

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

SUZANA MARIA PETRUS FONSECA DE ALMEIDA

ANÁLISE ARGUMENTATIVA E REFERENCIAL POR MEIO DE ESTEREÓTIPOS EM
ESQUETES HUMORÍSTICOS: UM OLHAR PELA *PORTA DOS FUNDOS*

SÃO LUÍS
2025

SUZANA MARIA PETRUS FONSECA DE ALMEIDA

ANÁLISE ARGUMENTATIVA E REFERENCIAL POR MEIO DE ESTEREÓTIPOS EM
ESQUETES HUMORÍSTICOS: UM OLHAR PELA *PORTA DOS FUNDOS*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos de Linguagem e Práticas Discursivas.

Orientadora: Profa. Dra. Marize Barros Rocha Aranha

SÃO LUÍS

2025

SUZANA MARIA PETRUS FONSECA DE ALMEIDA

ANÁLISE ARGUMENTATIVA E REFERENCIAL POR MEIO DE ESTEREÓTIPOS EM
ESQUETES HUMORÍSTICOS: UM OLHAR PELA *PORTA DOS FUNDOS*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão (PGLetras/UFMA), como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos de Linguagem

Linha de Pesquisa: Estudos da Linguagem e Práticas Discursivas

Orientadora: Profa. Dra. Marize Barros Rocha Aranha

Aprovada em: 26/11/2025

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Marize Barros Rocha Aranha (Orientadora)
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Profa. Dra. Maria da Graça dos Santos Faria
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Profa. Dra. Sâmia Araújo dos Santos
Universidade Federal do Ceará – (UFC)

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Petrus Fonseca de Almeida, Suzana Maria.

Análise argumentativa e referencial por meio de
estereótipos em esquetes humorísticos : um olhar pela
Porta dos Fundos / Suzana Maria Petrus Fonseca de Almeida.
- 2025.

114 f.

Orientador(a): Marize Barros Rocha Aranha.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Letras/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís,
2025.

1. Linguística Textual Brasileira. 2. Argumentação.
3. Referenciação. 4. Estereótipos. 5. Humor. I. Barros
Rocha Aranha, Marize. II. Título.

DEDICATÓRIA

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Nesta jornada não me propus ao triunfo, mas à celebração, materializada no gesto do sorriso. Entendendo que a vida não precisa ser uma sucessão de disputas ou de conquistas, mas como uma experiência ímpar, que encontra sentido na leveza do movimento do percurso. Sendo assim, o sorrir não se torna um mero ornamento da existência, no entanto, se evidencia pela sua projeção como um ato vital.

Com este estudo, totalmente novo e, concomitantemente, estranhamente familiar, pude teorizar a função social e criadora do riso, entendendo-o não apenas como uma reação emocional. O rir emerge como uma correção contra a rigidez das ações humanas, como um lembrete de que somos flexíveis, capazes de escapular das engrenagens que durante toda a vida tentam nos mecanizar.

Neste momento em que finalizo uma etapa tão triunfante da minha ainda curta jornada acadêmica e de vida, posso declarar que minha realização não se dá pela vitória, pois, desapontando a todos - e talvez, principalmente, a mim mesma – não objetivo seguir a lógica competitiva que o corpo social busca nos enquadrar.

O riso, por isso, torna-se não somente um ponto de fuga, mas um gesto de resistência poética. Nele encontro a recusa de me reduzir ao cálculo da vitória e escolho permanecer simplesmente humana, vital, potente e aberta ao inesperado. Ao negar seguir o nexo da racionalidade cartesiana, recuso o triunfo, a vitória aparente e sigo buscando viver na preservação do que me faz viver sendo leve.

Ao abraçar a leveza do percurso, compreendo que parte dela vem daqueles que me acompanharam. É a eles que agora desejo me dirigir. Os agradecimentos são sempre difíceis, pois não sei reconhecer o começo, tampouco o fim, não entendo a tônica e por isso, às vezes, soo mais ridícula que grata.

Agradeço a Deus, razão de todas as coisas, razão das coisas que dão errado e que se tornam sempre perfeitas e agradáveis, razão de todas as lágrimas se converterem em riso, razão do meu medo seguir em frente, razão da minha esperança sempre encontrar um lugar, razão do sem-razão. Em mais uma finalização de ciclo acadêmico, novamente, cito um trecho que por toda a vida me acompanhará: “Sabendo que o Senhor estava comigo, criei coragem (...)” Esdras 7:28.

Agradeço a minha família. Também, Graças a Deus, nasci em uma família muito especial e amorosa, que me apoia, em mim confia e por mim tudo faz. Obrigada aos meus pais, Márcia Maria Petrus Fonseca e Juvêncio Gouveia de Almeida Filho, a quem dedico,

carinhosamente, esta pesquisa. Nesses 25 anos de vida, são eles as pessoas que me ajudam, constantemente, a atravessar as ruas a fim de chegar às avenidas.

Agradeço à minha orientadora Dra. Marize Aranha, por ter me guiado durante esse tempo com toda leveza necessária. A pós-graduação é uma jornada árdua, no entanto quem caminha conosco tem o poder de torná-la ou mais sufocante ou mais agradável. Por ter sido conduzida pela senhora, professora Marize, pude caminhar leve e gargalhar muito durante essa jornada. Muito obrigada pelo acolhimento que desde o início encontrei em você.

Agradeço à minha sempre-orientadora Dra. Graça Faria, responsável por meu encontro-encantamento com os estudos em Linguística Textual. Com sua prática do fazer-ciência tenho aprendido sobre a alegria e seriedade da pesquisa, sobre o fazer em coletivo. Eternamente grata por compartilhar dos mesmos espaços que a senhora.

À Dra. Ana Cristina Carmelino que, ainda em 2024, quando decidi pelo humor e encontrei seu nome como uma referência nesses estudos, a enviei uma mensagem em busca de seus livros, pois não consegui encontrar uma forma de comprá-los. Na ocasião, ela, tão gentilmente, me respondeu e me enviou seus livros via correios. Tão nobre atitude me encheu de esperança sobre estar no caminho correto de pesquisa e me incentivou a continuar sorrindo e buscando a graça ao pesquisar. Eterna gratidão.

Aos meus filhos felinos: Xande, Xani, Nino, Chico, Dora, Mel, Nina e Xena, meus amores da vida. Numa adaptação das palavras de Roberto de Carvalho: vocês estavam predestinados a me fazer feliz! A adoção me fez (re)conhecer a graça de amar e ser amada da forma mais pedagógica possível.

Aos meus irmãos Livia Petrus e Tassio Melo por simplesmente o serem. À minha cunhada Marine Melo. Aos meus sobrinhos Adam, Maia, Davi, Tessa e Talissa. Nesse pequeno trecho é impossível revelar minha gratidão por compartilharmos sangue e muita história. Família é quando os laços de sangue extrapolam e atravessam nossas afetividades. Nossa relação me lembra de onde eu vim.

À Raquel Costa, Quel, minha eterna professora-amiga-confidente. Pessoa pela qual nutro eterna admiração e gratidão. Pessoa com a qual aprendi sobre a beleza e o amor à escrita e com a qual aprendo, constantemente, sobre generosidade, afetuosidade, disponibilidade e amizade. Grata por ser amiga de uma mulher tão genial.

Agradeço aos meus grandes amigos Júlia Lobato e Lucas Pedro pelo apoio condicional e pelo entendimento de que há hora para todas as coisas, mesmo quando é muito difícil lembrar disso, pois somos de signos de ar. Sinto falta do cotidiano da nossa amizade, mas me faz feliz olhar para trás e contemplar um lindo caminho, que atravessa o oceano,

percorrido. Tenho certeza de que todas as coisas trabalham ao nosso favor. Agradeço ao meu amigo Marcos Cardoso pelo nosso encontro de almas. Em poucos encontros, observamos nossos destinos se traçarem pela partilha de um sonho.

Agradeço aos meus amigos da graduação, que continuam comigo na pós: Ana Beatriz, Karen Hany, Ranaja, Elailson e Kristian. Uma amizade que se sustenta por meio da empatia, da reciprocidade, da sinceridade e do academicismo. Uma relação que resiste às agendas lotadas. Agradeço os meus sempre-amigos Júlia Carvalho, Thaynara Amorim, Vinicius André por serem os mesmos. Mesmo que o tempo se responsabilize pelos nossos desencontros, fica conosco a responsabilidade de marcar os encontros todo final de ano. Grata por compartilharem tantos momentos, tantas fases juntas. Aos meus amigos Perla, Carlos e Renata por serem meus irmãos, sem mais.

Agradeço às minhas amigas Raynara, Wendy, Livia (Reis), Bianca, Dudu, Alzira, Joana, Jordan, Brenno e aos nossos mascotes amados e preciosos Beni e Isa. Reconhecer-me em você é ter a certeza que nossa amizade atravessa, com afetuosidade e respeito, momentos diversos.

Ao meu grupo de pesquisa amado, o Gepot, e às pessoas que o fazem: nossa coordenadora querida Dra. Graça Faria, aos amigos Rafael Botelho, Ozeias Evangelista (gratidão eterna a você, em especial, por tanta troca e escuta), Talliandra Fonseca, Kathiane Pereira, Ana Beatriz e a todos os outros que conosco compartilham desse espaço coletivo de construção de conhecimentos.

Aos amigos do mestrado que quero para toda vida: Ulisses Bertoldo, grata pela nossa amizade que se discursiviza a cada encontro, e Emilly Rodrigues, grata por tanta empatia materializada em nossos encontros. Que o kebab sempre encontre uma maneira de nos unir, nova e novamente.

Finalizo pedindo desculpas a Deus, por tudo que, aqui, escrevi e, pior, defendi. É brincadeira!

Oração do bom humor, de São Tomás Moro

*Senhor, dai-me uma boa digestão,
mas também algo para digerir.
Concede-me a saúde do corpo,
com o bom humor necessário para mantê-la.*

*Dai-me, Senhor, uma alma simples,
que saiba aproveitar tudo o que é bom e puro
para que não se assuste diante do pecado,
mas encontre o modo de colocar de novo as coisas em ordem.*

*Concede-me uma alma que não conheça o tédio,
as murmurações, suspiros e lamentos,
e não permitais que eu sofra excessivamente
por esse ser tão dominante que chama “Eu”.*

*Dai-me, Senhor, senso de humor!
Concede-me a graça de compreender as piadas,
para que conheça na vida um pouco de alegria
e possa comunicá-la aos demais.
Amém!*

Minha vida é um grande desastre. É um desencontro cruel, é uma casa vazia. Mas tem um cachorro latindo. E eu – só me resta latir para Deus! (Clarice Lispector)

“O senso de humor é um certificado de sanidade” (Papa Francisco, *in memoriam*)

“Falta de humor é sinal de burrice” (Odete Roitman)

“Onde houver tristeza, que eu leve a alegria” (Oração de São Francisco)

“Homens são engraçados, mulheres são malucas.” (Tatá Werneck)

“Rir é um ato de resistência!” (Paulo Gustavo, *in memoriam*)

“O humor é servo do tempo” (João Vicente de Castro)

"Nada desarma tanto quanto o riso" (Henri Bergson)

RESUMO

Esta pesquisa busca compreender como os estereótipos de gênero, a referenciação e os mecanismos de humor interagem para construir sentidos e provocar reflexão crítica nas produções humorísticas digitais. Fundamentando-se nas teorias de Ruth Amossy (2020), a Teoria da Argumentação no Discurso (TAD), esta pesquisa analisa como os esquetes usam o humor para desestabilizar representações cristalizadas (Amossy; Pierrot, 2022), em especial no que diz respeito ao gênero e aos papéis sociais de homens e mulheres. Ao longo deste estudo, são discutidas as noções de texto e contexto para Linguística Textual Brasileira, com base nas contribuições de Ingedore Koch (2004) e Luiz Antônio Marcuschi (2012), que destacam a natureza interacional e sociocognitiva do texto. A pesquisa também aborda a Virada Argumentativa, proposta por Amossy (2020), e a Virada Tecnodiscursiva, de Paveau (2017, 2021), que introduzem a noção de contexto digital e as interações mediadas por tecnologias. O conceito de tecnotexto (Martins, 2024), como uma produção textual que depende do ambiente digital para sua formação, é essencial para entender as características dos esquetes do *Porta dos Fundos*. Neste estudo explora-se, ainda, o papel da ironia como uma estratégia discursiva, seguindo os estudos de Brait (2008), que considera a ironia como um procedimento intertextual e interdiscursivo capaz de gerar efeitos de sentido ao desestabilizar certezas e apresentar contradições. Além disso, nesta pesquisa articula-se o estudo dos estereótipos com a Teoria das Representações Sociais de Serge Moscovici (2003), que analisa como as representações coletivas influenciam a percepção social e moldam as relações de poder. Quanto à metodologia, será aplicada a análise de conteúdo, conforme (Bardin, 2010), pois essa técnica possibilita a investigação de textos de forma aprofundada e considera o contexto no qual esses foram produzidos. A pesquisa indica que, por meio de recursos linguísticos e textuais, o humor produzido em ambiente digital não apenas diverte, mas, também, provoca uma reflexão crítica sobre as normas sociais, ampliando a compreensão dos discursos hegemônicos e contribuindo para a desconstrução de estereótipos. Em suma, este trabalho revela como o humor, especialmente por meio dos esquetes do *Porta dos Fundos*, atua como uma prática discursiva que desafia as representações cristalizadas de gênero, subvertendo normas sociais e utilizando a ironia como ferramenta de crítica e reflexão.

Palavras-chave: Linguística Textual Brasileira. Argumentação. Referenciação. Estereótipos. Humor.

ABSTRACT

The research aims to understand how gender stereotypes, reference mechanisms, and humor strategies interact to construct meaning and provoke critical reflection in digital humorous productions. Grounded in Ruth Amossy's (2020) *Theory of Argumentation in Discourse* (TAD), this study analyzes how these sketches employ humor to destabilize crystallized representations (Amossy & Pierrot, 2022), particularly regarding gender and the social roles of men and women. Throughout the study, the notions of text and context are discussed from the perspective of Brazilian Textual Linguistics, drawing on the contributions of Ingedore Koch (2004) and Luiz Antônio Marcuschi (2012), who emphasize the interactional and sociocognitive nature of texts. The research also addresses the *Argumentative Turn*, as proposed by Amossy (2020), and the *Technodiscursive Turn*, by Paveau (2017, 2021), which introduce the notion of digital context and interactions mediated by technology. The concept of *technotext* (Martins, 2024) – a textual production that depends on the digital environment for its formation – is essential for understanding the characteristics of *Porta dos Fundos* sketches. This study further explores the role of irony as a discursive strategy, following Brait's (2008) work, which conceives irony as an intertextual and interdiscursive procedure capable of generating meaning by destabilizing certainties and exposing contradictions. In addition, this research articulates the study of stereotypes with Serge Moscovici's (2003) *Theory of Social Representations*, which examines how collective representations influence social perception and shape power relations. As for methodology, content analysis as proposed by Bardin (2010) will be applied, as this technique enables in-depth investigation of texts while considering the contexts in which they are produced. Although still in progress, the research indicates that, through linguistic and textual strategies, digital humor not only entertains but also provokes critical reflection on social norms, broadening the understanding of hegemonic discourses and contributing to the deconstruction of stereotypes. In short, this study reveals how digital humor – especially through *Porta dos Fundos* sketches – acts as a discursive practice that challenges crystallized gender representations, subverts social norms, and employs irony as a tool for critique and reflection.

Keywords: Brazilian Textual Linguistics. Argumentation. Referencing. Stereotypes. Humor.

SUMÁRIO

1. ATO INICIAL: quando a piada vira pesquisa.....	15
2. ATO II: O Palco das Ideias.....	21
2.1 Texto e contexto em movimento: da virada argumentativa ao tecnodiscurso.....	21
2.2 Nomear, Retomar, (Re)Significar: Referenciação.....	27
2.3 Cristais do cotidiano: Os estereótipos.....	31
2.4 Rir à brasileira: contribuições de Travaglia aos estudos do humor.....	37
2.5 Ironia em cena: fissuras no discurso segundo Beth Brait (2008).....	44
2.6 Argumentação no discurso: quando a doxa sustenta o riso.....	47
2.7 Entre o Riso e o Absurdo.....	50
2.8 O Riso em Rede: primeiro ato sobre o <i>Humor Digital</i>	58
3. ATO III: Bastidores Metodológicos.....	62
3.1 Tecendo Sentidos no Digital: do <i>YouTube</i> ao texto acadêmico.....	62
3.2 Por que rir disso? justificando a seleção dos esquetes.....	64
4. ATO IV: No palco do <i>Porta dos Fundos</i>	67
4.1 A <i>mulher-fútil</i> em <i>Discurso</i> : estética sobre competência.....	68
4.2 A <i>mulher-histérica</i> em <i>Histérica</i> : ecos de um rótulo persistente.....	77
4.3 O <i>homem-desconstruído</i> em <i>Desconstruído</i> : progressismo performático.....	87
4.4 O <i>esquerdo-macho</i> em <i>Mercado Feminino</i> : empoderamento às avessas.....	96
5. ATO FINAL: o humor no tecido textual-discursivo.....	107
REFERÊNCIAS.....	111

1. ATO INICIAL: quando a piada vira pesquisa

No cenário digital contemporâneo, o humor emergiu como um dos principais veículos de crítica social e, paradoxalmente, de manutenção de ideologias. O canal *Porta dos Fundos*, com sua vasta produção de esquetes, materializa essa ambivalência, desafiando tabus ao mesmo tempo em que mobiliza estereótipos sociais. A presente dissertação, inserida no campo da Linguística Textual, propõe-se a ir além do riso, investigando como os processos referenciais e argumentativos contribuem para a construção e desconstrução de estereótipos de gênero nesse *corpus* digital.

Alguns estudos, em diferentes áreas do conhecimento, têm buscado estudar o humor. O Brasil tem realizado pesquisas relacionadas a essa temática, apesar de pouco conhecidas e difundidas em outros países. Esses estudos se filiam a diferentes correntes linguísticas. Luiz Carlos Travaglia é um dos primeiros investigadores do tema no país. Elencou as categorias sobre o humor e o risível em programas da TV. Travaglia é um nome extremamente relevante para a construção desta pesquisa, pois esse autor tem estudado essa temática sob a luz da Linguística Textual Brasileira, área na qual este trabalho se insere.

O nome de Sírío Possenti também é muito relevante. Pesquisador de produções humorísticas na área dos estudos da linguagem, prioriza os estudos acerca de enunciados humorísticos de ordem discursiva. O autor tem trabalhado com a construção de estereótipos em piadas e é docente no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp.

Entre os estudiosos que se destacam na investigação do humor, merece destaque Ana Cristina Carmelino, cuja pesquisa abrange textos humorísticos, tanto orais quanto escritos. Na mesma linha, Ana Rosa Ferreira Dias (1996, 2011) uma das pioneiras ao explorar o humor em suas análises sobre o comportamento linguístico da mídia jornalística, abrindo caminho para novas abordagens sobre o tema. Seguindo esse percurso, Maria da Penha Pereira Lins tem se dedicado, desde o mestrado, ao estudo dos sentidos do humor presentes em tiras cômicas (Carmelino; Ramos, 2015). Paulo Ramos, professor da Unifesp, também integra esse grupo de pesquisadores, com investigações voltadas para o humor nas tiras cômicas, consolidando esse gênero como um espaço privilegiado de reflexão sobre os mecanismos do riso e da linguagem.

Há também trabalhos pontuais, geralmente feitos em Programas de Pós-Graduação das Universidades Brasileiras. A professora Silvana Maria Calixto de Lima (UESPI) fez um estudo acerca do humor a partir da ocorrência de (re)categorizações metafóricas em piadas. Cabe mencionar, ainda, a tese de doutorado de Célia Maria Carcagnolo Gil (1991), em que ela propõe uma metodologia própria para os estudos de piadas (Carmelino; Ramos, 2015).

Outro nome de destaque é Fabíola Nunes Tavares, doutoranda da Universidade Federal do Ceará, cujo trabalho articula humor, argumentação e discurso humorístico. Sua pesquisa concentra-se na análise da construção do posicionamento dos humoristas da *Cia Barbixas de Humor*, grupo que mantém um canal relevante no *YouTube*. Há trabalhos que analisam, também, os esquetes do *Porta dos Fundos*, no entanto, a maioria desses não está localizado na macroárea Linguística Textual (apesar de haver¹), mas na Análise de Discurso², na Pragmática³, na Linguística Cognitiva⁴ e outros.

Ainda que haja pesquisadores atualmente interessados no estudo sobre textos humorísticos, observou-se, durante o período de realização do estado da arte, que este trabalho se diferencia por trazer um estudo em torno do gênero *esquete*, por mobilizar noções sobre o texto, sobre o tecnotexto, sobre a argumentatividade, sobre a referenciação, sobre os estereótipos, sobre o humor e sobre a ironia a fim de relacioná-las com nosso objeto de análise: os vídeos do canal *Porta dos Fundos*. Dessa maneira, esse caráter de relacionabilidade se torna o diferencial desta pesquisa.

Enquanto pesquisadora e professora interessada pelos estudos do texto, pelas lentes da Linguística Textual, meu interesse por esse tema surgiu da observação de como as produções humorísticas podem provocar reflexão, reafirmar ou questionar estereótipos estabelecidos, muitas vezes desconstruindo-os, especialmente em um contexto de crescente interatividade digital.

O humor, nesse sentido, aparece não apenas como um veículo de entretenimento, mas como uma estratégia textual capaz de fomentar reflexão sobre as ideologias e valores que sustentam os estereótipos de gênero. Além disso, o crescente consumo de conteúdo digital, aliado à interação constante entre produtores e espectadores, coloca em evidência a importância da análise crítica desses textos humorísticos que circulam massivamente nas redes sociais.

¹ Como é o caso do trabalho desenvolvido por Anderson Nascimento em 2020, intitulado *Referenciação e argumentação em “Negro”, esquete do Porta dos Fundos*. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgl/article/view/13152>. Acesso em: 10 jul. 2025.

² Como é o caso do trabalho desenvolvido pelo Nilton César Ferreira e pelo Alexandre Sebastião Ferrari Soares, intitulado *A representação do homossexual no discurso humorístico: uma análise do canal “Porta dos Fundos”*. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/relin/article/view/28200/22034>. Acesso em: 12 jul. 2025.

³ Como é o caso do trabalho de mestrado desenvolvido por Fernanda Miranda da Silva Vieira, intitulado *Porta dos fundos – uma análise sob a perspectiva de Austin, Searle e Grice*. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/19120>. Acesso em: 13 jul. 2025.

⁴ Como é o caso da tese de doutorado desenvolvida por Ana Paula da Motta Botelho Gadelha, intitulada *Quebra de expectativa em esquetes do Porta dos Fundos: um estudo ecocognitivo de comentários*. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/60880>. Acesso em: 13 jul. 2025.

A justificativa para este projeto reside na necessidade de investigar como o humor, um dos elementos mais acessíveis da cultura contemporânea, pode servir como uma plataforma para desafiar as estruturas de poder e questionar os papéis tradicionais de gênero. A pesquisa busca, assim, não apenas descrever as estratégias argumentativas presentes nos esquetes, mas também entender como elas atuam na (re)construção da identidade de gênero e nas relações sociais mediadas por essas representações.

A relevância social da pesquisa está em seu potencial para contribuir com a discussão sobre os efeitos do *humor digital* no cotidiano das interações sociais, especialmente no que tange à reprodução e à desconstrução de estereótipos que, muitas vezes, reforçam desigualdades de gênero. Nossas hipóteses, a partir de análises iniciais dos dados coletados, apontam para a observação do humor como, além de uma prática social, uma estratégia de argumentação, que se vale de recursos tecnolinguageiros, capaz de desestabilizar sentidos os tensionando.

A questão norteadora que orienta este estudo é: *Como a mobilização de estereótipos de gênero, por meio de processos referenciais e argumentativos, estrutura o humor nos esquetes do Porta dos Fundos?* A partir dessa pergunta, buscaremos analisar os recursos linguísticos e discursivos que operam na formação de significados, levando em consideração o papel do humor como uma forma de subversão e reflexão sobre as normas sociais.

O objetivo principal desta pesquisa é analisar as estratégias referenciais, argumentativas e textuais-discursivas que operam na construção e desconstrução de estereótipos de gênero em esquetes humorísticos do canal *Porta dos Fundos*. A abordagem metodológica adotada será a Análise Textual-Discursiva, embasada no referencial da Linguística Textual Brasileira, que utilizará procedimentos sistemáticos da Análise de Conteúdo (Bardin, 2016) para a categorização e interpretação dos dados.

Este trabalho está estruturado em seções e subseções nas quais a teoria e as análises serão mobilizadas. Na seção 2, intitulada *ATO II: O Palco das Ideias*, é apresentada a fundamentação teórica. A subseção 2.1, intitulada *Texto e contexto em movimento: da virada argumentativa ao tecnodiscurso*, oferece uma introdução à base teórica deste trabalho, que se insere na Linguística Textual (LT), um campo de estudo focado na análise do texto como unidade de sentido e prática social. Neste contexto, o estudo adota as definições de texto propostas pelo grupo Prottexto, abordando a construção de sentido a partir da interação entre sujeitos, contextos sociocomunicativos e conhecimentos compartilhados.

A subseção 2.2, intitulada *Nomear, Retomar, (Re)Significar: Referenciação*, aborda a transição do conceito clássico de referência para o de referenciação, proposta por Lorenza

Mondada e Danièle Dubois (2003), que marca uma mudança importante na Linguística Textual. Em vez de entender os referentes como entidades fixas no mundo, a referenciação é vista como um processo dinâmico e sociocognitivo. Essa subseção explora como a referenciação ocorre por meio de anáforas, que são estratégias discursivas que retomam ou reconfiguram referentes ao longo do texto, e como isso contribui para a construção do sentido e da coerência no discurso.

A subseção 2.3, *Cristais do cotidiano: Os estereótipos*, aborda o conceito de estereótipos a partir das contribuições de Serge Moscovici (2003) e das análises de Ruth Amossy e Anne Herschberg Pierrot (2022). Moscovici, por meio da Teoria das Representações Sociais, explica como os estereótipos são representações coletivas, que emergem de sistemas de crenças e valores compartilhados. Amossy e Pierrot aprofundam essa visão, destacando a importância dos estereótipos nas interações sociais e argumentativas, reconhecendo seu caráter inevitável e indispensável, embora muitas vezes se associem a preconceitos.

A subseção 2.4, intitulada *Rir à brasileira: contribuições de Travaglia aos estudos do humor*, apresenta uma análise das principais abordagens sobre o humor linguístico no Brasil, com base, principalmente, em Luiz Carlos Travaglia. Esse autor se destaca por suas contribuições ao estudo do humor, especialmente em programas humorísticos de TV, propondo categorias para classificar os tipos de humor. A análise de Travaglia é aplicada a diferentes gêneros discursivos, com um enfoque especial, neste trabalho, aos esquetes humorísticos, considerando-os como uma ferramenta de crítica social e como eles podem ser utilizados para desafiar normas estabelecidas, sendo um fenômeno dinâmico adaptável aos contextos sociais e culturais.

A subseção 2.5, *Ironia em cena: fissuras no discurso segundo Beth Brait (2008)*, explora a ironia como um fenômeno discursivo complexo, com base nos estudos de Brait, que a posiciona como uma ferramenta de desestabilização de sentidos fixos nos discursos. A autora propõe uma análise da ironia a partir de uma perspectiva dialógica e intertextual, considerando-a como um processo que envolve a interação entre diferentes discursos e contextos.

Com base nessa abordagem, a ironia é vista como um mecanismo que desafia as certezas estabelecidas, questionando as verdades e evidenciando as ambiguidades presentes nos discursos, seja na filosofia, literatura, psicanálise ou no jornalismo. Brait (2008) resgata influências filosóficas – como as de Sócrates, Schlegel, Hegel e Kierkegaard – e examina o

papel da ironia em textos jornalísticos, mostrando como o efeito irônico se constrói a partir da interação entre palavras, imagens e contextos.

A subseção 2.6, *Argumentação no discurso: quando a doxa sustenta o riso*, explora a teoria de Ruth Amossy (2020), que oferece uma base teórica para compreender como os textos, incluindo os esquetes humorísticos, operam na construção e desconstrução de estereótipos. A TAD, proposta por Amossy (2020), vê a argumentação como um elemento constitutivo dos textos/discursos essencial para moldar posições e influenciar o auditório, mesmo quando não se busca uma persuasão direta.

A teoria enfatiza a importância da *doxa* (opiniões aceitas socialmente) e dos *topoi* (lugares-comuns) como elementos que estruturam a argumentação e sustentam representações cristalizadas, como os papéis tradicionais de gênero. Amossy (2020) também destaca a interdependência entre a argumentação e os contextos históricos e de poder, e como os discursos humorísticos, por meio da ironia, podem expor e questionar essas representações, criando um espaço de negociação de sentidos. O humor, nesse caso, não se limita a provocar o riso, mas funciona como uma ferramenta crítica, subvertendo e ampliando o entendimento sobre normas sociais, como as relacionadas ao gênero.

A subseção 2.7, *Entre o Riso e o Absurdo*, descreve o *corpus* desta pesquisa, composto por esquetes do canal *Porta dos Fundos*, analisados à luz do conceito de tecnotextos (Martins, 2024) e das categorias do gênero esquete propostas por Travaglia (1989, 2015). Esta parte da pesquisa explora como os esquetes, analisados nesta dissertação, se inserem no contexto dos gêneros humorísticos, destacando suas características estruturais, linguísticas e funcionais, e fazendo uma analogia com o Teatro do Absurdo (Esslin, 2018). As análises buscam identificar como os esquetes utilizam o humor, a ironia, a metáfora e a crítica social para abordar temas sérios e desconfortáveis, como religião, política e desigualdade.

A subseção 2.8, intitulada *O Riso em Rede: primeiro ato sobre o Humor Digital*, esboça um conceito, ainda que incipiente, para o termo *Humor Digital*. Evidencia-se a necessidade de haver uma categorização sistemática para esse, a fim de haver um avanço teórico-metodológico no campo linguístico.

A Seção 3, *ATO III: Bastidores Metodológicos*, descreve como a pesquisa foi conduzida, explicando o caminho seguido para responder à pergunta central deste trabalho. A subseção 3.1, *Tecendo Sentidos no Digital: do YouTube ao texto acadêmico*, descreve a abordagem metodológica adotada para analisar os esquetes humorísticos do canal *Porta dos Fundos*, com foco nos processos referenciais, argumentatividade e construção do humor. O estudo utiliza a Análise de Conteúdo, conforme desenvolvida por Bardin (2016), para

investigar como os estereótipos e os processos referenciais constroem a argumentação e contribuem para o humor, com base no arcabouço teórico da Linguística Textual Brasileira. A metodologia permite uma análise sistemática e aprofundada, considerando tanto aspectos qualitativos quanto quantitativos, e reconhecendo a subjetividade do pesquisador na interpretação dos dados.

A subseção 3.2, intitulada *Por que rir disso? Justificando a seleção dos esquetes*, apresenta os critérios que fundamentaram a escolha dos esquetes do canal *Porta dos Fundos* como *corpus* desta pesquisa. A escolha não foi aleatória, mas fundamentada em aspectos teóricos, discursivos e pragmáticos, alinhados aos objetivos da investigação, que buscam entender como os estereótipos e os processos referenciais constroem a argumentação e contribuem para a produção de humor em gêneros digitais.

A seção 4, *ATO IV: No palco do Porta dos Fundos*, introduz as análises que serão desenvolvidas, articulando os conceitos apresentados na seção teórica para demonstrar sua relação e evidenciar como se articulam de maneira consistente com os procedimentos metodológicos adotados.

Nas subseções da seção quatro – 4.1 *A mulher-fútil em Discurso: estética sobre competência*; 4.2 *A mulher-histórica em Histórica: ecos de um rótulo persistente*; 4.3 *O homem-desconstruído em Desconstruído: progressismo performático*; e 4.4 *O esquerdo-macho em Mercado Feminino: empoderamento às avessas* – são apresentadas análises de representações cristalizadas de gênero, à luz das teorias discutidas na seção teórica.

E, finalmente, na seção 5, intitulada *ATO FINAL: o humor no tecido textual-discursivo*, há as considerações finais desta pesquisa.

2. ATO II: O Palco das Ideias

Esta seção tem o objetivo de apresentar, discutir e contextualizar os principais conceitos, teorias e autores que sustentam este trabalho. É a base intelectual que justifica as escolhas da pesquisa e demonstra, não de forma total, o que já foi produzido sobre os temas propostos por esta pesquisa. A teoria deste trabalho articula diferentes campos de saber da Linguística Textual para a análise de esquetes digitais humorísticos que tematizam estereótipos de gênero, valendo-se de três núcleos conceituais que, aqui, são interdependentes: a concepção de texto em contexto, a referenciação como prática de (re)significação e a construção e circulação de estereótipos.

Parte-se da noção de texto enquanto unidade de sentido situada, dialógica, multissemiótica e sociocognitivamente construída, conforme os pressupostos do grupo Protexto, sendo fundamental para compreender como se negociam os sentidos em contextos digitais, especialmente na perspectiva das viradas argumentativa (Amossy, 2020) e tecnodiscursiva (Paveau, 2017, 2021). Essa base permite explorar a coerência textual como efeito interacional, moldado por papéis sociais, tecnologias e ideologias, sendo os chamados tecnotextos o principal objeto de análise deste estudo.

É importante frisar, logo neste início de seção teórica, que as autoras Ruth Amossy e Marie-Anne Paveau se filiam a diferentes correntes teóricas, a primeira à Análise Argumentativa do Discurso e a segunda à Análise do Discurso Digital, no entanto, é na interface com a Linguística Textual que aqui esses termos serão utilizados.

Além disso, serão mobilizadas as noções de referenciação, tal como proposta por Mondada e Dubois. Esse enquadramento será fundamental para identificar como os sentidos dos referentes evoluem nos textos analisados, muitas vezes acionando ou subvertendo estereótipos cristalizados. Tais estereótipos, por sua vez, são abordados a partir da Teoria das Representações Sociais, em Moscovici, e das reflexões de Amossy e Pierrot (2022). O trabalho, por fim, mobiliza a Teoria da Argumentação no Discurso (Amossy, 2020) e os estudos sobre ironia (Brait, 2008) para compreender como o humor se torna uma via discursiva de tensão, crítica e negociação simbólica, revelando a ambiguidade entre a reprodução e o desmonte dos estereótipos de gênero nos esquetes analisados.

