Universidade do Minho
Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas

Diogo Rêgo Moreira

Rir é o Melhor Remédio: Perceções Humorísticas entre Portugal e China

janeiro de 2026

Rir é o Melhor Remédio: Perceções Humorísticas entre Portugal e China
Diogo Rêgo Moreira
UMinho | 2026

Universidade do Minho
Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas

Diogo Rêgo Moreira

Rir é o Melhor Remédio: Perceções Humorísticas entre Portugal e China

Dissertação de Mestrado
Mestrado em Estudos Interculturais Português/Chinês
Área de Especialização em Chinês para falantes de Português

Trabalho efetuado sob a orientação do
Professor Doutor João Marcelo Mesquita Martins
E da
Professora Doutora Sun Lam

janeiro de 2026

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

Licença concedida aos utilizadores deste trabalho



Atribuição-NãoComercial-SemDerivações CC BY-NC-ND

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, endereço o mais genuíno e profundo agradecimento ao Professor Doutor João Martins e à Professora Doutora Sun Lam pela exímia orientação da presente dissertação. Agradeço por todo o carinho, interesse, auxílio e disponibilidade que demonstraram, desde o primeiro momento. Agradeço ao Professor João, em particular, pela sua prontidão e presteza não só nas suas orientações, mas também no que concerne às reuniões presenciais que muito me esclareceram e me tranquilizaram no decorrer deste trabalho. Agradeço à Professora Sun Lam, de forma singular, pela mão amiga que estendeu e que guiou vários momentos da minha ida à China.

À Fundação Oriente e à Doutora Isabel Carvalho cujo apoio prestado, através de uma bolsa de mobilidade, possibilitou a passagem de um semestre em território chinês. Esta temporada foi extremamente rica e valiosa para o presente trabalho, dado que me permitiu experienciar, na prática, alguns dos contextos estudados, o que contribuiu para uma perceção mais autêntica do humor chinês.

À minha família e amigos mais próximos, agradeço pela amizade, palavra amiga, confiança e apoio. Muitas vezes, mesmo sem compreender, asseguraram que esta caminhada fosse mais leve, relembrando-me do quanto gosto da área de estudo que escolhi.

À Catarina Monteiro, agradeço a paciência e disponibilidade infatigável que, ao longo deste tempo, me ajudou a manter o foco e perseverança. Agradeço, de igual forma, o seu olhar atento na finalização deste documento, pois, sem ele, possivelmente, ter-me-ia enganado até no meu próprio nome.

Ao Samuel Afonso sj, agradeço a estima, preocupação e conversas encorajadoras.

Ao Marcos Rijo e aos seus alunos, à Professora Rafaela, ao Professor Chen e à Viviana, agradeço pela amizade, incomensurável durante a minha estadia na China.

Por último, gostaria de remeter um agradecimento a todos os professores e colegas de turma que me acompanharam desde a licenciatura em Estudos Orientais até ao término deste mestrado. Finalizo esta dissertação com a certeza de que a paixão pelo ensino e humanidade para com os seus alunos e os momentos memoráveis que vivi me encaminharam até aqui. A todos desejo as maiores felicidades.

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Breve Cronologia da História de Portugal

- Doação do Condado Portucalense ao Conde D. Henrique (1096)
- Tratado de Zamora (1143)
- Bula *Manifestis Probatum* do Papa Alexandre III (1179)
- 1ª Dinastia – Afonsina (1179 – 1385)
- Tratado de Alcanises (1297)
- 2ª Dinastia – Joanina (1385 – 1641)
- Batalha de Aljubarrota (1385)
- Conquista de Ceuta (1415)
- Passagem pelo Cabo das Tormentas (1488)
- Chegada de Vasco Da Gama à Índia (1498)
- Chegada de Pedro Álvares Cabral ao Brasil (1500)
- Batalha de Alcacér Quibir (1578)
- 3ª Dinastia – Filipina (1580 – 1640)
- Restauração da Independência (1640)
- 4ª Dinastia – Bragantina (1640 – 1910)
- Invasões Francesas (1807 — 1910)
- Implantação da República (1910)
- Estado Novo (1933 – 1974)
- Revolução dos Cravos (1974)

Breve Cronologia da História da China

(Martins, 2021)

- Dinastia Xia (夏朝, *Xiàcháo*) (2100? a.C. - cerca de 1600 a.C.)
- Dinastia Shang (商朝, *Shāngcháo*) (cerca de 1600 a.C. - 1050 a.C.)
- Dinastia Zhou Ocidental (西周, *Xīzhōu*) (1050 a.C. - 771 a.C.)
- Dinastia Zhou Oriental (东周, *Dōngzhōu*) (771 a.C. - 221 a.C.)
    - Período da Primavera e Outono (春秋时代, *Chūnqiū shídài*) (722 a.C. - 403 a.C.)
    - Período dos Estados Combatentes (战国时代, *Zhànguó shídài*) (403 a.C. - 221 a.C.)
- Dinastia Qin (秦朝, *Qíncháo*) (221 a.C. - 206 a.C.)
- Dinastia Han (汉朝, *Hàncháo*) (206 a.C. - 220)
    - Han Anterior (前汉, *Qián Hàn*) (206 a.C. - 8)
    - Dinastia Xin (新朝, *Xīncháo*) (8 - 23)
    - Han Posterior (后汉, *Hòu Hàn*) (25 - 220)
- Três Reinos (三国, *Sānguó*) (220 - 265)
- Dinastias do Norte e do Sul (南北朝, *Nánběicháo*) (265 - 589)
    - Dinastia Jin Ocidental (西晋, *Xījìn*) (265 - 316)
    - Dinastia Jin Oriental (东晋, *Dōngjìn*) (317 - 420)
    - Dinastia dos Tuoba Wei (拓跋魏, *Tuòbá Wèi*) (386 - 534)
    - Dinastia Qi do Norte (北齐, *Běiqí*) (552 - 577)
    - Dinastia Zhou do Norte (北周, *Běizhōu*) (557 - 581)
- Dinastia Sui (隋朝, *Suícháo*) (589 - 618)
- Dinastia Tang (唐朝, *Tángcháo*) (618 - 907)
- Cinco Dinastias (五代, *Wǔdài*) (907 - 960)
- Dinastia Song do Norte (北宋, *Běisòng*) (960 - 1125)
- Dinastia Song do Sul (南宋, *Nánsòng*) (1127 - 1279)
- Dinastia Yuan (元朝, *Yuáncháo*) (1279 - 1368)
- Dinastia Ming (明朝, *Míngcháo*) (1368 - 1644)
- Dinastia Qing (清朝, *Qīngcháo*) (1644 - 1912)
- República da China (中华民国, *Zhōnghuá mínguó*) (1912 - 1949)
- República Popular da China (中华人民共和国, *Zhōnghuá rénmín gònghéguó*) (1949 - atualidade)

Rir é o Melhor Remédio: Perceções Humorísticas entre Portugal e China

Resumo

O presente trabalho de dissertação encontra-se dividido em três grandes partes. Em primeiro lugar, analisa-se o riso numa perspetiva teórica, identificando as principais abordagens ao fenómeno e as respetivas fundamentações. Em segundo lugar, estuda-se a evolução histórica do humor em Portugal e na China, observando de que modo o conceito se transformou ao longo do tempo através de manifestações humorísticas concretas. Por fim, apresenta-se uma breve análise da contemporaneidade em ambos os países, delineando os traços que, do ponto de vista estético, mais caraterizam o humor em cada contexto. Com base nesses elementos, procede-se a uma comparação Portugal e China, assinalando semelhanças e diferenças, com o intuito de tecer constatações que permitam a aproximação das duas culturas.

Palavras-chave: China, Cultura, Humor, Portugal, Riso

Laughter is the best medicine: humorous perceptions between Portugal and China

Abstract

This paper is divided into three main parts. First, laughter is analysed from a theoretical perspective, identifying the main approaches to the phenomenon and their respective rationales. Second, the historical evolution of humour in Portugal and China is studied, observing how the concept has changed over time through specific humorous manifestations. Finally, it presents a brief analysis of contemporary humour in both countries, outlining the features that, from an aesthetic point of view, most characterise humour in each context. Based on these elements, a comparison between Portugal and China is made, highlighting similarities and differences, with the aim of drawing conclusions that allow the two cultures to be brought closer together.

