdade abrandada do significado da palavra. Anotam-se os casos em que há igualdade completa ou quase completa dos corpos de palavras, havendo diferença de significado de palavra. Essa diferença aparece como *equivocidade* linguística ocasional, ou como *ênfase*. Essa *equivocidade* denomina-se *reflexio* ou *antanáclase*. Consiste ela na acção de um interlocutor que, ao repetir a palavra do outro, falsifica-lhe o significado, conforme lhe favorece o interesse.

Essas denominações, *traductio*, *paronomásia*, *annominatio*, *reflexio* e *antanáclase* todas elas incluem-se na designação de *Jogo de Palavras* que, diz Pierre Guiraud, em *Les Jeux de Mots*, tem como essência o *Equívoco*. “Ova Ortegrafia” ilustra as duas formas de emprego do *equívoco*, isto é, duas formas de *traductio* ou *jogo de palavras*.

O primeiro *equívoco* é aquele orientado pela *voluntas* retórica que se aproveita da *antanáclase* ou *reflexio*, por efeito da polissemia, agudizada pelo *polyptoton* do verbo cortar. A intenção é repetir a acção do opositor. O verbo cortar é tomado em seu sentido literal, agindo em direcção a um procedimento de escrita, que é a mutilação do léxico. A afirmação – *ecidi escrever ortado* – reflecte-se na elaboração da expressão linguística.

O segundo *equívoco* é elaborado pela *elocutio* que se utiliza da *afêrese* cortar/ortar. No entanto, os fonemas atingidos pela *afêrese* não produzem a ambiguidade. A alteração do corpo da palavra não determina a alteração do significado. A palavra transformada não só conserva o seu significado, como particularmente o intensifica. Encena a alteração no exagero da forma e conduz ao *hilare* que provoca o riso.

Em “Ova Ortegrafia”, a autora confessa utilizar o modo de escrita *ortada* para poupar o trabalho a quem exerce o ofício de

cortar. – Faz alusão a uma fase da política de Portugal em que, havendo restrição da liberdade, exerce-se a censura prévia, com a acção do *lâpis azul* riscando/cortando textos e decidindo sobre a escolha das publicações. Assim em “Ova Ortografia”, há a simulação de uma posição partidária falsa. A emissora da mensagem simula agir da mesma forma que o seu opositor: não só realiza a acção, como emprega o vocabulário no sentido que convém à intenção de seu discurso. A utilização de um único significado do verbo cortar ilustra um dos postulados – o primeiro – de Henri Bergson sobre a provocação do *riso*. Segundo ele, a hilaridade se manifesta em consequência da rigidez do movimento automático que impede a atenção para a situação nova, e anula a flexibilidade para ultrapassar o obstáculo que se apresenta. Diz Bergson que a distração é uma imperfeição que a sociedade pune através do riso. “Ova Ortografia” realiza mais essa simulação: finge a rigidez mecânica da utilização do léxico e apresenta um texto com o código mutilado, aleijado, como se fosse esse o procedimento indicado pelo cortar da censura.

Nessa direcção, a *aférese*, ao invés de (como na poesia) possibilitar o *perfeito*, realiza o *defeito*. Este sendo imperfeição, – como se sabe com Bergson, – é risível. “Ova Ortografia” provoca o *riso*. Como manifestação da recepção, confirma-se a compreensão da mensagem que chega ao destinatário como discurso de dissimulação. A sua verdadeira intenção está clara na mensagem.

Na criação da nova ortografia, Maria Velho da Costa cria um mito em que o próprio código é a mensagem.

Nélida Pinõn, no livro *O Calor das Coisas* (1980), apresenta narrativas de diferentes conteúdos. Dessas, destaco a que tem por título “I Love my Husband”, por suas características particulares. Como o título diz, trata-se da óptica feminina sobre a vida conjugal, evidenciando-se, aí, os dois polos da reflexão: eu – meu marido.

A *persuasio* vai tentar sua realização intelectual e afectiva através do género demonstrativo – próprio da simulação – valendo-se de *figurae elocutionise* de *figurae sententiae*, mais especificamente, das *figurae per adiectionem*, com preferência às figuras de

amplificação alargante e às de alargamento semântico. Como amplificação alargante observa-se, já de início, a repetição e a acumulação pormenorizante.