2.1 Texto e contexto em movimento: da virada argumentativa ao tecnodiscurso

As noções aqui mobilizadas são lidas a partir da lente da Linguística Textual. Apesar de haver diversas vertentes que abordam a noção do que seja texto, nesta dissertação apresentar-se-á definições de texto segundo os estudos do grupo Protexto⁵, ao qual nos filiamos. Esta subseção, portanto, tem como objetivo apresentar a concepção de texto a partir das ideias do Protexto, assim como outras centrais estudadas por essa área do conhecimento.

A Linguística Textual (LT) constitui uma área de estudo relativamente recente no campo da Linguística – os primeiros estudos se iniciaram na década de 1960, voltada para a investigação do texto como unidade de sentido e como prática social situada. Diferentemente de abordagens estritamente formais ou gramaticais da linguagem, a LT se preocupa em compreender os processos de construção de sentido que tornam um conjunto de enunciados um texto coerente, funcional e socialmente significativo. Torna-se, portanto, imprescindível mencionar que a abordagem adotada pelo Protexto se ancora numa perspectiva sociocognitivista-discursiva-interacional.

No contexto brasileiro, a LT adquiriu características específicas, consolidando-se como um campo com forte orientação interdisciplinar e aplicação didática. Os nomes de Ingedore Koch e Luiz Antônio Marcuschi são centrais nessa trajetória, responsáveis por introduzir e adaptar os pressupostos teóricos internacionais à realidade linguística e educacional do Brasil. Seus trabalhos impulsionaram o ensino de leitura e produção textual nas escolas e universidades, tendo como foco a noção de coerência textual como fenômeno complexo e multifacetado.

Tendo em vista que é no texto em que se encontra um apelo há uma gama de conhecimentos que os interlocutores, necessariamente, precisam compartilhar para que o sentido seja construído, esses autores iniciam um pensamento mais focado no processo da coerência, buscando explicar como essa é construída e negociada.

Koch e Marcuschi verificam o aspecto processual da noção de texto. Para a primeira autora (2015), é necessário considerar que um texto pressupõe uma gama de conhecimentos no processo interativo (linguístico, enciclopédico e interacional), ou seja, há critérios postos para a construção dos sentidos do texto. Para Marcuschi (2012), é necessário considerar que o texto se torna coerente, pois a coerência é um processo e por isso é construída e coconstruída.

A coerência, para a LT, é mais do que a ligação lógica entre frases – é a construção de sentido ancorada em conhecimentos prévios, contextos sociocomunicativos e na interação

⁵ O grupo de pesquisa Protexto, da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (UNILAB), atua na linha de pesquisa Práticas Discursivas e Estratégias de Textualização do Programa de Pós-Graduação em Linguística, na macroárea da Linguística Textual Brasileira. Foi fundado pela professora Dra. Mônica Magalhães Cavalcante (*in memoriam*) e atualmente é liderado pela professora Dra. Mariza Brito.

entre sujeitos. Essa perspectiva é profundamente ampliada por Mônica Magalhães Cavalcante, cuja produção se destaca por integrar fatores como o discurso, a argumentatividade, o contrato comunicativo e a tecnodiscursividade⁶. A autora propõe um quadro analítico sofisticado para compreender como os sentidos emergem em contextos diversos, especialmente nas interações digitais.

Conforme Adam (2019), o texto é uma unidade de comunicação e de sentido em contexto, porque é um evento comunicativo e envolve, necessariamente, um gênero, no qual se insere. Cavalcante et al. (2022) corrobora com essa concepção ao dizer que

(...) um texto, em qualquer modelo de gênero, é elaborado por locutores com recursos tecnológicos em algum momento envolvidos nas ações humanas (Paveau, 2021), com certos objetivos de provocar uma **interatividade** (Muniz-Lima, 2022) e de projetar algum tipo de reação, uma **atitude responsiva ativa** (Bakhtin, 1992) dos interlocutores. É por isso que todo texto é dialógico, porque se presume que, nessa interação, existe um sujeito (humano ou não) implicado na ação de enunciar e de projetar um outro para quem está direcionando os sentidos construídos, num dado tempo e num dado lugar (Cavalcante et al., 2022, p. 16, grifo do autor).

Sendo assim, pode-se considerar os textos como “(...) atos de linguagem, em que o locutor, com **intencionalidade** de agir sobre o interlocutor provável, busca influenciá-lo por meio de gestos linguageiros estrategicamente pensados” (Cavalcante *et al.*, 2022, p. 16, grifo do autor).

Antes de avançar para as discussões sobre coerência, argumentatividade e tecnodiscursividade, é relevante demarcar as diferenças entre **texto** e **discurso**, duas noções pertinentes para a Linguística Textual Brasileira. A noção de texto é compreendida como uma unidade de comunicação e de sentido em contexto (Adam, 2019) e esse é construído, sempre, por meio de gêneros textuais. Os textos são elaborados por locutores, que utilizam recursos tecnológicos, em certos momentos, envolvidos nas ações humanas (Paveau, 2021), objetivando promover uma interatividade (Muniz-Lima, 2022) e intencionando projetar alguma reação dos interlocutores.

Por essa razão, todo texto é dialógico (Bakhtin, 1992), pois a ideia assumida é que nessa interação há um sujeito (humano ou maquínico) “implicado na ação de enunciar e de projetar um outro para quem está direcionando os sentidos construídos, num dado tempo e num dado lugar. Sendo assim, o texto é um ato de linguagem em que os interlocutores buscam, intencionalmente, agir um sobre o outro de modo a influenciar por meio de gestos linguageiros pensados estrategicamente (Cavalcante et al., 2022).

⁶ Abordaremos mais à frente do trabalho essas noções.

Enquanto isso, a noção de discurso, para a LT, é apreendida como uma espécie de abstração, pois não é o próprio texto. Os discursos não existem de maneira fechada, pois estão sempre dispersos. Esses apenas se atualizam quando materializados nos textos, ou seja, se atualizam, apenas, nas interações e são assumidos no dizer dos locutores.

Apesar disso, o discurso não se limita ao que é dito, mas está nos “valores sociais impregnados e compartilhados entre os que aderem ou não a um discurso” (Cavalcante et al., 2022). Quaisquer discursos se apoiam em outros já enunciados, pois não existe algo totalmente novo. Sendo assim, é possível afirmar que o discurso é uma prática social que engloba os conhecimentos da memória coletiva que é compartilhada pelos sujeitos de linguagem. Portanto, o que está nessa memória não se pode observar apenas por meio da cognição, nem se pode pensar sobre isso como coisas preexistentes, pois todos os saberes são redesenhados, reconfigurados e negociados entre os interlocutores do texto.

Logo, conclui-se que os textos são unidades de comunicação construídas em contexto com seus sentidos negociados por seus interlocutores numa interação e os discursos são práticas sociais que se apoiam na memória coletiva social e se materializam nos textos.

Para a LT, é possível considerar discursos como textos, por isso, por vezes, encontramos essas palavras como sinônimas. No entanto, para outras áreas, como as Análises de Discurso, essa comparação não é possível, pois a noção de discurso é associada a outras, de maneira intrínseca, como a concepção de sujeito assujeitado (que é interpelado totalmente pela ideologia dominante e por isso nunca é dono do seu dizer), de formação discursiva, de posição-sujeito, de interdiscurso e intradiscurso e outros.

Partindo dessa delimitação e tomando o texto como unidade central de análise na Linguística Textual, impõe-se a necessidade de discutir os critérios que sustentam sua definição. Isso se justifica pelo fato de que a noção de texto não é homogênea ao longo da história da área, variando conforme os pressupostos teóricos e os recortes analíticos assumidos.

Cavalcante (2011) afirma que o texto é formado de cotexto e contexto, ou seja, não existe superfície material que esteja à parte de seu contexto, logo pode-se dizer que o texto é unidade de coerência em contexto, isto é, é caracterizado pela coerência entre suas partes, o que não apenas permite, mas garante a sua compreensão como um todo significativo dentro de dado contexto.

Também *texto* é um acontecimento único e irrepetível, visto que cada situação comunicativa é única e essa produz textos em contextos diferentes, por isso específicos (Cavalcante et al., 2022). Como exemplo, pode-se mencionar a leitura de um livro: quando

lida pela primeira vez, uma obra significa de determinada forma; quando lida pela segunda vez, significa de outra. Sendo assim, embora aparentemente a parte material seja a mesma, há um novo acontecimento, ou seja, um novo texto está acontecendo, pois os sentidos construídos já são outros.

Hanks (2008) postula pelo sentido de contexto ampliado. Tendo em vista que textos são eventos e, por isso, também contempla às individualidades, há uma emergência do texto (Hanks, 2008) que se trata dos contratos de dinamicidades no circuito comunicativo, em razão das situações imprevisíveis, que podem ocorrer no proceder textual, por motivos vários. Em Hanks (2008) e Charaudeau (2019), é possível compreender que os contextos são formados/formulados pelos posicionamentos dos interlocutores, mediante os papéis sociais assumidos por cada um na interação textual, durante a co-construção dos textos.

O texto é singular e dialógico, pois reflete as intencionalidades comunicativas de um autor em uma situação particular, tendo, portanto, sempre, características próprias, mas também retomando outras vozes. É, além disso, multissemiótico, pois muitos recursos são convocados em sua construção, não apenas a materialidade cotextual.

Duas das viradas mais recentes, nos estudos textuais, na perspectiva da Linguística Textual trabalhada pelo Prottexto é a Virada Argumentativa, em Amossy, uma interface com os estudos da Teoria da Argumentação no Discurso (TAD) e a Virada Tecnodiscursiva, em Paveau, essa autora redimensiona a noção de contexto de modo a contemplar o ambiente tecnodiscursivo. É graças a esse novo modo de construir e negociar textos que existem novos, novos modos de interação.

Sobre a Virada Argumentativa, conforme Ruth Amossy e de acordo com o dizer de Cavalcante

Pela teoria da argumentação no discurso, de Ruth Amossy, há diferentes escolhas textuais pelas quais o sujeito age sobre o seu dizer, reelaborando-o a todo instante, negociando-o não apenas em função de seus (prováveis) interlocutores, mas também em função dos papéis sociais postos em cena durante as interações, a fim de realizar estratégias persuasivas. A orientação argumentativa como fruto de uma negociação da persuasão no consenso ou no dissenso, a fim de modificar os modos de ver, pensar e sentir dos interlocutores (Cavalcante, por notas de Martins)⁷.

Sobre a Virada Tecnodiscursiva, Paveau (2021 [2017]) pensa nas novas interações ao propor metodologias para os discursos (em LT temos os textos) que afloram em ambientes digitais e, conforme Martins (2024) que “(...) podem servir de base, ainda que remodeladas

⁷ Ideias de Cavalcante expostas por Martins em aula aberta do grupo Getexto (Grupo de Estudos do Texto), da Universidade Estadual do Piauí (Uespi) pelo *Youtube* em abril de 2025. Por meio desta oportunidade aproveito para agradecer o gesto de afetuosidade e democratização do conhecimento que oportunizaram novas chances à escrita deste trabalho. Viva à feitura da Linguística Textual Brasileira! Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NaHlvZDjhJ0>. Acesso em: 20 abr. 2025.

aos critérios da linguística textual, para as análises dos textos nativos digitais, a que chamamos **tecnotextos**” (p. 45, grifo do autor).

Por meio de orientações à Martins, expostas por ela em aula aberta no *Youtube* (2025) Cavalcante afirma que

A guinada teórica mais recente da Linguística Textual, além da argumentação retórico-discursiva, foi o redimensionamento da noção de contexto de modo a contemplar o ambiente tecnodiscursivo. Agora, dizemos assim, as relações de sentido que conferem ao texto unidade de coerência são construídas numa interação comunicativa encenada por locutores e interlocutores, que desempenham papéis sociais em dado contexto sócio-histórico que se hibridiza com o ambiente digital.

O contexto se agrega à noção de texto. Conforme Cavalcante et al. (2022) esse é sempre mutável, sendo assim, não é estático e se transforma constantemente, adaptando-se às interações e às circunstâncias. De acordo com Hanks (2008), o texto acontece evocando uma série de comportamentos já estabilizados e que se atualizam no próprio texto.

Na visão de Cavalcante, a coerência textual é produzida em interação e depende do papel social dos interlocutores, dos valores ideológicos mobilizados no discurso e das condições tecnológicas de produção e circulação do texto. Sua proposta evidencia que compreender um texto é mais do que interpretar seu conteúdo literal: é decifrar os sentidos implícitos, os jogos de posicionamento social e as estratégias argumentativas que configuram a textualidade (Custódio Filho; Elias, 2024).

Paveau (2021) afirma que o contexto também inclui o ecológico, ou seja, o ambiente no qual o texto é formado não se limita ao local físico, mas envolve as interações entre humanos e tecnologias, bem como os artefatos participantes dessa dinâmica (Martins, 2025).

Para este trabalho a definição de tecnotexto (Martins, 2024) revela-se deveras importante, tendo em vista que nosso objeto de estudo se trata de tecnotextos, pois são textos que surgem em ambiente digital. Segundo Martins (2024), “(...) os tecnotextos, portanto, também se definem pelos mesmos critérios propostos na definição de texto que assumimos, consoante Cavalcante (2019) e Cavalcante *et al.* (2022)” (p. 46).

No entanto, apesar disso, apresentam particularidades. O fato de contemplarem principalmente as interações *on-line* na *internet*, o que possibilita o funcionamento de recursos próprios desse ambiente de produção, recepção, circulação e co-construção de sentidos (Martins, 2024, p. 144).

Ainda, Martins (2024) caracteriza em sua tese os tecnotextos. Segundo a autora, esses

- a) são produzidos dentro do ambiente digital e necessitam, portanto, do funcionamento *on-line* para sua produção e/ou recepção e/ou co-construção de sentidos;
- b) também apresentam ou se relacionam aos traços do tecnodiscurso de Paveau (2021), a saber: composição, deslinearização, ampliação, relacionalidade, investigabilidade e imprevisibilidade;
- c) possuem e dependem de recursos e fenômenos próprios do ambiente digital, como a hiperlinkagem;
- d) agregam a si recursos que, embora empregados fora do ambiente digital, só têm totalidade de funcionamento dentro do ambiente em que foram produzidos, como é o caso do @ e da #, que, por gerarem *links* e fazerem remissão aos participantes ou às temáticas a que se relacionam, por exemplo, perdem funcionalidade fora do ambiente digital. Um exemplo amplamente compartilhado foi a #vaidarcerto em estabelecimentos comerciais durante a pandemia por Covid-19. Ainda que houvesse uma alusão ao ambiente digital ou pretendesse gerar um efeito de sentido de acolhimento, engajamento e esperança em meio àquelas circunstâncias, perdia a funcionalidade de linkagem e agrupamento ou redocumentação de textos, quando utilizada em meio físico (até mesmo em “digitais” fora do ambiente de origem, como as capturas de tela), pois esses recursos são próprios dos textos digitais nativos *on-line*;
- e) necessitam da união simbiótica entre ações humanas e ações maquinicas, seja por meio de gestos tecnolinguageiros, seja por meio de rastros algorítmicos (Martins, 2024, p. 46).

Esses critérios postulados por Martins (2024), os vídeos do canal humorístico *Porta dos Fundos* que serão analisados se encaixam na definição de tecnotextos, pois dependem de certos acontecimentos para que aconteçam enquanto textos. Exemplo, os comentários das pessoas nos vídeos, aparecimentos de anúncios, hiperlinkagem, uso de arrobas, hashtags, tendo pleno funcionamento em ambiente digital, para a construção de sentidos.

Nas subseções a seguir, encontram-se noções também importantes para a Linguística Textual, que serão fundamentais para a mobilização das análises realizadas na seção 4.

2.2 Nomear, Retomar, (Re)Significar: Referenciação

A transição do conceito clássico de referência para o de referenciação, proposta por Lorenza Mondada e Danièle Dubois (2003), marca uma inflexão teórica importante no campo da Linguística Textual. Enquanto os modelos tradicionais de referência concebiam os referentes como entidades pré-existentes no mundo, passíveis de serem apontadas linguisticamente de forma objetiva, a proposta de Mondada e Dubois desloca o foco da ontologia do referente para a análise dos processos de construção cognitivo-discursiva dos denominados *objetos de discurso*.

Para as autoras, a referenciação é uma atividade sociocognitiva e interacional de (re)construção de entidades no discurso, realizada por sujeitos situados cultural e

historicamente. Trata-se, portanto, de um processo dinâmico e não de uma relação estável entre signos e referentes. Segundo Cavalcante *et al.* (2022), os objetos de discurso são instáveis, pois “evoluem naturalmente no momento único e irrepetível do texto” (p. 270).

Nesse sentido, o referente é visto como um efeito discursivo, não como um dado anterior à linguagem (Mondada; Dubois, 2003). Como reforça Koch (2005, p. 81), “(...) ao usar e manipular uma forma simbólica, usamos e manipulamos tanto o conteúdo como a estrutura dessa forma. E, deste modo, também manipulamos a estrutura da realidade de maneira significativa”.

Mondada e Dubois (2003) definem a referenciação como um processo de “construção de objetos cognitivos e discursivos na intersubjetividade das negociações, das modificações, nas ratificações de concepções individuais e públicas do mundo.” (Mondada; Dubois, 2003, p. 18). Nesse processo, a interação e a cultura influenciam a determinação referencial, ou seja, tratam os referentes como construções do discurso – *objetos*. Portanto a realidade é coconstruída – por ser um processo interacional e dialógico – de acordo com a maneira com a qual os sujeitos interagem entre si e com o mundo.

Essa perspectiva permite compreender que os processos de referenciação se dão por meio de operações linguísticas, cognitivas e interacionais como a introdução, ativação, reativação e desativação de referentes (Koch, 2004; Koch; Marcuschi, 1998). O texto deixa, assim, de ser concebido como espelho da realidade e passa a ser o próprio lugar de negociação do sentido, no qual os sujeitos elaboram modelos públicos e compartilháveis do mundo. Em outras palavras, *referir* não é apenas apontar para algo, mas participar de sua constituição discursiva por meio de descrições, reformulações, recategorizações e escolhas linguísticas motivadas pelo projeto de dizer do falante (Apothélos; Reichler-Béguelin, 1995).

Conforme Cavalcante *et al.* (2022), a referenciação é um dos critérios microtextuais por meio do qual é possível evidenciar dimensões maiores da textualização com aspectos mais pontuais da construção da coerência. A referenciação é, provavelmente, nas palavras de Cavalcante *et al.* (2022), “(...) o critério mais central e mais profícuo da linguística textual, porque se relaciona com os demais critérios analíticos do texto” (p. 270) e só se torna possível tratá-lo se em *circuito comunicativo*, pois é onde os atores sociais negociam, ou seja, calculam o que irão dizer, projetam como irão se referir ao outro tendo em vista a doxa. Mondada (1994) afirma que essa dinâmica – a referenciação – é uma negociação complexa, pois não corresponde à verdade e sim a uma verdade filtrada por meio de lentes, por perspectivas individuais que nunca coincidem. (Cavalcante *et al.*, 2022, p. 271).

Koch e Elias (2016) postulam que o texto é produto de uma complexa multiplicidade de conexões. Sendo assim e partindo desse princípio da conectividade, Janaica Matos (2018) afirma que há “entrelaçamentos de sentidos na construção dos referentes, os quais mantêm uma diversidade de relações entre si e se adaptam, funcionalmente, aos modos de constituição dos textos” (p. 169). Esse entrelaçamento é denominado pela autora de *rede referencial*, pois um referente evolui à medida que o texto progride, no entanto esse pode associar-se a outro (ou a outros) formando, então, uma *rede*.

Portanto, por conta de a referenciação acontecer em *redes referenciais*, Cavalcante, Custódio Filho e Brito (2014) descrevem três processos pelos quais esse processo – o referencial – se dá: a introdução referencial, a anáfora e a dêixis. No entanto, tendo em vista que este trabalho analisa anáforas, trouxe para o foco apenas o segundo processo.

Conforme conceitua Cavalcante *et al.* (2022), as anáforas têm a função de dar continuidade a um referente que foi introduzido, seja de forma direta ou indireta (Marcuschi, 2005a). Portanto, quando há continuidade de um referente no texto é inescapável que suas transformações se deem por meio de processos anafóricos. Cavalcante e Martins (2020) fortalecem essa ideia ao afirmarem que “(...) o processo de recategorização é desencadeado logo após a apresentação de um referente, que pode remeter a outros, por uma diversidade de pistas, inclusive as intertextuais, já sendo capaz de antecipar pontos de vista que serão confirmados ou refutados ao longo do texto” (p. 253).

As anáforas diretas ou correferenciais ou recategorizações representam uma retomada de um referente outrora apresentado com uma roupagem. Segundo Cavalcante e Brito (2016), a recategorização é uma tendência natural dos referentes que continuam em um texto que progride. Como exemplo, um trecho do esquete *Mansplaining*⁸, do canal *Porta dos Fundos*, que será analisado ainda neste trabalho:

Marta: Oi, gente, tudo bem? Eu me chamo Marta. Eu vim aqui a convite do Jorge pra falar um pouco sobre **feminismo** pra vocês.

Jorge: É, gente, chamei a Marta aqui, que é uma especialista *nesse tema*, que é a *palavra de ordem do dia* e, apesar de homem, eu fui criado por mulheres, então eu sei bem o que elas passam. Mas, bom, a Marta vai falar um pouquinho mais pra vocês aqui.

Pode-se, por meio desse exemplo, compreender **feminismo** como o referente introduzido inicialmente (introdução referencial) e *nesse tema* e *palavra de ordem do dia*

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PkpKn-Navsc&t=26s>. Acesso em: abr. 2025.

como anáforas diretas ou recategorizações de um mesmo referente. Ainda que haja uma mudança de termos, a referência é mantida de forma identificável e, portanto, configurando-se como uma anáfora direta. De acordo com Cavalcante *et al.* (2022), o referente é sempre recuperado pela mesma nomeação, no entanto é necessário atentar-se aos novos sentidos que são ao referente imputados o que permite acréscimos de informações.

Já as anáforas indiretas ou não correferenciais não retomam um mesmo referente, mas introduzem um outro que se relaciona de forma indireta com os que já foram introduzidos no texto. Como exemplo, um trecho do esquete *Discurso*⁹, do canal *Porta dos Fundos*:

Presidenta: Com mais entrada de capital estrangeiro no nosso país, maior é a possibilidade de a gente dar aquele gás que a economia necessita. Perguntas?

Jornalista 1: Aqui, *presidenta*! Esse **terninho** que a senhora está usando é de onde?

Presidenta: Olha, eu não sei, alguém mandou fazer... alguma coisa assim.

Jornalista 2: Presidenta! A senhora acha que a **cor telha** vem com tudo esse verão?

No trecho em análise, observa-se a ocorrência de anáforas indiretas, conforme definidas por Marcuschi (2005) e aprofundadas por Cavalcante e Martins (2020), isto é, aquelas que não retomam um referente previamente introduzido, mas evocam novos referentes semanticamente relacionados aos anteriores por meio de conhecimento compartilhado entre os interlocutores. A expressão “esse **terninho** que a senhora está usando”, enunciada pelo Jornalista 1, constitui uma anáfora indireta, pois o termo **terninho** não havia sido mencionado antes no texto, mas pode ser inferido a partir da cena comunicativa: a presidenta, figura pública, está vestida formalmente em um contexto de entrevista.

Assim, o novo referente – terninho – ancora-se na representação visual e no conhecimento de mundo compartilhado, funcionando como evocação referencial. Do mesmo modo, a menção à **cor telha**, trazida pelo Jornalista 2, também configura uma anáfora indireta: essa cor não é nomeada anteriormente, mas relaciona-se ao **terninho** inferido, ampliando semanticamente o campo do referente vestuário.

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tXeqYKdTjwU>. Acesso em: abr. 2025.

Sendo assim, as anáforas assumem um papel central, pois são manifestações recorrentes da progressão referencial no discurso. Segundo Dubois (1995), a anáfora deve ser compreendida não apenas como uma retomada de um termo anterior, mas como uma estratégia discursiva que estabiliza, modifica ou recategoriza objetos de discurso em sua trajetória textual. Mondada (1994) observa que, ao longo da cadeia anafórica, o referente pode sofrer alterações importantes, revelando sua instabilidade constitutiva e sua dependência dos contextos enunciativos.

A instabilidade dos referentes – ou sua *evolução* discursiva – é, segundo Charolles e Schnedecker (1994), o cerne do que se denomina *referentes evolutivos*. Esses referentes, que se transformam à medida que o discurso avança, desafiam qualquer pretensão de correspondência direta entre linguagem e mundo, exigindo modelos que considerem a plasticidade categorial e o papel ativo dos sujeitos na construção de sentido (Mondada, 2002). Como exemplifica Mondada (1995c), a construção de um objeto de discurso pode ser feita gradualmente, por meio de descritores parciais e reconfiguráveis, que apenas no conjunto textual adquirem valor referencial pleno.

No plano empírico, esse modelo de referenciação tem se mostrado particularmente produtivo na análise de gêneros discursivos nos quais a anáfora desempenha funções argumentativas e identitárias – como mostram os estudos de Cavalcante (2011), Martins e Morato (2013) e Leite (2007). A referenciação é, nesses casos, orientada por projetos enunciativos, posições ideológicas, efeitos de ponto de vista e estratégias de aproximação ou distanciamento em relação aos referentes. Como sintetiza a Teoria dos Blocos Semânticos de Ducrot (cf. Mesquita; Leite, 2013), as anáforas não apenas retomam algo já dito, mas constroem novas posições no discurso, participando de sua orientação argumentativa.

Por fim, é importante destacar que a referenciação, conforme concebida por Mondada e Dubois, rompe com o paradigma da transparência linguística. Ao tratar a linguagem como forma de ação situada e os objetos de discurso como produtos dessa ação, abre-se caminho para análises mais sensíveis às práticas sociais, aos contextos de produção e aos efeitos pragmáticos da linguagem.

Essa concepção se mostra particularmente adequada aos estudos da referenciação – mais singularmente das anáforas – em textos de gêneros digitais, como os esquetes, nos quais a construção e a manipulação de estereótipos de gênero se dão precisamente por meio da (re)significação de referentes ao longo da cadeia textual.

2.3 Cristais do cotidiano: Os estereótipos

O estudo dos estereótipos é essencial para compreender como os indivíduos percebem tanto os outros quanto a si mesmos, além de explicitar as formas pelas quais essas percepções influenciam as relações sociais. A psicologia social, pioneira nesse campo, tem se dedicado a essa análise, juntamente com as ciências sociais e a linguística, que também abordam o fenômeno sob diferentes perspectivas.

A obra de Serge Moscovici, psicólogo social romeno naturalizado francês, exerce influência marcante nas ciências sociais, especialmente a partir do desenvolvimento da Teoria das Representações Sociais (TRS). Seu percurso intelectual está profundamente imbricado na tentativa de compreender como o conhecimento é socialmente produzido e compartilhado, impactando práticas cotidianas e sendo por elas reconfigurado. A centralidade das representações sociais em sua obra decorre de uma preocupação contínua com a tríade grupos-atos-ideias, estrutura conceitual que remonta à sua tese de doutorado sobre a recepção da psicanálise na França, publicada em 1961, em que trata das *representações sociais*.

Moscovici, por meio de seus estudos, fez contribuições substanciais à compreensão da formação e manutenção dos estereótipos na sociedade. Sua obra sobre *representações sociais* fundamenta a compreensão de como essas imagens coletivas são moldadas, frequentemente baseadas em sistemas de crenças e valores preexistentes. De acordo com ele (2007),

[...] representações sociais são sempre complexas e necessariamente inscritas dentro de um 'referencial de um pensamento preexistente'; sempre dependentes, por conseguinte, de sistemas de crenças ancorados em valores, tradições e imagens do mundo e da existência. [...] Toda representação social é constituída como um processo em que se pode localizar uma origem, mas uma origem que é sempre inacabada, a tal ponto que outros fatos e discursos virão nutri-la ou corrompê-la (Moscovici, 2007, p. 216-218).

Como ele afirma (2007), as representações sociais são processos dinâmicos, sujeitos a modificações constantes à medida que novos fatos e discursos interagem com elas. Esse processo de construção e modificação das representações sociais é, portanto, sempre incompleto, o que possibilita a influência de novos discursos que podem manter ou alterar seu conteúdo original.

Moscovici retoma e reelabora o conceito de representações coletivas de Durkheim, propondo que as representações sociais operam como mediadoras entre o conhecimento científico e o senso comum. Esse processo, para o autor, envolve mecanismos como a *ancoragem* e a *objetivação*, que tornam inteligíveis objetos novos a partir de referências já familiares no cotidiano social.

As representações, portanto, não são uniformes, mas *sociovariáveis*, moldadas por contextos culturais específicos. Moscovici enfatiza que a produção plural de saberes reforça a identidade grupal e sustenta dinâmicas de transformação social, incluindo a atuação de minorias ativas como agentes históricos relevantes.

O autor introduz o conceito de *themata*, que é um desdobramento teórico-epistemológico do conceito de representações sociais. De acordo com ele, as representações sociais precisam de um *referencial de um pensamento preexistente* (p. 216). O conceito de *themata*, então, pode ser compreendido como núcleo ideacional perene que transcende a especificidade histórica das representações sociais, operando como horizonte cultural compartilhado.

Ainda que Moscovici reconheça o caráter empírico e historicamente situado das representações, ele sugere que estas se articulam a temas estruturantes do imaginário social, dotados de relativa autonomia frente à estrutura material da sociedade. A noção de *themata* tensiona a oposição entre generalidade e particularidade, permitindo entrever regularidades estilísticas e simbólicas que atravessam sociedades, sem, contudo, negar a importância da diversidade e da heterogeneidade social.

Por meio de suas pesquisas, Moscovici busca demonstrar que as representações são formas de pensamento que estruturam a experiência social – sejam estas de origem científica, popular ou arcaica, estabelecendo conexões entre o individual e o coletivo, o microsocial e o macrosocial. A contribuição desse autor reside em reinscrever a psicologia social no seio das ciências sociais, conferindo centralidade às ideias, aos conflitos simbólicos e às práticas discursivas na constituição da vida coletiva.

Apesar dessa contextualização, é a concepção de estereótipos – ou *representações cristalizadas* – para Amossy e Pierrot (2022) que guiam, também, o fio das análises que serão apresentadas neste trabalho mais à frente. Conforme essas autoras, a estereotipia é fundamental para um funcionamento argumentativo eficaz. Essa perspectiva está alinhada com a definição de estereótipo, que é descrito como esquemas culturais compartilhados e solidificados como opiniões comuns dentro de uma determinada comunidade.

Na obra *Estereótipos e Clichês* (2022), publicada pela primeira vez em 1997, as autoras Ruth Amossy e Anne Herschberg Pierrot apresentam as noções de estereótipos com o objetivo de elucidar como esses esquemas possibilitam o estudo das interações sociais, a relação dos textos com os imaginários sociais e, mais amplamente, a relação entre linguagem e sociedade (Amossy; Pierrot, 2022).

Considerou-se aqui iniciar com uma citação feita por Larousse (1875) acerca do termo *frase estereotipada*: "Não temos dimensão da influência das frases ESTEREOTIPADAS: elas são nossa desgraça já há sessenta anos (Privat d'Anglemon)"', em razão de, por diversas vezes, na opinião geral o estereótipo aparecer e ser considerado em seu aspecto negativo, no entanto, logo se adiantará que o fenômeno da estereotipia é *inevitável* (Amossy; Pierrot, 2022).

É imprescindível observar que os estereótipos, que designam uma imagem coletiva cristalizada, esquematizam e categorizam. Esses procedimentos são indispensáveis para a cognição, pois o ser humano precisa relacionar o que vê a modelos que já existem para organizar e compreender o mundo ao seu redor, facilitando previsões e regulando comportamentos (Amossy; Pierrot, 2022).

Com o intuito de relativizar ou, até mesmo, neutralizar aspectos negativos desse fenômeno, estudiosos passaram a observar suas funções construtivas e analisaram que os estereótipos emergem a partir de "(...) crenças compartilhadas relativas às características pessoais de um grupo humano, geralmente traços de personalidade, mas também com frequência de comportamentos" (Leyens, 1994, p. 11).

Essa nova avaliação nunca deixou de substituir totalmente os olhares depreciativos à estereotipia, no entanto, de acordo com Amossy (1991), é essa bivalência que constitui os pensamentos contemporâneos acerca do que sejam os estereótipos. Nas ciências da linguagem, contudo, no geral, esse fenômeno continua sendo relacionado a uma palavra, mas no uso comum, cotidianamente, esse termo continua designando uma imagem cristalizada coletiva, contudo sob um ângulo pejorativo.

Os estereótipos, ainda assim, analisados semanticamente, asseguram uma "descrição do sentido em uso, fundamentada num reconhecimento da normal social e cultural" (Amossy; Pierrot, 2022). Portanto esse fenômeno – que também é linguístico – faz parte da significação associada às palavras. Um bom exemplo disso que, aliás, cabe muito bem ao que esse trabalho analisará à frente, é dado por Ariane Deportes e Françoise Martin-Berthet (1995) quando salientam a importância de considerar *unidades fraseológicas* de cada língua para descrever as representações cristalizadas. Em "vermelho como um galo" é possível observar que é construída uma referência à crista do animal que se entende como um galináceo.

Ainda a concepção de estereótipos oferta traços semânticos associados à unidade lexical com *incidentes fora da semântica lexicográfica* (Amossy; Pierrot, 2022). De acordo com Kleiber, em Plantin (1993) e Kleiber (1990)

Ela encontra uma aplicação na compreensão dos encadeamentos discursivos que põem em jogo raciocínios por *default* (na ausência de indicação contrária, um termo é interpretado de acordo com seu estereótipo). O caso da anáfora associativa é típico. Um encadeamento como (...) "Eu mandei consertar a caneta. A pena estava quebrada" (...) repousa sobre estereótipos associados à palavra "caneta" (...) que permitem compreender e aceitar a continuação: (...) "minha caneta" – "a pena" (...) (p. 111).

Portanto, a compreensão de um texto pode ser encontrada, em enorme parte, nas propriedades típicas ou *prototípicas* do léxico, como o reconhecimento de modelos narrativos, de cenários etc. Conforme diz Geeraerts (1985), "(...) os estereótipos descrevem as convenções sociais, os protótipos descrevem os princípios psicológicos de economia conceptual, que influenciam a categorização semântica (p. 31). Portanto, entende-se que o primeiro se refere à organização social da comunicação, enquanto o segundo se interessa pela psicolinguística e busca tratar acerca das categorias semânticas.

Segundo Amossy e Pierrot (2022), "(...) as representações coletivas cristalizadas, necessariamente sumárias, que se relacionam a cada categoria têm um impacto considerável sobre a identidade social" (p. 40), por esse motivo elas exercem influência e tem um papel importante nas relações sociais, pois são a partir delas que os membros da sociedade enxergam a si mesmos e aos outros.