Keywords: China, Culture, Humour, Laughter, Portugal

笑是最好的良药：葡萄牙与中国之间的幽默感知

摘要

本论文分为三个主要部分。首先，从理论角度分析笑，确定该现象的主要研究方法及其依据。其次，研究葡萄牙和中国幽默的历史演变，通过具体的幽默表现形式观察该概念如何随着时间变化。最后，简要分析两国当代情况，从美学角度勾勒出各自语境中幽默的典型特征。基于这些要素，对葡萄牙和中国进行比较，指出相似点和不同点，以期得出有助于拉近两种文化距离的结论。

关键词：葡萄牙、文化、笑声、幽默、中国

ÍNDICE

Introdução 1

1. Reflexões sobre o Riso 3

1.1. Riso 3

1.2. Teorias do Riso 6

1.2.1. Teorias Não Funcionais 8

1.2.1.1. René Descartes 8

1.2.1.2. Thomas Hobbes 10

1.2.1.3. Arthur Schopenhauer 11

1.2.1.4. John Morreall 12

1.2.2. Teorias Funcionais 14

1.2.2.1. Herbert Spencer 14

1.2.2.2. Henri Bergson 18

1.2.2.3. Donald Hayworth 26

1.2.2.4. William McDougall 28

1.2.2.5. Robin Dunbar 30

2. Contornos humorísticos ao longo da História 33

2.1. Reflexões sobre o Humor 33

2.2. Retrato do Humor na História 35

2.2.1. O Riso na História de Portugal: Percurso e Expressões Humorísticas 39

2.2.1.1. Sátira medieval 39

2.2.1.1.1. Poesia Trovadoresca – Cantigas de escárnio e maldizer 39

2.2.1.1.2. Gil Vicente 48

2.2.1.2. Teatro de Revista 52

2.2.1.3. O Pimba 55

2.2.2. O Riso na História da China: Percurso e Expressões Humorísticas 59

2.2.2.1. Reflexões sobre o humor – Ponto de vista chinês 59

2.2.2.2. Bosque do Riso (笑林, *Xiàolín*) 60

2.2.2.3. Ópera Tradicional Chinesa (戏曲, *Xìqǔ*) 64

2.2.2.4. Xiangsheng (相声, *Xiàngsheng*) 68

3. Perceções humorísticas entre Portugal e China 75

3.1. Expressões contemporâneas do humor – Portugal 76

3.1.1. Comédia em palco 76

3.1.1.1. Comédia de improviso 76

3.1.1.2. Comédia *Stand-up* 79

3.1.2. Humor em televisão 82

3.1.3. Humor na rádio 86
3.2. Expressões contemporâneas do humor – China 89
3.2.1. Cinema cómico - Comédias de Ano Novo 89
3.2.2. Humor em televisão 92
3.2.3. Humor *online* – Plataformas de vídeo e Redes sociais 97
3.3. Perfil Humorístico 105
3.3.1. Perfil Humorístico português 105
3.3.1.1. Atitude portuguesa em relação ao riso e humor 105
3.3.1.2. Tipos de humor caraterísticos de Portugal 106
3.3.2. Perfil Humorístico chinês 110
3.3.2.1. Atitude chinesa em relação ao riso e humor 110
3.3.2.2. Tipos de humor caraterísticos da China 112
3.3.3. Perspetivas em comparação 114
Conclusão 118
Referências Bibliográficas 123
Anexos 137
Anexo I - 相声《美丽人生》 (*Xiàngsheng "měilì rénshēng"*) 137
Anexo II – 黄埔江上有座桥 (*Huángbù jiāngshàng yǒu zuò qiáo*) 140

Índice de Tabelas

Tabela 1. *Categorias do Humor* 38
Tabela 2. *Programas de Humor em Televisão Portuguesa (2001-2010)* 83
Tabela 3. *Rúbricas Humorísticas da Rádio Portuguesa* 87

Índice de Figuras

Figura I. *Representação do carácter 竹(zhú) na escrita em selo* 6
Figura II. *Representação do carácter 艹 na escrita em selo* 6
Figura III. *Representação do carácter 犬(quǎn) na escrita em selo* 6
Figura IV. *Representação do carácter 犬(quǎn) na escrita oficial* 6
Figura V. *Representação do carácter 夭 (yāo) na escrita em selo* 6
Figura VI. *Representação do carácter 夭 (yāo) na escrita oficial* 6
Figura VII. *Ator Zhu Shihui a interpretar o papel do Palhaço na Ópera de Pequim* 67

Figura VIII. *Paródia de Xi Jinping e Barack Obama* 103

Figura IX. *Paródia de Shinzo Abe e Xi Jinping* 103

Figura X. *Ator chinês Ge You encostado* 104

Figura XI. *Peixe salgado (咸鱼, xián yú)* 104

Introdução

Desde que existe memória, rir é parte integrante dos comportamentos mais básicos e peculiares que caraterizam a Humanidade. De natureza inata, o riso verifica-se, assim, presente em todos os seres humanos, desde a mais tenra idade à mais avançada, ultrapassando limites impostos por condições físicas e mentais. Este fenómeno parece fazer parte da nossa humanidade há um tempo extremamente longo e, como tal, à semelhança de tudo aquilo que nos carateriza enquanto seres humanos, no decorrer desse tempo, portou mudanças. Na era atual, o riso é indissociável do humor. Este termo, no presente trabalho, está, portanto, associado ao riso, não como estado de espírito, mas, principalmente, como humorismo, ou seja, arte de fazer rir através de ferramentas como a escrita e a representação. É neste sentido que o humor surge nos diferentes povos e sociedades como caraterística distinta e, por isso, reveladora de traços culturais, de maneiras de pensar e de agir. Entender que tipo de situações uma determinada cultura considera cómicas é um passo pertinente a dar para uma melhor compreensão da mesma.

No âmbito dos estudos na área de comunicação intercultural português/chinês, pretende-se desenvolver investigação no tema do humor. Tema este escolhido não só pelo gosto pessoal em relação à temática, mas também pelo desejo de contribuir para o alargamento da investigação na área. No que é atinente ao último, relativamente ao riso e humor como conceitos isolados, verifica-se que a literatura possui já um relevo considerável. Em contrapartida, ao afunilar essa investigação para a individualidade portuguesa e chinesa, os recursos apresentam menor quantidade. Sendo ainda mais particular, estreitando o foco para a ligação entre Portugal e China, deparamo-nos com uma área ainda mais escassamente explorada. Neste seguimento, pretende o presente trabalho de dissertação estudar, primeiramente, as especificidades de cada país no que concerne ao humor, as quais denominamos de perceções humorísticas, e, de seguida, partindo de tais constatações, colocá-las lado a lado com o intuito de identificar convergências e divergências.

Neste sentido, o presente trabalho encontrar-se-á dividido em três capítulos. No primeiro capítulo elucidar-se-á sobre o conceito de riso. Realizar-se-á, inicialmente, uma breve indagação sobre a sua etimologia em ambas as línguas, nutrindo, desde logo, o estudo de nuances que, mesmo que ligeiras, lançam já luz sobre o fenómeno, abrindo caminho para a sua compreensão. De seguida, aprofundar-se-á o seu entendimento através da listagem e estudo de várias teorias que visam justificar o fenómeno, das quais se destacam a da superioridade de Thomas Hobbes (2017), a teoria da incongruência de Arthur Schopenhauer (2011), a teoria do alívio de Herbert Spencer (2012), bem como diversos outros pensadores, que a título de exemplo se enumeram René Descartes (1989), Henri

Bergson (1913) e Robin Dunbar (2022).

Como consequência do tempo, as perceções humorísticas singulares de cada povo assumem, atualmente, traços dissemelhantes das épocas passadas. No entanto, o estudo destes elementos é indispensável para a compreensão do cenário do presente. É neste sentido que, no segundo capítulo, se visa reunir as caraterísticas que, ao longo da história, fizeram parte do humor em Portugal e na China, recorrendo à análise de contextos empregadores de humorismo no decorrer do tempo. Tentar-se-á, desta forma, entender de que maneira a temática se foi moldando. Em Portugal, selecionando a tradição satírica medieval, destacando o teatro de revista e o estilo pimba da música portuguesa e, na China, iniciando pelo texto humorístico *Bosque do Riso,* passando pela ópera tradicional chinesa e culminando nos curiosos números de *Xiangsheng.*

No terceiro e último capítulo, objetivar-se-á traçar o perfil humorístico de cada um dos países em questão e colocar os dois lados à luz do exercício comparativo. Para tal, uma vez que é, de igual forma, produto da época em que nos encontramos, iniciar-se-á o capítulo por uma análise ao humor da atualidade em cada país. Elaborar-se-á, de seguida, com base nestas constatações, aliadas às aceções do segundo capítulo, a delineação das caraterísticas que mais padronizadas se encontram, bem como os motivos que, possivelmente, assentam na base de tais particularidades. De seguida, proceder-se-á à comparação entre os dois países, almejando elencar, de forma clara, vários aspetos semelhantes e distintos, culminando, assim, em considerações construtoras de uma ponte firme para uma melhor perceção humorística e, consequentemente, cultural.

Deste modo, realizar-se-á a tentativa de responder a questões como: quais são as caraterísticas predominantes do humor em Portugal e na China?; Será que as perceções humorísticas diferem tanto quanto os aspetos práticos das culturas?; O humor pode ser uma ponte entre culturas?; Que perspetivas se podem criar para o futuro da relação humorística entre os dois países?.

1. Reflexões sobre o Riso

Neste primeiro capítulo do presente trabalho incorrer-se-á na indagação sobre o riso. Constarão, em primeiro lugar, constatações linguísticas acerca do termo, seguidas pela elucidação do fenómeno, através de teorias que o intentam explicar.