De facto, a repetição constata-se a partir do título “I Love My Husband” copiado na primeira frase do conto. No entanto, realiza-se uma repetição original, que utiliza a tradução, logo, não utiliza os mesmos corpos de palavras. Contudo, não sendo os mesmos, em realidade, o são. Assim, há uma *variatio*, em que há e não há repetição. A acumulação pormenorizante, por sua vez, tem base na frase-título que corresponde à *suma* ou *propositio* da narração. Segue-se a amplificação do pensamento, desdobrando pormenores, descrevendo situações, ilustrando reflexões, analisando acontecimentos e detalhando minúcias. O último parágrafo do conto resume o conteúdo retratado e, com a frase que abriu, encerra:

Ah, sim. eu amo o meu marido.⁶

Esse procedimento, realizado na sequência *propositio+narratio+recapitulatio* ou *suma+pormenor+suma*, é o esquema do discurso de acumulação pormenorizante, em que as possibilidades amplificativas residem na quantidade e na intensidade.

A *propositio* tem seguimento na *narratio* que desdobra os detalhes. Essa acumulação pormenorizante é a *diérese* de um pensamento em vários pensamentos parciais coordenados, buscando transmitir processos simultâneos de acontecimentos, no enalço da nitidez ou *evidentia*. E para garantir a *evidentia*, apresentam-se pormenores e factos que concretizam e confirmam o pensamento inicial do título – “I love my husband”, quando se lê:

Eu amo meu marido. De manhã à noite. Mal acordo ofereço-lhe café. Ele suspira exausto da noite sempre mal dormida e começa a barbear-se.⁷

⁶ PIÑON, 1980. p.67.

⁷ PIÑON, 1980. p.59.

É o acto de amar que se reitera, renovando-se através de acções quotidianas que exprimem cuidado e dedicação.

Essas frases fundamentam a acção, pois, na realidade, o ciclo temporal, *de manhã à noite*, compõe a rotina doméstica, a que respondem os signos *acordar e café*.

A descrição narrativa ocupa-se com vários ângulos do desenrolar dessa vida doméstica, e a mensagem intensifica-se pelos recursos da arte. Esses recursos são as figuras de alargamento semântico que realçam o pensamento próprio pelo acréscimo dos pensamentos adicionais, ou pensamentos trópicos.

Os aspectos da vida conjugal particularizam-se em ocorrências da relação homem-mulher, tanto na reclusão da privacidade, como na repercussão da sociedade. A vida individual aponta uma actividade profissional concreta, que é a do homem; enquanto a da mulher, sua busca de independência económica, fica limitada ao sonho e à resignação – *sacrifício*⁸ – que lhe ensina a tradição – “...e porque viverás a vida de teu marido”⁹ – bem como proibidas permanecem fantasias e agrados da sexualidade.

De facto, o retrato da mulher pinta-se com matizes significativos: ela mostra-se umas vezes como elemento da classe servil,¹⁰ que presta serviços a um patrão; outras, como propriedade¹¹ incluída aos bens de uso pessoal de um senhor; e, ainda como índice de prosperidade,¹² ou seja, objecto social de ostentação que marca o sucesso do seu amo.

As estratégias retóricas confirmam o ponto de vista feminino. A interrogação, muitas vezes, pretende exercer a persuasão da narradora sobre si mesma. O pensamento próprio se enriquece do

⁸ PIÑON, 1980. p.62.

⁹ PIÑON, 1980. p.64.

¹⁰ VEBLEN, 1983. p.82.

¹¹ VEBLEN, 1983. p.82.