Quanto à rigidez dos estereótipos, observou-se que esses são passíveis de reajustes. Sobre isso, as autoras em *Estereótipos e Clichês* dão vários exemplos, dentre eles podemos destacar o do japonês, sobre o qual elas observam ter passado por ajustamento ao modelo dos anos 1930 e afirmam que variações nas representações cristalizadas também podem ser causadas por fatores econômicos.

Sobre o fator que se pode chamar de reajustamento, algumas correntes, como a *psicologia discursiva* de Edwards e Potter (1992), propõem tratar as categorias sociais como entidades não-rígidas, pois de acordo com eles, "elas são construídas discursivamente em diferentes contextos sociais (...)" (Amossy; Pierrot, 2022, p. 42). Logo, aqui, esse fenômeno aparece como uma *prática discursiva situada*.

Muito também se associa os estereótipos aos mais diversos tipos de preconceitos sociais. Durante algum tempo esse vínculo se manteve como regra nas ciências sociais, de forma que essas noções, por vezes, foram confundidas. A origem dessas representações cristalizadas depreciativas atribuídas ao outro frequentemente emerge de tensões sociais – fatores sociais. Essas aparecem, então, como um "instrumento de legitimação em diversas situações de dominação" (Amossy; Pierrot, 2022). Todavia, uma *tripartição* estabeleceu uma

distinção entre importante entre três ideias muito importantes. Segundo Amossy e Pierrot (2022),

Uma tripartição é, então, imposta nos anos 1960 (...) ela estabelece uma distinção entre o *componente cognitivo*, o *componente afetivo* e o *componente comportamental*: a discriminação ou o fato de desfavorecer um negro por pertencer a essa categoria, sem ter em conta suas capacidades nem seus méritos individuais. Se representar um negro como preguiçoso e irresponsável remete ao estereótipo, manifestar-lhe desprezo ou hostilidade remete, por sua vez, ao preconceito; e negar-lhe, por causa disso, o acesso a um cargo constitui um ato de discriminação. Note-se que esses três aspectos não estão estreitamente ligados (...) podemos pensar que os escoceses são avaros sem sentir em relação a eles nenhuma hostilidade particular (...) isso não quer dizer que não exista nenhuma relação entre nosso comportamento, nossa atitude a respeito de um grupo e a imagem que fazemos dele (...) essa relação é mais complexa do que acreditamos. Assim, Gordon Allport, em *La Nature du préjugé* (1954), estima que o estereótipo legitima frequentemente uma antipatia preexistente, no lugar de ser a causa desta (...) quer dizer que não são os atributos do grupo o que leva a uma atitude desfavorável a seu respeito, mas a rejeição a priori que se mune de justificações, mobilizando todos os estereótipos disponíveis (Amossy; Pierrot, 2022, p. 44-45, grifo nosso).

Em resumo, pode-se dizer que o preconceito é carregado afetivamente, é uma atitude; enquanto os estereótipos – as representações sociais – são o fator cognitivo, que é um processo normal do cognitivo ordinário.

Os estereótipos, no entanto, que circulam pela comunidade ao qual o indivíduo está situado pode ter um efeito palpável sob sua performance. Isto posto, revela uma *ameaça* que faz pesar as imagens cristalizadas negativas e a aflição, o medo de ser julgado a partir disso. Outrossim, as pessoas podem tentar neutralizar essa ameaça valendo-se de *estratégias*, dentre essas pode-se mencionar o humor, que mediante ao reconhecimento de representações negativas as pode refutar.

A psicologia social, ainda, termina por reconhecer o caráter inevitável e indispensável dos estereótipos. Apesar de poder aparecer como fonte de preconceitos, eles também aparecem como fator de coesão social. Como exemplo pode-se mencionar as comunidades minoritárias que preservam sua identidade contra todas as formas de ameaças mediante a reafirmação de seus estereótipos de origem.

Na sociedade atual, as construções imaginárias são favorecidas pela comunicação de massa e nem sempre essa faz jus à realidade. Por vezes a visão que se tem de determinados grupos é o resultado de um contato repetido com representações construídas pelos discursos das mídias e, com isso, os estereótipos, conseqüentemente, tornam-se produtos de uma aprendizagem social. Amossy e Pierrot (2022) citam Lippmann ao dizer que “(...)o que vemos é o que nossa cultura definiu previamente por nós” (p. 49).

Os estereótipos participam da *doxa*, que é “(...)a opinião pública, o espírito da maioria, o consenso do pequeno-burguês, a voz do natural, a violência do preconceito”

(Barthes, 1975, p. 51). De acordo com Amossy e Pierrot, não é possível se desfazer do estereótipo sem que outro se suceda, sem que uma nova afirmação, uma nova ideia surja e daí o movimento torna-se infinito. Amossy (1991) afirma que uma representação social – um estereótipo – corresponde a um dado modelo cultural e é constitutivo do texto, de modo que é possível trabalhar para desmontá-lo, mas não para ignorá-lo.

A obra de Moscovici e a análise de Amossy e Pierrot, baseada em estudos de muitos pesquisadores, revelam que, apesar de sua rigidez, esses esquemas não são imutáveis, podendo ser ajustados e reinterpretados conforme os contextos históricos e sociais. Contudo, a persistência de estereótipos cristalizados, frequentemente reforçados por mecanismos discursivos e midiáticos, evidencia a complexidade do fenômeno, que, embora seja inevitável, ainda carrega consigo tensões entre sua função adaptativa e seu potencial para legitimar desigualdades sociais.

2.4 Rir à brasileira: contribuições de Travaglia aos estudos do humor

"Podemos rir até de Deus? Claro!" (Papa Francisco, in memoriam)

Esta seção baseia-se, fundamentalmente, nos estudos de Luiz Carlos Travaglia (1989, 1990) e nos livros *A Linguagem do Humor: diferentes olhares teóricos* (Carmelino; Lins, 2009) e *Humor: eis a questão* (Carmelino, 2015), que são obras que visam compilar estudos de pesquisadores do humor, trazendo artigos fundamentais para essa área.

Os textos de humor trabalham com contrastes e o olhar do pesquisador para esse fenômeno precisa abranger pontos de vista metodológicos e teóricos diversificados. No entanto, apesar dessa ciência, este trabalho, por se inserir na macroárea da Linguística Textual, tratará o humor a partir de critérios textuais, unindo-se por meio do diálogo em torno da produção dos sentidos (Carmelino; Ramos, 2015).

Cientes desse breve panorama, esta seção seguirá, a partir daqui, com uma ampla exposição acerca das *Categorias do Risível*, proposta por Luiz Carlos Travaglia (1989), em seu terceiro artigo de uma série, em que expõe os resultados de um estudo feito com dois objetivos:

- a) verificar o que os programas humorísticos da televisão brasileira apresentam e/ou consideram como humor e em que proporção usam cada elemento/recurso humorístico;
- b) verificar se existem diferenças entre as características dos programas que justifiquem ou expliquem a divisão que normalmente se faz dos mesmos, segundo o tipo de audiência de que têm a preferência, em programas populares e programas de

elite, isto é, de classes cultural e economicamente mais altas, sobretudo culturalmente (Travaglia, 1989, p. 42).

Apesar da sua análise partir do gênero *programa humorístico* no artigo em que trata sobre as categorias para caracterização e análise do humor e seu funcionamento, usar-se-á, aqui, as mesmas categorias para a análise de outro gênero discursivo: o esquete, que é também caracterizado como um gênero necessariamente humorístico (Travaglia, 2015).

A *categoria 1* de análise, proposta por Travaglia (1989), diz respeito ao *humor quanto à forma de composição*. Nessa categoria o humor pode ser *descritivo*, quando o que provoca o riso é algo ou alguém; *narrativo*, neste o que provoca o riso é o que acontece, ou seja, a situacionalidade; ou *dissertativo*, quando o que faz rir são as ideias.

A *categoria 2* de análise trata dos *objetivos do humor*, em que o autor estabelece quatro subcategorias: o *riso pelo riso*, a *liberação*, a *crítica social* e a *denúncia*. No primeiro o objetivo do humor seria unicamente fazer rir. No entanto, ele questiona a existência do riso pelo riso e afirma ser difícil sustentar um humor com essa finalidade, pois analisa que todo humor “acaba sendo *liberador* num sentido psicológico pelo menos” (Travaglia, 1989, p. 49).

A segunda subcategoria, a *liberação*, é uma forma de *extravaseio* ou *catarse*, pois promove a ruptura com a proibição e a censura social impostas aos sujeitos e isso é possível, pois apenas por meio do humor se pode dizer e/ou fazer coisas que não são factíveis dentro das normas sociais.

Conforme Travaglia (1989), “(...) a vocação básica do humor é a crítica e a denúncia” (p. 49). A terceira subcategoria, a *crítica social*, se dá quando por meio do humor há o desejo, a intenção, de modificar algo na sociedade, “(...) quase sempre mostra o absurdo e o ridículo de muitos comportamentos do homem, para que este veja a necessidade de romper com a estrutura social vigente” (Travaglia, 1989, p. 50).

A *denúncia*, então, sendo a última subcategoria, o autor explica que se dá quando

(...) a crítica se dirige normalmente a comportamentos explícitos, admitidos e mesmo incentivados, pela sociedade. Muitos comportamentos não são admitidos pelas normas sociais explícitas, mas são praticados de acordo com um outro código que afronta o primeiro graças à dissimulação, à hipocrisia e à convivência social de todos (como no caso da corrupção, desvios institucionais) (Travaglia, 1989, p. 50).

A *categoria 3* diz respeito ao *Humor quanto ao grau de polidez*, aqui há três subcategorias: o *humor de salão* ou *refinado*, o *humor sujo* ou *pesado* ou *não-refinado* e o *humor médio*. O *humor de salão* ou *refinado* “(...) utiliza uma linguagem mais nobre, sem palavrões, termos de baixo calão. Atende à norma social de não explicitação de certos fatos relativos sobretudo a sexo e preconceitos” (Travaglia, 1989, p. 52). E quando o faz, é de

forma eufemística, geralmente por meio de sugestões sutis, indiretas, utilizando metáforas pouco usuais ou menos difundidas no senso comum.

O *humor sujo* ou *pesado* ou *não-refinado* utiliza palavrões, elementos que podem ser tabus, duplo sentido. Freud (apud Johnson, 1976, p. 200) já apontava que a piada obscena funciona como qualquer outra, mas com pontas mais afiadas, por ser uma forma de defesa e de liberação frente aos tabus mais rigorosamente mantidos.

Essa pontuação serve também para outros tipos de humor considerados *pesados*, por carregarem uma carga significativa de agressividade contra diversos tipos de tabus e preconceitos, não apenas os de ordem sexual. Já o *humor médio*, seria o *meio do caminho*, no entanto, no geral, raro é ouvir falar neste, pois normalmente ou o humor é *de salão*, ou *sujo*, ou *meio pesado* (Travaglia, p. 52).

A categoria 4 diz respeito ao *Humor quanto ao assunto*, nesta o autor propõe quatro subcategorias. Dentre essas estão o *humor negro*¹⁰ - que aqui optou-se por denominar *humor ácido*, o *humor sexual*, o *humor social* e o *humor étnico*.

Conforme Ziraldo (1970, p.37), o *humor ácido* é quando há violência, ou seja, são os risos que surgem a partir das desgraças, das fatalidades, das doenças, das patologias e outros. Para então caber dentro desta classificação esse humor precisa ser agressivo e colocar o *dedo nas feridas*. Este tipo de humor choca, pois propõe o riso daquilo que “(...) a sociedade taxou como digno de pena, piedade, misericórdia (...), através da capacidade de tirar da desgraça algo risível e, dessa forma, não sucumbir, todavia isto parece ser mais psicológico e deixamos para os psicólogos estudarem mais profundamente” (Travaglia, 1989, p. 53).

O *humor sexual* tem como foco as relações sexuais das pessoas. A esta subcategoria Travaglia (1989) não toma tanto tempo em explicações. O *humor social* tem enfoque nas “(...) classes e grupos da sociedade e tipos humanos através da crítica de suas características, costumes, preconceitos, atitudes, da denúncia do que fazem contra a própria sociedade ou ajudando-os a libertar-se de amarras de que são vítimas” (Travaglia, 1989, p. 54). O autor postula alguns enfoques que esse tipo de *humor* pode assumir:

- a) **político** (quando fala de partidos políticos, políticos, governantes); b) de **costumes**; c) de **instituições**; d) de **serviços**; e) de **caráter** (tipo humano); f) de

¹⁰ Este trabalho de Travaglia foi publicado em 1989. Neste período não havia, ainda, debates acerca da pejoratividade que o termo *humor negro* poderia ter. No entanto, este texto de dissertação está sendo escrito em 2025, em uma época em que a sociedade já dispõe de informações suficientes necessárias para entender que, historicamente, pessoas negras foram escravizadas, silenciadas e diminuídas. Em razão desse fatídico ocorrido da história mundial, até os dias atuais perdura o preconceito racial contra pessoas pretas e utilizar certas expressões, como *humor negro*, reforça representações cristalizadas que carregam marcas da escravidão. Por essa razão, optou-se por, neste trabalho, substituir um termo que fortalece o *racismo linguístico* (Nascimento, 2019) por *humor ácido*. Todavia, deixo expressa minha admiração e respeito pelo pesquisador Luiz Carlos Travaglia, entendendo que todos nós somos um produto dos debates de nosso tempo.

governo; g) de **classes** (quando fala do relacionamento entre as classes sociais ou delas em si); h) de **língua** (quando o objeto do riso são fatos originários de estereótipos linguísticos ou de diferenças de linguagem entre indivíduos ou grupos) (Travaglia, 1989, p. 54, grifos do autor).

Por fim, tem-se o *humor étnico*, que focaliza características atribuídas a “grupos étnicos, raças, povos” (Travaglia, 1989, p. 54). Questões bastantes presentes nesse tipo de *humor* são a aberração sexual, a mesquinhez, a estupidez, a esperteza. Há, também, o desfavorecimento e/ou a desvalorização de um grupo mediante outro à medida que há a promoção da autovalorização de certos grupos.

Como exemplo, o autor cita o uso de *scripts* a respeito dos brasileiros, que são, geralmente, nas piadas, representados como espertos; dos turcos e judeus, que são retratados como mesquinhos; e dos negros, que são retratados como porcos, indignos de consideração (Travaglia, 1989), ou seja, esses scripts se valem de representações cristalizadas – os estereótipos – para promover, a partir do que a sociedade consegue compreender a partir da doxa, o riso.

Sobre o *humor étnico* vale ressaltar que Amossy e Pierrot (2022) já tratam acerca dessas imagens pré-concebidas, as quais denominam representações cristalizadas. Essas autoras, na obra *Estereótipos e Clichês*¹¹, tratam de explicar a linha tênue entre o estereótipo e o preconceito.

Assim sendo, compreende-se neste trabalho que não necessariamente o *humor étnico* pode reverberar em ações intencionalmente preconceituosas a fim de gerar o riso, no entanto, tendo como base que os estereótipos dizem respeito a um componente do cognitivo ordinário, acredita-se e se defende aqui que as imagens coletivas cristalizadas são inevitáveis (Amossy; Pierrot, 2022).

A *categoria 5* diz respeito ao *Humor quanto ao código*, em que se tem basicamente duas subcategorias: *verbal* ou *linguístico* e *não-verbal*. Sobre a primeira classificação, o autor não se estende muito, apenas diz que essa se dá “quando o humor se deve ao que é dito ou está escrito” (Travaglia, 1989, p. 56).

Quanto ao *não-verbal*, este acontece quando o *humor* se deve em razão a códigos extralinguísticos, que podem ser:

- a) **a situação** é que é engraçada (...)
- b) **gestos**;
- c) **movimentos e atitudes corporais**;
- d) **a caracterização** dos personagens (...)
- e) **expressões fisionômicas**;
- f) **ruídos vocais não linguísticos**;
- g) **objetos** (...);
- h) **a voz** em que o tipo de voz (timbre, colocação etc.) ajuda a fazer rir. A voz faz parte da caracterização (Travaglia, 1989, p. 56, grifo do autor).

¹¹ Ler a seção 2.3

Ainda, Travaglia menciona que outros códigos podem ser utilizados no humor – como pinturas, cores, desenhos – no entanto, estes não foram observados nos programas que foram seus objetos de análise. Ele também fala acerca da música e da luz, porém delimita que estas não são o *móvel* do humor. O autor dá um exemplo deveras relevante para essa explicação ao dizer que "nas paródias de músicas que eram apresentadas em *Viva o Gordo*, normalmente isso ocorre quando após a introdução feita por Jô Soares, o que faz rir é a letra da música, o que é dito e, portanto, o código é verbal" (Travaglia, 1989, p. 56).

A *categoria 6* diz respeito a *O que provoca o riso*, em que Travaglia (1989) divide entre os *Scripts* e os *Mecanismos*. Conforme o autor, "os elementos aqui arrolados como provocadores do riso, ou pelo menos a maioria deles, não são humorísticos em si, porque não têm um uso só humorístico" (Travaglia, 1989, p. 57).

Em *Scripts*, tem-se a *Estupidez*, a *Esperteza* ou *Astúcia*, o *Ridículo*, o *Absurdo* e a *Mesquinhez*. Sobre a primeira sub-subcategoria mencionada, tem-se que esta é necessária e faz com que o indivíduo falhe em sua percepção acerca das coisas. Um exemplo disso é quando o público rir daquele que se permite apanhar mostrando-se tolo.

A *Esperteza* no humor se revela quando se tem, por exemplo, um herói *espertalhão*, ou seja, um personagem que se sai bem e compartilha com o público seu sucesso, a sua revanche. O *Ridículo*, para Ziraldo (1970), capta o ridículo das situações e o expressa. Essa é uma arma fundamental do humor. Ferreira (1975) conceitua o *ridículo* como uma inadequação gerada a partir do exagero.

O *Absurdo* se dá quando há o contrário do senso comum estabelecido pelas condições pré-determinadas. Travaglia (1990) diz que o absurdo pertence à própria definição do humor, pois, no geral, refere-se à fuga às evidências pactuadas. Quanto à *Mesquinhez*, se dá no humor quando há um indivíduo/personagem avarento, ou seja, não-generoso.

Quanto aos *Mecanismos*, têm-se a *Cumplicidade*, a *Ironia*, a *Mistura de lugares sociais* ou *posições de sujeito*, a *Ambiguidade*, o *Uso de estereótipo*, a *Contradição*, a *Sugestão*, a *Descontinuidade de tópico ou quebra de tópico*, a *Paródia*, o *Jogo de palavras*, o *Quebra-língua*, o *Exagero*, o *Desrespeito a regras conversacionais*, as *Observações metalinguísticas* e a *Violação de normas sociais*.

A *Cumplicidade*, destaca Travaglia (1989), não é a mesma postulada por Jerkovic (1970). Ele explica que essa acontece é que o público, a audiência, o interlocutor, torna-se *cúmplice* do personagem, em suas palavras, pois conseguem compreender que "(...) as coisas são exatamente como apresentadas, embora ninguém ouse dizer", neste caso "(...) o

personagem diz e faz aquilo que a audiência gostaria de dizer e fazer ou, quando algo é reprovado, de repente a audiência se flagra cúmplice daquele *crime*” (Travaglia, 1989, p. 59).

A *Ironia*, segundo Bergson (2001), é a enunciação do que “deveria ser fazendo crer que assim é na realidade”, ela “provoca o riso, mas é de uma profunda amargura” (Bergson apud Travaglia, 1989, p. 59). É uma representação de algo para sugerir o oposto¹².

A *Mistura de lugares sociais* ou *posições de sujeito* em Travaglia (1989) trata de uma concepção tomada à Análise de Discurso. Essa ideia indica que os sujeitos ocupam *lugares sociais* a partir de sua *posição* no discurso. O sujeito, portanto, pode ter diversas *posições-sujeito*, pois pode “falar” a partir de seu lugar de mãe, pai, filho, professor, aluno, patrão, emprego etc. Travaglia (1989) explica que

(...) o humor pode usar as posições de sujeito de pelo menos dois modos. No primeiro um indivíduo claramente enquadrado em uma posição de sujeito (pela caracterização e outras indicações do quadro) fala de outra posição. (...) Na segunda há uma mistura de posições de sujeito inconcebível dentro de determinada situação (p. 60).

Quanto à *Ambiguidade*, esta é um recurso básico no humor. As formas linguísticas são fontes fundamentais de ambiguidade e esta se dá em diferentes níveis: lexical, morfológico e sintático (Travaglia, 1989). Fenômenos com a polissemia¹³ e a homonímia¹⁴ também se revelam como essenciais. A homonímia ativa mundos vários que podem ser acionados entre “(...) humorista/personagens e audiência, mas também entre personagens, caso em que um fala coisas com um sentido, ativando um mundo, e o ouvinte ativa outro”, o diálogo continua como se todos estivessem se entendendo, no entanto os textos significam de formas diferentes para todos. Alguém pode ter noção das diferenças dos sentidos e daí emerge a graça, mas, às vezes, não se tem esse entendimento.

Raskin (1987a, p. 19-20) afirma que a homonímia funciona como uma *faca de dois gumes*: por um lado, facilita o trabalho do humorista, mas por outro, também o complica. Isso porque piadas que se baseiam nesse recurso costumam ser percebidas como menos sofisticadas. No entanto, ele aponta algumas técnicas que o humorista pode empregar para dar mais refinamento a esse tipo de humor:

a) combinar duas ou mais palavras; b) jogar com sentidos relacionados, mas diferentes da mesma palavra; c) usar sentidos literais e idiomáticos (de expressões tipo “perder a cabeça”); d) usar possibilidades de conversão

¹² A seção 2.5 tratará de aprofundar as noções acerca da *Ironia* pelas lentes de Beth Brait (2008). No entanto, adianta-se que a ideia de Travaglia acerca da *Ironia* dialoga com a proposta por Brait, que afirma que a essa acontece quando o interlocutor está preparado para compreender o oposto.

¹³ A polissemia é um fenômeno linguístico em que uma mesma palavra possui vários significados diferentes, dependendo do contexto no qual é utilizada.

¹⁴ A homonímia é um fenômeno linguístico em que duas palavras diferentes têm a mesma grafia e pronúncia, mas têm significados distintos.

morfológica. Este é um recurso bastante produtivo do Inglês onde o mesmo termo pode ser verbo, substantivo, adjetivo etc., mas cremos que pouco produtivo no Português; e) uso de homófonos em vez de homônimos perfeitos (homófonos e homógrafos ao mesmo tempo) (Travaglia, 1989, p. 61).

Outro recurso explorado na construção da ambiguidade é a paronímia¹⁵, especialmente uma de suas variações, em que um termo – geralmente formal – remete, por semelhança sonora, a outro de tom vulgar ou chulo.

O *Uso de estereótipo* trata da utilização de elementos particulares referentes a um grupo social que é representado de forma caricata, geralmente. Esses estereótipos podem ser linguísticos, mas também podem fazer referência a gestos, vestuário, comportamentos etc. No humor esse uso tem sempre dimensão social negativa, pois a graça emerge da desvalorização social tornando algo ridículo. Também as fracassadas tentativas de fugir ao estereótipo promovem o riso.

Davies (1987, p. 452-453) acredita que a ideia de *script* proposta por Raskin (1985) é mais adequada que a ideia dos *estereótipos*, pois esta carrega valor e acaba por confundir. Portanto, a teoria dos *scripts* é, sem dúvida, mais ampla e neutra. No entanto, o uso de estereótipos merece uma análise separada, especialmente quando o humor os expõe de forma crítica ou, ao contrário, apenas os reproduz para provocar riso – revelando, ou não, o grau de cumplicidade da audiência em relação a esses preconceitos.

A *Contradição* pode se dar de diversas formas: negando o óbvio de maneira verbal; falar uma coisa e fazer de forma diferente; quando palavras e/ou atitudes contradizem algo estabelecido; quando o indivíduo fala de uma *posição sujeito* que não ocupa; quando duas pessoas que compartilham um objetivo em relação a uma terceira acabam se contradizendo; quando há contradição entre imagem e palavra; ou, de modo geral, sempre que dois elementos se opõem e entram em conflito entre si (Travaglia, 1989).

Quanto à *Sugestão*, tem-se o *subdizer* que é o *dizer sem dizer*, de forma a sugerir. Sendo assim, acontece quando o humor recorre em sugerir o indizível em certas situações e/ou para certas pessoas. A *Sugestão* implica, por vezes, no conhecimento intertextualizado para que sua compreensão seja plena, por meio do entendimento desse *mecanismo* os interlocutores sentem-se superiores.

A *Descontinuidade de tópico* ou *quebra de tópico* tem a ver com a evolução da conversação. Basicamente se dá quando os interlocutores em suas falas conversam sobre coisas diferentes, ocorrendo um não-diálogo, mas monólogos que se intercalam. Quanto à

¹⁵ A paronímia é um fenômeno linguístico em que duas palavras têm formas parecidas na escrita ou na pronúncia, mas significados diferentes. Elas não são iguais, como na homonímia, mas são parecidas o suficiente para causar confusão. Como exemplo podemos mencionar as palavras **suar**, que significa transpirar, e **soar**, que significa tocar, emitir som.

Paródia tem-se a alusão ao original de forma a ridicularizá-lo, geralmente, por meio do que é caricatural, ou seja, por meio de um exagero, por meio do não-real, mas sim por meio do como é imaginado.

O *Jogo de Palavras* é gerado de forma a explorar alguns fenômenos linguísticos como a homonímia, a polissemia, as semelhanças fônicas. Travaglia (1989) explica que a melhor forma de compreender esse *mecanismo* é por meio de um exemplo e diz

Um exemplo interessante de jogo de palavra pela semelhança fônica é o quadro “Veja o Gordo” (1988) em que Jô Soares faz um repórter com problemas de locução que fala trocando palavras por outras semelhantes, mas que fazem sentido, esse é comprometedor para o objeto da notícia. Finalmente ele dá a notícia certa, mas os “erros” ficam como denúncias e críticas a fatos do momento ou a pessoas (p. 64).

Quanto ao *Quebra-língua* são criados desafios articulatórios para quem fala, ou seja, este não conseguir expressar-se de maneira coerente e o riso é gerado por conta do ridículo promovido. O *Exagero* é um mecanismo poderoso que comumente conduz ao ridículo. Este pode se encontrar no dizer, como também na caracterização, no gestual etc.

O *Desrespeito a regras conversacionais* é quando o humor acontece na “(...) desconsideração de marcadores conversacionais, pares adjacentes, tomada de turno, dicas de correção e outros elementos da estrutura conversacional” (Travaglia, 1989, p. 64). As *Observações metalinguísticas* trata-se do humor que surge a partir de comentários ou observações sobre elementos internos do próprio programa, como o cenário, os objetos em cena, os personagens, a estrutura do formato ou até os próprios atores. Travaglia (1989) exemplifica ao mencionar que “(...) este recurso é muito usado no programa “Os Trapalhões” em que Didi (Renato Aragão), com frequência, satiriza elementos do cenário (ex.: telefone sem fio ou não ligado à tomada), elementos de cena, como dizer que o whisky é chá (...)” (p. 65)

Por fim, a *Violação das normas sociais* que acontece a partir de um dos princípios basilares do humor: romper com a estrutura social vigente (Travaglia, 1990). Um exemplo que pode ser citado é quando um locutor tem comportamentos que contrariam o que a sociedade estabeleceu.

Na próxima seção, o leitor deste trabalho encontrará um breve panorama acerca da noção da *Ironia* mobilizada como não apenas um fenômeno textual-discursivo, mas uma estratégia argumentativa nos textos/discursos, a partir das ideias e dos estudos de Beth Brait (2008).

2.5 Ironia em cena: fissuras no discurso segundo Beth Brait (2008)

Esta seção é fundamentada nas ideias de Beth Brait, expostas no livro *Ironia em Perspectiva Polifônica* (2008). Brait atua nas seguintes áreas: teoria e análise do texto e do discurso, estudos bakhtinianos, análise dialógica do discurso, leitura e análise da verbo-visualidade e estudos literários¹⁶.

Nesta obra, Beth Brait propõe uma reflexão abrangente e teórica sobre a ironia como fenômeno discursivo, reposicionando-a enquanto categoria analítica transversal a diferentes discursos. Percorrendo por um conjunto de tradições filosóficas, linguísticas, retóricas e psicanalíticas que historicamente se debruçaram sobre a ironia, a autora destaca sua complexidade enquanto estratégia de linguagem, forma de construção discursiva e operador crítico.

Conforme Brait (2008), a ironia deve ser compreendida como um fenômeno (textual-discursivo) que

(...) é surpreendida como procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, como um processo de meta-referenciação, de estruturação do fragmentário, que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros. (Brait, 2008, p. 16).

Sendo assim, é uma forma de linguagem que desestabiliza sentidos fixos, põe em tensão diferentes discursos e coloca em jogo múltiplos posicionamentos enunciativos.

A ironia pode aparecer em discursos literários e não literários, como o jornalístico, e que sua análise exige atenção não apenas à *materialidade*¹⁷ *linguística*, mas também contexto no qual texto está inserido. A autora observa que “a ironia (...) tanto pode poder revelar-se via um chiste, uma anedota, uma página literária, um desenho caricatural, uma conversa descontraída ou uma discussão acirrada (...)” (Brait, 2008, p. 14), evidenciando sua presença como traço transdisciplinar e multiforme

A obra mobiliza diversas perspectivas teóricas, pois não foram poucos os autores que se debruçaram às questões que dizem respeito à ambiguidade como traço inerente à linguagem e ao seu funcionamento. Aristóteles inaugura o que se compreende por *noção tradicional*. Ele compreende a ironia como *atitude* e essa compreensão tem em Sócrates o primeiro modelo de comportamento irônico, nas palavras de Beth Brait

(...) graças às técnicas desenvolvidas por esse filósofo, que consistiam basicamente em transformar uma frase assertiva em interrogativa com a finalidade de dar a entender ao interlocutor um desconhecimento ou a ausência de uma convicção em relação a um determinado tema. (Brait, 2008, p. 24).

¹⁶ Conforme divulgado pela Biblioteca Virtual da Fapesp. Disponível em: <https://bv.fapesp.br/pt/pesquisador/90649/elisabeth-brait/>. Acesso em: jan. 2025.

¹⁷ Em Linguística Textual não utilizamos o termo *materialidade*, no entanto na Análise de Discurso essa palavra pode ser compreendida como os *textos*.

A ideia base dos estudos da linguagem afirma que essa existe para estabelecer relações entre a humanidade e o mundo e entre as pessoas. No que se refere à ironia, partindo dessa primeira noção filosófica, a ideia dialógica pressupõe a relação discursiva, enunciativa, entre interlocutores e, quando incluímos esses agentes torna-se, portanto, necessário analisar que eles estão submetidos às especificidades do discurso – irônico (Brait, 2008). Portanto, é possível dizer que a ironia é uma lente pela qual se vê através e ela pode se neutralizar quando os interlocutores não partilham da mesma *doxa*¹⁸.

Sócrates dirige seu *procedimento irônico* de forma dialética, como explica Brait: "(...) por meio de um jogo de perguntas e respostas, Sócrates vai minando as teses de seus interlocutores, como se pode observar na principal fonte de ironia socrática que são os diálogos de Platão, já que Sócrates nunca escreveu" (Brait, 2008, p. 26), ou seja, no sentido de uma verdadeira arte de dialogar" (Brait, 2008, p. 26).

No campo filosófico, a tradição romântica – sobretudo Friedrich Schlegel – é apresentada como fundadora da noção de ironia como atitude subjetiva e autorreflexiva. Schlegel entende a ironia como intimamente motivada por uma postura filosófica e diretamente ligada a uma concepção de poesia (Brait, 2008, p. 31). Essa visão é complementada pelas contribuições de Hegel e Kierkegaard, que tratam a ironia como forma de expressão do espírito e da contradição imanente ao pensamento filosófico moderno.

A crítica de Hegel à ironia romântica é particularmente incisiva: para ele, trata-se de uma forma estética que privilegia o subjetivismo burguês, dissolvendo a coerência racional e a lógica (Brait, 2008, p. 39). Ainda nesse eixo filosófico, a obra de Bergson, *O riso*, publicada pela primeira vez em 1900, oferece o conceito de *interferência de séries*, que é, conforme o autor, “a interferência de dois sistemas de ideias na mesma frase” (Bergson, 1980, p. 65), sendo assim “é fonte inesgotável de efeitos engraçados” (Bergson, 1980, p. 65) – isto é, a justaposição de formações discursivas diversas que produzem o efeito irônico por meio do choque e da incongruência entre sentidos (Brait, 2008, p. 42–44).

No campo da psicanálise, Brait resgata a leitura freudiana da ironia como “representação pelo contrário” (Freud, 1969, p. 92), ou seja, um processo que remete à formação do inconsciente. A partir de Assoun (1980a), a ironia é entendida como um jogo de vozes que articula o sujeito, o outro e o pré-consciente, produzindo efeitos de sentido que atravessam o nível consciente da linguagem (Assoun apud Brait, 2008, p. 58).

¹⁸ Mais à frente deste trabalho explicaremos o que é *doxa*.

Brait (2008) realiza uma leitura discursiva da ironia no jornalismo ao analisar a articulação entre título, imagem e legenda em exemplos da *Folha de S. Paulo*, demonstrando como o efeito irônico emerge da relação entre o verbal e o visual, por meio da interferência de séries discursivas distintas. Em casos como a manchete “Governo apela ao setor privado para evitar descontrole”, acompanhada da imagem do presidente Collor de braços abertos, ou “Erundina ataca Meneguelli”, cuja construção enunciativa convoca sentidos ligados à política, sexualidade e repressão, a autora evidencia a produção de ambiguidade e o papel ativo do leitor na construção do sentido irônico (Brait, 2008).

Destarte, Brait propõe que o estudo da ironia não pode prescindir da consideração da enunciação e da heterogeneidade constitutiva do discurso. Por conseguinte, discriminar as sequências formais produtoras de ironia implica descrever essas formas, interrogando-as não apenas sobre o que dizem, mas também sobre a representação que dão do enunciador, da língua e da própria linguagem (Brait, 2008). A ironia, portanto, é aqui concebida como estratégia de linguagem que revela, tensiona e perturba os sentidos fixados social e discursivamente.