1.1. Riso

Ser-se humano é fazer parte de uma existência caraterizada por, de entre muitos outros fenómenos, rir, não se encontrando delimitada esta existência a barreiras temporais de uma Humanidade contemporânea, mas sim de Humanidade no seu todo. Segundo a Teoria da Origem Única[1] de Allan Wilson (1987), o *Homo Sapiens*, ou humano moderno, surgiu há cerca de duzentos mil anos. No entanto, de acordo com estudos científicos [2], o riso é uma caraterística que já prevalece na evolução humana há bastante mais tempo, datando de há, pelo menos, dez a dezasseis milhões de anos, para além de nos grandes primatas, dos quais descende o ser humano, este fenómeno já se verificava em contornos parecidos. Não parece, desta forma, descabido inferir que rimos há mais tempo do que falamos em sistemas de línguas organizados. De facto, este fenómeno surge no comportamento humano nos primeiros meses de vida, antes sequer de se conseguir articular palavras, ultrapassando barreiras impostas por limitações físicas, uma vez que também está presente em bebés com incapacidades visuais e/ou auditivas.

Em termos linguísticos, e especificamente em língua portuguesa, a palavra "riso" advém do vocábulo do latim *risus*, que é o particípio passado do verbo *ridere*, que significa "rir", "rir-se" ou "rir de". Várias são as semelhanças fonéticas que se encontram entre *risus* e outras palavras do latim, sendo igualmente interessante denotar que os seus significados possuem ligação, a título de exemplo, ao termo *rictus* que designa "ação de mostrar os dentes" ou de "boca aberta", sobretudo para rir. O fenómeno do riso sempre possuiu vários registos, isto é, várias formas de se manifestar fisicamente, fosse com um som mais audível ou mais discreto, fosse acompanhado por uma expressão corporal mais exagerada ou mais serena. Apesar desta diversidade de gestos corporais se verificar na vida humana, na língua portuguesa, contudo, nem sempre se utilizaram palavras diferentes para os distinguir. Um exemplo bastante familiar surge com a palavra "sorriso". No século XIII, utilizavam-se, em vez do supramencionado termo, expressões como "riso leve" ou "riso brando". Naturalmente, com o passar do tempo, advindos da necessidade de precisar esta diversificação, surgem na língua

[1] A Teoria da Origem Única, também apelidada de *Out of Africa* ou Teoria da Eva Negra é uma teoria científica que defende que os seres humanos descendem de um antepassado comum que se espalhou pelo mundo, saído do continente africano. (NdA)
[2] Ross et al., 2009

portuguesa vários outros vocábulos que rotulam estas pequenas nuances, como, por exemplo, o já referido "sorriso", para descrever a expressão facial amigável de elevação dos cantos da boca, de modo a mostrar os dentes, quase um riso sem som; "gargalhada" ou "risada", que designam um som de riso alto e prolongado; e ainda termos como "risota", que se prende com definir ocasiões engraçadas ("Naquele dia, foi uma risota!") e "risonho", adjetivo que carateriza alguém que tem ar de riso. Ainda que ligeiramente distintos uns dos outros, todos estes termos aparecem associados ao ato de exprimir sentimentos ou ideias através de movimentos particulares dos músculos da cara, em particular da boca, habitualmente acompanhados da emissão de sons explosivos a partir do peito e da garganta.

Por sua vez, na língua chinesa, a palavra "riso" é representada pelo caráter 笑 (*xiào*). Este é classificado como um ideograma composto, sendo construído por duas partes: 竹(*zhú*) e 夭(*yāo*), podendo significar, respetivamente, "bambu" e "tenro" ou "viçoso", tendo sido visto pela primeira vez na escrita do Período dos Estados Combatentes (战国时代, *zhànguó shídài*)[3]. Ao longo da história, dado o desenvolvimento natural da escrita, este carácter foi sofrendo diversas alterações e, atualmente, existe mais do que uma teoria que explica o aparecimento da sua forma original. Encontram-se, assim, variantes que estruturam a sua parte superior com significado de "dente" (齿, *chǐ*) e a parte inferior remetendo para "cão" (犬, *quǎn*), sendo escrito como 㕯. O intuito desta junção estaria em querer transmitir a ideia de um cão que mostra os seus dentes. O ato de exibir os dentes por parte deste animal pode possuir vários motivos, como medo, alegria e raiva. Em todo o caso, esta ação é sempre motivada por um estímulo exterior. O riso humano apresenta, em certa medida, circunstâncias parecidas, quanto mais não seja a imagem de exibição dos dentes.

Pode questionar-se, no entanto, o motivo de se utilizar especificamente a figura do cão e não de outro animal que possua o mesmo hábito. Como resposta a esta indagação, seja tida em consideração a proximidade deste animal com a Humanidade. Domesticado, o cão é parte integrante da vida humana, estando associado a momentos como a vigia de uma casa ou a brincadeira com os seus donos. Para além disso, desde cedo que o cão foi um grande aliado da Humanidade em tarefas do quotidiano como, entre outras, a caça. Por outro lado, a expressão de emoções por parte de um cão é sempre facilmente descodificável, tornando a sua exposição muito clara. Se um cão, enquanto mostra os dentes, rosna, exprime provavelmente raiva. Se o faz enquanto abana a cauda e inclina a cabeça para o lado, demonstra alegria. Se o acompanha com colocar a cauda entre as pernas e com

[3] O Período dos Estados Combatentes (战国时代, *zhànguó shídài*) diz respeito à época datada de, aproximadamente, 403 a.C. - 221 a.C. na história da China, caraterizada por disputas militares entre vários reinos pela hegemonia do território. (NdA)

um olhar fixo, expressa medo. As emoções humanas, em contrapartida, são complexas e passíveis de camuflagem. Noutras variantes, a estrutura original do carácter 笑 (*xiào*) é 芙 (*xiào*). Desta vez, o sinograma possui parte superior composta por 艸(*cǎo*), traduzível como "relva" ou "erva", mantendo, no entanto, a mesma parte inferior de "cão". Pode não ser, à primeira vista, clara a ligação entre os elementos "cão" e "relva", porém é possível identificar uma conexão íntima entre estas duas realidades. O cão vive na natureza e, mesmo que não habite nela, na sua generalidade, gosta muito de correr em espaços relvados abertos, onde se sente livre e eufórico. Neste sentido, esta junção de elementos remete para o sentimento de alegria esboçado pelo cão na circunstância.

Curiosamente, nenhuma destas possibilidades para a forma original do carácter coincide com a estrutura atual do mesmo. A escrita em caracteres, ao longo do processo de evolução por que passou, foi sendo simplificada, dada a necessidade de se escrever com mais rapidez e fluidez. Neste procedimento, as diferentes caligrafias relacionadas com possíveis erros potenciados pela rapidez e pela semelhança entre caracteres, e associadas ainda ao próprio processo de deterioração dos materiais onde constava a escrita, levaram a mudanças na forma dos mesmos, principalmente em partes mais minuciosas e traços mais pequenos, como os radicais. No caso específico do radical do carácter em questão, que corresponde à sua parte superior, na escrita em selo[4], o carácter 竹(*zhú*) era escrito como representado pela figura I e o radical simples para "relva" (艹) como representado na figura II. Apesar de não ser um facto comprovado, pode supor-se que as semelhanças evidentes entre os dois caracteres, associadas ao processo descrito previamente, podem justificar a diferença na escrita.

Escreve o calígrafo Tu Chungkao (杜忠诰, *Dù zhōnggào*) (2006) que este fenómeno não é singular neste carácter e que vários outros passaram pelo mesmo, como, por exemplo, o sinograma para o verbo "responder": 答 (*dá*) que possui a variante 荅(*dá*), com a mesma leitura e significado. No que diz respeito à parte inferior do carácter, a passagem de 犬(*quǎn*) para 夭 (*yāo*) pode justificar-se por um processo semelhante ainda mais evidente. Na escrita em selo, 犬(*quǎn*) possuía os contornos visíveis na figura III e passou a escrever-se como representado na figura IV. O sinograma 夭 (*yāo*), nas mesmas duas épocas, assumia, primeiramente, a estrutura representada pela figura 5, passando a escrever-se posteriormente como na figura 6. São bastante claras as semelhanças entre um e outro e

[4] A escrita chinesa possui vários estilos caligráficos, sendo a escrita em selo (篆书, *zhuànshū*) um deles, datando, aproximadamente de 800 a.C. a 206 a.C. Os restantes estilos denominam-se de: escrito oráculo (甲骨文, *jiǎgǔwén*) (aprox. 1300 a.C.), escrita em bronze (金文, *jīnwén*) (aprox.1000 a.C.- 200 a.C.), escrita oficial (隶书, *lìshū*) (aprox. 200 a.C - 200 d.C.), escrita cursiva (草书, *cǎoshū*) (aprox. 100 d.C.- 400 d.C.), escrita semicursiva (行书, *xíngshū*) (aprox. 200 d.C. – 600 d.C.) e escrita padrão (楷书, *kǎishū*) (apox. 200 d.C. – presente). (NdA)

percetível a possível incerteza quanto a qual o correto.



Figura I
Representação do carácter 竹(zhú) na escrita em selo.



Figura II
Representação do carácter 艹 na escrita em selo.



Figura III
Representação do carácter 犬 *(quǎn)* na escrita em selo.



Figura IV
Representação do carácter 犬 *(quǎn)* na escrita oficial.



Figura V
Representação do carácter 夭 *(yāo)* na escrita em selo.



Figura VI
Representação do carácter 夭 *(yāo)* na escrita oficial.