¹² VEBLEN, 1983. p.82.

pensamento trópico, correspondente à voz da mulher dona-de-casa, melhor dito, da mulher dedicada aos afazeres domésticos. Assim, as associações figurativas vão exprimir a individualidade da narradora, revelando a característica de suas ocupações e a sua hierarquia de valores. As esferas significativas giram em torno dos cuidados da alimentação, na sinédoque da sobrevivência, com a nomeação tanto de produtos alimentares, *pão quentinho, ervas e mingau de aveia, sobremesa, torta de chocolate*, como das actividades de limpeza; *varrer a casa, varrer as letras, esconde(r) a poeira*. A sexualidade proclama-se em signos da exuberância das cores, da agressividade animal, “unhas de tigre, garras longas, ímpeto de sangue”¹³ e da temeridade da aventura “abatia javalis, Clark Gable atraído pelo meu cheiro”;¹⁴ em resumo, do instinto.

A informação estende-se, enquanto nomeiam-se individualidades e áreas de actuação. O *antitheton* compara e caracteriza, apontando pormenores contrastantes. O *símile* encontra analogias, descobrindo identidades, como se lê:

Ele diz que sou exigente, fico em casa lavando louça, fazendo compras, e por cima reclamo da vida. Enquanto ele constrói o seu mundo com pequenos tijolos, e ainda que alguns desses muros venham a chão, os amigos o cumprimentam pelo esforço de criar olarias de barro, todas sólidas e visíveis. A mim também me saúdam por alimentar um homem que sonha com casas grandes, senzalas e mocambos e assim faz o país progredir. E é por isso que sou a sombra do homem que todos dizem eu amar.¹⁵

Nesse fragmento, nota-se que as tarefas da rotina convivem com os exercícios da proeza e indústria¹⁶ bem assim, a expressão denotativa pertence à verbalização do feminino, enquanto figuras e tropos voltam-se para a criação do masculino. Eis porque, aqui,

¹³ PIÑON, 1980. p.61.

¹⁴ PIÑON, 1980. p.62.

¹⁵ PIÑON, 1980. p.59.

¹⁶ VEBLEN, 1983. p.119.

a *metáfora* e a *sinédoque* realçam o carácter da actividade construtiva, em que as unidades evocam a totalidade. A *alusão* localiza contextos sociais, e sugere produção intelectual – “sonha com casas grandes, senzalas mocambos”¹⁷ –, também actividade do homem. Contudo é para a mulher que a ausência de luz se volta, na metáfora da *sombra* que se movimenta em marcada dependência. Tanto que a falta de autonomia se reitera com a ajuda de outros contextos, quando a mulher diz:

...através da certeza do meu amor, proclama que não faço outra coisa senão consumir o dinheiro que ele arredada no verão.¹⁸

A fábula acode na cumplicidade intertextual para ilustrar um julgamento negativo. É o *símile* que convoca o *exemplum* do mito para a comprovação dos factos. A prudente formiga e a leviana cigarra encenam formas de aquisição e consumo de bens.

As descrições do marido constroem representações positivas de seu carácter bem-formado, das suas atitudes merecedoras de elogio, sob um olhar que o avalia como entidade superior:

Difícilmente se encontraria homem como ele no nosso edifício de dezoito andares e três portarias. Nas reuniões de condomínio, a que estive presente, *era ele o único* a superar os obstáculos e perdoar aos que o haviam magoado. (...) Ele não precisava agradecer. *De tal modo atingira a perfeição* dos sentimentos, que lhe bastava continuar em minha companhia para querer significar que me amava. (...) ¹⁹

As mãos do marido me modelariam até os meus últimos dias e *como agradecer-lhe tal generosidade?* (...) *Ele é o único* a trazer-me a vida, ainda que às vezes eu viva com uma semana de atraso. O que não faz diferença. *Levo até vantagens*, porque ele sempre a trouxe traduzida.²⁰

¹⁷ Gilberto Freyre em PIÑON, 1980. p.59

¹⁸ PIÑON, 1980. p.60.

¹⁹ PIÑON, 1980. p.63.

²⁰ PIÑON, 1980. p.65. Os grifos são meus.

Os efeitos hiperbólicos anunciam o grau superlativo das qualidades deste homem singular, cujo modo de actuar *atinge* tal proporção que dispensa comparações com os semelhantes. Agradá-lo, em qualquer circunstância, é a forma de perpetuar um agradecimento que não se esgota. A mulher mede e pesa os benefícios que usufrui nessa convivência. Em seu discurso, a mulher valoriza as excelências do esposo.