2.6 Argumentação no discurso: quando a doxa sustenta o riso

No campo da Linguística Textual, compreender os contextos nos quais os textos se inserem exige a articulação entre os mecanismos de construção textual/discursiva e os modos como esses refletem na sociedade. Nesse sentido, a Teoria da Argumentação no Discurso - doravante TAD, conforme desenvolvida por Ruth Amossy (2020), fornece uma base teórica robusta para analisar como a linguagem opera na reprodução e problematização de estereótipos. Nesta subseção, tem-se como objetivo mobilizar a fim de expor noções base que serão fundamentais para a análise de esquetes digitais que tematizam, de modo a textualizar, os papéis de gênero.

A teoria desenvolvida por Ruth Amossy em *A argumentação no discurso* (2020) oferece uma contribuição fundamental para a análise de textos que, como os esquetes digitais do grupo *Porta dos Fundos*, aliam humor, crítica social e representações cristalizadas de papéis sociais. A autora inscreve sua proposta no campo da Análise do Discurso, compreendendo a argumentação como uma dimensão constitutiva de todo discurso (em Linguística Textual compreendemos *texto* e *discurso* como sinônimos), e não apenas como um recurso retórico intencionalmente persuasivo.

Portanto, a argumentatividade é inerente à interação comunicativa, pois, sempre, de algum modo, o interlocutor procura modificar os “(...) modos de pensar, de ver, de sentir”

(Amossy, 2011, p. 130), afetando algum auditório. Tal perspectiva é particularmente fecunda para a abordagem de gêneros textuais que mobilizam a ironia e o humor para tensionar consensos sociais, como ocorre nas produções humorísticas que satirizam estereótipos de gênero.

Ruth Amossy aprofunda a discussão sobre os fundamentos que sustentam a atividade argumentativa. A autora parte do princípio de que a argumentação não se constitui no vazio, mas se ancora em evidências compartilhadas, na *doxa*, ou opinião comum, que forma o pano de fundo cultural e ideológico das trocas (textuais-)discursivas. Conforme explica, “(...) a argumentação se ancora necessariamente no pré-construído e no já-dito socialmente admitido” (Amossy, 2020, p. 94).

A autora define *doxa* como “o espaço do plausível, como o entende o senso comum” e como “opiniões suficientemente aceitáveis [...], que repousam sobre um consenso, pelo menos, representativo” (Amossy, 2020, p. 108). Ela também desenvolve o papel da *doxa* como fundamento da verossimilhança e da comunicação persuasiva, ancorando o discurso argumentativo em pontos de acordo socialmente ratificados, os quais são estruturados por meio dos topoi (lugares-comuns), estereótipos e representações compartilhadas. Sendo assim, a *doxa* pode ser compreendida como o conjunto de crenças, valores e representações sociais que estruturam a comunicação e funcionam como ponto de partida das teses defendidas no discurso.

Nesse sentido, Amossy articula a noção de *doxa* com os conceitos de interdiscurso e topoi: enquanto o interdiscurso¹⁹ refere-se ao conjunto de discursos socialmente legitimados que circulam na sociedade, os topoi são os lugares-comuns ou esquemas que possibilitam a formulação de argumentos. Esses elementos configuram os *pontos de acordo* que sustentam a argumentação e conferem verossimilhança ao que é dito. Segundo a autora, “(...) os topoi são lugares-comuns que funcionam como garantias aceitas por um coletivo e legitimam a passagem de uma proposição a outra” (Amossy, 2020, p. 109). Tais construções, não são neutras, mas carregam valores e ideologias que tendem a se apresentar como evidências naturais, reforçando, muitas vezes, estereótipos e preconceitos sociais.

Além disso, *Argumentação no Discurso* trata acerca dos *esquemas argumentativos*, com destaque para aqueles desenvolvidos por Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca na Nova Retórica. Tem-se então a apresentação de três grandes categorias: (1) argumentos

¹⁹ Em Linguística Textual não utilizamos o termo *interdiscurso*, por conta do foco da análise. *Interdiscurso* é um conceito importante dentro da Análise de Discurso, enquanto da LT optamos por utilizar *intertextualidade* por ser um aspecto fundamental na compreensão do significado e da função de um texto.

quase-lógicos, que reproduzem formas da lógica formal sem sua rigidez; (2) argumentos baseados na estrutura do real, como relações de causa e efeito; e (3) argumentos de dissociação, que separam conceitos tradicionalmente associados para provocar ruptura de sentido.

A autora sintetiza ao dizer que “toda argumentação se constrói sobre esquemas que estruturam e orientam o raciocínio; é a escolha desses esquemas que revela o ponto de vista do locutor e sua estratégia discursiva” (Amossy, 2020, p. 115).

A originalidade da abordagem de Amossy está na articulação entre esses esquemas e sua *realização discursiva concreta*, ou seja, no modo como tais estruturas se manifestam em enunciados situados e orientados para determinados efeitos. Isso é particularmente relevante em gêneros como o esquete, objeto desse trabalho, em que o texto se ancora em representações cristalizadas, que emergem a partir do senso comum, para desconstruí-las por meio da ironia.

Amossy (2020) sustenta que todo texto mobiliza, de maneira mais ou menos explícita, formas de orientação do olhar e do pensamento que, mesmo quando não visam diretamente à persuasão, operam uma *dimensão argumentativa* da linguagem. Isso se dá por meio da ativação de uma doxa que serve de base para a construção de sentidos e de posições no tecido discursivo.

Nos vídeos analisados nesta pesquisa, observa-se que os esquetes humorísticos frequentemente acionam tais representações cristalizadas (Amossy; Pierrot, 2022), como os papéis tradicionalmente atribuídos a mulheres e homens, a fim de colocá-los em xeque por meio do exagero, da paródia e da quebra de expectativas.

A eficácia argumentativa do discurso humorístico, conforme a leitura Amossyana, não se restringe ao conteúdo proposicional, mas envolve a constituição do *ethos* discursivo – ou seja, da imagem de si projetada pelo enunciador – e do *pathos*, a emoção que se deseja suscitar no público. O humor, nesse sentido, é construído como um espaço privilegiado de negociação de sentidos e afetos: o riso não é apenas um fim em si, mas uma via para a crítica social e para o questionamento de padrões normativos.

O *ethos* irônico, característico do gênero esquete do *Porta dos Fundos*, permite que se exponha a *doxa* sexista de maneira ambígua – por vezes reiterando-a, por vezes subvertendo-a, convocando o público a uma leitura crítica mediada pelo riso.

Importante notar que, para Amossy (2020), a argumentação está sempre situada historicamente e atravessada por relações de poder. O que se diz, como se diz e a quem se diz

depende não apenas do enunciador, mas da relação que ele estabelece com seu auditório – mesmo quando este é implícito ou virtual.

Os esquetes analisados mobilizam justamente essa relação para construir um *auditório universal* (Perelman e Olbrechts-Tyteca apud Amossy, 2020), ao propor temas sensíveis (machismo, masculinidade tóxica, papéis de gênero) de forma acessível, ainda que polêmica, buscando provocar reflexão coletiva sobre práticas naturalizadas no cotidiano.

A teoria da argumentação no discurso de Ruth Amossy, portanto, fornece instrumental teórico para compreender os modos pelos quais os textos humorísticos digitais constroem sentidos ao mesmo tempo em que encenam e desmontam os estereótipos de gênero.

2.7 Entre o Riso e o Absurdo

Se você prestar atenção, é completamente compreensível. (Fernando Guimarães, diretor e estudioso da obra de Beckett, 2009)

Este trabalho tem como *corpus* tecnotextos (Martins, 2024) que integram o gênero humorístico esquete (Travaglia, 2015), pois, como se sabe, todo texto se revela por meio de um gênero discursivo. Conforme Travaglia (2015), os esquetes são *gêneros necessariamente humorísticos*. Muitos dos gêneros estudados por Travaglia são bastante explorados, como as tiras e as piadas; no entanto, outros ainda permanecem sem tantos olhos voltados às suas observações, como é o caso dos esquetes.

Apesar disso, Travaglia em seu artigo *Texto humorístico: o tipo e seus gêneros*, publicado na obra *Humor: eis a questão*, organizada por Carmelino (2015), que compila várias pesquisas relevantes acerca dos estudos dos textos humorísticos, o autor propõe fazer um *inventário* e uma *identificação* a partir de características básicas sobre o gênero esquete.

De acordo com Travaglia (2015), o esquete é um gênero *necessariamente humorístico*. Os textos fazem parte de diferentes categorias, portanto os textos de humor já são uma categoria, em si. Observa-se abaixo uma definição do termo categoria de texto, proposto pelo autor

Usamos o termo **categoria de texto** para designar qualquer classificação que uma sociedade e cultura dê a um texto, tipologizando-a. A categoria de texto é uma classe de textos que têm uma dada caracterização, isto é, um conjunto de características comuns em termos de conteúdo, estrutura composicional, estilo (características linguísticas), funções/objetivos, condições de produção, mas distintas das características de outras categorias de texto, o que permite diferenciá-las. Alguns exemplos de categorias de textos em nossa sociedade e

cultura brasileiras são: descrição, dissertação, injunção, narração, argumentativo *stricto sensu*, predição, **humor** (...) (Travaglia, 2015, p. 50) (grifos nossos).

De acordo com a SP Escola de Teatro²⁰, a palavra *esquete* faz referência a “uma cena curta de caráter geralmente cômico, realizada por um número pequeno de atores, que podem ou não utilizar o improviso” (2021) e pode tratar de temáticas variadas como cultura, política, comportamentos e outros, podendo ter aproximadamente 10 minutos de duração.

Ainda, em Travaglia (2017), pode-se encontrar que o gênero esquete é oral, pois tem como suporte fundamental a voz humana. Também é necessário, para a criação de um vídeo desse gênero, que haja uma versão escrita para que seja seguida, pois apesar de fazer uso da improvisação, há uma ideia idealizada por trás de tudo que se pretende dizer.

Travaglia chama atenção para as diferentes naturezas das categorias dos textos e as denomina tipelementos (cf. Travaglia, [2003] /2007). Essa designação diz respeito às classes dos textos. Até então, o autor encontrou quatro naturezas distintas de categorias de textos – tipelementos, a que chamou de: tipo, subtipo, gênero e espécie. (Travaglia, 2015).

O *tipo* é responsável por instaurar uma interação, “(...) uma maneira de interlocução segundo perspectivas que podem variar constituindo critérios para o estabelecimento de tipologias diferentes” (Cf. Travaglia, [2002] /2007)” (Travaglia, 2015, p. 50). Ainda segundo o autor

Até o momento identificamos as seguintes categorias de textos como tipos:

- a) Texto descritivo, dissertativo, injuntivo, narrativo.
- b) Texto argumentativo *stricto sensu* e argumentativo não *stricto sensu*.
- c) Texto preditivo e não preditivo.
- d) Texto do mundo comentado e do mundo narrado.
- e) Texto lírico, épico/narrativo e dramático.
- f) **Texto humorístico** e não humorístico.
- g) Texto literário e não literário.
- h) Texto factual e ficcional. (Travaglia, 2015, p. 50-51, grifo nosso).

Os tipos da primeira tipologia são conceituados “(...) pela perspectiva do produtor do texto em relação ao objeto do dizer (...)”, enquanto os tipos da tipologia “textos do mundo comentado e do mundo narrado”, conforme propostos por Weinrich (1968), são conceituados “(...) pela perspectiva do comprometimento ou não do produtor do texto em relação ao que diz” (Travaglia, 2015, p. 51).

Nos textos humorísticos, observa-se, portanto, a perspectiva da *comunicação não confiável*. Sendo assim, uma quebra na responsabilidade com a seriedade na comunicação, ou seja, o que é dito não precisa ser considerado como algo confiável. Nesses tipos de texto há uma *bissociação*, pois, normalmente, há o cruzamento de dois mundos, uma interseção. Isto

²⁰ Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/o-que-e-esquete>. Acesso em: 20 jul. 2025

é, "(...) se pensa estar falando de um quando, na verdade, é de outro ou, de algum modo, há um imbricamento dos dois" (Travaglia, 2015, p. 52).

Nesses textos é possível observar algumas características: "a) ambiguidade; b) utilização de homonímias para remeter a mais de um mundo; c) mais de um mundo textual possível; d) gatilho de passagem de um mundo a outro" (Travaglia, 2015, p. 52).

De acordo com Ducrot (1987, p. 200), o humor é uma forma de ironia, "(...) em que se tem um enunciado que diz coisas absurdas, insustentáveis, que é apresentado como se o enunciador não se assimila a ninguém especificamente, nem ao alocutário, nem ao locutor (...)". Portanto, é possível entender os textos humorísticos como intermédio para se dizer o indizível, "(...) de acordo com os princípios do dizer" (Travaglia, 2015, p. 52).

Desde 1989, Travaglia já propunha categorias para as análises desses tipos de textos e na subseção 2.3 deste trabalho é possível encontrar mais minuciosamente as categorizações sobre os textos humorísticos.

Travaglia (2015) ainda trata dos *subtipos* que dizem respeito aos textos que fazem parte de uma categoria, mas não são independentes. Esses são uma variedade. Conforme as observações do autor, "(...) os fatores e traços de distinção dos subtipos de diferentes tipos não serão sempre os mesmos" (p. 55). Para exemplificar, o autor fala sobre o texto do tipo *dissertativo*, em que se observa dois *subtipos*: o *expositivo* e o *explicativo*. O primeiro

(...) trabalha a apresentação textual de diferentes formas dos saberes (cf. Dolz e Schneuwly, 2004), sem qualquer contraposição (o que levaria à argumentação, com sustentação, à refutação e à negociação de tomadas de posição [...]), nem qualquer problematização (o que vai acontecer no explicativo) (p. 56).

Sendo assim, entende-se que nesse *subtipo* encontra-se a exposição de um saber. Já no *subtipo explicativo*, Travaglia (2015) afirma que este "(...) apresenta um ponto incontestável de conhecer/saber que é, todavia, problematizado, exigindo uma resolução ou explicação seguida de uma conclusão e avaliação do problema posto" (p. 56).

De acordo com Bakhtin (cf. Fiorin, 2018), os gêneros são enunciados relativamente estáveis. Os gêneros unem instabilidade e estabilidade, permanência e mudança (Fiorin, 2018). Com o advento da internet, surgem novos gêneros textuais/discursivos, o esquete é um deles. Conforme Bakhtin, há gêneros primários e secundários. Os primeiros são os da vida cotidiana, em sua maioria orais – as piadas, o bilhete, o chat são exemplos desses. E os secundários são textos mais elaborados, mais pensados e a sua maioria é escrito – o romance, o editorial, o discurso parlamentar, os textos científicos são exemplos.

Travaglia (2015) postula que os gêneros são formados por *tipos* e *espécies* e por isso têm características dos tipos de textos que os compõem (p. 58). Ele afirma que "(...) a espécie

é identificada e se caracteriza por aspectos formais de estrutura (...) e da superfície linguística e/ou por aspectos de conteúdo" (p. 58). Se uma categoria textual se diferencia das demais por suas características próprias, então cada tipo, subtipo, gênero ou espécie textual será definido justamente por esses traços distintivos.

Alguns elementos característicos dos textos de humor também dizem respeito ao conteúdo, à estrutura composicional, aos objetivos/funções, às características linguísticas e às condições de produção. Quanto ao primeiro, pode-se observar que textos humorísticos são enganáveis, pois, segundo Ducrot, sustenta-se o insustentável. Quanto ao segundo ponto, é comum encontrar nesses tipos de textos, em sua superestrutura, personagens estereotipados.

Quanto aos objetivos/funções, pode-se encontrar o riso pelo riso, a liberação, a crítica social e a denúncia. Quanto às características linguísticas, a depender do gênero, pode-se observar o uso de uma linguagem informal. E, finalmente, quanto às condições de produção, observa-se o estabelecimento de uma situação como proposta humorística para introdução deste tipo de texto/discurso.

O esquete, segundo Travaglia (2015), é definido como "(...) uma pequena peça ou cena dramática de duração bem curta", ou seja, "(...) pode ser visto como uma piada representada, ou a encenação de uma piada" (p. 69). Em razão disso, neste gênero são usados como recursos humorísticos "(...) a caracterização de personagens, cenários, eventualmente música etc." (p. 69).

Em seu artigo intitulado *Esquete: caracterização de um gênero oral e sua possível correlação com outros gêneros*, Travaglia (2017) trata da caracterização do gênero. Sobre o *conteúdo temático*, haverá uma consequência de dois tipos textuais que se fundem para o compor: o narrativo da espécie história e o humorístico. Sobre a *estrutura composicional*, "há vários aspectos a serem considerados: a superestrutura, a extensão do gênero, quais são os tipos/subtipos e espécies que entram na composição do gênero, a ou as linguagens utilizadas no gênero, se o texto é representativo ou expositivo" (Travaglia, 2017, p. 119). Quanto aos *objetivos e funções sociais*,

"ele tem socialmente o objetivo de entreter, divertir e particularmente de fazer rir (...) Como gênero humorístico que é tem a função de criticar e denunciar elementos do mundo social e também de possibilitar a liberação de pressões impostas pelas regras sociais a respeito de muitos elementos de nossa vida social e psicológica (Travaglia, 2017, p. 123-124).

Quanto às *características de linguagem ou da superfície linguística*, não há a predominância de presente do indicativo ou pretérito imperfeito do indicativo na orientação da narrativa e nem dos pretéritos perfeito e mais-que-perfeito na trama, por ser um texto narrativo. Formas e tempos verbais dependem do que está sendo dito pelos personagens em

cena. Por ser um gênero humorístico há a presença de ambiguidade. É comum o uso de palavrões e gírias. Também “a entonação é fundamental para sugerir elementos diversos e muitas vezes modificar o sentido do que está sendo dito” (p. 127).

Quanto às *condições de produção*, Travaglia (2007a) convoca autores como Bakhtin, Marcuschi e Swales para afirmar que

quem produz, para quem, quando, onde (geralmente um quadro institucional), o suporte, o serviço etc. O critério de “quem produz” inclui tanto o indivíduo (geralmente ocupando um lugar social) como a comunidade discursiva (SWALES, 1990), ou esfera de ação social (BAKHTIN, 1992), ou formações sociais (BRONCKART, 2003), ou domínio discursivo (MARCUSCHI, 2002) (Travaglia, 2007a, p. 71-72)

Sendo assim, as *condições de produção* orientam que para a compreensão do que está sendo proposto, ou seja, orientam para a construção dos sentidos. Portanto, os sentidos construídos dependem do contexto no qual a encenação acontece.²¹

Os esquetes analisados neste trabalho são do *Porta dos Fundos*, um canal de humor brasileiro do *Youtube*. Esse coletivo humorístico foi criado, em 2012, por um grupo de roteiristas, diretores e atores – entre eles Fábio Porchat, Gregório Duvivier, Antonio Tabet, Ian SBF e João Vicente de Castro. A proposta do canal nasce a partir da ideia de fazer esquetes de comédia com um humor mais livre, ácido e crítico, muitas vezes abordando temas sensíveis e considerados tabus, como política, religião, comportamento social e cotidiano de uma forma ousada e provocativa.

Apesar da tônica dada aos esquetes do coletivo, esse fez/faz muito sucesso dentro e fora do Brasil, de forma que o *Porta dos Fundos* rapidamente se tornou um dos maiores canais de humor do Brasil e até ganhou ampla projeção internacional. Além do YouTube, eles também já produziram filmes, séries (algumas para a *Netflix*), livros e especiais, como o famoso especial de Natal (2018) que gerou polêmicas e debates, em razão de abordar temáticas acerca da fé cristã.

Considerando as características estilísticas e temáticas do conteúdo produzido pelo *Porta dos Fundos*, é possível observar que muitos de seus esquetes dialogam com elementos próprios do *Teatro do Absurdo*. Esse tipo de teatro, conforme formulado por Martin Esslin (1966), rompe com as estruturas narrativas tradicionais, expondo a incoerência, o vazio existencial e a fragmentação da comunicação humana – aspectos que também permeiam a construção cômica e crítica dos vídeos do grupo.

²¹ Para mais detalhes sobre o gênero *esquete*, ler Travaglia (2017).

Esse tipo de *fazer-arte* surge a partir da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), face aos escombros de um caos de um descaso humanitário. No Teatro do Absurdo o espectador é apresentado e confrontado com a loucura humana. Esse tipo de teatro refere-se mais à dramaturgia que à cena em si. É um movimento que rompe com o racionalismo, com a psicologia dos personagens, com a lógica – a ideia do início, meio e fim – e intui tratar da incomunicabilidade, das incoerências do ser humano mediante sua insignificância, a falta de sentido e de perspectivas na vida, em que as estruturas de poder são absolutamente falidas e cruéis e as pessoas se encontram, dado contexto histórico, desencorajadas, sem esperanças e descrentes – nenhum deus chegará para salvar a humanidade.

Samuel Beckett (1906-1989), nascido em Dublin, na Irlanda, é um dos principais nomes do Teatro do Absurdo. Ele, assim como outros autores, começou a estranhar as não-respostas, os absurdos que sempre permearam a sociedade. Sua principal obra e o livro de maior repercussão desse tipo de teatro é *Esperando Godot*. Beckett escreveu a peça em 1949, no entanto, só veio a publicá-la no ano de 1952, em francês. Em seu texto, a trama gira em torno da ausência de diálogo entre os personagens e do silêncio que marca a expectativa por algo que nunca se concretiza.

O enredo apresenta-se como um desafio para o público da época, pois mostra dois andarilhos que aguardam indefinidamente, sob uma árvore, a chegada de um enigmático Sr. Godot, que nunca aparece no encontro combinado. A ação da peça se desenrola ao longo de dois dias praticamente idênticos: nada muda do início ao fim, permanecendo em uma estagnação cênica que revela uma inovação teatral sem precedentes na história do teatro. Os elementos textuais da obra remetem fortemente ao universo onírico, ao absurdo e à angústia existencial. A ideia era pensar a estrutura humana de acordo com a desolação.

Na obra *O Teatro do Absurdo* (2018), de Martin Esslin, o capítulo 8, *O significado do Absurdo*, explica que as peças não buscam dar soluções ou transmitir lições, mas sim apresentar uma visão desconexa e caótica da condição humana.

A identificação com os personagens é impossível, pois suas ações e motivações são incompreensíveis e o público, então, é forçado a refletir sobre a natureza do mundo que lhe é apresentado. Esse teatro, ao contrário das formas anteriores, não procura soluções ou explicações claras, mas desafia o espectador a vivenciar e processar a angústia existencial do homem em um mundo sem sentido. Conforme explica Esslin (2018),

O Teatro do Absurdo, no entanto, que não se realiza por conceitos intelectuais, mas por imagens poéticas, não apresenta problemas intelectuais em sua exposição nem oferece soluções claras e reduzíveis a lições ou máximas. Muitas das peças do Teatro do Absurdo têm uma estrutura circular, terminando exatamente como

começaram, enquanto outras progridem apenas por uma crescente intensificação da situação inicial. E como o Teatro do Absurdo rejeita a ideia de que seja possível motivar todo comportamento humano, ou que o caráter se baseie em essências imutáveis, é impossível para ele basear seus efeitos no suspense, que, em outras convenções dramáticas, nasce da espera da solução de uma equação dramática pautada na resolução de um problema que envolve quantidades claramente definidas, apresentadas nas cenas iniciais. Na maior parte das convenções dramáticas, o público está sempre a perguntar: “O que será que vai acontecer agora?” No Teatro do Absurdo, o público enfrenta ações às quais falta motivação aparente, nas quais os personagens estão em fluxo constante e nas quais os acontecimentos estão nitidamente fora do campo da experiência racional. Aqui, também, o público pode perguntar: “O que será que vai acontecer agora?”, mas qualquer coisa poderá acontecer, de modo que a resposta não poderá ser elaborada segundo as leis comuns de probabilidade, ou baseadas em motivações e caracterizações que serão constantes durante toda a peça. A pergunta mais importante aqui não é tanto o que será que vai acontecer depois, mas o que está acontecendo agora? “O que é que a ação da peça representa?” (p. 464).

Em vista disso, observa-se, também, que o Teatro do Absurdo trabalha, linguisticamente, com a metáfora e essa figura da linguagem consegue elucidar o tragicômico. Desta maneira, esse tipo de teatro traz a comédia através de imagens de horror, com o intuito de estabelecer um elo entre as pessoas que foram guiadas pela esperança, mas viveram situações de horror.

O Dadaísmo foi um momento que inspirou o Teatro do Absurdo. Esse movimento surge no início do século 20 como uma resposta à violência e ao absurdo da Primeira Guerra Mundial. Os dadaístas tinham como objetivo protestar, por meio da arte, contra a desordem, a guerra, o capitalismo e a elite a fim de buscar um tipo de arte que desafiasse as estruturas de poder. Foi um movimento que trabalhou com uma linguagem que, a posteriori, os artistas do Teatro do Absurdo também se valeram, como a ironia e a metáfora.

A partir dessa contextualização, julga-se não apenas importante, mas necessário estabelecer uma relação entre as temáticas dos esquetes exploradas pelo *Porta dos Fundos* e o *Teatro do Absurdo*. A produção do coletivo humorístico apresenta diversas semelhanças com os princípios fundamentais desse tipo de teatro, segundo descrito por Esslin (1966).

No contexto do Teatro do Absurdo, o objetivo é transmitir a visão existencial pessoal do autor, rompendo com as narrativas tradicionais e estruturais convencionais. Essa proposta também é observada nos esquetes do *Porta dos Fundos*, que, ao invés de seguir uma narrativa linear com começo, meio e fim, frequentemente expõem a fragmentação, a incoerência e o ridículo das questões sociais, políticas e religiosas de forma crítica e subversiva.

Outro ponto de convergência entre as duas produções é o rompimento com a lógica e a racionalidade. No Teatro do Absurdo, a estrutura dramática tradicional, baseada em uma linha narrativa contínua e em personagens psicologicamente profundos, é desconsiderada. O *Porta dos Fundos* adota uma abordagem similar, em que as situações apresentadas muitas

vezes fogem da expectativa racional, com personagens que agem de maneira ilógica ou absurdamente exagerada.

Para exemplificar, pode-se mencionar o esquete *Barata no banheiro*²² (2012), em que a simples presença de uma barata no banheiro desencadeia uma série de eventos absurdos, incluindo a descoberta de universos paralelos e cenários apocalípticos. A situação cotidiana é levada ao extremo, construindo o humor por meio da quebra de sentido e da exposição do absurdo.

No tocante ao uso da ironia, metáfora e tragicomédia, o humor do *Porta dos Fundos* compartilha com o Teatro do Absurdo a utilização recorrente dessas estratégias discursivas. As produções do canal frequentemente abordam temas sérios e desconfortáveis, como morte, religião, burocracia e desigualdade social, utilizando a ironia e a metáfora para lidar com essas questões de maneira cômica.

Como exemplo, pode-se citar o especial de Natal *Teocracia em Vertigem*²³ (2020), uma paródia do documentário *Democracia em Vertigem* (2019). O especial apresenta Jesus Cristo, interpretado por Fábio Porchat, em um número musical de hip-hop em que ele declara que não vai voltar, argumentando que já veio à Terra três vezes (como negro, mulher e travesti), sendo assassinado em todas as ocasiões.

O esquete satiriza a hipocrisia religiosa e a perseguição política, utilizando humor ácido e metáforas provocativas para tratar de temas como intolerância e violência religiosa. A risada, porém, nesse caso, é frequentemente amarga, refletindo o caráter de desconforto presente nas obras do Teatro do Absurdo, em que o humor serve como um meio de lidar com um mundo descrente e desprovido de sentido, como exemplificado por Beckett em *Esperando Godot*.

A incomunicabilidade e a estagnação são também características que unem o Teatro do Absurdo e o trabalho do coletivo de humor. Em vários esquetes, observa-se que os personagens não conseguem se comunicar efetivamente, permanecendo presos em conversas circulares ou discussões sem saída.

Para exemplificar, é possível citar o esquete *Conversa Ensaaiada*²⁴ (2024), em que dois personagens tentam manter uma conversa, mas acabam entrando em um ciclo de frases vazias e respostas automáticas, ilustrando como a falta de autenticidade e a repetição podem dificultar uma comunicação genuína. Essa falta de entendimento mútuo, em que as situações

²² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=n7HKw5_h9bw. Acesso em: abr. 2025.

²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NuqtFyMwCII&eco=1>. Acesso em: abr. 2025.

²⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tVLSOIRjrOY>. Acesso em: abr. 2025.

não evoluem e os conflitos permanecem estagnados, remete à estrutura de obras absurdistas, em que o sentido se escapa e a comunicação que conduz ao entendimento das partes é impossível.

Por fim, tanto o Teatro do Absurdo quanto o *Porta dos Fundos* fazem uma crítica incisiva às estruturas de poder e à condição de uma sociedade desencantada. Assim como o movimento Dadaísta influenciou o Teatro do Absurdo questionando as instituições de poder e a lógica capitalista, o *Porta dos Fundos* também utiliza o humor para subverter as instituições contemporâneas, incluindo igrejas, estereótipos, instituições, governos e outros.

A crítica à falência das estruturas que deveriam *salvar* ou *dar sentido* à humanidade é um tema recorrente tanto no Teatro do Absurdo quanto nos esquetes do grupo, em que a descrença generalizada e a impossibilidade de transformação das instituições se tornam fontes de reflexão para o público e de críticas sociais.

2.8 O Riso em Rede: primeiro ato sobre o *Humor Digital*

Esta subseção foi criada a partir dos diálogos profícuos no momento de qualificação deste texto²⁵. Nesse sentido, as delineações aqui esboçadas tratam-se de uma tentativa inicial de categorizar o termo *Humor Digital*. Não se pretende, com isso, esgotar o tema, mas apenas apontar direções para pensar o *Humor Digital* na Linguística Textual, perspectiva que será aprofundada em estudos futuros.

Durante a escrita deste trabalho foram observados muitos usos do termo *Humor Digital* para fazer referência a textos humorísticos encontrados no ambiente on-line, como se ambos fossem sinônimos. No entanto, na busca por uma definição dessa expressão não se encontrou uma forma sistematizada de categorização para essa. Diversos estudos mencionam o *Humor Digital*, inserindo-se em campos do conhecimento como a Mídia, a Comunicação e, em alguns casos, a Linguística. Contudo, esses estudos apresentam apenas um caráter descritivo do termo, sem formular um conceito. Há estudos, como os que neste trabalho são mobilizados, que dão sustentação e fundamentação para se falar em *Humor que existe apenas em ambientes digitais*, no entanto, não pretendem cunhar o termo.

Considerando esse cenário, ao longo do desenvolvimento desta pesquisa tornou-se evidente a necessidade de conceitualizar *Humor Digital*. Acredita-se que, com uma definição sistematizada, haveria (i) a possibilidade de delimitar esse fenômeno por meio de categorizações que, durante a escrita deste trabalho, não existem. Sem essa definição mínima

²⁵ Agradecimentos especiais às professoras Dra. Mayara Martins (UFC) e Dra. Graça Faria (UFMA) por, tão gentilmente, contribuírem de maneira ímpar para a construção deste texto.

corre-se o risco de entender *Humor Digital* como, apenas, uma versão on-line do humor tradicional.

A partir da delimitação desse termo, (ii) abre-se a possibilidade de um avanço teórico-metodológico, uma vez que serão incorporados novos instrumentos analíticos capazes de considerar a participação dos usuários em rede, a viralização, os algoritmos, entre outros aspectos. Além disso, a sistematização desse novo conceito deverá contemplar (iii) as formas e condições de produção, circulação e recepção desses textos. Assim, o *Humor Digital* não se configura apenas como uma continuidade do humor tradicional, mas apresenta formas próprias de emergência e de co-construção.

De acordo com o que brevemente foi exposto, esta subseção tem como fito propor um conceito incipiente acerca do que é *Humor Digital*. Esse conceito, mesmo que ainda seja um esboço, se filia às teorias já mobilizadas neste estudo: à noção de texto (Cavalcante *et al.*, 2019); à noção de tecnodiscurso (Paveau, 2021); à noção de tecnotexto (Martins, 2024) e à noção de humor em Travaglia (1989, 2015).

A noção de texto, à qual esta pesquisa se filia, é a discutida pelo grupo Protexto, que defende serem os textos enunciados (Cavalcante *et al.*, 2019), portanto, são eventos singulares e irrepetíveis. Ampliando o conceito, também segundo esses autores, os textos são unidades de comunicação que têm seus sentidos estabelecidos de acordo com o contexto. Tais sentidos são dialogicamente construídos. Por isso, os textos têm seus sentidos determinados por meio do acontecimento textual, precisando, pois, apresentar conclusibilidade, ou seja, início, meio e fim. Em razão disso, dependem dos vários sistemas semióticos, não apenas do verbal.

De acordo com Marcuschi (2003), a atividade sociointerativa é constitutiva da língua. Portanto, os sentidos só existem se co-construídos, a partir da interação entre sujeitos numa interação que é sociocognitivista-discursiva-interacional. Conforme Martins (2024)

(...) a linguística textual supõe um nível estrutural para a unidade texto, mas não restringe sua análise a um plano composicional. Pelo contrário, para analisarmos o objeto de estudo “texto”, sobretudo dentro de uma perspectiva de análise do enunciado ampliado, precisamos considerar as regularidades textuais, no que diz respeito ao gênero, aos discursos, à **interação** em que o texto se dá como acontecimento único e irrepetível (Martins, 2024, p.43) (grifo nosso)

A palavra **interação** é de grande relevância para a Linguística Textual e, igualmente, fundamental para a formulação do conceito que se busca desenvolver nesta subseção. Com o advento da internet, muitos conceitos precisaram ser novamente pensados, dentre eles o conceito de *texto*, já exposto neste trabalho. A noção de tecnotexto (Martins, 2024) se dá pela

necessidade de investigar e apreender um novo tipo de texto, que considera, então, novos funcionamentos e, por consequência, novos modos de interação.

O *Digital* mudou as formas como os interlocutores produzem efeitos de sentido, logo, mudou as maneiras de interação, agora elas acontecem em novos espaços: os virtuais, de maneira on-line. O *Humor Digital*, da forma que se busca, neste trabalho, definir, se manifesta por meio dos textos nativos digitais, nas palavras de Martins (2024), por meio dos *tecotextos*, que têm recursos próprios e são produzidos em ambientes on-line²⁶. Dentro da categorização dos tecotextos por Martins (2024) torna-se substancial destacar os seguintes termos: ambiente digital, co-construção de sentidos, textos digitais nativos on-line e ações humanas e ações maquínicas.

Travaglia (1989, 2015) trata do humor como um fenômeno discursivo ligado à incongruência e à doxa, sendo assim, o humor não está em si, mas na compreensão da exterioridade compartilhada pelos interlocutores. Essa noção dialoga com as ideias de texto em Marcuschi (2003) e com o grupo Protexto (Cavalcante *et al.*, 2019), por isso torna-se possível afirmar que o humor é co-construído, ou seja, é construído na interação.