1.2. Teorias do Riso

Comum a todos os seres humanos, o riso é um comportamento quase tão presente no quotidiano como a própria capacidade de comunicar, seja por palavras, gestos ou através da escrita. Rir revela-se um fenómeno embargador de uma simplicidade complexa: é algo tão visível, tão humano, tão intuitivo, mas, simultaneamente, tão difícil de fundamentar. Pode parecer um comportamento que não possui muito que se lhe diga, mas se se o examinar e tentar entender porque acontece, com facilidade se conclui que é bastante mais do que aparenta. Diz-nos David Le Breton (2018) que o riso:

> Exprime a alegria pura, o bom humor, mas também a angústia, o sentimento de superioridade, o ódio, a vergonha, a timidez, o triunfo, a troça, a surpresa, o constrangimento, a polidez, a submissão, a incredulidade, o desdém, a soberba, o desafio, a vontade de manter as aparências ou de afastar uma

emoção, etc. (p.21)[5]

Presente numa pluralidade considerável de circunstâncias, naturalmente, ao longo do tempo, inúmeros foram os estudiosos, de áreas como a filosofia, psicologia, antropologia, neurociência, entre outras, que se debruçaram sobre este tema, tentando explicar o fenómeno. O presente capítulo é composto por nove teorias explicativas do fenómeno do riso escolhidas com base na sua relevância no meio científico e com o objetivo de elencar pontos de vista e épocas distintas, de modo que o panorama teórico, que serve de fundamento para a tentativa de compreensão do ato de rir aqui realizada, possa ser o mais rico e diversificado possível, adequando-se, naturalmente, às limitações do trabalho.

No que diz respeito à organização das teorias, reconhece-se a existência de formas já idealizadas por autores, como Patricia Keith-Spiegel (1972), que acomoda as teorias clássicas relativas ao tema em oito categorias:

1. Teorias biológicas, de instinto e evolutivas, dizendo respeito a pontos de vista que têm em conta o riso com alguma das seguintes caraterísticas: particularidade humana inata, conectado com o sistema nervoso ou detentor de uma função adaptativa;

2. Teorias da superioridade, colocadoras do triunfo sobre o outro e de sentimentos de superioridade no centro da justificação; teorias da incongruência, cuja caraterística principal é o reconhecimento de um desajuste entre a realidade e perceções abstratas sobre ela;

3. Teorias da surpresa, que consideram a repentinidade e imprevisibilidade como fator determinante para gerar riso;

4. Teorias da ambivalência, defensoras de que o riso surge por meio do sentimento de emoções incompatíveis;

5. Teorias do alívio, cujo centro justificativo do riso se prende com a libertação de excesso de tensão nervosa;

6. Teorias da configuração, advogadas de que o ato de rir surge quando elementos originalmente sem relação entre si se encaixam;

7. Teoria psicanalítica, essencialmente aglomeradora dos estudos de Sigmund Freud.

Organizada de forma menos extensa surge a estruturação feita por Amy Carrell (2008) em três grandes categorias: cognitivas/percetuais ou incongruência; sociais/comportamentais ou depreciativas;

[5] "Il s'enracine dans la joie pure, la bonne humeur (le bon humour) mais aussi la détresse, le sentiment de supériorité, la haine, la honte, la timidité, le triomphe, la raillerie, la surprise, l'embarras, la politesse, la soumission, l'incrédulité, le dédain, la morgue, le défi, la volonté de sauver les apparences ou de mettre à distance une émotion, etc." (TdA)

e psicanalíticas ou do alívio.

Nas formas organizadoras supramencionadas e em todas as outras integrantes da pesquisa realizada, as teorias são colocadas em categorias com base na sua singularidade, isto é, tendo em conta as suas caraterísticas individuais. Adicionalmente, nenhuma das estruturações encontradas se adequa ao aglomerado das teorias escolhidas para este trabalho, de forma a serem organizadas de forma equilibrada em termos quantitativos. Por conseguinte, pensa-se ser mais pertinente adotar uma forma de acomodação diferente, partindo de um ponto de vista coletivo e identificando uma única caraterística transversal a todas as teorias que as permita distinguir. Ora, segundo teorias como a da Origem das Espécies de Charles Darwin (publicada originalmente em 1859) a maioria dos fenómenos que ocorrem no corpo humano possuem uma razão de ser, ou possuíram tal característica em algum momento da evolução. Quer-se crer que o riso, como integrante destes processos biológicos, poderá, de igual forma, possuir ou ter possuído uma função relevante e não ser uma caraterística que existe meramente sem uma utilidade. Neste sentido, o aspeto em questão selecionado para a distinção na categorização das teses sobre o riso diz respeito à funcionalidade, ou seja, se a teoria considera que o riso por detrás da sua génese possui ou não uma função. Deste modo, as teorias apresentar-se-ão divididas em dois grandes grupos apelidados de: teorias não funcionais e teorias funcionais, intituladas, cronologicamente, com o nome do respetivo autor. Entenda-se o termo "funcional" como nomeador das teorias que afirmam que o riso possui uma função e, por isso, existe, e "não funcional" como designador das teorias que não reconhecem uma utilidade no riso.

1.2.1. Teorias Não Funcionais

Neste subcapítulo dialogar-se-á sobre as teorias que não reconhecem uma utilidade no riso.

1.2.1.1. René Descartes

René Descartes, filósofo e matemático francês do século XVI, na obra *The Passions of the Soul,* publicada originalmente em 1649, um dos seus últimos trabalhos antes de falecer, debruçou-se sobre o tema do corpo e da alma, incorrendo sobre o que denominou de "paixões", que, à luz da sua leitura e análise, se pode entender como emoções ou sentimentos. O filósofo carateriza e justifica o ato de rir através de uma perspetiva fisiológica, que tem em conta o riso como uma ação humana agressiva. Sustenta que

> O riso consiste na passagem do sangue da cavidade direita do coração, através de uma artéria, fazendo inchar os pulmões, repentina e repetidamente. Tal movimento força o ar contido nos pulmões a ser expelido pela traqueia, originando um grito explosivo; à medida que os pulmões incham e o ar ascende,

> é exercida pressão sobre os músculos do diafragma, peito e garganta, fazendo com que os músculos faciais ligados a estes outros se mexam. Aquilo a que chamamos Riso é somente esta ação facial em conjunto com o grito explosivo. (1989, p. 83)[6]

É interessante notar que Descartes, por se referir exclusivamente ao riso e à sua natureza agressiva, se distancia do ato de sorrir, que se carateriza pela serenidade. Segundo o autor, "em todos os incidentes capazes de produzir este riso explosivo que vem dos pulmões, há sempre uma influência de ódio ou, pelo menos, admiração" (1989, p.83)[7]. Contrariamente àquilo que, porventura, se pode pensar de que a alegria gera riso, interpreta-se com a citação anterior que, para o filósofo francês, a alegria por si só não parece mostrar-se capaz de o produzir, necessitando de estar conectada a outros sentimentos. É, desta maneira, que René Descartes associa ao comportamento humano do riso três emoções: a alegria, o ódio e o sentimento de admiração. Neste seguimento, forja duas combinações: alegria e admiração; alegria e ódio. No que diz respeito à primeira, Descartes (1989) defende que a alegria, quando combinada com a admiração, causa uma abertura tão rápida dos orifícios do coração que o sangue é bombeado para os pulmões com extrema abundância. No que toca à segunda combinação da alegria com o ódio, possui um argumento mais desenvolvido, sendo por aqui que é atribuída a Descartes uma vinculação com a Teoria da Superioridade de Thomas Hobbes (2017), que será desenvolvida no próximo subponto. O filósofo chama a este segundo conjunto de "escárnio" ou "troça", sustentando que surge do facto de nos apercebermos de algum infortúnio de alguém e de acharmos que esse alguém é merecedor desse azar. No entanto, adverte também que isto só acontece quando o azar não é considerado grave, partindo do pressuposto que não sentimos ódio profundo pela pessoa e que possuímos uma índole benigna. Afirma ainda que "aqueles que possuem defeitos mais óbvios (...) estão mais inclinados para fazer troça", uma vez que "por desejarem ver os outros em tanta desgraça quanto a que vêm neles mesmos, sentem agrado em ver as desgraças que lhes acontecem" (Descartes, 1989, p.117)[8].

Pode interpretar-se que Descartes possui, assim, uma visão ligeiramente negativa em relação ao riso, fundamentada pelo argumento anterior. No entanto, é relevante salientar que este cria espaço para a possibilidade de se retirarem benefícios em prol do aperfeiçoamento do comportamento

[6] "This is what happens in laughter: Blood coming from the right-side cavity of the heart through the arterial vein suddenly and repeatedly inflates the lungs, forcing the air in them to rush out through the windpipe, where it makes an inarticulate, explosive sound. The swelling of the lungs and the rushing out of the air both push against all the muscles of the diaphragm, chest and throat, thus causing movement in the facial muscles that are connected with them. And what we call 'laughter' is merely this facial expression together with the inarticulate and explosive sound that we call 'laughter'." (TdA)

[7] "Experience also shows that in all the incidents capable of producing this explosive Laughter that comes from the lungs, there is always some small subject of Hatred, or at least Wonder." (TdA)

[8] "And we see that those who have very obvious defects - for example, those who are lame, one-eyed, or hunchbacked, or those who have received some public affront – are particularly inclined to mockery. For, desiring to see everyone else in as much disgrace as they are in, they are very much pleased by the misfortunes that happen to them, and deem them deserving thereof." (TdA)

humano. Com o riso, de uma forma saudável e discreta, é gerada a possibilidade de fazer sobressair aspetos negativos do comportamento de alguém, potencializando a sua correção.