E é justamente nesses desabafos que a *elocutio* deita a sua armadilha e prepara a *perspicuitas*. As imagens e os *tropi* ali estão. O elogio, sendo superlativo, parece querer indicar o absoluto, no entanto reduz, torna-se relativo, pois inclui circunstâncias de espaço e tempo; essas, por sua vez, bastante limitadoras dos atributos proclamados. Há, aí, um elemento de desproporcionalidade, entre o ideal e o real, entre qualidade e quantidade (desproporcionalidade que, segundo Bergson, é passível da produção do cômico). É essa precisão enumerativa da acumulação pormenorizante, em sua *evidentia*, que realiza o *estranhamento*. Os detalhes de quantidades e especificações (andares, portarias, condomínio) são tão minuciosos que vulgarizam o conceito. Rebaixam a idéia. Assim, na contraposição de quantidades e qualidade, a superioridade anunciada provoca o *riso*. De facto, o pormenor comezinho retira do ser nomeado, a distinção que o mantinha no seu degrau tão elevado.

A narrativa conclui assim:

Sou grata pelo *esforço* que faz em amar-me. *Empenbo-me* em agradá-lo, ainda que *sem vontade* às vezes, ou me perturbe algum rosto estranho, que não é o dele, de um desconhecido sim, cuja imagem *nunca mais quero* rever. Sinto então a *boca seca, seca* por um cotidiano que confirma *o gosto do pão comido às vésperas*, e que me alimentará *amanhã* também. *Um pão que ele e eu comemos há tantos anos sem reclamar, ungidos* pelo amor, *atados* pela cerimônia de um casamento que nos declarou marido e mulher. Ah, sim eu amo o meu marido.²¹

²¹ PIÑON, 1980. p.67. Os grifos são meus.

Temos aqui três blocos de significações: o primeiro cruza semas da conação e da volição;²² o segundo, formula imagens da gustação; e o terceiro, as da imobilidade. Resumindo, vemos que a vontade anula-se pela força do dever; o sabor extingue-se pela falta da renovação; e o movimento tolhe-se pelo r/vigor do laço. Mesmo assim, e apesar do desenho das várias representações da carência, o texto encerra com a proclamação do amor na exclamação já, desde o início, bem surrada.

O acto de amar que vive do impulso irreprimível, do movimento exuberante e da fecundidade renovadora, aqui neste conto, encerra-se na sensoria, insipidez e apatia de uma prisão a dois.

Os textos de Maria Velho da Costa e Nélida Piñon, tanto um quanto o outro, correspondem à realização da *ênfase*, enquanto criação de situações que encenam conceitos, sem, contudo, nomeá-los. Ambos, trazem formas da realidade, apresentadas por uma voz narrativa que efectiva um discurso de *simulação*. Esse discurso adopta os valores do opositor, enquanto esconde, na *dissimulação*, os seus próprios. Esse procedimento é o da *ironia*, com sua técnica de *inversão*, que, muitas vezes, confunde o ouvinte/leitor. Contudo, sendo o contexto o sinal da *ironia*, os recursos retóricos entregam a chave da *perspicuitas*. O exagero da forma, quer do código quer da mensagem, produz o *estranhamento* e leva à compreensão. As pinceladas fortes provocam o *riso*.

Henri Bergson diz que a *ironia* opera com uma tábua de valores, descrevendo o que deveria ser, no fingimento de que assim é. Diz ainda que o humor possui um carácter científico, na medida em que, aprofundando-se nas dificuldades, elabora o mal, extraindo dele os factos precisos e os dados concretos, para transformá-los em obras artísticas. A intenção de fazer rir não retira dos temas e assuntos, sua seriedade basilar.

Os textos que lemos demonstram que Maria Velho da Costa e Nélida Piñon penetram nas malhas do tecido social e político, fazem o levantamento minucioso dos detalhes e criam a arte de seu tempo.

²² GARCIA, 1985. p.68.