Quaisquer textos podem ser humorísticos se os interlocutores compartilharem da mesma doxa para, então, o flagrarem. Dada essa condicionalidade, postula-se pelo efeito humorístico, ou seja, o humor como um efeito. Portanto, é necessário que o humor seja flagrado e, para isso, a compreensão da exterioridade se torna fundamental nesse processo, pois ela é a responsável pela construção dos sentidos elaborados sócio-historicamente.

Assim, o efeito humorístico é produto da percepção contextual, ocorrendo por meio do processamento de informações capazes de construir sentidos e essas são exteriores ao texto – tanger o contexto, mas é no texto em que essas relações são formuladas e por isso são passíveis de interpretação e inferências. Ao trazer essa concepção para o ambiente digital, é possível argumentar que o humor carrega a mesma base teórica, mas, digitalmente, adquire novo teor, ou seja, novo padrão de procedimento: multimodalidade, hashtags, algoritmos e viralização.

Quando se fala de ambientes digitais, torna-se relevante diferenciar (i) plataformas digitais, (ii) redes sociais e (iii) mídias sociais. A primeira se trata do ambiente em que os conteúdos digitais se hospedam e são distribuídos, ou seja, é uma estrutura técnica em um espaço digital. Por exemplo, no caso deste trabalho, a plataforma digital em que os esquetes se hospedam e são distribuídos é o *Youtube*.

²⁶ Na seção 2.1 desta dissertação falou-se mais sobre os tecotextos (Martins, 2024).

A segunda, as redes sociais, existem anteriormente ao advento da internet, afirma a doutora em Comunicação e Jornalismo Digital Caru Schwingel²⁷. É o local as pessoas estão em contato trocando informações, é o caso da escola, dos clubes, das famílias etc. Já a última não foca na estrutura do espaço que permite a comunicação, nem na rede em que essa estrutura emerge, mas na combinação desses fatores. Logo, as mídias sociais se valem das ferramentas de comunicação ofertadas pelo ambiente digital para que haja interação entre os indivíduos²⁸.

Após esse adendo, as teorias que sustentam esta pesquisa possibilitam afirmar que o humor é um efeito co-construído, dependente de interação entre sujeitos e, no digital, isso acontece em novos espaços (nas mídias e nas plataformas sociais). O efeito humorístico se vale da doxa e das incongruências e, no digital, essas são mediadas pelas plataformas. O *Humor Digital* é uma prática textual-discursiva que desloca sentidos de forma rápida e multimodal, sendo um acontecimento textual, dependente da exterioridade e do ambiente digital para a construção de sentidos e esses são apenas plenamente compreensíveis se dentro do ambiente on-line. Finalmente, o *Humor Digital*, como um tipo de tecnotexto de efeito humorístico, é um humor que só existe e funciona integralmente se em ambientes digitais.

Portanto, finaliza-se não com uma definição bem sistematizada e categorizada para *Humor Digital*, mas a partir do diálogo entre os autores que mobilizam teorias fundamentais para este trabalho, evidenciou-se que esse termo pode ser entendido como efeito humorístico co-construído em ambientes digitais, manifestado por meio de tecnotextos, cuja interpretação depende da interação on-line, da compreensão sócio-histórica e do funcionamento dos recursos do tecnodiscurso.

Enfim, é indispensável mencionar que o foco desta pesquisa de mestrado é analisar os processos referenciais, os estereótipos, a argumentação, o humor e a ironia à luz da Linguística Textual. No entanto, o *Humor Digital* aparece como cenário e condição de produção. Por isso, pretende-se aprofundar essa discussão em outro momento acadêmico.

²⁷ Informação coletada do site EBC Empresa Brasil de Comunicação. Disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/midia-em-foco/2017/11/especialista-explica-diferenca-entre-rede-social-e-midia-social>. Acesso em: 19 ago. 2025.

²⁸ Ler matéria intitulada *Mídia social, plataforma digital, site de rede social ou rede social? Não é tudo a mesma coisa?*, publicada no site *Medium* por Raquel Recuero, Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://medium.com/@raquelrecuero/m%C3%ADdia-social-plataforma-digital-site-de-rede-social-ou-rede-social-n%C3%A3o-%C3%A9-tudo-a-mesma-coisa-d7b54591a9ec>. Acesso em: 20 ago. 2025.

3. ATO III: Bastidores Metodológicos

Esta pesquisa adota uma abordagem qualitativa, de natureza básica e com objetivo explicativo, voltada à análise de esquetes do canal *Porta dos Fundos*, disponíveis no *YouTube*. O *corpus* é composto por quatro esquetes selecionados com base em critérios teóricos, discursivos e pragmáticos, a saber: presença de estereótipos de gênero, ocorrência de processos referenciais (especialmente anáforas diretas), estratégias argumentativas e circulação em ambiente digital, o que caracteriza os textos como tecnotextos (Martins, 2024).

A metodologia aplicada é a Análise de Conteúdo conforme Bardin (2010), por permitir uma investigação sistemática e interpretativa dos sentidos produzidos nos textos, considerando suas condições de produção, circulação e recepção. A análise será conduzida com base em categorias previamente estabelecidas a partir do referencial teórico, permitindo observar como se articulam referenciação, argumentação e estereotipia na construção do humor. O leitor encontrará, ao longo desta seção, a justificativa da escolha metodológica, a descrição do *corpus* e os procedimentos analíticos empregados para responder à pergunta que norteia este trabalho.

3.1 Tecendo Sentidos no Digital: do *YouTube* ao texto acadêmico

O *corpus* desta pesquisa é constituído por questões que envolvem os processos referenciais, a argumentatividade e o humor em esquetes humorísticos do canal *Porta dos Fundos*, do *Youtube*. Por meio dos recortes que se encontram na seção 4 procurar-se-á responder à pergunta que norteia este trabalho, qual seja: *Como a mobilização de estereótipos de gênero, por meio de processos referenciais e argumentativos, estrutura o humor nos esquetes do Porta dos Fundos?*

Observando por meio das lentes e do arcabouço teórico da Linguística Textual Brasileira desenvolvida pelo grupo Protexto, interessa-se neste estudo analisar, a fim de descrever e explicar, como os pontos de vista são construídos nos tecnotextos (Martins, 2024) do *Porta dos Fundos*.

Este trabalho adotará a Análise de Conteúdo, enquanto metodologia, desenvolvida por Bardin (2010), como técnica de pesquisa, pois ela permite investigar textos de forma aprofundada. Quanto à abordagem esta pesquisa é qualitativa, pois “(...) não se preocupa com representatividade numérica, mas, sim, com o aprofundamento da compreensão de um grupo social, de uma organização, etc” (Gerhardt; Silveira, 2009, p. 31). Quanto à natureza, este trabalho se trata de uma pesquisa básica, pois “objetiva gerar conhecimentos novos, úteis

para o avanço da Ciência, sem aplicação prática prevista” (Gerhardt; Silveira, 2009, p. 34), envolvendo interesses e verdades universais.

Quanto aos objetivos, esta pesquisa se qualifica como explicativa, pois há o interesse de explicar "(...) o porquê das coisas através dos resultados oferecidos” (Gerhardt; Silveira, 2009, p. 35). Finalmente, quanto aos procedimentos, este trabalho se caracteriza como uma pesquisa bibliográfica e, também, documental. Bibliográfica pois “(...) é feita a partir do levantamento de referências teóricas já analisadas, e publicadas por meios escritos e eletrônicos, como livros, artigos científicos, páginas de web sites” (Fonseca, 2002, p. 32) e documental pois também “(...) recorre a fontes mais diversificadas e dispersas, sem tratamento analítico, tais como: tabelas estatísticas, jornais, revistas, relatórios, documentos oficiais, cartas, filmes, fotografias, pinturas, tapeçarias, relatórios de empresas, vídeos de programas de televisão, etc” (Fonseca, 2002, p. 32). De acordo com Fonseca (2002), não é tão simples diferenciar a pesquisa bibliográfica e a documental, em razão dessas trilharem o mesmo caminho.

Por meio da Análise de Conteúdo, torna-se viável fazer inferências com base em dados, levando em conta o contexto em que esses foram produzidos e interpretados. Assim, é possível extrair informações relevantes sobre as condições de produção e recepção dos textos estudados. Segundo Bardin (2010), “(...) a análise de conteúdo é um conjunto de instrumentos de cunho metodológico em constante aperfeiçoamento, que se aplicam a discursos extremamente diversificados” (p. 15). Por essa razão, considerou-se aqui usá-la por possibilitar, também, a interpretação de maneira sistemática dos textos.

Sendo assim, esse procedimento compreende etapas essenciais, como a codificação e a categorização, que são indispensáveis para estruturar os dados e reconhecer regularidades – padrões. Ainda Bardin (2016) descreve essa metodologia como um conjunto de métodos que emprega procedimentos sistemáticos e operacionais para descrever mensagens e indicadores, abrangendo tanto aspectos qualitativos quanto quantitativos.

Cardoso, Oliveira e Ghelli (2021) afirmam que para as Ciências Sociais, “(...) a Análise de Conteúdo pode ser uma excelente opção quando o objetivo for analisar os dados provenientes das comunicações, buscando compreender os significados e os sentidos das mensagens, que vão além de uma leitura comum” (p. 99).

Ainda de acordo com esses autores, essa metodologia considera de forma aprofundada a subjetividade envolvida, ao reconhecer que não há neutralidade entre o pesquisador, o objeto investigado e o contexto. No entanto, essa característica não

compromete sua validade nem o rigor científico, uma vez que se trata de uma metodologia consolidada, com princípios e regras claramente sistematizados.

Ainda no que tange à subjetividade, Moraes (1999) afirma que “(...) de certo modo a análise de conteúdo, é uma interpretação pessoal por parte do pesquisador com relação à percepção que tem dos dados” (p. 3). A partir dessa perspectiva, compreende-se que uma leitura plenamente neutra, objetiva e exaustiva não é viável no âmbito da Análise de Conteúdo, dada a influência das percepções e experiências do pesquisador no processo interpretativo.

De acordo com Chizzotti (1991), a análise de conteúdo busca interpretar de forma crítica o sentido das comunicações – aqui lidas como *textos*, considerando tanto os significados evidentes quanto os implícitos. Esse método oferece ao pesquisador a oportunidade de ir além das ambiguidades, aprofundando a compreensão dos dados coletados e evidenciando sentidos outros por meio das análises.

Consoante Bardin (2016), é de extrema importância haver uma postura crítica por parte do pesquisador durante a interpretação dos dados, já que a análise visa compreender o contexto e as implicações dos discursos. Assim, a análise de conteúdo se apresenta como uma ferramenta relevante para a pesquisa, possibilitando a identificação de significados que aprofundam a compreensão de fenômenos sociais e educacionais.

Desde que a atual pesquisa se propõe a utilizar textos que emergem a partir de gêneros nativos digitais (Paveau) e dados coletados desses, a Análise de Conteúdo em Bardin (2010) oferece suporte para analisá-los ao dividi-los em categorias de análise. Dessa forma, torna-se possível analisar características específicas do gênero esquete, tais como linguagem, estilo, elementos multimodais, como também observar categorias mais profundas como coesão e coerência textuais e uso da linguagem em ambiente digital.

3.2 Por que rir disso? justificando a seleção dos esquetes

A escolha dos esquetes do canal Porta dos Fundos como *corpus* desta pesquisa não se deu de maneira aleatória ou meramente ilustrativa, mas partiu de critérios teóricos, discursivos e pragmáticos ancorados nos objetivos da investigação. Considerando que o presente trabalho busca compreender como os estereótipos e os processos referenciais constroem a argumentação e contribuem para a produção do humor em gêneros digitais, os esquetes dessa coletividade humorística revelam-se material empírico privilegiado.

A opção por esquetes, especificamente, deve-se ao fato de que esse gênero textual-discursivo, conforme definido por Travaglia (2015), é constituído por cenas breves,

dramaticamente estruturadas, que encenam situações cotidianas de modo cômico, explorando tensões sociais, desvios de expectativa e discursos cristalizados. São, por definição, textos multimodais que fundem elementos da linguagem verbal e não verbal, o que os torna propícios à análise de recursos linguístico-textuais como a referência, a recategorização e a ironia. Portanto, a escolha de lidar com os *esquetes* se justifica porque esse gênero é necessariamente humorístico, marcado pela brevidade, pela oralidade e pela potencialidade crítica.

O canal *Porta dos Fundos*, nesse contexto, se apresenta como um espaço discursivo fértil, em que o humor opera como instrumento de crítica social, tensionamento ideológico e ressignificação de estereótipos. Sua proposta estética dialoga diretamente com as bases do Teatro do Absurdo, subvertendo estruturas narrativas convencionais e expondo, de modo cômico, o colapso do sentido e a fragmentação da experiência contemporânea. Optou-se, então, pelos esquetes do canal *Porta dos Fundos* em razão da centralidade que o coletivo ocupa no cenário humorístico brasileiro e da sua capacidade de tensionar convenções sociais, políticas e religiosas.

A escolha não é arbitrária: o grupo tornou-se referência por articular humor, crítica social e estratégias absurdistas, aproximando-se do Teatro do Absurdo (Esslin, 1966; 2018) e, portanto, oferecendo um campo fértil para a análise que este trabalho se propõe a realizar.

A seleção dos esquetes foi guiada por critérios temáticos e discursivos. Entre a vasta produção do *Porta dos Fundos*, privilegiaram-se esquetes que: dialogam com estereótipos de gênero, gerando reflexão sobre construções identitárias e expectativas sociais; exploram o absurdo, a incoerência e a ironia como mecanismos de humor e explicitam tensões sociais e institucionais, como política, questões de gênero e de relações de poder e outras.

A delimitação do *corpus* considerou, portanto, esquetes que apresentassem os seguintes critérios: (i) tematização explícita ou implícita de estereótipos de gênero; (ii) ocorrência de processos referenciais relevantes para análise (anáforas diretas); (iii) presença de estratégias discursivas que articulam humor, crítica social e construção argumentativa; e (iv) circulação em ambiente digital, permitindo a leitura dos textos como tecnotextos (Martins, 2024).

A exclusão de outros tipos de humor ou de outras plataformas (como *stand-up* ou memes) se deve, por um lado, à necessidade de delimitação metodológica e, por outro, à especificidade do gênero esquete como forma dramatizada, episódica e autocontida de construção de sentido. Ao restringir o *corpus* a esquetes do *Porta dos Fundos* que tematizam

os estereótipos de gênero, pretendeu-se garantir maior coesão temática, consistência argumentativa e profundidade analítica.

Dessa forma, a caracterização e a escolha dos esquetes analisados se coadunam com o interesse desta pesquisa em compreender os efeitos textuais-discursivos da referenciação na (re)produção e na problematização dos estereótipos de gênero, articulando linguagem, ideologia e representação em práticas comunicativas digitais.

4. ATO IV: No palco do *Porta dos Fundos*

A presente seção tem como objetivo analisar, à luz da Linguística Textual e dos referenciais teóricos mobilizados, de que maneira os esquetes do canal *Porta dos Fundos* (re)produzem e tensionam estereótipos de gênero por meio dos processos referenciais e dos objetivos/estratégias do humor. Compreendidos como tecnotextos (Martins, 2024), os esquetes são textos multimodais que emergem de práticas discursivas situadas no ambiente digital e que articulam linguagem verbal, recursos audiovisuais e elementos interacionais para provocar a comicidade.

De acordo com Travaglia (2015), os esquetes compõem um gênero textual essencialmente humorístico e podem ser vistos como a representação de uma piada. Assim, suas especificidades demandam uma abordagem analítica capaz de integrar os aspectos linguístico-discursivos aos condicionantes sociotécnicos e ideológicos que permeiam sua produção e recepção.

Nesse percurso analítico, mobiliza-se a Análise de Conteúdo (Bardin, 2016) como técnica de investigação, tendo em vista sua capacidade de operar de forma sistemática sobre materiais simbólicos diversos, permitindo a categorização e interpretação de regularidades discursivas.

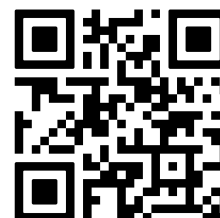
Tal escolha metodológica se alinha aos objetivos da pesquisa, uma vez que os esquetes analisados foram selecionados a partir de critérios previamente definidos (cf. seção 3.2), que envolvem a presença de estereótipos de gênero, anáforas diretas e estratégias humorísticas. A partir dessa delimitação, busca-se observar como a referenciação contribui para a construção argumentativa dos textos, ativando ou subvertendo representações cristalizadas inscritas na doxa (Amossy, 2020).

A análise dos dados será organizada em blocos temáticos, com base em categorias previamente estabelecidas a partir dos referenciais teóricos. Por este ser o texto ainda da qualificação, será examinado, desta vez, um esquete, considerando os critérios de delimitação do *corpus* mencionados anteriormente.

Numa tentativa de acessibilizar e de viabilizar um dos funcionamentos dos tecnotextos (Martins, 2024) associado aos traços do tecnodiscurso (Paveau, 2021), neste trabalho, além dos links dos esquetes analisados – que estão disponibilizados para que os leitores possam assisti-los – há a presença de códigos QR (ou *QR codes*) no início de cada subseção de análise, no canto direito. Dessa forma, pretende-se garantir que, em qualquer ambiente em que esteja, o leitor consiga acessar os vídeos para que a análise faça sentido, pois apesar de haver a transcrição de parte dos esquetes, os trechos descritos são apenas os

que serão analisados. É fundamental para a construção de sentidos que todos possam ter acesso ao vídeo.

4.1 A mulher-fútil em *Discurso*: estética sobre competência



O primeiro esquete para análise é intitulado, pelo canal *Porta dos Fundos*, como *Discurso* (2015). Para a melhor compreensão, optou-se por trabalhar, inicialmente, com a descrição do vídeo. O esquete em questão diz respeito a um vídeo humorístico de 1m42s. No entanto, a análise proposta neste trabalho se atém até 1m11s.

Figura 1: Capa do esquete *Discurso*, do *Porta dos Fundos*



Fonte: Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tXeqYKdTjwU>

Na cena uma mulher faz um discurso importante sobre questões econômicas e políticas, provavelmente em uma conferência ou coletiva de imprensa. Enquanto ela fala de forma séria sobre uma proposta econômica, os jornalistas presentes aparentemente não se mostram interessados nesse conteúdo. Esse grupo de profissionais, compostos por homens e mulheres, fazem perguntas repetitivas sobre sua roupa, seu cabelo, seu estilo, ou outros detalhes irrelevantes, para aquele momento, sobre sua aparência.

A mulher, que interpreta uma presidenta, tenta, de forma educada e profissional, manter o foco em sua fala, mas é constantemente interrompida pelos repórteres, que seguem com perguntas que não têm relação com o tema em questão. Cada pergunta é voltada para avaliar sua imagem, com foco em questões como “A senhora acha que a cor telha vem com tudo esse verão? ”Por que o coque?”, “A presidenta quando escreveu o plano econômico *tava* com que sapato?”.

Essa troca de foco, de assuntos econômicos e políticos para questões sobre a aparência feminina, é uma crítica irônica à superficialidade de boa parte da mídia e à forma como mulheres, especialmente, em cargos de poder ou liderança, são frequentemente antes julgadas por sua aparência que por sua capacidade e/ou por sua competência, por suas ideias.

Resumidamente, o vídeo apresenta uma mulher no papel de presidenta discursando sobre um plano econômico, mas sua fala é sistematicamente interrompida por jornalistas que, em vez de fazerem perguntas sobre o conteúdo político do discurso, demonstram interesse apenas em aspectos estéticos, como seu cabelo, sua roupa e seus acessórios. Esse desvio temático revela-se um mecanismo textual/discursivo central para a construção cômica e crítica do esquete.

A análise do esquete *Discurso*, do canal Porta dos Fundos, à luz dos referenciais teóricos mobilizados nesta pesquisa, permitirá compreender de maneira aprofundada como os processos referenciais, os estereótipos de gênero e as estratégias argumentativas se articulam para a construção do humor.

A Linguística Textual compreende a referenciação como um processo dinâmico para a construção de referentes – ou objetos de discurso, como preferiu nomear Mondada (1994) – em um texto (Cavalcante; Custódio Filho; Brito, 2014). Conforme Cavalcante *et al.* (2022)

Objetos são tudo aquilo de que se trata no texto, tudo o que nele é tematizado e o que se relaciona indiretamente com o que é ali focalizado, mas não já dado como pronto para a interpretação, porque objetos não são assuntos que preexistem ao texto. O que é *objeto* de um texto, seja para centralizar um tópico, seja para ancorá-lo, é coconstruído, perspectivado nas relações intersubjetivas que se realizam na interação (Cavalcante *et al.*, 2022, p. 270) (grifos dos autores).

Como já mencionado nesta pesquisa, dentro da área de estudos na qual esta se insere, a referenciação é compreendida como um processo e, por isso, é instável, pois os objetos de discurso evoluem dentro de um texto em um momento singular e irrepetível. Não se trata a referenciação, portanto, de mera substituição de palavras e sim de uma negociação complexa (Mondada, 1994) e de coconstrução de sentidos (Cavalcante *et al.*, 2022).

Partindo do princípio postulado por Koch e Elias (2016) que o texto resulta de uma multiplicidade de conexões, torna-se essencial compreender como os objetos de discurso se vinculam entre si mediante a progressão textual. Nesse sentido, para que haja continuidade dos sentidos é necessário que haja, também, a progressão dos referentes/objetos de discurso.

Para a aplicação do que se propõe explicar, tomou-se como exemplo um trecho do diálogo retirado do esquete *Discurso*, do coletivo humorístico *Porta dos Fundos*. Para fins didáticos, usou-se P para fazer referência à personagem intitulada como presidenta; RM1 para o primeiro repórter do gênero masculino a se apresentar; RM2 para o segundo repórter

masculino; e RF para a repórter do gênero feminino. Para fins elucidativos, os termos em **negrito** são os referentes, os termos sublinhados são as anáforas diretas e, os termos em *itálico*, são nas anáforas indiretas que estão vinculados à rede referencial (Matos, 2018).

Exemplo 1 - Esquete *Discurso, Porta dos Fundos*, 2015

P: Perguntas?

RM1: Aqui, **presidenta**. Esse terninho que a senhora tá usando é de onde?

P: Olha, eu não sei, alguém mandou fazer... alguma coisa assim.

RF: Presidenta, a senhora acha que *a cor telha* vem com tudo esse verão?

P: Como é que é?

RF: *A cor telha* vem com tudo esse verão?

P: Não sei.

RF: Pois devia saber, que ficou o Ó na senhora.

RM2: Presidenta, aqui, por favor. Por que *o coque*?

P: Porque tá calor.

RM2: Foi a senhora mesmo que fez *o coque*?

P: Não, não fui eu, foi o garoto ali, Marco, Marquinho, sei lá qual o nome do rapaz.

RM2: E Marco Marquinho não sabe que isso é *uma coisa bem 2012*?

RF: E que, se permite, *engordou* a senhora.

Fonte: Youtube, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tXeqYKdTjwU&t=1s>.

Observa-se no trecho acima a ocorrência de introdução referencial e de anáforas diretas e indiretas, conforme definido pelos estudos sobre Referenciação utilizados pela Linguística Textual. Na primeira fala do RM1, pode-se notar a introdução da entidade **presidenta**, marcada por uma forma nominal que aciona conhecimentos compartilhados culturalmente. A partir desse ponto, instauram-se relações de retomada entre esse referente e outros que surgem ao longo do esquete – relações que podem ser caracterizadas como anafóricas.

Os termos que retomam explicitamente o referente **presidenta** – como a senhora e presidenta – configuram anáforas diretas (ou correferenciais), pois referem-se a um mesmo objeto de discurso já introduzido, promovendo sua continuidade textual (Cavalcante et al., 2022). Ainda que haja certa variação lexical entre os termos utilizados, não há mudança significativa no referente evocado, o que caracteriza uma estratégia de manutenção referencial. Essa repetição é típica das anáforas diretas, embora também possam ocorrer por meio de outros recursos linguísticos, como sinônimos, hiperônimos e pronomes.

Por outro lado, os termos destacados em *itálico* exemplificam anáforas indiretas (ou não correferenciais). Esses não retomam diretamente um referente previamente nomeado, mas introduzem novos elementos que se associam semanticamente a objetos já em circulação no texto. Como é o caso de *a cor telha*, que remete implicitamente ao *terninho*, sem que este tenha sido retomado de forma explícita, evidenciando um processo de evocação baseado no conhecimento partilhado e no contexto enunciativo.

Trata-se, portanto, de uma construção referencial que evolui à medida em que o texto se desenvolve, formando o que Janaica Matos (2018) denomina *rede referencial*. Esse conceito se refere à construção dos referentes ocorre por meio de um entrelaçamento de sentidos que dá origem a uma rede de relações diversas entre esses elementos, os quais se configuram de forma funcional conforme os modos de organização dos textos (Matos, 2018). A formação dessa rede evidencia a dinamicidade da referenciação como processo sociocognitivo e discursivo, em que os referentes se modificam e se interligam ao longo do fio textual.

Em *Discurso*, observa-se a utilização da referenciação como estratégia argumentativa em que se optou por utilizar termos que tradicionalmente são respeitosos, mas tendo esses como ponto de partida são elaboradas questões de descrédito à capacidade intelectual da figura feminina posta em destaque, em posição de autoridade/poder.

Usa-se **presidenta** e a senhora, mas a intencionalidade comunicacional que emerge após esses pronomes de tratamento revela ideias estereotipadas acerca da mulher, num panorama geral, intencionando reduzi-la apenas ao fator estético. Este é um processo de recategorização referencial forçada, no qual o objeto de discurso **presidenta** (referente político) é sistematicamente substituído pelo objeto de discurso 'aparência' (referente estético), rebaixando o estatuto político do referente a um mero objeto de avaliação visual.

No plano discursivo, a situação que se dá é uma ruptura com o estereótipo da *mulher-fútil*. Conforme afirmam Amossy e Pierrot (2022), as representações cristalizadas são representações sociais fixadas na doxa, isto é, no senso comum compartilhado, e operam como esquemas cognitivos simplificadores. No caso do esquete, está em jogo o estereótipo da *mulher-fútil* – uma representação que reduz a figura feminina a traços estéticos, desconsiderando sua capacidade intelectual e sua competência profissional.

Esse estereótipo, segundo Moscovici (2007), inscreve-se em um sistema de crenças culturalmente partilhadas e, mesmo sendo passível de ressignificação, tende a ser reforçado por práticas discursivas midiáticas. No esquete, a reiterada insistência dos repórteres em

comentar a aparência da presidenta constitui uma prática que reforça esse estereótipo, mesmo quando posta sob a forma de crítica por meio de um tecnotexto (Martins, 2024) humorístico.

De acordo com as *Categorias do Risível*, expostas por Travaglia (1989, 2015), e mobilizadas na seção 2.3 deste trabalho, pode-se observar que, do ponto de vista da forma de composição (categoria 1 de análise), trata-se de um *humor narrativo*, pois o riso emerge da situação encenada – o contraste entre a solenidade do discurso presidencial e a futilidade das perguntas, mas também o humor é *dissertativo*, pois, por meio da encenação, o público acessa a ideia fomentada pelo coletivo humorístico – a ideia exposta é a do absurdo acerca do estereótipo da *mulher-fútil*.

Quanto à categoria 2 de análise, *Discurso* se enquadra tendo como objetivos a liberação e a crítica social. Enquadra-se na liberação, pois essa categoria considera o

(...) caráter sociopsicológico uma vez que através do humor se rompe a proibição e a censura social imposta ao indivíduo ou a grupos. Já sabemos que isto é possível porque, sendo o humor algo "não-sério", através dele se pode fazer e dizer coisas que fora dele as normas sociais não permitiriam (Travaglia, 1989, p. 50).

Quanto à *crítica social*, uma vez que expõe o machismo estrutural da mídia e da sociedade de maneira satírica, por essa razão pode-se observar que essa ocorre quando, por meio do humor, há a intenção de provocar mudanças sociais.

Quanto ao *grau de polidez*, situa-se como um *humor médio*, pois evita termos chulos, porém atua de forma incisiva ao revelar o ridículo da situação. Quanto ao *assunto*, o humor é *social e político*, pois se estrutura em torno das relações de poder e do papel das mulheres no espaço público. O *humor social* acontece quando se encontram críticas a preconceitos contra determinado grupo da sociedade – nesse caso, as mulheres – e essas são feitas objetivando uma libertação das vítimas.

Quanto ao *código*, observa-se que este é, de forma evidente, *verbal*, pois o humor se dá graças ao que está sendo dito. Quanto ao *O que provoca o Riso*, de acordo com os Scripts é possível analisar a presença do *Absurdo*, pois o vídeo vai na contramão da razão e da lógica, escapando às condições determinadas.

São também acionados *mecanismos* como a *contradição*, o que se pode presenciar entre o discurso da presidenta e as perguntas dos jornalistas, em uma situação em que as palavras contradizem algo já estabelecido (no caso, a situação de entrevista). A *violação de normas sociais*, como a quebra de expectativas quanto ao papel do jornalista; o *uso de estereótipos* como suporte para o riso, tensionando-os, o que se pode observar na utilização

da figura de uma mulher na tentativa frustrada de fugir de um estereótipo acerca desse grupo social.

Ainda pode-se observar a *Descontinuidade de tópico* ou *quebra de tópico*, que, conforme Travaglia (1998) “(...) é uma forma de humor que tem a ver com o desenvolvimento da conversação. Alguém diz algo que não tem nada a ver com o que ele ou outro vinha dizendo sem nenhuma razão "lógica" para essa mudança” (p. 63). Esse mecanismo pode ser observado a partir do momento em que a personagem da presidenta expõe uma temática e os repórteres fazem perguntas que nada tem a ver com o que ela desenvolveu.

Por fim, observa-se, também, a *ironia*, pois há a construção de uma figura por meio de uma representação cristalizada a fim de subverter a ideia de uma suposta neutralidade da linguagem e também de funcionar como uma representação intencionando elucidar o oposto.

Sobre a Ironia, Brait (2008) chama atenção aos seus possíveis efeitos, tendo como base o dialogismo proposto por Bakhtin. Este teórico propôs ser o dialogismo inerente à linguagem e ao discurso, pois todos os textos dialogam entre si. Conforme explica Fiorin (2018),

Isso quer dizer que o enunciador, para constituir seu discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. Por isso, todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio. O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados. (Fiorin, 2018, p. 22).

Dessa forma, segundo Brait (2008), a ironia configura-se como um fenômeno que, ancorado no dialogismo, constitui uma estratégia discursiva capaz de produzir efeitos de sentido orientados pelas demandas sociais dos interlocutores, colaborando para a articulação e mobilização de múltiplas vozes no discurso. Segundo ela, a ironia é um recurso, um processo, que revela um *paradoxo argumentativo*, por meio do dialogismo, com a finalidade de transformar uma ideia, causar polêmica ou, até mesmo, procurar defender-se.

Portanto, Brait (2008) apresenta a ironia como uma estratégia de linguagem estabelecendo uma argumentação direta ou indireta, pois tange o interdiscurso, de forma particular. Segundo ela, de maneira comum as análises se restringem ao nível frástico, ou seja, ao nível da frase, apenas. Essa autora ao tratar do procedimento de análise da ironia, defende que essa deve levar em consideração as *referências contextuais*.

Este ponto explica a impossibilidade de compreender a ironia apenas por meio do nível da frase (Brait, 2008), pois a construção dos sentidos de um texto está totalmente relacionada ao contexto. Sendo assim, “(...) as formas de construção, manifestação e recepção

do humor, configurado ou não pela ironia, podem auxiliar o desvendamento de momentos ou aspectos de uma dada cultura, de uma dada sociedade” (Brait, 2008, p. 15).

O esquete *Discurso*, lançado em setembro de 2015, foi produzido em um contexto no qual uma mulher ocupava, pela segunda vez, o cargo de maior autoridade política no Brasil: a então presidenta Dilma Rousseff. À época, sua imagem era frequentemente representada pelas mídias de maneira a esvaziá-la de coerência lógica, priorizando, em diversas ocasiões, aspectos superficiais como suas vestimentas²⁹. Muitas dessas abordagens midiáticas apresentavam um viés claramente pejorativo, contribuindo para a deslegitimação simbólica de sua figura pública (O Globo, 2024). Conforme Brait (2008),

A observação das figuras políticas femininas brasileiras como vão sendo construídas por uma grande parcela da imprensa pode ilustrar perfeitamente a tendência cultural de explorar a figura feminina por seus estereótipos ligados à família, ao sexo, à feminilidade, confirmando o predomínio da imagem da mulher sobre a imagem da figura política (p. 16).

Evidentemente, conforme a representação cristalizada da *mulher-fútil*, a proposta socialmente construída é *futilizar*, ou seja, tornar fútil a imagem da mulher, a fim de que está aparente não compreender assuntos que não necessariamente estão voltados ao estético. Assim, o foco se volta unicamente aos aspectos estéticos ou comportamentais limitados, sem levar em conta a complexidade, a diversidade e as múltiplas facetas da experiência feminina. Esse processo de *futilização* pode se dar de várias formas, tanto nos meios de comunicação quanto em outras áreas da sociedade.

Com o intuito de contextualizar a representação cristalizada se trouxe o exemplo de Dilma Rousseff, porém pode-se ainda observar a manutenção do estereótipo da *mulher-fútil* hodiernamente. Tomou-se, pois, como exemplo a eleição presidencial dos Estados Unidos em 2024, em que uma mulher negra se candidatou ao cargo – a saber Kamala Harris.

Os dois candidatos que receberam maior destaque na cobertura midiática e eram apontados como principais concorrentes ao cargo foram Kamala Harris e Donald Trump. No entanto, ainda hoje é possível observar as distintas formas de representação de ambos pela mídia. Donald Trump, em especial, era frequentemente retratado nos meios de comunicação em função de suas propostas políticas e de eventos inéditos que marcavam sua trajetória. Enquanto Kamala aparecia em foco, muitas vezes, por conta de sua aparência. A mídia falava

²⁹ Uma das matérias que embalam esses dizeres circularam/circulam nas mídias foi publicada em *O Globo* e é intitulada *Roupa de Dilma Rousseff na posse de segundo mandato vira piada na web*. No conteúdo da matéria, são mencionados comentários que comparavam a vestimenta da presidenta a *uma capa de botijão de gás*.

sobre o seu *terninho*³⁰ e do uso de *acessórios de alto luxo*³¹, evidenciando que não necessariamente a mídia estaria interessada em sua proposta de governo.