1.2.1.2. Thomas Hobbes

Thomas Hobbes, filósofo e teórico político inglês do século XVII, discorreu largamente sobre temas políticos e sociais, analisando, para esse efeito, a própria natureza humana. É nesse seguimento que, em algumas das suas obras, deu também atenção à questão do riso. Para se entender mais adequadamente a teoria de Hobbes, é importante prestar atenção, primeiramente, àquilo que o autor escreve sobre a natureza humana.

O filósofo, na sua obra *Leviathan*, originalmente publicada em 1651, escreve que "se dois homens desejam uma mesma coisa, e dela não podem ambos disfrutar, tornam-se inimigos; e no caminho para a obter tentam destruir-se ou subjugar-se um ao outro" (1998, p.83) [9]. Neste sentido, Thomas Hobbes assume que a natureza humana possui uma tendência para o conflito. Mais adiante, sustenta que "existem na natureza do Homem três causas principais para a discórdia. Primeiro, competição; segundo, desconfiança; terceiro, glória" (1998, p.83)[10]. É a esta última razão que mais responsabilidade atribui no que diz respeito à justificação para o ato de rir. Decorrendo deste ponto de partida, é importante destacar e aprofundar duas palavras-chave que Hobbes conjuga, "glória" e "repentina", sendo esta junção fulcral para causar riso. À semelhança de Descartes, abordado previamente, Hobbes também considera a repentinidade como um fator necessário ao riso, sustentando que "independentemente do que for que cause riso, tem de ser novo e inesperado" (2017, p. 54)[11]. No que diz respeito à emoção de glória, Hobbes (2017) define-a como a emoção originada pela imaginação ou conceção do nosso próprio poder, acima do poder de outro. Enumera também três tipos de glória: glória justa ou bem fundamentada, glória falsa e vanglória. David Hayed (1982), clarifica que a glória justa é baseada na consciência do poder individual de cada um com base em ações passadas, servindo também como base para aspirar ao aumento de poder. No que diz respeito à glória falsa, Hobbes sustenta que ela "não provém de nenhuma autoconsciência associada às próprias ações, mas sim da fama e confiança atribuída pelos outros" (2017, p. 51), possibilitando a que "se pense bem de si mesmo, sendo, no entanto, enganado" (2017, p. 51)[12]. Quanto ao último tipo de glória enumerado, o autor associa-a a ações que não acontecem na realidade, considerando-as

[9] "(...) if any two men desire the same thing, which nevertheless they cannot both enjoy, they become enemies; and in the way to their end (which is principally their own conservation, and sometimes their delectation only) endeavor to destroy or subdue one another." (TdA)
[10] "So that in the nature of man, we find three principal causes of quarrel. First, competition; secondly, diffidence; thirdly, glory." (TdA)
[11] "(...) whatsoever it be that moved laughter, it must be new and unexpected." (TdA)
[12] "The same passion may proceed not from any conscience of our own actions, but from fame and trust of others, whereby one may think well of himself, and yet be deceived." (TdA)

fictícias ou meramente imaginativas, declarando-a improfícua, uma vez que não gera qualquer tipo de ação ou vontade de agir.

A partir destas considerações acerca da natureza humana que tende para o egocentrismo e competitividade torna-se percetível o facto de a posição de Thomas Hobbes em relação ao riso se basear no sentimento de superioridade. Como o próprio conclui, "o riso nada mais é do que a glória repentina originada pela perceção repentina de superioridade em nós próprios, através da comparação com fraquezas dos outros ou fraquezas passadas de nós mesmos" (Hobbes, 2017, p. 54)[13].

1.2.1.3. Arthur Schopenhauer

Arthur Schopenhauer, filósofo alemão do século XIX, desenvolveu também teoria em relação à temática do riso, procurando compreender e justificar este fenómeno. A teoria associada a Schopenhauer é denominada de Teoria da Incongruência, tendo como base justificativa este mesmo termo.

Segundo o filósofo, "a causa do riso, em todos os casos, é simplesmente a perceção repentina da incongruência entre um conceito e os objetos reais que foram pensados através desse conceito, e o próprio riso é apenas a expressão dessa incongruência" (Schopenhauer, 2011, p. 95)[14]. Por outras palavras, Schopenhauer defende que o ato de rir é uma consequência, advinda do mundo das ideias, do facto de uma ligação entre um objeto real e um conceito associado a este não ser congruente. No dicionário da língua portuguesa (2015), o significado da palavra "incongruência" encontra-se associado a falta de coerência, discrepância ou qualidade do que não condiz. É precisamente desta qualidade de não condizer que o riso se origina. Torna-se, assim, claro o porquê de se achar engraçada, por exemplo, uma situação em que uma criança usa um chapéu de adulto. Para além do tamanho do chapéu que a criança usa não ser congruente com o tamanho da sua cabeça, o próprio chapéu, tendo sido feito para e frequentemente usado por adultos, não condiz com a realidade de uma criança, dado que a associação feita é a de que o objeto – o chapéu – conjuga com a conceção abstrata de ser usado por pessoas adultas. O filósofo alemão adianta ainda que existem, essencialmente, duas maneiras através das quais se deteta esta incongruência. Na primeira, são associados dois objetos a um mesmo conceito e a incongruência entre a conceção do objeto e o objeto real é detetada quando se entende que estes mesmos objetos são diferentes em muitos aspetos e apenas associáveis relativamente a um. Na segunda, há apenas um objeto associado a uma conceção abstrata, que em

[13] "(...) laughter is nothing else but a sudden glory arising from sudden conception of some eminency in ourselves, by comparison with the infirmities of others, or with our own formerly (...)." (TdA)

[14] "The cause of laughter in every case is simply the sudden perception of the incongruity between a concept and the real objects which have been thought through it in some relation, and laughter itself is just the expression of this incongruity." (TdA)

certos aspetos está corretamente feito, mas que em outros não.

Para além disso, defende também Schopenhaeur (2011) que quanto maior for a discrepância entre a realidade e o conceito associado a esta, mais hilariante será este contraste. Para ilustrar estas afirmações, atente-se num dos exemplos que o filósofo menciona no segundo volume de *The World As Will And Idea* (2012), em que um médico é sepultado com a seguinte escritura na sua lápide: "aqui jaz como um herói, e aqueles mortos por si jazem a seu lado" (Schopenhaeur, 2012, p.268)[15]. Pelo contexto, três são as ideias-chave para a perceção da incongruência: um conceito e duas realidades. O conceito abstrato em questão é o ser herói. As duas realidades presentes são a de ser médico e a de ser soldado. Esta última, apesar de não se encontrar expressamente escrita, é percecionada graças ao elemento "e aqueles mortos por si" presente na frase. Ambas as realidades podem ser associadas ao conceito abstrato de ser herói. No entanto, com particularidades significativamente diferentes: o médico é considerado herói por salvar vidas, o soldado por tirá-las. Por um lado, o conceito é adequado à realidade de ser médico, mas, por outro, é extremamente incongruente. A partir do exato momento em que esta incongruência é percecionada, o riso surge como sinal dessa perceção, pois encontramo-nos perante um paradoxo inesperado que nos entretém.

1.2.1.4. John Morreall

John Morreall, académico americano doutorado em Filosofia e um dos fundadores da Sociedade Internacional de Estudos Humorísticos[16], fala sobre o riso na sua obra *The Philosophy of Laughter and Humor* (1987). Morreall afirma que as teorias clássicas da Superioridade de Thomas Hobbes, da Incongruência de Shoppenhauer e do alívio de Herbert Spencer e de Freud possuem falhas e, por isso, não podem desempenhar verdadeiramente um papel explicativo universal do fenómeno do riso. À semelhança de outros nomes abordados previamente, o autor considera que o riso acontece em vários outros contextos e registos que nem sempre evocam sentimentos de superioridade, perceções de incongruências ou descargas de energia nervosa. Ademais, na sua opinião, certas perceções de incongruência não despertam qualquer tipo de riso, nomeadamente as que estão ligadas a emoções negativas. Insatisfeito com estas constatações, mas ciente do valor e relevância destas teorias para o desenvolvimento do estudo do tema, compara-as e retira pontos comuns que considera como mais pertinentes, forjando uma nova teoria.