Referências Bibliográficas

- COSTA, Maria Velho da. Ova Ortografia. In: *Desescrita*. Porto: Afrontamento, 1973. 90p.
- PIÑON, Nélica. I love my husband. In: *O calor das coisas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 204p.
- COSTA, J. Almeida, MELO, A. Sampaio e colabs. *Dicionário da Língua Portuguesa*. 6.ed. cor. e aum. Porto: Porto Editora, [1992]. 1810p.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Introd., Trad., not. Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 1990. 626p.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Intr. Manuel Alexandre Júnior. Trad., notas Manuel Alexandre Júnior, Paulo Alberto, Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1998. 205p.
- BARILLI, Renato. *Retórica*. Lisboa: Presença, 1979. 174p.
- BERGSON, Henri. (1899) *O riso: Ensaio sobre o significado do cómico*. Lisboa: Guimarães, 1960. 158p.
- FREUD, Sigmund. (1905). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. 3.ed. Madrid: Alianza Editorial, 1973. 239p.
- GARCIA, Othon M. (1967). *Comunicação em prosa moderna*. 12.ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1985. 521p.
- GUIRAUD, Pierre. *Les jeux de mots*. Paris: Presses Universitaires de France, 1979. 125p. (Que sais je?)
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie*. France: Flammarion, 1964. 186p.
- JOLLES, André. (1930). O chiste. In: *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1990. 222p.
- LAUSBERG, Heinrich. (1967). *Elementos de retórica literária*. 3.ed. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1982. 294p.
- MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de réthorique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1975. 1210p.

- PERELMAN, Chaim, OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. Le ridicule et son rôle dans l'argumentation. In: *Traité de l'argumentation*. 5.ed. Preface de Michel Meyer. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1988. 734p.
- PLATÃO. *República*. 4.ed. Intr., trad., not. de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983. 500p.
- PROPP, Vladímir. (1976). *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. 215p.
- QUINTILIAN. *The Institutio oratoria of Quintilian*. Books IV-VI. Translation by H.E. Butler, M.A. Cambridge: Massachussetts/London: Harvard University Press/William Heinemann, 1985. 531p.
- ULLMANN, Stephen. *Semântica: uma introdução à ciência do significado*. 2.ed. Trad. J. A. Osório Mateus. Lisboa: Gukbenkian, 1970. 577p.
- WIMSATT, Jr.; WILLIAM, K., BROOKS, Cleanth. (1957). *Crítica literária: breve história*. 2.ed. Lisboa: Gulbenkian, 1980. 925p.
- BAMBERGER, CHODOROW, Nancy et alii. *A mulher, a cultura e a sociedade*. Coord. Michelle Zimbalist Rosaldo e Louise Lamphere. Trad. Cila Anker, Rachel Gorenstein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. 254p.
- GODELIER, Maurice. As relações homem-mulher: o problema da dominação masculina. In: *Encontros com a civilização brasileira*-n.26 – Mulher – hoje. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. 240p. p.9-29.
- STUDART, Heloneida. *Mulher-objeto de cama e mesa*. 15.ed. Petrópolis: Vozes, 1984. 53p.
- VEBLEN, Thorstein. *A teoria da classe ociosa*. São Paulo: Abril, 1983. 181p.

Resumo

Este trabalho pretende descrever procedimentos retóricos que provocam o riso do leitor. Maria Velho da Costa, na crónica “Ova Ortografia”, e Nélida Piñon, no conto “I Love my Husband”, utilizam-se de figuras da ênfase na *simulatio / dissimulatio*, inventando jogos de palavras e de imagens, de modo a ilustrar factos da realidade viva. A pormenorização detalhada da evidência agudiza as contradições e desperta a desconfiança do leitor, levando-o a captar a intenção de hilaridade do autor.

Resumé

Ce travail prétend décrire des procédés rhétoriques qui déclanchent le rire chez le lecteur. Maria Velho da Costa, dans la chronique “Ova Ortografia”, et Nélia Piñon, dans le conte «I Love my Husband», usent de figures de «*emphase dans la simulatio/dissimulatio*, en inventant des jeux de mots et «*images de façon à illustrer des faits de la réalité vivante. «*utilisation du détail minutieux de évidence intensifie les contradictions et éveille la méfiance du lecteur, «*amenant à capter «*intention d«*hilarité de «*auteur.******