Pelo fato de ser, o canal *Porta dos Fundos*, amplamente reconhecido por criticar a manutenção de estereótipos pode-se associar *Discurso* à uma crítica social à representação cristalizada (Amossy; Pierrot, 2022) da *mulher-fútil*, que associa as mulheres a características consideradas superficiais, ligadas, principalmente, à aparência, à moda e ao consumismo, enquanto diminui sua capacidade intelectual ou profissional.

No vídeo, os repórteres desconsideram o fato de a mulher estar no cargo de presidenta, pois, conforme o sentido hegemônico dessa representação cristalizada coletiva aponta, mulheres não se interessam – ou não devem se interessar – por discussões políticas, culturais ou científicas e, assim, são vistas, socialmente, como *limitadas* em termos de conhecimento e opiniões.

Portanto, para que a ironia se torne compreensível aos interlocutores em interação, estes devem compartilhar as mesmas referências, em razão dessa estratégia se neutralizar quando os interlocutores não partilham da mesma doxa. Por isso, tomou-se a dimensão sócio-histórica, o contexto, como indelével para esta análise.

De acordo com Brait (2008) há duas dimensões que se inter cruzam. A primeira faz referência à interação entre *o ironista-o texto-o interpretador*, por essa primeira dimensão a compreensão do contexto se torna fundamental. E a segunda entre o dito e o não-dito, ou seja, a ausência e a presença dos sentidos. Sendo assim, para que haja o bom suceder do processo irônico é necessário que o interpretador o concretize. No entanto, mesmo que este não o faça, ainda é possível que outros o captem. Consoante Brait (2008),

(...) a ironia é surpreendida como procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, como um processo de meta-referenciação, de estruturação do fragmentário, que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros (p. 16).

Não necessariamente se há ironia, há humor. Em *Discurso*, a ironia não instaura logo o humor no esquete, este apenas se dá ao fim, quando a personagem da presidenta diz: *O verde-musgo vai com qualquer tecido*, ironizando a situação, fazendo uma alusão direta à futilidade das perguntas que lhe foram feitas.

³⁰ Matéria intitulada *Do bege ao azul-marinho, os ternos da candidata Kamala Harris*. Disponível em: https://www.terra.com.br/vida-e-estilo/autocuidado/moda/do-bege-ao-azul-marinho-os-ternos-da-candidata-kamala-harris,a47d8cd23673911c7c6758c4a56004343jp599tk.html?utm_source=clipboard. Acesso em: abr. 2025.

³¹ Matéria intitulada *“Gente como a gente”: está Kamala Harris usando colar de 320 mil reais?* Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/mundialista/gente-como-a-gente-esta-kamala-harris-usando-colar-de-320-mil-reais/>. Acesso em: fev. 2025.

A ironia se configura, portanto, não obrigatoriamente pelo contraste entre o conteúdo das perguntas e as respostas da presidenta, mas definitivamente pela forma como a personagem presidenta utiliza esse recurso para expor o absurdo da situação, e o humor emerge, então, da desconexão entre o que é de fato importante e o que está sendo discutido, destacando a projeção que a sociedade, no geral, faz de um estereótipo acerca das mulheres.

A Teoria da Argumentação no Discurso (TAD), conforme proposta por Ruth Amossy (2020), oferece instrumentos teóricos para compreender como essa crítica se articula discursivamente. A argumentação no esquete se ancora na doxa – no conjunto de saberes e crenças partilhados socialmente – para ativar lugares-comuns sobre a representação da mulher na política.

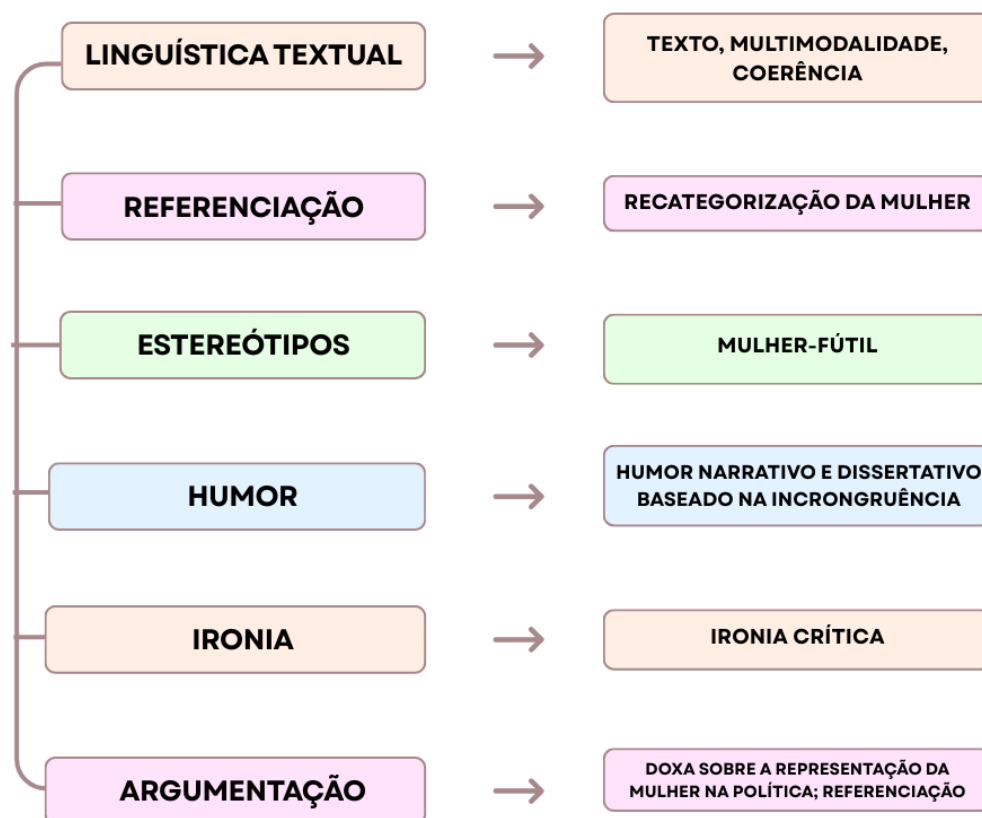
O discurso da presidenta, que tenta manter a seriedade mesmo diante da trivialidade das perguntas, constrói um ethos discursivo de resistência, enquanto os repórteres constroem um pathos cômico-desconcertante. Ao mobilizar imagens cristalizadas, o esquete não apenas os expõe, mas os reconfigura, instigando o público a refletir sobre sua naturalização. Assim, os topoi ativados em *Discurso* – como “mulher se preocupa com a aparência” ou “mulher bonita não entende de economia” – são tensionados e postos em xeque.

Portanto, a análise do esquete *Discurso*, a partir das lentes da Linguística Textual, da Teoria da Argumentação no Discurso, dos estudos sobre os estereótipos, a ironia e o humor, evidencia como o texto digital multimodal pode ser um espaço privilegiado de negociação de sentidos, crítica social e resistência simbólica.

Os imaginários que circulam sobre os estereótipos de gênero são colocados, no esquete, em cheque e, por meio do humor, uma representação coletiva que circula sobre as mulheres é questionada: a mulher tem que ser feminina, mas, além disso, ela tem que saber escolher as cores de suas roupas, tem que saber conversar sobre política, mas não tem que saber tanto assim. O riso, longe de ser apenas entretenimento, revela-se como estratégia de desmontagem de representações cristalizadas, convocando o público à reflexão crítica sobre os modos de ver, pensar e sentir uma realidade.

À luz do percurso analítico desenvolvido ao longo desta seção, torna-se possível sintetizar, por meio de um esquema analítico, o modo como as categorias teóricas mobilizadas se articulam na análise do esquete *Discurso*. Cada linha do esquema abaixo corresponde a algo que foi efetivamente analisado no texto:

Figura 2: Esquema analítico de articulação das categorias teóricas na análise do esquete *Discurso*.



Fonte: Petrus, 2025

O esquema acima não introduz novos conceitos, mas sistematiza visualmente os principais eixos interpretativos que orientaram a análise, permitindo ao leitor apreender, em conjunto, como a Linguística Textual funciona como matriz integradora e como os processos de referenciação, a ativação de estereótipos, os mecanismos de humor e ironia e a dimensão argumentativa se inter-relacionam na construção do sentido crítico do texto humorístico.

4.2 A mulher-histérica em *Histérica*: ecos de um rótulo persistente



O segundo esquete a ser analisado é intitulado *Histérica* (2016). O nome do esquete evidencia, destarte, a proposta do vídeo: ironizar a ideia de uma mulher que perde o controle emocional de forma exagerada, algo frequentemente retratado de forma negativa e desproporcional em vários tipos de mídias.

Figura 3: Capa do esquete *Histérica*, do *Porta dos Fundos*



Fonte: Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vqZRwb1divE>

O esquete inicia com uma mulher que chega até o então marido para informá-lo de sua decisão de pedir divórcio. A personagem feminina apresenta incontestáveis calma e passividade ao passo que o marido não a compreende e, nos diálogos dele, a trata como se ela estivesse descontrolada. Ao longo do esquete, percebe-se que é o homem, então, que apresenta um comportamento *histérico*, pois, de acordo com o texto dele e a partir de suas reações, é seu personagem que apresenta evidente descontrole.

Para esta análise considerou-se deveras relevante trazer, de forma resumida, a origem histórica do fenômeno nomeado *histeria*, pois este é historicamente associado apenas à sexualidade feminina. Etimologicamente, *histeria* deriva do grego ὑστέρα, *hystera*, útero. Assim, a *histeria*, desde a Antiguidade, foi relacionada a uma doença intrinsecamente feminina, pois surge no útero. Portanto, uma condição possível apenas às mulheres. Essa mentalidade permaneceu durante boa parte da Idade Antiga e da Idade Média, até os primórdios da Modernidade.

A partir do século 19, a *mulher-histérica* passou a ser estudada à luz das ciências e os pesquisadores procuraram razões neurológicas e psicológicas que justificariam os *ataques histéricos*, deixando, portanto, de lado a fixação sobre o útero como fonte desse mal. A partir do século 20, com o desenvolvimento cada vez maior das ciências e das tecnologias, o fenômeno da *histeria* é observado tanto em homens quanto em mulheres, no entanto, estigmas permanecem no estereótipo da *mulher-histérica*³².

De *Histérica*, foram recortados diálogos a fim de observar como se dão os processos referenciais responsáveis pela construção dos sentidos. Optou-se por analisar apenas as falas do personagem masculino. Para fins didáticos, o termo em **negrito** é o referente, enquanto os termos sublinhados são as anáforas diretas e os termos em *itálico* são as *anáforas indiretas*.

³² Ler *Uma breve história da Histeria: da antiguidade até os tempos atuais*, de Erik Dorff Schmitz, doutorando em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina.

No esquete há dois personagens, a mulher (M) e Robson (R), o personagem cujo nome sabemos, pois o esquete informa.

Exemplo 2: Esquete *Histórica, Porta dos Fundos*, 2016

(M) Amor!

(R) Hum?

(M) Eu preciso conversar.

(R) Fala!

(M) Não dá mais pra mim e eu quero me separar.

(R) Calma, **amor**.

(M) Eu tô calma e eu acho que a gente tem que fazer isso com tranquilidade. Eu imaginei que você pode ficar aqui e eu posso ir pra casa da minha mãe enquanto eu procuro alguma coisa pra mim.

(R) Ok, mas você vai ter que se virar sozinha, hein? Não vou te sustentar, não.

(M) Robson, eu ganho mais que você.

(R) Ah! É claro, olha o golpe dela! Vai me impedir de ver meu filho, né? Eu vou brigar, tá?

(M) A gente pode dividir a guarda igualzinho.

(R) Ih, tá *nervosinha*, é? Por que tá falando assim, com tom de nervosinha? Fica calma. *Cabeça quente*, é?

(M) Não, eu não tô com cabeça quente e inclusive eu estou pensando nisso há bastante tempo.

(R) Você está visivelmente *alterada*, você está *ridícula*, visivelmente *alterada*.

(M) Robson, meu amor, as coisas acabam. Acontece.

(R) Cê quer gritar?

(M) Eu não tô gritando.

(R) Cê tá de *TPM*, né? De novo *TPM*. Sempre tem *TPM*.

(M) Eu não tô com *TPM*.

(R) Olha só, eu vou conversar com você, mas só quando você botar a cabeça no lugar. Você está *descontrolada*, você não para de chorar.

(M) Oi?

(R) É porque pra vocês, *mulheres*, tudo é uma *histeria*. É impossível estabelecer uma conversa serena, sem drama. Sempre tem um *drama*.

(M) Eu só estou querendo te dizer que eu quero me separar.

(R) Para de quebrar os móveis! Para! Para de quebrar as coisas da casa! Me dá isso aqui,

que isso é de família!

(M) Do que que você tá falando?

(R) Tá *louca*, né?

(M) Não.

(R) Senta, louca!

(M) Eu tô sentada.

Fonte: Youtube, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vqZRwb1divE>

Na interação acima, fica evidente a construção discursiva de referentes e se pode observar que eles não são estáticos, pois se reconfiguraram ao longo da conversa. Robson inicia chamando sua companheira pelo referente **amor**, que é reformulado à medida que os interlocutores negociam posições distintas sobre a separação, e finaliza chamando-a de louca.

Você é a primeira transformação pela qual o vocativo referente **amor** passa. Este que, inicialmente, funciona como marcador de intimidade passa a ser um pronome de segunda pessoa. A repetição de você não garante neutralidade, pois a cada retomada se agregam novos traços valorativos. Robson constrói, progressivamente, uma rede referencial que transforma você em *nervosinha*, *alterada*, *ridícula* e *descontrolada*. Esse processo, descrito por Cavalcante e Martins (2020) como recategorização, evidencia que as anáforas não apenas retomam, mas também reconfiguram objetos de discurso, incorporando estereótipos sociais e ideológicos.

Há, ainda, a presença de anáforas indiretas, como *TPM*, *mulheres*, *histeria* e *louca*, que não retomam diretamente termos anteriores, mas introduzem novos referentes semanticamente relacionados à figura da mulher. Esses termos, ao mesmo tempo em que evocam conhecimento de mundo compartilhado – o estereótipo da mulher instável emocionalmente, ampliam o campo referencial e reforçam a deslegitimação do pedido de separação. Trata-se, portanto, da constituição de uma rede referencial que evolui da designação inicial de companheira amorosa para uma identidade discursiva marcada pela desqualificação.

O texto se constitui como lugar de disputa argumentativa, no qual os referentes são coconstruídos, revelando que a progressão referencial não apenas organiza a coerência textual, mas também desempenha função decisiva na construção de estereótipos de gênero e na orientação persuasiva do discurso. Essa reconfiguração mostra a instabilidade referencial discutida por Mondada e Dubois (2003): o referente não é estático, é negociado discursivamente. A referenciação serve, mais uma vez, como estratégia argumentativa. A

progressão referencial evidencia como o discurso constrói objetos de discurso identitários, nesse caso, a *mulher-histórica*, que orientam o efeito persuasivo da interação.

No esquete *Histórica*, observa-se a mobilização recorrente de estereótipos de gênero como recurso argumentativo e interacional. O personagem Robson, ao reagir ao pedido de separação, constrói textual-discursivamente a imagem de sua parceira a partir de categorias cristalizadas como *nervosinha*, *ridícula*, *descontrolada* e *louca*.

Esses termos não apenas funcionam como qualificações individuais, mas acionam representações sociais mais amplas, que circulam culturalmente e estão ancoradas em um doxa, ou seja, em sistemas de crenças e valores sobre as mulheres. Nesse sentido, confirma-se o que Moscovici (2007) define como a dinâmica das representações sociais: processos inacabados, sujeitos a reconfigurações, mas sempre inscritos em *referenciais de pensamento preexistentes*.

O trecho do diálogo em análise evidencia como essas representações, mesmo que naturalizadas, não são neutras, todavia operam como mecanismos de enquadramento da realidade e estruturam a interação. Ao acusar a parceira de estar em “TPM” ou de ser como “todas as mulheres” – sempre históricas e dramáticas – Robson ancora sua fala em um repertório de estereótipos que circulam no senso comum e que servem para deslegitimar a fala feminina.

Trata-se de um exemplo do que Amossy e Pierrot (2022) descrevem como estereótipos inevitáveis, que esquematizam e categorizam a experiência, mas também funcionam como instrumentos de exclusão. O uso dessas categorias não apenas reduz a parceira a um tipo social, mas também reforça uma visão pejorativa, legitimando a posição de poder de Robson no conflito conjugal.

É possível perceber, ainda, que esses estereótipos estão imbricados em uma rede de valores culturais que ultrapassa a situação comunicativa específica. Ao afirmar: “você, mulheres, tudo é uma histeria”, o personagem Robson aciona o que Moscovici denomina de *themata*, ou seja, núcleos ideacionais persistentes no imaginário social que atravessam diferentes contextos históricos. A associação entre feminilidade e histeria constitui um desses *themata*, estruturante das representações de gênero na cultura ocidental. Essa imagem, cristalizada e repetida, torna-se facilmente reconhecível pelos interlocutores e pelo público do esquete, reforçando sua eficácia comunicativa e argumentativa.

Contudo, é importante observar que a estereotipia, mesmo funcionando como estratégia de dominação simbólica, também pode ser tensionada e ressignificada. A própria enunciação da mulher, ao reiterar calmamente sua decisão de se separar, confronta e resiste à

categorização imposta pelo personagem Robson. Embora este busque enquadrá-la como *alterada* ou *louca*, sua postura mostra a inadequação dessas etiquetas, revelando, como destacam Amossy e Pierrot (2022), que os estereótipos são passíveis de reajustes conforme os contextos sociais e discursivos.

Assim, o esquete evidencia a operação dos estereótipos enquanto representações sociais cristalizadas que organizam a cognição, regulam comportamentos e sustentam práticas de exclusão. Ao mesmo tempo, expõe sua dimensão dinâmica e negociável: ainda que enraizados em sistemas de crenças e valores, eles podem ser desconstruídos, reinterpretados ou mesmo usados ironicamente.

Histérica pode ser examinado produtivamente à luz das categorias do risível propostas por Luiz Carlos Travaglia (1989, 1990). Em primeiro lugar, quanto à forma de composição (categoria 1), observa-se que o humor é sobretudo narrativo, já que o que provoca o riso é a situação interacional em si: o momento de ruptura conjugal, atravessado por “mal-entendidos”, acusações e a insistência de Robson em reduzir a parceira a estereótipos da *mulher-histérica*. O cômico emerge, portanto, da situacionalidade, da progressão da cena em que o conflito é encenado.

Quanto aos objetivos do humor (categoria 2), a cena não se limita ao “riso pelo riso”, como também se insere nas subcategorias de crítica social e denúncia. O esquete expõe, por meio da caricatura, a naturalização de discursos machistas que atribuem às mulheres comportamentos de histeria, nervosismo ou irracionalidade. O personagem Robson, ao afirmar que a parceira está em “TPM” ou que “(...) pra vocês, mulheres, tudo é uma histeria”, não apenas reproduz frases cristalizadas do senso comum, mas as torna visíveis em sua violência. Aqui, o humor serve como dispositivo crítico, pois desnuda a estrutura de desigualdade simbólica no âmbito das relações conjugais.

No que diz respeito ao grau de polidez (categoria 3), trata-se de um humor médio, que não chega a recorrer a palavrões ou expressões chulas, mas também não adota a sutileza do humor refinado. O riso é produzido por expressões coloquiais (“tá nervosinha”, “tá louca, né?”), que, embora comuns no cotidiano, revelam o teor ofensivo e agressivo da interação.

Em relação ao assunto (categoria 4), o esquete se insere no campo do humor social, especialmente no subenfoque dos costumes e de caráter (tipo humano). O texto satiriza a figura do homem que, diante de um conflito conjugal, recorre a clichês e estereótipos para desqualificar a fala da mulher. Esse tipo humano, identificado socialmente como reprodutor do machismo cotidiano, é colocado em evidência para ser ridicularizado. O humor, assim, articula-se à crítica de costumes e relações de gênero.

Quanto ao código (categoria 5), predomina o código verbal, já que a comicidade se constrói a partir da linguagem: as repetições de “você”, as associações anafóricas, a insistência em categorias cristalizadas. Contudo, é possível considerar também elementos não verbais – como o tom de voz ou a expressividade corporal na encenação – que intensificam a dimensão cômica ao marcar exageros, pausas e ironias.

Finalmente, quanto ao que provoca o riso (categoria 6), observa-se a exploração de alguns scripts e mecanismos listados por Travaglia (1989). Entre os *scripts*, destaca-se o ridículo, expresso na inadequação dos argumentos de Robson e no exagero de suas tentativas de enquadrar a parceira como *histérica*; e o absurdo, na medida em que a reação masculina se afasta do senso comum esperado para uma conversa séria sobre separação, transformando o drama em comédia.

Entre os mecanismos, o mais evidente é o uso de estereótipos, uma vez que a comicidade se ancora em imagens sociais cristalizadas da mulher como frágil, emotiva e irracional. Além disso, há forte presença de contradição: a mulher mantém a calma e afirma estar tranquila, enquanto Robson insiste em recategorizá-la como *louca*. Essa contradição entre o que se enuncia e o que se atribui ao outro produz efeito de humor.

Portanto, a análise do esquete *Histérica* segundo as categorias de Travaglia permite compreender como o humor se organiza textual e discursivamente: narrativo na forma, social em seu assunto, médio em grau de polidez e crítico em seus objetivos. O riso é produzido pela mobilização de estereótipos de gênero, mas também pela contradição e pelo ridículo, expondo a violência simbólica presente em práticas cotidianas. Ao transformar uma situação de tensão conjugal em cena cômica, o esquete realiza a função mais fundamental do humor segundo Travaglia – a crítica e a denúncia – ao mesmo tempo em que convida a audiência a refletir sobre os absurdos naturalizados no discurso machista.

Em *Histérica*, a ironia funciona como estratégia discursiva fundamental, na medida em que coloca em tensão diferentes discursos e desestabiliza sentidos aparentemente fixos. De acordo com Brait (2008), a ironia deve ser compreendida como

“um processo de meta-referenciação, de estruturação do fragmentário, que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros” (Brait, 2008, p. 16)

É precisamente o que ocorre no trecho recortado: ao utilizar predicativos do sujeito como *nervosinha*, *alterada* ou *ridícula*, Robson, no esquete, aciona estereótipos de gênero

que, em vez de legitimarem sua posição, acabam sendo expostos como construções frágeis e previsíveis, reconhecidas previamente pelo público como absurdas.

A personagem da mulher, ao afirmar repetidamente que está calma, calmamente, desmonta as acusações do parceiro e evidencia a incongruência de suas falas. Esse recurso remete ao funcionamento da ironia socrática, que, segundo Brait (2008), consistia em “transformar uma frase assertiva em interrogativa com a finalidade de dar a entender ao interlocutor um desconhecimento ou a ausência de uma convicção em relação a um determinado tema” (p. 26). Assim como nos diálogos socráticos, em que as teses dos interlocutores eram minadas, no esquete o texto de Robson vai sendo esvaziado diante da serenidade da parceira.

Outro aspecto central é a justaposição de formações discursivas distintas, que produz incongruência e efeito irônico. Como lembra Brait (2008, p. 42), retomando Bergson, a comicidade pode emergir da “interferência de dois sistemas de ideias na mesma frase”, ou seja, do choque entre registros incompatíveis. No caso do esquete, o contraste entre a seriedade do tema – a separação conjugal – e as falas banais e estereotipadas do personagem masculino gera a incongruência que sustenta o humor.

Sendo assim, o texto humorístico se organiza como espaço de crítica e resistência, mais uma vez. A ironia, como afirma Brait (2008), pode revelar-se “via um chiste, uma anedota, uma página literária, um desenho caricatural, uma conversa descontraída ou uma discussão acirrada” (p. 14), estando sempre vinculada ao contexto de enunciação. Em *Histórica*, a cena conjugal funciona como pretexto para expor, de forma irônica, os discursos machistas naturalizados no cotidiano, que são desestabilizados quando se tornam risíveis.

Portanto, a ironia em *Histórica* não é mero recurso estilístico, mas um procedimento discursivo que expõe a fragilidade de enunciados cristalizados sobre as mulheres. Trata-se de uma estratégia de linguagem que, como conclui Brait (2008), revela-se como “um jogo de vozes que articula o sujeito, o outro e o pré-consciente” (Assoun apud Brait, 2008, p. 58), instaurando sentidos múltiplos e perturbando certezas naturalizadas. Finalmente, o esquete confirma a função crítica da ironia, que mina a pretensa objetividade dos discursos dominantes e revela suas contradições internas.

À luz da TAD de Amossy (2020), é possível observar um caminho fecundo capaz de proporcionar a compreensão de como os estereótipos de gênero são mobilizados e ressignificados em uma cena de humor. Desde o início, observa-se que o personagem Robson ancora sua fala em representações cristalizadas do senso comum, como já foi mencionado, e essa construção não se dá aleatoriamente, apesar de parecer, pois acontece

com frequência e “naturalmente”: trata-se da ativação de uma *doxa* culturalmente sedimentada, entendida como “o espaço do plausível, como o entende o senso comum [...] opiniões suficientemente aceitáveis [...] que repousam sobre um consenso” (Amossy, 2020, p. 108).

Ao afirmar que “pra vocês, mulheres, tudo é uma histeria”, Robson não apenas recorre a um *topoi* recorrente – o de que a mulher (ou as mulheres, no geral) é descontrolada e emocionalmente instável – como também confere a esse lugar-comum a força de argumento, legitimando sua tentativa de desqualificar a fala da parceira.

Na perspectiva amossyana, “a argumentação se ancora necessariamente no pré-construído e no já-dito socialmente admitido” (Amossy, 2020, p. 94). A partir desse entendimento, é possível dizer que o personagem masculino do esquete só pode sustentar suas acusações porque se vale de um repertório socialmente compartilhado, que confere verossimilhança a seus enunciados. O humor do esquete, contudo, emerge justamente do descompasso entre o conteúdo desses estereótipos e a cena concreta: enquanto ele insiste em acusar a parceira de histeria, a mulher permanece calma, contradizendo a imagem que lhe é atribuída. Essa discrepância não apenas provoca o riso, mas evidencia como os discursos cristalizados podem ser expostos em sua fragilidade quando confrontados em contextos específicos.

Os enunciados do homem também evidenciam como o texto/discurso se organiza a partir de *topoi* – “lugares-comuns que funcionam como garantias aceitas por um coletivo e legitimam a passagem de uma proposição a outra” (Amossy, 2020, p. 109). Ao associar a decisão do divórcio a uma suposta TPM, o personagem aciona o *topoi* de que a mulher é guiada por instabilidade hormonal, transformando esse estereótipo em justificativa para invalidar a escolha da parceira. O riso nasce, nesse caso, do exagero e da insistência em repetir tais *topoi*, a ponto de expor seu caráter absurdo.

A eficácia argumentativa do esquete não se restringe, portanto, ao conteúdo, mas envolve também o *ethos* e o *pathos*. O *ethos* discursivo de Robson é construído como o do homem inseguro e machista, que busca preservar sua autoridade pelo recurso a estereótipos; já o *ethos* da mulher é o da calma e da racionalidade, que contrasta com as acusações recebidas. Esse contraste é central para que o público perceba a incongruência e produza o riso.

O *pathos*, por sua vez, dirige-se à audiência, que é convidada a compartilhar da crítica implícita ao machismo cotidiano. Afinal, “o interlocutor procura modificar os modos de pensar, de ver, de sentir” (Amossy, 2011, p. 130). Isso acontece a fim de afetar o auditório,

que, nesse caso, é as pessoas que assistem ao esquete no canal do *Youtube* e é justamente esse deslocamento de percepção que o humor crítico busca provocar.

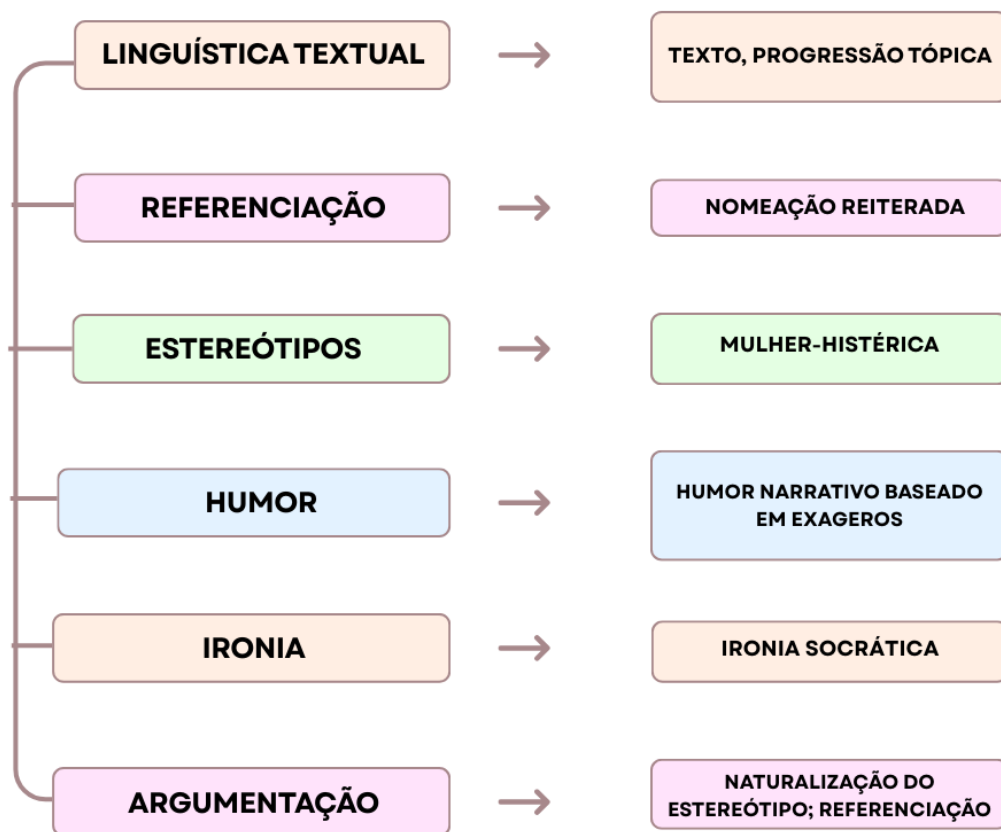
Assim, *Histérica* exemplifica como a TAD permite interpretar a ironia e o humor como práticas argumentativas: os enunciados de Robson não apenas reiteram a doxa sexista, mas também, pela via do humor, tornam-se matéria de crítica social. O esquete evidencia como o discurso humorístico mobiliza consensos culturais, expõe sua inconsistência e, ao mesmo tempo, constrói uma cena de negociação simbólica em que estereótipos podem ser questionados e desestabilizados.

A meta-referenciação sendo, essencialmente, o texto comentando sobre o próprio processo de referenciação/nomeação se impõe no esquete ao passo que a serenidade da mulher, ou seja, o que está sendo encenado, desmascara o referente *histérica*, o que está sendo dito. O esquete, portanto, é um ato de meta-referenciação irônica (Brait, 2008), pois a recategorização do referente (*mulher histérica*) é desnudada pela própria cena textual. A ironia reside na dissonância entre o que o personagem masculino diz (a mulher é louca) e o que o texto mostra (a mulher é calma), revelando a arbitrariedade da nomeação estereotipada.

Em termos amossyanos, todo discurso é argumentativo, e no caso de *histérica*, a argumentatividade se manifesta na forma da ironia; esta provoca o humor e tensiona as representações cristalizadas, revelando a violência simbólica presente em práticas linguísticas aparentemente banais.

Ao final do percurso analítico desenvolvido nesta seção, apresenta-se um esquema analítico que sintetiza a articulação das categorias teóricas mobilizadas na análise do esquete *Histérica*, explicitando como essas categorias se manifestam nos fenômenos textuais efetivamente observados ao longo da análise.

Figura 4: Esquema analítico de articulação das categorias teóricas na análise do esquete *Histérica*.



Fonte: Petrus, 2025

Encerrada a análise do esquete *Histórica*, dá-se prosseguimento ao percurso analítico delineado nesta subseção, avançando-se, na subseção seguinte, para a análise de outro esquete integrante do *corpus* selecionado.

4.3 O homem-desconstruído em *Desconstruído*: progressismo performático

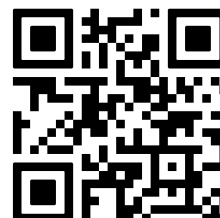


Figura 5: Capa do esquete *Desconstruído*, do *Porta dos Fundos*



Fonte: Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vQp21H8DJsY>

O esquete *Desconstruído* (2019) foi publicado em 21 de dezembro de 2019 e, durante a escrita desta análise, em agosto de 2025, conta com mais de 2 milhões de visualizações, mais de 3 mil comentários e aproximadamente 170 mil likes. No vídeo, o grupo *Porta dos Fundos* tematiza, de forma irônica, a apropriação superficial de discursos progressistas por parte de sujeitos masculinos que se autodefinem como *aliados* das pautas feministas. O título antecipa a proposta do vídeo: ironizar o estereótipo do *homem-desconstruído* - aquele que assume um *ethos* de suposta ruptura com o machismo tradicional, mas que, na prática, reproduz condutas contraditórias, ou seja, machistas.

Em cena, há dois personagens: Júlia e Pedro. Este recorre constantemente a um discurso aparentemente *desconstruído* como marca identitária, e o utiliza usando-o como um capital simbólico que lhe confere algum tipo de merecimento. No entanto, a partir de seus dizeres fica evidente sua tentativa de assediar uma colega de trabalho. O contraste entre o que enuncia e sua aparente intenção - convidá-la para jantar, evidencia uma incongruência discursiva que constitui o efeito cômico.

A partir de um trecho do esquete, torna-se possível evidenciar como os mecanismos tecnolinguageiros são mobilizados e constroem sentidos. Mais uma vez, para fins didáticos, o termo em **negrito** é o **referente**, enquanto os termos sublinhados são as anáforas e os termos em *itálico* são as *anáforas indiretas*.

Exemplo 3: Esquete *Desconstruído*, *Porta dos Fundos*, 2019

Pedro: Ei, Júlia! Só pra dizer que cê tá com um **corpo** super empoderado aí com esse vestidinho mais curto aí.

Júlia: Porra, Pedro! O que a gente falou sobre assédio na empresa?

Pedro: Não posso falar que teu corpo tá empoderado?

Júlia: Não. Continua inconveniente. Evita falar do meu corpo.

Pedro: Então parabéns aí pelas tuas regras.

Júlia: Minhas regras?

Pedro: Já que não pode falar do corpo... "tuas regras"...

Júlia: O que é isso, Pedro?

Pedro: Desculpa, amiga. Só tô tentando achar um jeito de elogiar que não ofenda *as manas*.