O primeiro ponto que reconhece prende-se com mudanças no estado psicológico que

[15] "Here lies he like a hero, and those he has slain lie around him" (TdA)

[16] A Sociedade Internacional de Estudos Humorísticos (de sigla inglesa ISHS) é uma organização académica dedicada à pesquisa sobre o humor, fundada em 1989 nos Estados Unidos da América. (NdA)

acompanham a circunstância, que apelida de mudanças ou transições psicológicas. Estas podem possuir caráter cognitivo, caráter emocional ou uma mistura dos dois. As transições de caráter cognitivo são uma particularidade sublinhada pela Teoria da Incongruência, onde há uma passagem de "um estado sério onde se perceciona e se pensa nas coisas adequadas a padrões conceituais para um estado em que se se encontra entretido por alguma incongruência" (Morreall, 1987, p.133)[17]. As de caráter emocional são destacadas na Teoria da Superioridade e na Teoria do Alívio, onde se assiste a um "impulso de emoções positivas, ao cessar de emoções negativas ou à libertação de emoções suprimidas" (Morreall, 1987, p.133)[18]. No caso de mistura das duas, associam-se a situações um tanto quanto inamistosas, onde os sentimentos e a razão são ambos chamados a entrar em cena. Um dos exemplos mencionados pelo autor refere-se a ver um vizinho, que ostenta a sua riqueza material e não se gosta disso, cair numa piscina vestido com um fato caríssimo. O riso despertado seria fruto da transição psicológica provocada pela incongruência e pelo sofrimento que o vizinho sofreria. Ainda neste ponto, o académico americano confere-lhe mais uma condição: repentinidade. É necessário que estas mudanças do estado psicológico sejam abruptas e nos apanhem despercebidos, pois, caso contrário, teríamos tempo para nos adaptarmos à transição, como acontece em outros momentos que não são acompanhados pela gargalhada. A segunda condição necessária para originar riso é a aprazibilidade. Vangloriar-se, divertir-se com algum desajuste conceitual e expelir energia acumulada são ações que trazem sempre alguma espécie de conforto a quem as experiencia. Neste sentido, as transições psicológicas devem fazer com que quem as vivencia se sinta agradado por aquilo que se está a passar dentro de si. Desta forma, a conclusão a que Morreall (1987) chega é que o riso resulta de uma transição psicológica agradável, sendo a sua expressão física.

Com o objetivo de concretizar a sua teoria a uma escala universal das situações onde ocorre riso, o autor deixa alguns exemplos práticos da sua constatação, começando por abordar o riso em crianças, uma circunstância que afirma ter sido negligenciada por teóricos anteriores. O riso surge, como salientado previamente, nos primeiros meses de vida, época em que as transições psicológicas agradáveis são meramente sensoriais e percetuais. No que diz respeito às sensoriais, o riso é provocado por ações como cócegas ou ser atirado ao ar, onde o bebé oscila entre sentir e não sentir o tato. Mais tarde, o bebé encontra uma nova transição percetual e emocional, estimulada pelo jogo das escondidas ou, talvez mais comumente designado nesta idade, o jogo do "cu-cu": percetual, dado que se apercebe da oscilação entre ver e não ver a cara da pessoa que o desempenha; e emocional, pois

[17] "(...) from a serious state of perceiving and thinking about things that fit into our conceptual patterns, to a non-serious state of being amused by some incongruity." (TdA)

[18] "(...) a boost in positive feelings, a cessation of negative feelings, or the release of suppressed feelings." (TdA)

há uma certa emoção negativa quando a cara desaparece que é destronada por uma positiva assim que volta. A partir do momento em que a criança desenvolve capacidades conceituais, cria o seu sistema de ideias e de associações entre conceitos e realidades e, como tal, começa a ser capaz de percecionar incongruências, descobrindo todo um novo mundo onde o riso vai, com certeza, surgir. Morreall atribui bastante relevância ao riso causado por transições psicológicas de caráter emocional, sustentando que esta mudança não precisa obrigatoriamente de ser de um estado emocional negativo para um positivo, podendo ser apenas resultado da ausência de emoção para a existência de uma emoção otimista. Em situações de reaver de segurança, por exemplo, somos assolados pelo medo e pela tensão do perigo, mas, se escaparmos do mal, voltamos a sentir-nos relaxados. Esta transição de estado psicológico expressa-se através do riso, como em momentos em que alguém que anda numa montanha-russa se ri.

Há ainda um registo ao qual o teórico presta especial atenção por se distanciar ligeiramente da lógica até então argumentada, a saber o riso que se solta voluntariamente em situações embaraçosas. Nestes momentos, o riso funciona como uma camuflagem, já que se tenta encobrir o facto de nos sentirmos desconfortáveis com o que experienciamos. Dado que a sua emergência é controlada por nós e que parece surgir de uma transição psicológica negativa, contraria, de certa maneira, os dois fatores principais da teoria (repentinidade e transição psicológica agradável). No entanto, o autor elucida que, à semelhança da tosse, que também pode acontecer propositadamente e não a invalida como mecanismo defensivo das vias aéreas do corpo, o riso fabricado, apesar de poder tomar estes contornos, não invalida a teoria que o justifica quando acontece naturalmente.

1.2.2. Teorias Funcionais

No presente subcapítulo abordar-se-ão as teorias que reconhecem que o riso possui uma função justificadora da sua existência.

1.2.2.1. Herbert Spencer

Herbert Spencer foi um filósofo e biólogo inglês do século XIX que se debruçou, assim como os restantes teóricos deste primeiro capítulo, sobre diversas questões relacionadas com a nossa humanidade, reservando um lugar para considerações sobre o riso.

Na sua obra *Illustrations of Universal Progress: A Series of Discussions*, originalmente publicada em 1875, Spencer, no capítulo que intitula de "A Fisiologia do Riso", aborda esta temática, como o próprio título denuncia, através de uma perspetiva mais associada à fisiologia do corpo humano, distanciando-se, de certa maneira, da fundamentação mais abstrata sustentada por outras

teorias elencadas neste trabalho. De facto, o autor envereda por este caminho, afirmando que as teorias da Incongruência e da Superioridade são teorias que, apesar de válidas, se mostram insuficientes para justificar o riso em todas as circunstâncias em que ele ocorre: quanto à Teoria da Incongruência, Spencer levanta a consideração de que "frequentemente, o riso ocorre (causado) por prazer extremo ou mera vivacidade" (2012, p.194)[19] e não unicamente pela perceção de incongruência; para com a Teoria da Superioridade, argumenta que "existem várias humilhações que não produzem riso; e, sem segundo lugar, não se aplica aos vários momentos em que não está implicada nenhuma dignidade: como quando rimos de uma boa piada" (Spencer, 2012, p.194)[20]. Para além disto, refuta as duas teorias sustentando que são apenas generalizações de certas condições que provocam riso e que nenhuma delas apresenta justificações para os movimentos corporais que acompanham o ato de rir.

O filósofo acredita que o riso é uma manifestação da agitação muscular provocada por uma grande tensão nervosa causada por um estímulo ou emoção intensa. Spencer (2012) inicia as suas considerações partindo do conceito de reflexos involuntários do corpo humano, sendo estes movimentos musculares que ocorrem independentes da vontade da pessoa, e distingui-os por oposição aos reflexos involuntários causados por sensações, como, por exemplo, o piscar dos olhos aquando da passagem repentina de uma mão muito próxima da vista e reflexos involuntários que não são acompanhados por sensações, como as contrações do estômago durante a digestão. O autor defende que a agitação nervosa acumulada, ao atingir um determinado patamar de intensidade, necessita de expandir de alguma maneira. Estas formas de expansão, que denomina de "canais", estão organizadas em três secções. Na primeira, a agitação nervosa alastra essa tensão para nervos conectados com a mobilidade do corpo humano, causando contrações musculares. Spencer ilustra esta situação dando o exemplo dos tremores causados pelo frio, que "implicam contrações musculares irregulares, primeiramente parcialmente involuntárias, mas que, quando o frio é extremo, se tornam praticamente totalmente involuntárias" (Spencer, 2012, p.196)[21]. Por vezes, esta libertação de tensão nervosa para o exterior surge em terminações nervosas que não estão conectadas com a parte recetora do estímulo. Tome-se o exemplo de uma queda que provoca uma ferida grave numa perna. Dada a eventual dor aguda, segue-se, normalmente, pelo menos, a contração dos músculos da face, tornando-se muito difícil manter uma postura inalterada.

[19] "Even were there not on this reply the obvious criticism that laughter often occurs from extreme pleasure or from mere vivacity (...)" (TdA)

[20] "But this theory, whatever portion of truth it may contain, is, in the first place, open to the fatal objection, that there are various humiliations to others which produce in us anything but laughter; and, in the second place, it does not apply to the many instances in which no one's dignity implicated: as when we laugh at a good pun." (TdA)

[21] "(...) implies irregular muscular contractions, which, though at first only partly involuntary, become, when the cold is extreme, almost wholly involuntary." (TdA)

No segundo canal que destaca, esta agitação nervosa é libertada para os órgãos. Veja-se o exemplo dos batimentos cardíacos que se aceleram perante uma situação excitante ou o estômago que se ressente numa situação de ansiedade. Por último, há ainda uma terceira via por onde a agitação nervosa, quando não muito intensa, é alastrada para outras partes do sistema nervoso que não estão diretamente ligadas aos membros do corpo e, por isso, não causam movimento muscular, mas sim pensamentos ou sentimentos. Clarificando, a agitação nervosa faz despertar sensações ou sentimentos que contagiam ou se alastram para outra secção nervosa, criando uma tensão equivalente e, por isso, dando largas a outras sensações ou sentimentos.

O filósofo inglês argumenta também que "raramente, um estado de tensão nervosa, expresso como sentimento, se expande numa única direção" (Spencer, 2012, p.197) [22]. O que Herbert Spencer quer transmitir é que, das vias anteriormente mencionadas, são utilizadas normalmente mais que uma e até mesmo todas elas aquando da libertação de agitação nervosa. Este facto está, assim, dependente da circunstância em que alguém se encontra. Tome-se o exemplo da manifestação da ansiedade: numa situação em que alguém se encontre ansioso, pode verificar-se, mais comummente, sensação de desconforto intestinal e/ou perda de apetite e enjoo e ainda a dificuldade em manter o corpo quieto, sentindo a necessidade de caminhar e/ou de movimentar os membros superiores, mexendo, por exemplo, as mãos ou num objeto. Nota-se, assim, uma libertação da tensão nervosa através de duas das vias enumeradas: para os músculos e para os órgãos. Adicionalmente, a proporção de tensão nervosa libertada através de cada uma delas também é diferente. O filósofo defende que estas proporções estão relacionadas com a obstrução de um ou mais destes canais que tendem a sobrecarregar aqueles que estão livres. Ilustra esta consideração com o exemplo de que o luto mais profundo é o silencioso, porque "a agitação nervosa que não é descarregada em ação muscular, é descarregada através de outras ações, nomeadamente, o maior surgimento de associações a pensamentos melancólicos, aumentando o volume de sentimentos negativos" (Spencer, 2012, p.198) [23].

Entende-se, então, através destas considerações, que a agitação nervosa toma caminhos diferentes para se libertar, sendo um deles o movimento muscular do corpo humano. O riso, para Spencer, é exatamente uma destas respostas do sistema nervoso. No entanto, possui uma diferença para com outras libertações musculares no que diz respeito à praticidade das mesmas, não possuindo nenhuma. Para clarificar, atente-se no exemplo de uma situação em que alguém se encontra com

[22] "Rarely, if ever, does it happen that a state of nervous tension, present to consciousness as a feeling, expends itself in one direction only." (TdA)
[23] "Because the nervous excitement not discharged in muscular action, discharges itself in other nervous excitements —arouses more numerous and more remote associations of melancholy ideas, and so increases the mass of feelings." (TdA)

medo. A tensão nervosa que se vai originando numa circunstância destas, dependendo do grau do medo que esse alguém sente, vai sendo libertada em pequenas ações preparatórias para fugir dessa mesma situação, se o medo se tornar intenso o suficiente. Neste caso, as libertações musculares que foram acontecendo tiveram um propósito, uma praticidade. Spencer sustenta que, no riso, os movimentos musculares associados não possuem um propósito maior, sendo somente libertação descontrolada de energia nervosa. Esta energia nervosa dá lugar ao ato de rir porque, segundo o autor, é energia de emoções que se entendem como inapropriadas ao momento que se está a vivenciar.

Spencer dá ainda como exemplo um cenário onde se assiste a uma peça de teatro e em que se está a tomar parte num momento em que o espetáculo está a atingir o seu clímax e está a despertar nos espectadores sensações positivas. No entanto, de repente, surge uma criança por detrás das cortinas que interrompe o momento, aproxima-se dos atores e cheira-lhes as roupas, causando gargalhada na plateia. Se a peça não tivesse sido interrompida desta maneira, toda a energia nervosa gerada teria sido libertada através da terceira via de libertação de tensão nervosa, mencionada anteriormente, dando lugar a novas sensações ou pensamentos. Tal seria o suficiente para tratar daquela agitação nervosa. No entanto, este canal foi bloqueado por este novo estímulo repentino, ficando o sistema nervoso com uma intensidade de tensão nervosa para libertar. Desta maneira, esta vê-se obrigada a tomar outras direções improvisadas "resultando num fluxo de energia passado para os nervos motores, produzindo as ações quase convulsivas que denominamos de riso" (Spencer, 2012, p.200)[24].

Relativamente aos motivos para que o ato de rir possua estas ações particulares, o filósofo elucida que, perante intensa agitação nervosa que estimula ação muscular sem um propósito, no geral, independentemente das razões que a possam estimular, esta segue alguns caminhos, afirmados por ele como mais habituais para se libertar, e que, dependendo da suficiência destas vias em proporção à intensidade da tensão nervosa, pode necessitar de se expandir para mais canais. A agitação nervosa é libertada em movimento mais frequentemente e, em primeiro lugar, através das partes do corpo conectadas à fala. Veja-se, assim, que

> Os maxilares, a língua e os lábios são usados para expressar não só, forte gratificação ou irritação, mas também usados em conversação normal. Como tal, certos músculos mais pequenos e fáceis de mexer à volta da boca são os primeiros a contrair sob emoções prazerosas. (Spencer, 2012, p.201)[25]

[24] "(...) there results an efflux through the motor nerves to various classes of the muscles, producing the half-convulsive actions we term laughter." (TdA)

[25] "The jaws, tongue, and lips are used not only to express strong irritation or gratification; but that very moderate flow of mental energy which accompanies ordinary conversation, finds its chief vent through this channel. Hence it happens that certain muscles round the mouth, small and easy to move, are the first to contract under pleasurable, emotion." (TdA)

De seguida, o grupo de músculos mais comumente estimulado é o do trato respiratório, que acompanha muitos tipos de sensações, sejam elas prazerosas ou dolorosas, possivelmente justificável pelo aumento da circulação de sangue oxigenado. Não sendo estes dois conjuntos de partes do corpo suficientes para expelir toda a energia nervosa, os membros superiores são colocados em ação. É frequente assistir-se a crianças que, sob grande excitação, batem palmas ou adultos que esfregam as suas mãos. Por último, se todas estas possibilidades se mostrarem insuficientes para lidar com toda a tensão nervosa, a cabeça e a coluna podem ser também recrutadas, tendo movimentos de balanço ou inclinação. Deste modo, traçando um perfil comum de caraterísticas do riso em que se começa pelo sorriso, se segue o som da gargalhada, depois a contração da face, de seguida uma palma e até mesmo a inclinação da cabeça e do tronco para trás, encontra-se a ligação com a descrição do autor.

1.2.2.2. Henri Bergson

Bergson, filósofo e diplomata francês do século XIX, na sua obra *Laughter: an essay on the meaning of the comic*, publicada originalmente em 1900, discorreu sobre o objeto de estudo deste capítulo. O académico francês, antes de proceder detalhadamente à explicação das causas para o riso, aponta três considerações base para este tomar lugar: "o cómico forma-se, aparentemente, sempre que um grupo de homens concentra a sua atenção num de entre si, silenciando as suas emoções e pondo em ação nada mais do que o seu intelecto" (Bergson, 1913, p. 8)[26]. Das três, a primeira observação que faz é que o ato de rir é uma caraterística exclusivamente humana, quer seja na sua constatação, isto é, como sendo um fenómeno unicamente verificado na Humanidade, quer seja nos motivos que justificam a sua génese. Pode, numa primeira instância, discordar-se desta assunção, dado que, facilmente, nos identificamos com o facto de nos depararmos com circunstâncias em que o estímulo provocador do riso provém de algo não humano, como, a título de exemplo, um animal ou até mesmo um objeto. No entanto, Bergson elucida, nestes casos, que o riso acontece somente porque foi detetada alguma atitude ou expressão humana. Quer isto dizer que quem ri de algo não humano não o faz pela sua natureza não humana, mas sim porque encontrou nele alguma caraterística normalmente associada à Humanidade.

A segunda observação prende-se com aquilo que apelida de "anestesia momentânea do coração". Como escreve o autor, "(...) retira-te, olha para a vida como um espectador desinteressado: o

[26] "The comic will come into being, it appears, whenever a group of men concentrate their attention on one of their number, imposing silence on their emotions and calling into play nothing but their intelligence." (TdA)

drama transforma-se em comédia" (Bergson, 1913, p.5)[27]. Deste modo, para o filósofo, o cómico tem lugar onde existe indiferença para com situações ou pessoas, ou, pelo menos, numa circunstância específica, quem ri tem de estar alienado, a nível emocional, relativamente àquilo (ou quem) de que se ri. Decorrendo deste desapego emocional, o filósofo associa, assim, o riso ao intelecto humano, rematando a sua terceira observação de que o riso é uma caraterística que advém da coletividade, pois "seria difícil de apreciar o cómico se se estivesse isolado dos outros" (Bergson, 1913, p.5)[28].

Com o objetivo de, posteriormente, tornar mais eficaz e completa a compressão dos argumentos de Henri Bergson em relação ao riso, considera-se pertinente, em primeiro lugar, abordar, de forma breve, aquilo que o filósofo francês considera relativamente à vida como conceito. Bergson perceciona a vida como um processo espontâneo de constante mudança e de contínuo desenvolvimento, desacreditando totalmente uma existência estática, isenta de transformação. Como o próprio escreve, "para um ser consciente, existir é mudar, mudar é amadurecer, amadurecer é autocriar-se infinitamente" (Bergson, 1911, p.13)[29]. O filósofo argumenta, no entanto, que a existência não se carateriza de igual forma para tudo aquilo que existe. Para além de seres vivos sencientes, a matéria, os objetos também existem e, segundo Bergson (1911), apresentam caraterísticas opostas às anteriormente abordadas. No caso do objeto material, este permanece sempre da mesma forma e, mesmo que lhe aconteça algo, essa mudança ocorre sob influência de um estímulo externo, mas que, em si, não sofre transformações (Bergson, 1911). Através desta abordagem é possível concluir que a vida é fluidez, inovação e, recorrendo ao termo que o autor utiliza, elasticidade, enquanto a matéria é inerte, repetitiva e rígida. Se a vida existe nos dias de hoje é porque foi capaz de, ao longo do processo evolutivo, se moldar, adaptando-se às circunstâncias materiais rígidas que foi enfrentando. É desta maneira que, apesar de caraterizados por qualidades opostas, estes dois conceitos estão interligados.