Júlia: Tá, mas cantada não rola. Nunca vi funcionar.

Pedro: Não é cantada, não. Só observação mesmo. Tô só dizendo que teu corpo tá na moral pra caramba, desde que você começou a malhar ele tá... bem mais... de acordo com o padrão vigente de beleza, que é opressor, certamente, mas que, ao mesmo tempo, eu gosto. Assim, não que isso seja relevante, porque o que importa é o valor que a própria mana se dá pra o próprio corpo, entendeu? Quer dizer, eu até gosto. Não vou mentir. Mas o que importa a opinião de um *macho*, não é? O que importa é estar bem consigo mesma.

Júlia: Pedro, não adianta você mudar o vocabulário. Continua sendo assédio.

Pedro: Mas não é só vocabulário, não. É realmente um convite. Gostaria de te chamar para jantar. *Um lugar vegano, né? Sem crueldade animal. Só bicho de vida digna e o caralho*, entendeu? Depois a gente *racha a conta* eu e você. *Meio a meio ali. Duas partes iguais*. Tipo tinha que ser nosso *salário*, né?!

Júlia: Que bom!

Pedro: Pena que não é, cara (...)

Fonte: Youtube, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vQp21H8DJsY>

De acordo com Cavalcante e Brito (2020) é possível afirmar que os

Referentes são entidades que construímos e reconstruímos em nossa mente à medida que transcorre qualquer enunciação: seja uma troca conversacional, seja a leitura de um texto verbal, seja o acompanhamento de um filme ou de um programa televisivo qualquer etc. Não são realidades concretas do mundo, mas entidades que representamos, cada um à sua maneira, em cada contexto enunciativo específico (p.56)

Dito isso, no trecho recortado, é possível observar, à luz da proposta de Mondada e Dubois (2003), como os referentes são construídos e reconfigurados no decorrer da interação. O diálogo se organiza em torno de uma cadeia principal: o corpo de Júlia, na materialização do referente **corpo**, introduzido inicialmente por Pedro como um corpo empoderado. O referente, então, sofre recategorizações ao longo da conversa, ressurgindo como tuas regras, em seguida.

Também há o aparecimento de *teu corpo tá empoderado*, depois como *teu corpo tá na moral pra caramba*, em seguida como *de acordo com o padrão vigente de beleza* e, por fim, como *o valor que a própria mana se dá pro próprio corpo*. Cada retomada mantém a identificação, mas acrescenta novos traços valorativos que vão do elogio mascarado ao assédio até a pseudovalorização feminista. Trata-se, portanto, de um exemplo evidente de

anáfora direta, ou correferencial, em que o referente não apenas é retomado, mas também reconfigurado, evidenciando o processo de recategorização (Cavalcante; Martins, 2020). Esses exemplos mostram como a progressão referencial integra o processo argumentativo em que cada retomada busca validar uma posição discursiva.

Há, também, anáforas indiretas, que não retomam termos mencionados anteriormente, mas se associam a eles por meio de conhecimento compartilhado. O exemplo mais evidente é quando Pedro utiliza as palavras *manas* e *mana*, a fim de performar uma identidade alinhada ao discurso feminista; e com *macho*, introduzido como oposição a esse referente, marcando a diferença entre vozes sociais em disputa. Outro caso é *salário*, que aparece ao final da interação como metáfora da divisão justa, conectando-se indiretamente ao tópico da igualdade de gênero.

Assim sendo, *Desconstruído* evidencia o que Mondada e Dubois (2003) definem como a natureza dinâmica da referenciação: “a construção de objetos cognitivos e discursivos na intersubjetividade das negociações” (p. 18). O referente **corpo** não é estável, mas se transforma à medida que o diálogo progride, constituindo uma rede referencial (Matos, 2018) que integra anáforas diretas e indiretas.

Conforme Cavalcante *et al.* (2022), os objetos de discurso “evoluem naturalmente no momento único e irrepetível do texto” (p. 270). Ainda de acordo com os autores, tem-se que

Só podemos tratar de referentes no âmbito do texto na interação efetiva, na qual se encena o circuito comunicativo, porque é lá que os participantes, como atores sociais, calculam o que vão falar, projetam como podem se dirigir ao outro, tendo em vista os valores sociais e as crenças do contexto social em que se encontram (Cavalcante *et al.*, 2022, p. 270-271).

Em *Desconstruído*, essa evolução evidencia-se pela forma como Pedro manipula linguisticamente os referentes, tentando sustentar o ethos de *homem-desconstruído*. No entanto, a progressão anafórica revela justamente a contradição de seu discurso: sob a aparência de alinhamento a valores feministas, permanece a objetificação e a desqualificação da fala feminina.

No vídeo, o riso se organiza, também, de acordo com as categorias propostas por Travaglia (1989, 1990). Em primeiro lugar, quanto à *forma de composição*, observa-se que o humor é narrativo, pois se apoia na situação comunicativa: Pedro, ao tentar performar um discurso *desconstruído* e politicamente correto, acaba revelando contradições e reproduzindo práticas de assédio. Nesse sentido, o que provoca o riso é o que acontece, ou seja, a situacionalidade (Travaglia, 1989).

Quanto aos *objetivos do humor*, o esquete mobiliza a crítica social e a denúncia, não se limitando apenas ao riso pelo riso, pois caricatura o homem que aparenta desconstrução, mas que mantém atitudes machistas. A crítica fica evidente ao ridicularizar o comportamento incoerente de Pedro, enquanto a denúncia expõe a hipocrisia dos discursos que se pretendem progressistas, mas que continuam a objetificar as mulheres.

No que tange ao *grau de polidez*, o humor pode ser classificado como médio, pois não chega ao refinamento do humor de salão, mas tampouco se ancora em palavrões (apesar de haver) ou vulgaridades excessivas. Esse tipo de humor ocupa um espaço intermediário, no qual a linguagem é coloquial e cotidiana. É o que ocorre no esquete: expressões informais como *tá na moral pra caramba* ou *é o caralho* se misturam a formulações mais elaboradas, como *padrão vigente de beleza*, o que cria um contraste que intensifica a comicidade.

Quanto ao *assunto*, o texto se insere no humor social, já que focaliza costumes e tipos humanos. Segundo Travaglia (1989), o humor social recai sobre “classes e grupos da sociedade e tipos humanos através da crítica de suas características, costumes, preconceitos, atitudes (...)” (p. 54). Pedro representa um tipo humano reconhecível no imaginário social contemporâneo – o homem que se diz *feminista* ou *desconstruído*, mas que persiste em condutas contraditórias. O riso emerge, portanto, do reconhecimento desse *tipo humano* e da crítica aos costumes que ele representa.

No que se refere ao *código*, predomina o verbal. O humor se constrói sobretudo pelo que é dito: os malabarismos lexicais de Pedro, suas tentativas de reformulação, as ambiguidades criadas no diálogo. Há, evidentemente, reforços não verbais na encenação – expressões, gestos, entonações, mas eles funcionam como intensificadores e não como núcleo da comicidade.

Quanto ao *que provoca o riso*, observa-se a mobilização de *scripts* e *mecanismos*. Entre os *scripts*, destacam-se o *ridículo*, que capta o ridículo das situações e o expressa, conforme Ziraldo (1970), e o *absurdo*, já que a tentativa de Pedro de transformar assédio em discurso *desconstruído* revela-se como uma estratégia discursiva de minimização e dissimulação.

Entre os *mecanismos*, observa-se o uso de estereótipo, pois o personagem encarna de forma caricatural o tipo social do *homem-desconstruído*; a contradição, pois ele afirma não assediar ao mesmo tempo em que insiste em comentários sobre o corpo da colega; a sugestão, que é o *dizer sem dizer*, presente na ambiguidade de termos como *regras*; e a descontinuidade de tópico, quando ele desvia o assunto para questões salariais. Também o exagero, que segundo Travaglia (1989) é um mecanismo que comumente conduz ao ridículo, pois aparece

em descrições como *teu corpo tá na moral pra caramba* ou *padrão vigente de beleza, que é opressor, mas que eu gosto*.

À luz da teoria de Brait (2008), o diálogo do esquete *Desconstruído* evidencia o funcionamento da ironia como estratégia discursiva que põe em tensão diferentes discursos, desestabilizando os sentidos já-ali. Logo no início, quando o personagem masculino se refere à personagem feminina dizendo que ela tem um “corpo super empoderado”, há um choque entre duas séries discursivas distintas: de um lado, o vocabulário do feminismo e do empoderamento; de outro, a prática cotidiana de assédio, marcada pela objetificação do corpo feminino. Esse contraste gera o efeito irônico caracterizado por Bergson (1980) como “interferência de dois sistemas de ideias na mesma frase” (p. 65), em que o riso advém da incongruência entre o que é dito e o que se pretende significar.

A justaposição entre crítica feminista e apreciação pessoal do corpo feminino cria um efeito de ambiguidade, típico da ironia, pois revela o oposto do que aparentemente enuncia. Aqui é possível ratificar o que lembra Freud: a ironia pode funcionar como “representação pelo contrário” (1969, p. 92). No vídeo, o “elogio” supostamente consciente e progressista expõe, na verdade, a persistência de um olhar machista.

Nesse jogo de interlocuções, Júlia funciona como contraponto irônico, ao afirmar: “Pedro, não adianta você mudar o vocabulário. Continua sendo assédio”, ela denuncia o vazio das estratégias discursivas de Pedro e desmonta sua pretensa objetividade. Esse gesto se aproxima do que Brait descreve como ironia enquanto “processo de meta-referenciação, de estruturação do fragmentário, que pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade” (Brait, 2008, p. 16). O discurso de Pedro, que se apresenta como opaco e respeitoso, é evidenciado como carregado de ideologia e opressor.

Ao final do trecho analisado, o convite para jantar em um *lugar vegano, sem crueldade animal, só bicho de vida digna*, em que se observa o acionamento, novamente, da ironia pela justaposição incongruente: a seriedade de um convite pessoal se mistura a um discurso militante sobre veganismo e justiça social.

A audiência do *Porta dos Fundos* é a vítima da ironia, pois é portadora de um saber cultural estereotipado, sendo cúmplice-ativa: “capaz ao mesmo tempo de identificar os universos de valor encenados e de participar de seu distanciamento” (Bertrand, 1988, p. 23). O efeito irônico e risível advém da ativação da identificação do universo encenado e a partir disso da observação da incongruência entre registros e da artificialidade do discurso de Pedro, que tenta ser ético e desconstruído, mas revela-se contraditório. Nessa situação, o enunciador

Pedro é representado como uma caricatura do *homem-desconstruído*, cujo discurso se desfaz diante do contraste entre forma e conteúdo.

Também o diálogo entre Pedro e Júlia, no esquete, pode ser analisado à luz da Teoria da Argumentação no Discurso (TAD), de Ruth Amossy (2020), a partir do modo como os enunciados mobilizam a doxa sexista para, ao mesmo tempo, reproduzi-la e expô-la ao riso crítico. Inicialmente, Pedro fala com um suposto elogio: “Ei, Júlia! Só pra dizer que cê tá com um corpo super empoderado aí com esse vestidinho mais curto aí”.

Nesse momento, ele aciona um *topos* socialmente reconhecido – o do corpo feminino como objeto de avaliação masculina – recoberto pela escolha do vocábulo *empoderado*. Aqui, a argumentação se ancora em um pré-construído cultural, isto é, na doxa, segundo a qual o corpo da mulher é passível de comentários, ainda que revestidos por discursos *progressistas* (Amossy, 2020, p. 94).

A palavra *empoderamento*, que se relaciona historicamente a processos políticos de transformações sociais, faz referência ao fortalecimento coletivo e/ou individual na luta contra desigualdades. Trata-se de um poder simbólico e, de acordo com Sardenberg (2009), ao ser associada à luta feminista, essa palavra se liga ao processo de conquista da autodeterminação das mulheres, através de sua libertação das amarras do patriarcado³³ (p. 2).

Apesar de toda relevância para o movimento feminista e social como um todo, a palavra *empoderamento* vem, durante o tempo, sendo usada de forma banalizada como sinônimo de *autoestima* ou *sentir-se bem*. Essa distorção de sentido não é acidental no esquete, mas uma crítica à doxa contemporânea, na qual termos de forte carga política, como *empoderamento*, são esvaziados de seu valor original (Sardenberg, 2009) e transformados em meros adjetivos estéticos.

No esquete, o personagem masculino faz a apropriação superficial, distorcida e banalizada da palavra. Em vez de falar em fortalecimento coletivo das mulheres, ele usa *empoderamento* como mero adjetivo elogioso sobre a aparência física de Júlia. A palavra é ironicamente deslocada de seu valor político para um uso banal. Esse deslocamento constrói o humor, mas também a crítica, pois mostra como discursos de igualdade podem ser cooptados, esvaziados a depender do contexto no qual estão inseridos, a depender, também, da doxa. Segundo Cavalcante *et al.* (2022),

³³ Ler *EMPODERAMENTO FEMININO: uma análise a partir da teoria do poder simbólico de Pierre Bourdieu*, publicado na *Revista de Gênero, Sexualidade e Direito* (v. 3, n. 1, p. 98-107, Jan/jun. 2017), escrito por Robison Tramontina e Gabriele Ana Paula Danielli Schmitz, Doutor em Filosofia pela PUCRS e Mestre em Direito pela Universidade do Oeste de Santa Catarina, respectivamente.

A *doxa*, ou as *doxas*, no plural, como sugere Amossy (2018), são os conjuntos de crenças e valores de uma dada sociedade em um dado momento sócio-histórico. Partir delas é sempre um passo fundamental para o estudo da argumentação em textos. O sujeito não só adere a doxas como também delas se vale para mobilizar estratégias diversas, por exemplo, como o investimento do *pathos*. (Cavalcante *et al.* 2022, p. 105) (grifos dos autores)

Ao longo da interação, Pedro continua a atualizar outros lugares-comuns derivados da doxa: a associação entre beleza feminina e ginástica, a menção ao *padrão vigente de beleza* e a própria ideia de que a opinião masculina, embora supostamente irrelevante, continua sendo enunciada. Esses enunciados acionam representações cristalizadas (Amossy; Pierrot, 2022) – a mulher como corpo regulado, o homem como avaliador – e funcionam como garantias que sustentam a argumentação.

Sendo assim, à luz da TAD, percebe-se que o esquete constrói sua eficácia ao ativar a doxa compartilhada, no caso o senso comum sobre assédio, corpo feminino e masculinidade *progressista*, e ao expor, por meio do humor, a distância entre o que é dito e os valores que sustentam tais enunciados. O texto não apenas reproduz estereótipos de gênero, mas os tensiona por meio da argumentação irônica, abrindo espaço para que o público reconheça a fragilidade desses discursos naturalizados e, ao rir, seja levado a refletir criticamente sobre eles.

Em busca de trazer o fator exterioridade para a melhor compreensão e construção das análises, durante o *making of* do esquete em questão, divulgado também pelo *Porta dos Fundos*, observou-se a fala do humorista Gregório Duvivier, que encarna o personagem Pedro em *Desconstruído*. Na ocasião, comentando sobre a atitude de Pedro, ele diz

(...) tem muito desse tipo de cara hoje em dia, né?! Ele continua machista, mas ele sabe os termos. Então ele decora lá (...) ele sabe o que tem que falar, mas ele não mudou a essência dele. É o feminista por interesse, por ocasião (...) dava um esquete, né?! "Irmão, o feminista pega bem mais mulher, irmão, as mulheres ficam maluca com os feministas, sério, por isso que eu comecei a estudar feminismo, irmão, hoje em dia eu sou o maior feminista que tem"³⁴ (Duvivier, 2019)

A fala do ator se conecta diretamente à ideia de banalização do feminismo, pois evidencia como o discurso feminista, originalmente crítico e transformador, pode ser apropriado de forma superficial por sujeitos que não compartilham de fato seus valores. Essa lógica instrumentalista do discurso é explicada a partir da resignificação do sujeito retórico, proposta pela teoria de Ruth Amossy (2020). O sujeito sobre o qual se fala é “involuntariamente determinado pelo contexto sócio-histórico no qual está imerso, mas

³⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c-RJrSkLWrl>. Acesso em: 10 ago. 2025.

também é estrategista” (Cavalcante *et al*, 2022, p. 105) e por isso é possível entendê-lo como um *locutor ao mesmo tempo intencional e sobredeterminado* (Charaudeau, 2019).

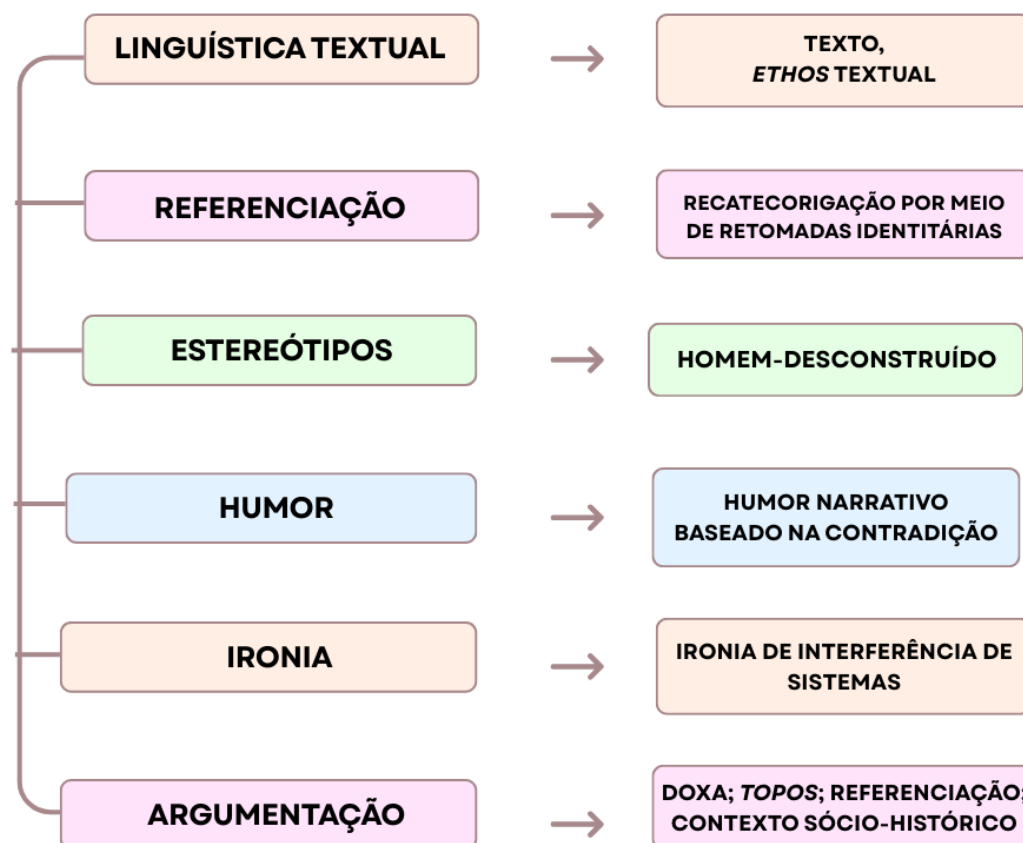
Como aponta Brait (2008), a ironia é capaz de “desmascarar uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros” (p. 16). Assim, o vídeo revela o vazio performático do discurso masculino progressista quando ele é instrumentalizado apenas como estratégia de autoafirmação, e não como prática efetiva de igualdade.

A progressão referencial, que move o corpo de Júlia do status de objeto de avaliação (corpo super empoderado) para o status de objeto de discurso feminista (o valor que a própria mana se dá pro próprio corpo), é uma manobra discursiva. Ela evidencia o uso da recategorização como uma estratégia de dissimulação, onde a linguagem do “aliado” é usada para mascarar a intenção machista.

Portanto, *desconstruído* encena uma crítica social que se articula com os mecanismos do humor. Ao expor a distância entre o dizer e o fazer, o esquete problematiza estereótipos masculinos contemporâneos, revelando que o *novo homem*, aquele que se apresenta como aliado feminista, pode, em muitos casos, apenas atualizar práticas tradicionais de dominação em um registro aparentemente progressista.

Ao término da análise desenvolvida nesta seção, apresenta-se um esquema analítico que reúne e organiza as principais categorias teóricas mobilizadas na interpretação do esquete *Desconstruído*. O esquema permite visualizar, de forma integrada, como essas categorias se articulam ao longo do texto humorístico, evidenciando os processos linguístico-discursivos que sustentam a construção dos sentidos e da crítica social.

Figura 6: Esquema analítico de articulação das categorias teóricas na análise do esquete *Desconstruído*.



Fonte: Petrus, 2025

Dado o esquema analítico proposto para a melhor compreensão dos interlocutores deste trabalho, prossegue-se, na próxima subseção, com o percurso analítico estabelecido aqui, direcionando-se a atenção para a análise de outro esquete que compõe o *corpus* da pesquisa.

4.4 O *esquerdo-macho* em *Mercado Feminino*: empoderamento às avessas



A quarta análise proposta por este trabalho trabalhará mobilizando a construção de sentidos no esquete *Mercado Feminino*. Este foi publicado, também, pelo canal *Porta dos Fundos*, no *Youtube*, em 9 de março de 2019. Até o período da escrita desta análise, o vídeo

contava com mais de 5 milhões de visualizações, aproximadamente 310 mil curtidas e 8.400 comentários.

Figura 7: Capa do esquete *Mercado Feminino*, do *Porta dos Fundos*



Fonte: Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JIPJNdCbgd4&t=70s>

Este vídeo em questão tem 4 minutos e 4 segundos, seguindo o *timing* dos outros diversos esquetes feitos e publicados pelo coletivo de humor. Esse tempo dos vídeos é essencial para maximizar as chances do sucesso do impacto da crítica e do humor, que juntos, observou-se que são as estratégias argumentativas indelévels utilizadas pelo canal.

Pela última vez, para fins didáticos, recortou-se trechos dos diálogos do esquete *Mercado Feminino* a fim de observar como os referentes se mantêm e/ou progridem no texto. Os termos em **negrito** serão os **referentes**; os termos sublinhados, as anáforas diretas; e os termos em *itálico*, as anáforas indiretas.

Exemplo 4: Esquete *Mercado Feminino*, *Porta dos Fundos*, 2019

Entrevistador: Bom dia a todas! Bem-vindas, todas! Obrigada por vocês estarem aqui! Eu não sei se vocês já participaram desse tipo de dinâmica de grupo antes, por isso eu vou dar uma explicadinha um pouquinho pra vocês como é que funciona. E é super fácil, é super simples, eu quero ouvir vocês falando. É isso, é um bate-papão. A gente vai conversar, vai falar de tudo um pouco... Por quê? Porque a gente tá lançando um produto voltado pro público feminino, então a gente quer ouvir, claro, vocês **mulheres**, essas mulheres empoderadas, essas mulheres... né, que tomam decisão, têm atitude e sabem o que querem, pá e vai lá e faz mesmo. Mas, ó, é pra deixar a cabeça livre... não é pra ficar... deixa o shopping lá fora, deixa *homem, namorado, marido, essas coisa*, tudo lá fora. Vamos pensar agora em coisa, né, aqui, assim, cabeça realmente..."

Carol: mas a gente...

Entrevistador: Deixa... desculpa, Carol, deixa eu só terminar de falar, pra isso aqui... porque se todo mundo começar a falar, de uma vez, vai virar um *galinheiro* isso aqui, ninguém mais vai se ouvir. Deixa eu só terminar, porque de repente a sua dúvida é a dúvida

de alguém aqui. Então, só pra eu falar, pra vocês ficarem bem tranquilas, assim pra saber que aqui é um lugar onde o *machismo*, não. Na nossa empresa, *machismo* está proibido, a gente nem contrata mulher, que é pra não ter *machismo*, porque esse mundo lá fora eu sei que é barra pesada, eu sei que essa mulher de hoje em dia deve sofrer pra caramba, né?! Por isso que a gente tá aqui, que é pra falar. Então, esquece isso e vamos legal. Bom, eu vou começar então com a Caroline que tá aqui do meu lado, que é *morena*, vai entender mais rápido (risos do Entrevistador) tô brincando! É piada! É brincadeira! Então o negócio é o seguinte, uma suposição, tá? Suposição, perdão, é... imagina que... imagina que... tá?

Fonte: Youtube, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JIPJNdCbGd4&t=70s>

O exemplo em destaque do diálogo do esquete *Mercado Feminino*, poderia ser facilmente associado a um monólogo. Apesar de ser um recorte, durante todo o vídeo o Entrevistador atropela ou não permite que as entrevistas falem, mesmo que suas falas sejam para responder alguma de suas perguntas.

A análise do diálogo à luz da teoria da referenciação proposta por Mondada e Dubois (2003) permite a compreensão do discurso como sendo construído e configurado dinamicamente, com foco nos processos de introdução, ativação, reativação e desativação de referentes, bem como a recategorização dos objetos de discurso.

O primeiro referente introduzido no diálogo é **mulheres**, ativado pelo entrevistador quando ele começa a falar sobre o público-alvo para o qual o produto está sendo desenvolvido. Esse referente logo se recategoriza e se torna mulheres empoderadas e logo depois essas mulheres empoderadas, essas mulheres... né, que tomam decisão, têm atitude e sabem o que querem, pá e vai lá e faz mesmo. Neste momento, o entrevistador introduz o conceito de mulheres empoderadas, associando-o a características de decisão, atitude e ação. Com a introdução referencial, é possível observar, em atuação, o funcionamento de um referente que define o grupo feminino com o qual ele está lidando.

Após utilizar o termo **mulheres** e em seguida explicar, por meio de uma anáfora direta, o conceito de mulheres empoderadas - “essas mulheres... né, que tomam decisão, têm atitude e sabem o que querem, pá e vai lá e faz mesmo” - o Entrevistador faz mais uma recategorização do referente, transformando-o e ampliando seu significado: “mas ó, é pra deixar a cabeça livre... não é pra ficar... deixa o shopping lá fora, deixa homem, namorado, marido, essas coisa, tudo lá fora. Vamos pensar agora em coisa, né, aqui, assim, cabeça realmente...”.

Observa-se que ocorre um reajuste do significado de mulheres empoderadas. Inicialmente o personagem masculino associara o *empoderamento das mulheres* à ideia de ação e de tomada de decisão, no entanto, agora, também o associa à liberdade de deixar de lado questões emocionais, familiares e de consumo.

Na subseção anterior (4.3), há breves comentários acerca da mobilização do sentido original do termo *empoderamento*. Na ocasião, mencionou-se o esvaziamento de sentidos que, historicamente, beiram a luta social por direitos políticos para uma abordagem desvirtuada, que, em *Mercado Feminino*, surge como individualista e consumista. Para melhor exemplificar, o Entrevistador pede que as mulheres *deixem o shopping lá fora*, associando a ideia de *empoderamento* não a um cenário social ou político, mas a uma situacionalidade que envolve uma liberação das preocupações banais do cotidiano.

Como Brait (2008) menciona, a ironia opera por meio de um jogo entre discurso e prática, ou seja, esse recurso textual-discursivo perturba os sentidos fixados e em uma tentativa de afirmar uma coisa acaba por subverter o sentido original. O uso da palavra *empoderadas* nesse contexto é um exemplo claro disso.

Foram destacados alguns termos em *itálico* na análise recortada, a fim de evidenciar as *anáforas indiretas*. Tem-se, então, os léxicos *namorados*, *marido*, *shopping*, *galinheiro*, *machismo*, *morena*. Estes, embora não retomem diretamente termos já introduzidos anteriormente no diálogo, relacionam-se semanticamente com os conceitos que estavam sendo discutidos no fio textual e por isso influenciam ampliando o significado de outros referentes já apresentados ou introduzindo novos elementos ao texto.

Sendo, pois, **mulheres** a introdução referencial, portanto, o referente, as *anáforas* indiretas, necessariamente, são termos que se inserem contextualmente a esse universo. Para compreendê-los, é absolutamente necessário compartilhar da mesma doxa, pois eles evocam um referente socialmente compartilhado.

Um termo que ganha destaque nesta análise é *galinheiro*, que é usado pelo Entrevistador como uma metáfora em “(...) se todo mundo começar a falar, de uma vez, vai virar um *galinheiro* isso aqui”, a fim de explicar a dinâmica de grupo e ter o controle da fala. O personagem masculino faz menção a essa palavra ao ser “interrompido” por uma mulher e não permitir que ela continue a falar. Por ser uma *anáfora* indireta, o termo não havia sido introduzido anteriormente e faz alusão a um novo referente dentro do cenário discursivo.

Apesar de, na superfície do sentido, *galinheiro* parecer, aqui, fazer uma simples associação a um lugar caótico e sem controle, e a intenção do Entrevistador, a priori, poder

ser considerada como a de organizar e colocar ordem, é possível ir mais longe para observar com os olhos de um analista.

O *galinheiro* também pode ser interpretado como uma tentativa de animalização das mulheres no contexto em que o diálogo se apresenta. Ao usar essa metáfora, o Entrevistador compara o ambiente no qual ele e as mulheres entrevistadas estão com um espaço barulhento e desorganizado e, implicitamente, deixa a entender que as mulheres podem ser retratadas como pessoas que agem instintivamente, pessoas desorganizadas e instáveis - características que podem, facilmente, ser associadas a animais, como galinhas.

Essa metáfora evidencia uma tentativa de animalização das mulheres, já que o termo *galinheiro* remete a uma visão desumanizante. Tal comparação diminui a capacidade das mulheres de expressarem-se de forma racional, reforçando um imaginário, que é coletivo e social, de que, quando não controladas, essas não são capazes de comunicarem-se de maneira lógica. Em Brait (2008), tem-se que

(...) as formas de construção, manifestação e recepção do humor, configurado ou não pela ironia, podem auxiliar o desvendamento de momentos ou aspectos de uma dada cultura, de uma dada sociedade. O deslindamento de valores sociais, culturais ou de qualquer outra espécie para fazer parte da natureza significativa do humor. Assim sendo, uma manifestação humorística tanto pode revelar a agressão a instituições vigentes, quanto aspectos encobertos por discursos oficiais, cristalizados ou tidos como sérios. Mas pode também confirmar, transmitir ou instaurar preconceitos (Brait, 2008, p. 15-16).

O uso da anáfora indireta *galinheiro* revela uma falha da máscara discursiva do Entrevistador. Embora ele tente construir um *ethos* de aliado (*machismo está proibido*), a metáfora aciona o estereótipo da mulher irracional/descontrolada, rompendo a coesão de seu discurso progressista. É nesse momento que a ironia (Brait, 2008) atua, desmascarando a pretensa objetividade de seu discurso inclusivo.

Em um recorte de gênero, como é o caso deste trabalho, torna-se evidente a reprodução de um estereótipo de que as mulheres não são tão racionais quanto os homens e, por essa razão, precisam de controle. Essa representação cristalizada (Amossy; Pierrot, 2022) naturaliza essa ideia e vincula à figura feminina uma posição de inferioridade no contexto discursivo.

Nos termos de Brait (2008), o uso do termo supracitado funciona como metáfora desestabilizadora. Como essa autora sugere, a ironia muitas vezes desmascara a pretensão de objetividade dos discursos, e neste caso, a essa, que reduz as mulheres a uma situação de desordem, efetivamente animaliza e desqualifica as participantes, elucidando uma visão subjacente de descontrole e irracionalidade atribuída ao feminino.

À luz das noções de Brait (2008), ironia discursiva revela como a interação no texto pode ser vista como uma manipulação de sentidos, desestabilizando expectativas e apresentando uma perspectiva irônica que sublinha as contradições e a ambiguidade dos discursos. A ironia no discurso do Entrevistador pode ser flagrada principalmente por meio do uso da ambiguidade e de estratégias de dissociação entre o que se diz e o que se sugere, como enfatiza a autora.

Também é relevante observar o uso de “(...) é piada! É brincadeira!” pelo Entrevistador. Essa escolha evidencia um processo de meta-referenciação³⁵, ou seja, uma modulação enunciativa e funciona como uma tentativa de neutralizar e/ou suavizar o impacto de seus comentários, reconhecendo, de forma implícita, que suas afirmações podem ser interpretadas como estereotipada e/ou ofensiva.

O personagem Entrevistador, com isso, busca distanciar-se da literalidade da afirmação, criando uma camada de comentário sobre o comentário. Nesse momento é o reconhecimento, por parte dele, da tensão gerada pelo que enunciou sem a necessidade de assumir a responsabilidade pelo seu dizer.

A ironia em Brait (2008) é um fenômeno bahktiano, por isso, dialógico, assim sendo, há um envolvimento de várias vozes e pontos de vista. Essa autora também fala sobre a polifonia enunciativa. Então com “(...) é piada! É brincadeira!” há a presença de uma segunda voz que se manifesta. Na ocasião da situação anterior à fala supracitada, o personagem masculino faz referência à cor de pele da entrevistada Carol dizendo que por ela ser *morena* “vai entender mais rápido”. Dado o contexto, observa-se que a primeira voz é a que comenta sobre a cor de pele e faz emergir uma representação cristalizada (Amossy; Pierrot, 2022) por meio de um enunciado potencialmente problemático e a segunda voz é a que tenta reconfigurar o enunciado, sugerindo uma intenção que não é literal nem prejudicial.

Adentrando à teoria de Travaglia (1989), esta análise partirá, então, às categorias por ele estipuladas acerca do texto humorístico. Quanto à *composição*, observa-se que o humor é narrativo, pois se apoia na situação comunicativa, sendo assim o que provoca o riso é o que ocorre em cena. O entrevistador, na tentativa de conduzir a dinâmica de grupo de forma

³⁵ A noção de meta-referenciação na Ironia de Beth Brait (2008) tem relevância extrema. Esse conceito, de maneira simplificada, acontece quando um enunciado se refere a si mesmo ou ao próprio ato de enunciar, ou seja, é quando o texto-discurso fala sobre sua construção, sobre sua intenção e, não mais importante, sobre como seu efeito pode atingir o interlocutor, a fim de orientar a interpretação de quem o ouve. Na ironia, segundo Brait (2008), a meta-referenciação é muito utilizada a fim de evidenciar que o enunciadador não está querendo dizer o que diz ou que está questionando o próprio discurso oficial. No diálogo que analisamos, quando o Entrevistador diz “(...) é piada! É brincadeira”, ele comenta sobre o próprio enunciado, indicando que o que disse deve ser interpretado como piada e não como um fato propriamente dito.

descontraída e se utilizando de falas progressistas, acaba fazendo emergir contradições e a reprodução de preconceitos.

Contudo, há, ainda, momentos em que a *composição* do texto humorístico é dissertativa, quando, por exemplo, o Entrevistador expõe ideias em tom de explicação, como no absurdo de afirmar que “na nossa empresa o machismo está proibido, a gente nem contrata mulher para não ter machismo”.

Quanto aos *objetivos do humor*, o trecho recortado mobiliza a crítica social e a denúncia. Se, por um lado, o Entrevistador tenta criar um ambiente descontraído, por outro, a fala caricatura a incoerência das empresas que se dizem *inclusivas*, mas perpetuam práticas discriminatórias. A crítica fica evidente ao acessar o contexto o interlocutor percebe a ridicularização do comportamento incoerente do moderador. Enquanto a denúncia expõe a hipocrisia dos discursos corporativos que, sob a aparência de progressistas, reforçam estereótipos e práticas machistas.

No que tange ao *grau de polidez*, o humor pode ser classificado como *médio*, pois fica entre o *pesado* e o *refinado*. Esse tipo de humor tem sido uma regularidade nos esquetes analisados neste trabalho. Apesar de ser observável uma carga de agressividade simbólica, esta se dá por meio de metáforas e eufemismos, utilizando termos sutis e polidos. Trata-se, portanto, de um humor que explora estereótipos de gênero como recurso cômico, reforçando a crítica a tabus e preconceitos sociais, por meio de recursos tecnolinguageiros.

Quanto ao *assunto*, o diálogo se insere, principalmente, no *humor social*. Segundo Travaglia (1989), o humor social recai sobre classes, grupos e tipos humanos por meio da crítica a seus costumes e a suas atitudes. O personagem Entrevistador representa o tipo humano do *homem-desconstruído* ou, em termos mais amplos, *esquerdo-macho*³⁶, ou seja, se apresenta como uma figura que aparenta valorizar a voz feminina, mas a silencia na prática. Essa representação cristalizada (Amossy; Pierrot, 2022) aponta para um homem que constrói seu discurso a fim de aparentar dar suporte/apoio às mulheres, no entanto acaba revelando-se

³⁶ O termo *esquerdo-macho* aponta para uma representação cristalizada (Amossy; Pierrot, 2022) como aqui foi identificado. Apesar disso, é uma expressão que surgiu com os debates recentes sobre a pauta sobre os Direitos das Mulheres. A fim de evidenciar os sentidos construídos sobre esse termo optou-se por trazer dois conceitos sobre esse. O primeiro, trazido pela *Youtuber* Jout Jout, que é conhecida no meio digital por falar amplamente sobre questões femininas e feministas, relações abusivas e outros assuntos. Jout Jout diz (em matéria divulgada pelo jornal digital Metrópoles, disponível em: <https://www.metropoles.com/vida-e-estilo/comportamento/esquerdomacho-saiba-o-que-significa-o-termo-que-vi-ralizou-nas-redes>) que o *esquerdo-macho* “é aquele cara que ama o feminismo, apoia, acha ótimo, já leu sobre, estudou um pouquinho... Que discute no bar sobre feminismo, desde que o feminismo não o incomode em algum aspecto”. Já, em matéria escrita por Natasha Bachini para o Portal Catarinas, tem-se que o *esquerdo-macho* é “o maior entrave da luta pela igualdade, exatamente por ser um falso aliado”, essa matéria está disponível em: <https://catarinhas.info/esquerdomacho-o-falso-aliado-na-luta-por-igualdade-de-genero/>.

um homem interpelado pelo machismo estrutural e pelo conservadorismo aos preconceitos históricos.

Apesar de ter o *humor social* como principal assunto, é possível, também, observar a mobilização dos sentidos por meio da presença do *humor étnico* em *Mercado Feminino*. Esse assunto aparece na *piada* direcionada à entrevistada Carol, que mobiliza estereótipos em torno da cor da pele. O riso emerge, portanto, tanto do reconhecimento desse tipo humano contraditório quanto da reprodução caricatural de estigmas sociais.

No que se refere ao *código*, predomina o verbal. O humor se constrói, sobretudo, pelo que é dito: as explicações incoerentes, as frases contraditórias e os chavões. Há, entretanto, reforços não verbais sugeridos no texto – como os “(risos do Entrevistador)” e o tom de voz que tenta atenuar os enunciados com “É piada! É brincadeira!”, que funcionam como intensificadores da comicidade, mas não como núcleo do humor.

Quanto ao *O que provoca o riso*, observa-se a mobilização de *scripts* e de *mecanismos*. Entre os *scripts*, destacam-se o *ridículo*, uma vez que o Entrevistador se contradiz ao elogiar mulheres *empoderadas*, mulheres *que tomam decisão, têm atitude e sabem o que querem, pá e vai lá e faz mesmo* e simultaneamente interrompê-las. O *absurdo* expresso na ideia de proibir machismo deixando de contratar mulheres; e a estupidez revelada quando ele não percebe a incoerência de suas próprias falas.

Entre os *mecanismos*, se sobressaem o *uso de estereótipos*, o *esquerdo-macho* e outros evidenciados pelo uso de termos como *galinheiro*, *morena*; a *contradição*, como combate ao machismo enunciado junto a práticas machistas; a *cumplicidade* no convite à risada pelo “tô brincando”; a *sugestão* ao dizer “deixa o *shopping* lá fora, deixa *homem, namorado, marido, essas coisa*, tudo lá fora”; a *observação metalinguística* ao comentar sobre a própria dinâmica e o *exagero* por meio da justificativa caricatural contra o machismo. Tais recursos evidenciam como o humor se apoia em tensões sociais, produzindo riso pela contradição e pelo ridículo das falas do personagem Entrevistador.

A estereotipia, bem evidenciada no esquete *Mercado Feminino*, tem função argumentativa e cognitiva. Ela facilita a construção dos sentidos e sustenta o humor, no entanto ela também pode legitimar hierarquias quando não flagradas. A teoria de Amossy e Pierrot (2022) juntamente com a TAD (Amossy, 2020) é capaz de elucidar essa bivalência: o texto pode reforçar preconceitos, se tomado por alguém que não compartilha da mesma *doxa* que os criadores do conteúdo, ou pode desmontá-los se lido como sátira que desvela a hipocrisia.

No plano das representações cristalizadas, o texto ativa estereótipos como economia cognitiva que guia referência e progressão tópica, segundo Moscovici (2003) e Amossy e Pierrot (2022). O humor do esquete tensiona essa bivalência, oferecendo ao público um espelho do senso comum e a oportunidade de reancorar seus sentidos, isto é, de reinterpretar a doxa à luz do ridículo exposto. O riso, organizado pelos mecanismos de Travaglia (1989), opera como dispositivo de reinterpretação que pode corroer o prestígio dos clichês e dos estereótipos no espaço público.

O humor, como se pode observar, não se restringe ao entretenimento, no entanto é construído a partir de uma dimensão argumentativa constitutiva do discurso (Amossy, 2020). Seguindo a Teoria da Argumentação no Discurso (TAD) de Ruth Amossy, pode-se compreender que todo enunciado se ancora em representações coletivas cristalizadas, as quais organizam a compreensão e funcionam como pontos de apoio para a argumentação.

O humor, nas análises, é predominantemente narrativo com foco em crítica social/denúncia. Os mecanismos de *Absurdo* e *Contradição* são predominantes, e a Ironia Polifônica (Brait, 2008) permite ao público reconhecer a dissonância entre o discurso performático e as realidades. O riso é a chave para desestabilizar a doxa.

No caso de *Mercado Feminino*, por exemplo, a figura do Entrevistador, ao tentar projetar um discurso progressista centrado na valorização das *mulheres*, mobiliza *doxas*, que se contradizem: de um lado, a ideia de autonomia feminina e independência; de outro, estereótipos tradicionais que reduzem as mulheres à desordem (*galinheiro*), ao consumo (*shopping*) ou à necessidade de tutela masculina (*marido, namorado*).

Esses lugares-comuns evidenciam como o texto, ao mesmo tempo em que reforça estereótipos, também os expõe de forma caricatural, abrindo espaço para a crítica irônica. Essa crítica se intensifica nos esquemas argumentativos mobilizados: sofismos, aparentando racionalidade apontam para a contradição, como em “não contratamos mulheres para não ter machismo”; argumentos causais, como a ideia de que “se todas falarem juntas haverá desordem”; e argumentos de dissociação, que separam o empoderamento político do empoderamento de consumo.

A dimensão argumentativa do esquete também se manifesta na construção do *ethos* e do *pathos*. O *ethos* projetado pelo entrevistador é o do *esquerdo-macho*, isto é, o homem que se apresenta como aliado, mas cuja prática revela o oposto. O *pathos* mobilizado é o riso acompanhado de indignação, já que o público é levado a rir do absurdo, mas também por meio dele é levado a refletir criticamente sobre o machismo corporativo travestido de discurso progressista.

A referenciação é uma estratégia de linguagem que também corrobora para o caráter argumentativo do esquete. Conforme afirmam Cavalcante *et al.* (2020), “a reelaboração dos referentes se efetua mediante a necessidade de os sujeitos interferirem na visão de mundo uns dos outros. É precisamente nessa ação (de linguagem) para afetar o outro que reside o caráter argumentativo da construção da referência” (p. 133).

As representações cristalizadas, nesse sentido, funcionam como recursos argumentativos que asseguram a inteligibilidade do texto: termos como *galinheiro*, *shopping*, *marido* e *morena* acionam representações coletivas socialmente partilhadas, que permitem ao interlocutor compreender rapidamente a cena e ao mesmo tempo reconhecer sua carga discriminatória, ou seja, acionam a *doxa*.

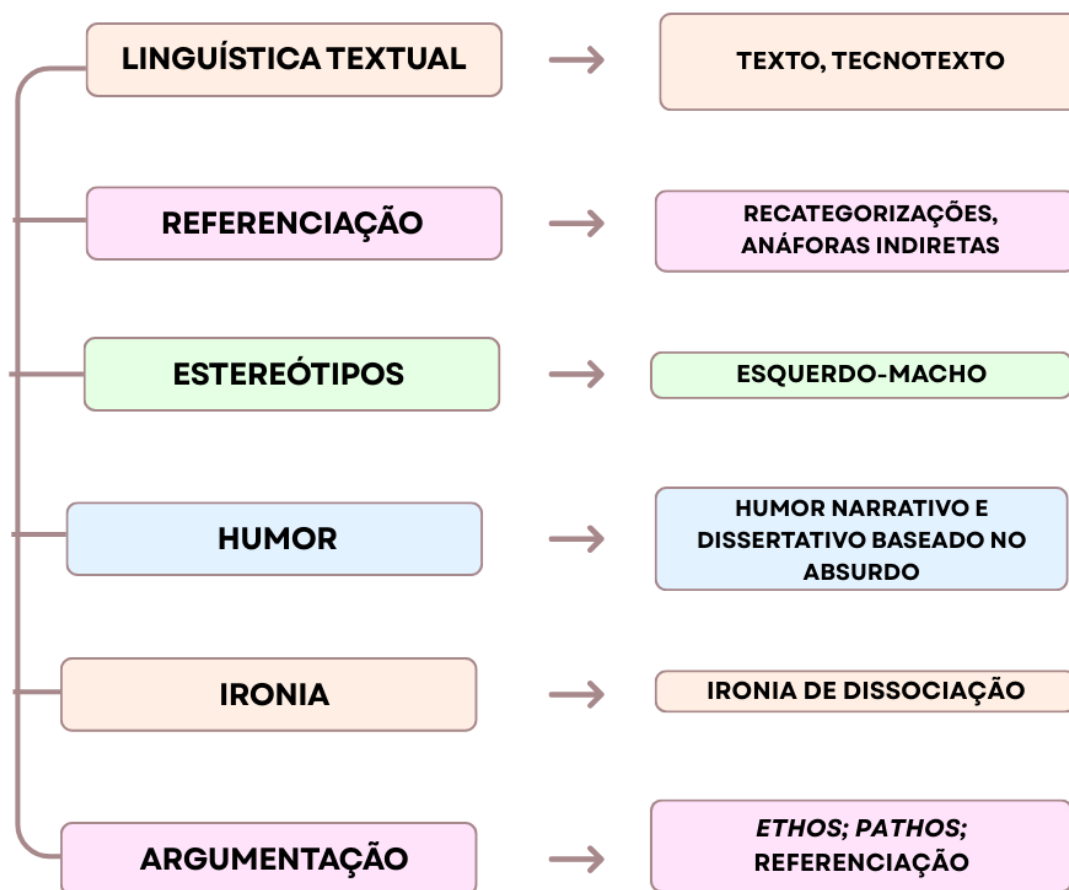
A eficácia do esquete reside, portanto, em sua capacidade de convocar um amplo auditório para refletir sobre práticas naturalizadas. Ao mobilizar estereótipos reconhecíveis, exagerá-los e expô-los em contradições, a encenação humorística aciona um *auditório universal* (Perelman e Olbrechts-Tyteca, apud Amossy, 2020), tornando a crítica social acessível a diferentes públicos.

À luz da teoria Amossyana, percebe-se que *Mercado Feminino* constrói sentidos ancorando-se na *doxa*, ativando topoi sexistas e progressistas em choque, mobilizando estereótipos cristalizados como recursos argumentativos, projetando um ethos irônico e produzindo *pathos* crítico.

No cenário exposto, o riso não é apenas fim em si, mas é um instrumento argumentativo que revela e problematiza as contradições dos textos contemporâneos sobre gênero, desvelando as tensões entre o progressismo performático e a permanência de preconceitos que são estabelecidos por meio de representações coletivas cristalizadas (Amossy; Pierrot, 2022).

A partir da última análise empreendida neste trabalho, realizada nesta seção, o esquema analítico apresentado abaixo sintetiza os eixos teórico-analíticos mobilizados na interpretação do esquete *Mercado Feminino*, permitindo visualizar como esses eixos se articulam na construção do texto.

Figura 8: Esquema analítico de articulação das categorias teóricas na análise do esquete *Mercado Feminino*.



Fonte: Petrus, 2025

Finalmente, finalizam-se, aqui, as análises empreendidas nesta dissertação, com o esquema analítico que propõe sistematizar visualmente o percurso interpretativo desenvolvido, tornando explícita a articulação entre as categorias teóricas mobilizadas e os fenômenos textuais observados, ou seja, o esquema explicita o método operado na análise.

5. ATO FINAL: o humor no tecido textual-discursivo

Este trabalho refletiu sobre as análises dos esquetes *Discurso*, *Histérica*, *Desconstruído* e *Mercado Feminino*, do canal *Porta dos Fundos*, com base nos processos referenciais, estereótipos de gênero, estratégias argumentativas e humor, conforme os quadros teóricos de Ruth Amossy (2020), Amossy e Pierrot (2022), Brait (2008), e Travaglia (1989, 2015) e outros, seguindo os seguintes critérios de delimitação do *corpus*: (i) os processos referenciais empregados na cadeia textual; (ii) a presença e o funcionamento dos estereótipos de gênero como operadores discursivos; (iii) as categorias do risível, segundo os estudos de Travaglia (1989, 2015); e (iv) os efeitos de argumentação e ironia, conforme os princípios da TAD (Amossy, 2020) e da ironia polifônica (Brait, 2008).

Dessa forma, pretendeu-se evidenciar os modos como os esquetes encenam, negociam e desestabilizam discursos hegemônicos, mobilizando o humor como prática textual-argumentativa crítica em ambientes digitais. Ao longo da pesquisa, observou-se, a partir do arcabouço teórico utilizado, que os esquetes funcionam como espaços discursivos que podem desconstruir representações cristalizadas (Amossy; Pierrot, 2022), especialmente, os estereótipos de gênero, por meio de mecanismos linguísticos, como os processos referenciais.

Em resposta à questão norteadora desta pesquisa – *Como a mobilização de estereótipos de gênero, por meio de processos referenciais e argumentativos, estrutura o humor nos esquetes do Porta dos Fundos?* – a análise dos quatro esquetes demonstra uma resposta complexa. Constatou-se que a Referenciação (especialmente a Recategorização) atua como o mecanismo linguístico primário que (re)ativa o estereótipo de gênero, ancorando-o na doxa (Amossy, 2020).

Essa ativação, por sua vez, constitui o argumento de base que, ao ser confrontado ironicamente com a realidade da cena, gera a incongruência e o Absurdo, elementos essenciais para a construção do humor crítico. O riso, portanto, não é incidental, mas o efeito perlocucionário de uma estratégia argumentativa ancorada na linguagem e na crítica social. Sendo assim, o humor é estruturado por meio da mobilização desses recursos tecnolinguageiros que constroem os objetos de discurso, conferem força persuasiva, organizam os sentidos cristalizados, de forma a construí-los e desconstruí-los, revelando os absurdos. Dessa articulação resulta o humor crítico, que, neste estudo, é observado/analísado.

Por meio da Linguística Textual, se faz possível analisar a co-construção de sentidos nos textos multimodais, que emergem como verdadeiros tecnotextos (Martins, 2024), com significados dependentes do contexto de circulação digital. Os esquetes analisados nesta

pesquisa se configuram como *tecnotextos*, nos termos de Martins (2024), uma vez que sua circulação, recepção e sentido estão intrinsecamente ligados ao ambiente digital. Elementos como curtidas, comentários, visualizações e hiperlinkagens contribuem para a construção do sentido do texto, demonstrando que sua força crítica depende tanto de sua materialidade textual quanto de seu contexto de circulação.

Este estudo também ratifica a argumentatividade como elemento constitutivo de todo discurso, como apontado por Adam (2019), que reconhece que em toda sequência textual há um componente argumentativo e Amossy (2011), ao afirmar que todo texto argumenta mesmo que em diferentes graus, destacando o papel da interação na negociação de sentidos.

Pelo fato de a Linguística Textual considerar o texto como um evento singular e construção na interação que é sempre negociada, entende-se, também, que os sentidos são co-construídos e viabilizados pelas redes referenciais, porque existe múltiplas relações nas quais estão envolvidas a produção e a interpretação dos objetos de discurso (Cavalcante *et al.*, 2022). Por essa razão, retoma-se aqui que é na interação que os sentidos são negociados, portanto todos os textos têm sempre intencionalidade e tentam influenciar pontos de vista. Portanto, não há como fugir da condição da reelaboração dos referentes ser uma tentativa de os sujeitos interferirem na visão de mundo um dos outros (Cavalcante, 2020). A referenciação não se limita a um mecanismo de coesão textual, mas atua como estratégia argumentativa e interacional.

A recategorização referencial constituiu o principal achado desta pesquisa. Em *Discurso*, a mulher foi recategorizada de *Presidenta* para *Objeto Estético*; em *Histórica*, de *Companheira* para *Louca*; em *Desconstruído*, o *Corpo* para *Instrumento Político* falho; e em *Mercado Feminino*, de *Mulher Empoderada* para *Galinheiro* (irracional). A recategorização, nesse sentido, evidenciou-se como uma estratégia reveladora de preconceitos.

Constata-se, ainda, que o humor, mais do que mero entretenimento, é uma prática discursiva crítica que atua como uma ferramenta de resistência simbólica, evidenciando e desestabilizando discursos hegemônicos sobre a mulher e seu papel social. A análise dos esquetes, portanto, contribui para a compreensão de como a argumentação no discurso e a ironia são mobilizadas para criticar e questionar as representações sociais dominantes, convocando o público a refletir sobre suas concepções e visões de mundo.

A articulação entre ironia e humor, conforme aponta Travaglia (1989), constitui um recurso discursivo eficaz na crítica social, ao evidenciar contradições e incongruências presentes tanto nas representações midiáticas quanto no imaginário coletivo acerca da

presença feminina em posições de poder (como é o caso do esquete *Discurso*), acerca da legitimação de falas femininas (como é o caso do esquete *Histórica*), acerca da performatividade assumida por figuras masculinas a fim de legitimar atitudes machistas (como é o caso de *Desconstruído*) e, por fim, acerca da construção de um ethos por meio do absurdo (como é o caso de *Mercado Feminino*).

Questões aparentemente triviais, como as destacadas, contribuem para a perpetuação de representações cristalizadas, no entanto, por meio do humor que se vale de recursos da linguagem é possível a observação de uma crítica que propõe mobilizar os sentidos já postos, os tensionando e construindo outros.

O uso da ironia, quando reconhecido pelos interlocutores, atua como um catalisador de reflexão crítica, com potencial para desestabilizar normas e convenções sociais consolidadas, conforme argumenta Travaglia (1989). Para além de seu potencial efeito humorístico, a ironia constitui um instrumento textual que tensiona as estruturas de poder e os papéis de gênero, evidenciando as fragilidades e os limites das representações estereotipadas de gênero.

O contexto, como defendido por Brait (2008), é fundamental para a compreensão da ironia, pois a interação entre o enunciador, o texto e o interpretador criam um espaço de negociação de sentidos. Para tanto, é necessário compreender a exterioridade como uma das responsáveis pela construção dos sentidos elaborados sócio-historicamente. Esse entendimento responde uma questão que atravessou as reflexões que conduziram a escrita deste trabalho: *por que eu rio disso?* As pessoas, dentro de uma sociedade, apenas riem daquilo que, para elas, significa dentro de suas histórias, que não são individuais.

Nesse sentido, a ironia opera como um recurso discursivo estratégico, ao tornar visível a dissonância entre a relevância política das mulheres e a recorrente banalização de suas imagens na esfera pública, instigando o público a questionar os limites impostos por representações reducionistas da mulher no campo político. O humor do *Porta dos Fundos* nasce do choque entre a rigidez dos estereótipos e a possibilidade de desestabilizá-los no discurso, evidenciando tanto sua inevitabilidade quanto sua potência crítica.

As noções mobilizadas nesta pesquisa tornam-se necessárias para a compreensão da análise proposta e se revelam como estratégias textuais-argumentativas que evidenciam o teor argumentativo de todos os textos (Amossy, 2020), pois todos esses são dotados de intencionalidade. Por isso, a Linguística Textual Brasileira os compreende como eventos únicos, negociados e com seus sentidos apenas dados se contextualmente.

Este estudo, de natureza qualitativa e explicativa, limitou seu *corpus* a quatro esquetes do *Porta dos Fundos* para garantir a profundidade da análise linguístico-discursiva. Uma limitação reside na não-inclusão dos elementos interacionais dos tecnotextos (comentários, curtidas) na análise empírica, o que poderia aprofundar a compreensão da recepção do humor e da negociação dos sentidos pela audiência.

Sugere-se, portanto, que futuras pesquisas explorem: a) a análise da recepção, investigando como os estereótipos são percebidos e contestados nos comentários dos tecnotextos; b) o estudo comparativo com outros gêneros digitais de humor (memes, stand-up); c) a investigação de como a recategorização referencial em tecnotextos opera na construção de outros estereótipos sociais (raciais, de classe, etc.); e d) a elaboração de uma definição bem sistematizada e categorizada para *Humor Digital*.

REFERÊNCIAS

- ADAM, J-M. **Textos: tipos e protótipos**. Tradução Mônica Magalhães Cavalcante *et al.* São Paulo: Contexto, 2019.
- AMOSSY, R. Argumentação e Análise do Discurso: perspectivas teóricas e recortes disciplinares. Trad. Eduardo Lopes Piris e Moisés Olímpio Ferreira. EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação, Ilhéus, n. 1, p. 129-144, jun./nov. 2011.
- AMOSSY, R. Argumentação no discurso. São Paulo, Contexto, 2020.
- AMOSSY, Ruth; PIERROT. Anne Herschberg. Estereótipos e Clichês. Tradução: Alena Ciula *et al.* São Paulo: Contexto, 2022.
- AMOSSY, Ruth. Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype. Nathan, 1991.
- APOTHÉLOZ, D.; REICHLER-BÉGUELIN, M. J. Construction de La référence et stratégies de désignation. In: BERRENDONNER, A.; REICHLER-BÉGUELIN, M. J. (Org.) Du syntagme nominal aux objets-de-discours. Neuchâtel: Université de Neuchâtel, 1995.
- ASSOUN, Paul-Laurent. “L’ironie comme rhétorique de l’inconscient”, L’ironie. Analyses et réflexions sur... “De L’art de conférer”, Essais — Livre III — Chapitre 8, de Michel de Montaigne. Paris: Marketing, 1980a, pp. 157-65.
- BARDIN, L. Análise de conteúdo. 4. Ed. São Paulo: Edições 70, 2016.
- BARDIN, Laurence. Análise de conteúdo. 4. ed. Lisboa: Edições 70, 2010.
- BERGSON, H. O Riso: Ensaio sobre a Significação da Comichade. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.
- BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2008.
- Cardoso, M. R. G.; OLIVEIRA, G. S. de; Ghelli, K. G. M. Análise de Conteúdo: uma metodologia de pesquisa qualitativa. Cadernos da Fucamp, Monte Carmelo, 20, 43, fevereiro, 2021. Disponível em: <https://revistas.fucamp.edu.br/index.php/cadernos/article/view/2347>. Acesso em: 30 março 2025.
- CARMELINO, A. C.; LINS, M. P. P. *A Linguagem do humor: diferentes olhares teóricos*. Vitória, ES: UFES, Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, 2009. 157 p.: il.
- CARMELINO, Ana Cristina. *Humor: eis a questão*. São Paulo: Cortez, 2015.
- CARMELINO, Ana Cristina. *Humor: uma abordagem retórica e argumentativa*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo, v. 8, n. 2, p. 40-56, 2012.
- CAVALCANTE *et al.* **Linguística Textual: conceitos e aplicações**. Pontes Editores. 2022.
- CAVALCANTE, M. M. *et al.* O texto e suas propriedades: definindo perspectivas para análise. In: MARQUESI, Sueli Cristina *et al.* **(Con)textos Linguísticos**. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2019.
- CAVALCANTE, M. M.; MARTINS, M. A. **Referenciação: em síntese**. In: Álisson Hudson Veras Lima; Maria Elias Soares; Sávio André de Souza Cavalcante. (Org.). Linguística Geral: os conceitos que todos precisam conhecer. 1ed. São Paulo: Editora Pimenta Cultural, 2020, v. 2, p. 237-272.
- CAVALCANTE, M.M.; BRITO, M. A. **O caráter naturalmente recategorizador das anáforas**. In: AQUINO, Zilda Gaspar Oliveira de; GONÇALVES-SEGUNDO, Paulo Roberto. (Org.). Estudos do discurso: caminhos e tendências. 1ed. São Paulo: Paulistana, 2016, v. 1, p. 119-133.
- CAVALCANTE, Mônica Magalhães; CUSTÓDIO FILHO, Valdinar; BRITO, Mariza Angélica Paiva. Coerência, referenciação e ensino. São Paulo: Cortez, 2014.
- CAVALCANTE, MÔNICA MAGALHÃES; MARTINS, MAYARA ARRUDA. **Uma relação entre dêixis e metadiscursividade**. REVISTA DE LETRAS (FORTALEZA), v. 2, p. 1-13, 2020. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/61533>.

- CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Referenciação: sobre coisas ditas e não ditas*. Fortaleza: Edições UFC, 2011.
- CHARAUDEAU, P. **Linguagem e discurso**: modos de organização. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019.
- CHAROLLES, M.; SCHNEDECKER, C. Coréférence et identité. Le problème des référents évolutifs. *Langages*, 112, 1993, p. 106-126.
- CHIZZOTI, A. *Pesquisa em ciências humanas e sociais*. São Paulo: Cortez, 1991.
- CUSTÓDIO FILHO, V.; ELIAS, V. M. O legado de Mônica Cavalcante para a linguística textual brasileira. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 1-17, maio/ago. 2024. DOI: <https://doi.org/10.5935/1980-6914/eLETD017163>.
- DAVIES, Christie (1985). IS, Cristo (198), "Taking jokos (apart) seriously" *Semiotica* 6 (4) - Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1987:451-454. E resenha de RASKIN, Victor. *Semantic mochasians of Humor*. Dordrecht e Boston, D. Reidel, 1985 (Synthese Language Library, 24), 244 pp.
- DESPOITÉ, Ariane; MARTIN-BERTHET, Françoise, "Stéréotypes comparés: noms d'animaux en français et en espagnol", *Cahiers de lexicologie*, n° 66, 1995-1.
- DUBOIS, D. Catégories sémantiques naturelles: enjeux pluridisciplinaires. In: LÜDI, G. (org.). *Linguistique et modèles cognitifs*. Bâle: ARBA, Université de Bâle, 1995.
- DUCROT, O. **O dizer e o dito**. Revisão técnica da tradução Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987.
- EDWARDS, Derek; POTTERS, Jonathan, *Discourse Psychology*, London, Sage, 1992
- ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Brasil, Zahar, 2018.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário de língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira. 1975.
- FONSECA, João José Saraiva da. *Metodologia da pesquisa científica*. Ceará: Universidade Estadual do Ceará, 2002.
- Franklin Oliveira Silva. Aula aberta: A noção de texto para a Linguística Textual Brasileira. [Vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NaHlvZDjhJ0>. Acesso em: 20 abril 2025.
- FREUD, S. "Os chistes e sua relação com o inconsciente", *Sigmund Freud*, vol. III. Trad. M. Salomão et al. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- GEERAERTS Dirk, "Les données stéréotypiques, prototypiques et encyclopédiques dans le dictionnaire", *Cahiers de lexicologie*, n° 46-1, 1985.
- GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (org.). *Métodos de pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.
- HANKS, W. F. **Língua como prática social**: das relações entre língua, cultura e sociedade a partir de Bourdieu e Bakhtin. Tradução Ana Cristina Bentes, Renato Resende, Marco Antonio R. Machado. São Paulo: Cortez, 2008
- Janaica Gomes Matos. **As redes referenciais na construção de notas jornalísticas**. 2018. Tese (Doutorado em Programa de Pós-graduação em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, Orientador: Mônica Magalhães Cavalcante. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/3541G>. Acesso em: 2 dez. 2024.
- JERKOVIC, Jerônimo (1970). *Revista Voces de Cultura* Vol. 64 n° 03. Petrópolis, Vozes, abril/1970:47-53.
- KLEIBER Georges, *La Sémantique du prototype*. Paris: PUF, 1990.
- KOCH, I. G. V; ELIAS, Vanda Maria. *Escrever e argumentar*. São Paulo: Contexto, 2016.
- KOCH, I. G. V. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 2005.
- KOCH, I. G. V. *Introdução à linguística textual: trajetória e grandes temas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

- KOCH, I. G. V.; MARCUSCHI, L. A. Processos de referenciação na produção discursiva. **D.E.L.T.A**, v. 14, p. 169-190, 1998.
- LEITE, R. L. Da recategorização metafórica à metaforização textual. In: CAVALCANTE, M. M. et al. (Orgs.). *Texto e discurso sob múltiplos olhares*. v. 2 – Referenciação e outros domínios discursivos. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007. p. 104-122.
- LEYENS, J.-P. Préface. In: DUBOIS, N. *La norme d'internalité et le libéralisme*. Grenoble: PUG, 1994.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Linguística de texto: o que é e como se faz?* São Paulo: Parábola, 2012.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. Anáfora indireta: o barco textual e suas âncoras. In: KOCH, I. G. V.; MORATO, E. M.; BENTES, A. C. (Orgs.) *Referenciação e discurso* São Paulo: Contexto, 2005.
- MARTINS, M. A. **Tecnotextualidade e campo dêitico digital – análise de aspectos interacionais e enunciativos**. 2024. 163f. – Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Linguística, Fortaleza (CE), 2024. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/76875>. Acesso em: 2 dez. 2024.
- MESQUITA, Livia de Lima Mesquita; LEITE, Ricardo Lopes. Referenciação: teoria e prática. In: CAVALCANTE, Mônica Magalhães Cavalcante; LIMA, Silvana Maria Calixto de (org.). *Por uma análise argumentativa dos processos referenciais: aplicação da teoria dos blocos semânticos*. São Paulo: Editora Cortez, 2013. p. 233-250.
- MONDADA, L. (1995c). “La construction discursive des catégories”, in D. Dubois, éd., *Actes du Colloque “Catégorisation, représentation des connaissances et systèmes symboliques”*, Paris, 16-17 septembre 1992, Paris: Kimé.
- MONDADA, L. *Verbalisation de l'espace et fabrication du savoir: approche linguistique de la construction des objets de discours*. 1994. Tese (Doutorado em Linguística) – Université de Lausanne, Lausanne.
- MONDADA, L.; DUBOIS, D. Construction des objets de discours et catégorisation: une approche des processus de référénciation. *TRANEL*. 1995, p. 273-302. Obra em português: Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, M.M.; RODRIGUES, B.B.; CIULLA, A. (Org.). *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003.
- MOSCOVICI, Serge *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Rio de Janeiro, Vozes, 2003. 404 páginas (trad. Pedrinho A. Guareschi, a partir do original em língua inglesa *Social representations: explorations in social psychology* [Gerard Duveen (ed.), Nova York, Polity Press/Blackwell Publishers, 2000]). Paulo: Contexto, 2019.
- PAVEAU, M-A. **Análise do discurso digital**: dicionário das formas e das práticas. **Organização da tradução** Julia Lourenço e Roberto Baronas. 1ª. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2021. [2017]
- PLANTIN Christian (éd.), *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*, Ed. Kimé, 1993.
- Porta dos Fundos. [Canal humorístico - vídeos] disponível em: <https://www.youtube.com/@portadosfundos>. Acesso em: 20 abril 2025.
- Raskin, Victor. Linguistic heuristics of humor: a “script”-based semantic approach. *Internacional Journal of the Sociology of Language*. Amsterdam: Mouton de Gruyter, 65, p. 11-25, 1987a.
- SARDENBERG, Cecília. Conceituando “Empoderamento” na Perspectiva Feminista (transcrição revisada da comunicação oral apresentada ao I Seminário Internacional: Trilhas do Empoderamento de Mulheres – Projeto TEMPO, NEIM/UFBA, Salvador, 2006, ampliado na versão 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/6848> >. Acesso em: 26 de julho de 2025.

- TRAVAGLIA, Luiz Carlos (1990). "Uma introdução ao estudo do humor pela linguística" in D.E.L.T.A. Vol. 6, nº 1. São Paulo, PUC-SP/ABRA LIN, •1990:55-82.
- TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *O que é engraçado?* Categorias do risível e o humor brasileiro na televisão. Estudos Lingüísticos e Literários, Maceió, v. 5 e 6, p. 42-79, 1989.
- TRAVAGLIA, Luis Carlos. *Texto humorístico: o tipo e seus gêneros*. In: CARMELINO, Ana Cristina (org.). Humor: eis a questão. São Paulo: Cortez, 2015.
- TRAVAGLIA, L. C. Esquete: caracterização de um gênero oral e sua possível correlação com outros gêneros. Revista Olhares & Trilhas. Uberlândia, vol. 19, n. 2, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/olhasesetrilhas/article/view/40213/27028>
- ZIRALDO (1970) - PINTO, Ziraldo Alves. Roviata Vosos de Caltura. Vol. 64 nº abril/1970: 21-37.