Na sua obra literária, citada no início deste ponto, Bergson deixa claro que o seu ponto de vista em relação ao riso é utilitário e não que este fenómeno existe mera e aleatoriamente na condição humana sem qualquer propósito maior. Tendo em conta que o filósofo sustenta que o riso necessita de coletividade, este também define que a sua função é social. Bergson, assim sendo, considera que a vida está associada a uma certa elasticidade. A vida e a sociedade requerem de nós, seres sociais, o maior grau de versatilidade e capacidade de adaptação às situações com que nos vamos deparando no quotidiano, de forma a atingir harmonia e a afastarmo-nos da estagnação. Se esta capacidade se

[27] "Now step aside, look upon life as a disinterested spectator: many a drama will turn into a comedy." (TdA)
[28] "You would hardly appreciate the comic if you felt yourself isolated from others." (TdA)
[29] "(...) we find that, for a conscious being, to exist is to change, to change is to mature, to mature is to go on creating oneself endlessly." (TdA)

mostra ausente, tende-se para "uma certa rigidez do corpo, mente e carácter" (Bergson, 1913, p.21)[30], dando lugar a um registo mecânico, contrário à natureza fluída e espontânea da vida. É este, em Henri Bergson, o grande problema que o riso tenta solucionar.

Pode ainda restar alguma dúvida quanto às razões que justificam o facto de a solução ser especificamente este fenómeno físico. O filósofo, apesar de não aprofundar este ponto, deixa algumas considerações importantes a destacar. Sustenta que, por ser um problema abstrato, a solução não poderia passar por uma correção material. Além disso, não poderia ser também algo agressivo ou que representasse uma grande ameaça ao bem-estar individual e social. Deste modo, a solução apresenta-se sob a forma de um gesto, tido em conta como um gesto social. De facto, o riso, apesar de díspar entre pessoas, geralmente é perspetivado como uma atitude tranquila, principalmente quando não estrondosamente audível. Mesmo que equilibrado, o ato de rir apresenta-se como um mecanismo que espoleta inquietude e, através dela, "suaviza qualquer superfície do corpo social que possa reter rigidez mecânica" (Bergson, 1913, p.20)[31]. É interessante ainda denotar que o filósofo francês não considera estas observações como uma definição objetiva e completa do riso e do que o causa. Entende, através delas, apenas ter chegado a uma espécie de base comum para todas as circunstâncias em que rir acontece, mas que, dependendo da situação, acrescentam-se outros fatores determinantes.

É neste alinhamento que, de seguida, se procederá à análise do riso e dos seus motivos nas várias vertentes cómicas que o filósofo francês enumera, nomeadamente o elemento cómico nas formas, movimentos, situações, palavras e carácter, recorrendo, adicionalmente, a vários exemplos ilustrativos. No que diz respeito ao elemento cómico nas formas, seja o termo tido em conta como o "conjunto dos limites exteriores de um objeto ou de um corpo que lhe conferem um feitio, uma configuração ou uma determinada aparência" (Infopedia, n.d., para. 1), sendo focada a atenção na palavra "aparência". A face de uma pessoa carateriza-se pelo constante movimento associado às várias circunstâncias com que a mesma se depara. Ademais, é facilmente reconhecível que existem certas expressões faciais que nos fazem soltar uma gargalhada e outras que não nos suscitam qualquer estímulo. Para Bergson, a expressão facial que nos faz rir é aquela que nos faz pensar em algo rígido, como uma careta, que vai de encontro à elasticidade natural da cara. O autor recorre também ao exemplo de uma corcunda que desperta riso, não pela forma que a deformação corporal possui em si, mas sim porque esta nos põe alerta perante um comportamento que tende para a rigidez e que foge da elasticidade. De facto, se se tiver em conta uma cifose sob um véu de ignorância, isto é, desconectado dos factos científicos que trazem gravidade e validez à situação como

[30] "(...) a certain rigidity of body, mind and character (...)" (TdA)

[31] "(...) softens down whatever the surface of the social body may retain of mechanical inelasticity." (TdA)

uma condição de saúde complicada, o que se vê é alguém "empenhado em cultivar uma certa atitude rígida" (Bergson, 1913, p.24)[32] no próprio corpo.

Como escrito anteriormente, o ponto de partida parece ser sempre o mesmo, conectado com o confronto entre rigidez e elasticidade, mas vão-se-lhe juntando outros fatores determinantes. Deste modo, leve-se um pouco mais fundo o elemento cómico nas formas. Quando se pensa em vestuário, e num vestuário adequado à época em que quem pensa se encontra, este objeto faz parte da realidade, é um conceito que, para quem pensa nele, se adequa à sua existência. Por causa disto, por se estar tão habituado a vê-lo, a peça de vestuário e a pessoa tornam-se num só, a matéria e a vida não aparecem separadas no processo de assimilação desta realidade, não suscitando em quem olha qualquer vontade de rir. No entanto, imagine-se que a indumentária que alguém veste é caraterística de algum contexto temporal antigo e que, por isso, não condiz com a moda atual. Quem vê identifica, automaticamente, algo estranho, fazendo-o separar o objeto (a roupa) do indivíduo, percecionando-o, nas palavras do autor, como um disfarce. Num outro exemplo, Bergson tem em consideração alguém que possui um nariz avermelhado, o suficiente para se destacar da normalidade. Neste caso, a cor avermelhada é uma caraterística inerente do nariz, não um disfarce. Contudo, através da imaginação, esta ideia de disfarce molda o pensamento e um nariz avermelhado inofensivo passa a provocar riso, por ser percecionado como pintado de cor vermelha, que é algo artificial. Apesar de os exemplos anteriores, tidos em conta à luz da razão, serem, de certa forma, inconcebíveis, à luz da imaginação entendem-se como possíveis. Através destas pequenas concretizações, o autor (1913, p.44) conclui que

> Qualquer imagem, que dê a entender a noção da sociedade a disfarçar-se ou, por assim dizer, um "baile de máscaras" social, provocará riso. Tal noção forma-se quando se perceciona algo inerte ou algum estereótipo, ou simplesmente algo descontextualizado, na superfície da sociedade. Aqui há rigidez novamente, a chocar com a flexibilidade da vida.[33]

Abordando agora o elemento cómico nos movimentos, destaca-se desde já a palavra "repetição", sendo esta a que mais acompanha as explicações do autor neste caso. Como já houve oportunidade de abordar anteriormente, para Bergson, a vida é um contínuo processo de transformação, onde existe apenas lugar para a mudança e novidade. Como tal, a repetição apresenta-

[32] "You will have before you a man bent on cultivating a certain rigid attitude (...)" (TdA)

[33] "Any image, then, suggestive of the notion of a society disguising itself, or of a social masquerade, so to speak, will be laughable. Now, such a notion is formed when we perceive anything inert or stereotyped, or simply readymade, on the surface of living society. There we have rigidity over again, clashing with the inner suppleness of life" (TdA)

se como algo contranatura, que não deveria acontecer, suscitando em nós estranheza e a suspeita de que algo mecânico está por detrás da vida que estamos a testemunhar. A partir desta reflexão, o filósofo francês justifica o facto de se acharem engraçados determinados gestos e movimentos, como o constante mexer de um braço ou da cabeça por parte de alguém que fala e a quem se presta atenção. É notado um certo padrão nesta circunstância: um movimento que, intervaladamente, se repete. Quem se apercebe pode rir-se, porque encontra neste gesticular uma ação quase que automática, uma caraterística que faz percecionar a pessoa como uma máquina. É também precisamente por esta razão que, muitas vezes, alguém se ri por ver alguém a imitar outra pessoa ou quando encontra parecenças entre indivíduos e, até mesmo, entre pessoas e animais. Surge, nestas situações, a sensação de que algo mecânico está por detrás da repetição que se presencia.

Mostra-se igualmente pertinente incluir neste segmento uma outra consideração que o filósofo evidencia para determinados movimentos incentivarem a que aconteça riso. Relativamente percetível até agora, e a desenvolver na restante análise desta teoria, é o facto de Henri Bergson fazer uma clara distinção entre a mente e o corpo, associando a primeira à qualidade do que é abstrato e à energia vital e o segundo à monotonia do que é material. Partindo deste pressuposto, veja-se que nos deparamos, por vezes, com certos movimentos corporais que captam a nossa atenção, desviando-a da situação abstrata que estava a ser o seu alvo. Tenha-se, como exemplo, um dos que o autor menciona, em que um orador espirra estrondosamente a meio da sua palestra. A atenção da audiência que estava focada no discurso e, por isso, com a mente no reino da razão, é subitamente interrompida por um movimento corporal que a desvia para o campo da matéria. Desta forma, apercebe-se a plateia de comportamentos que expressam rigidez e inflexibilidade, ingressando na base desta teoria.

No que é atinente ao riso provocado por situações, o filósofo faz culminar as suas indagações em três ideias-chave: repetição, inversão e interferência de situações. No que diz respeito à primeira ideia, por ter sido analisada imediatamente acima, não se procederá novamente à sua fundamentação, uma vez que se trata da mesma, deixando apenas considerações que a conectam com o cómico de situações. O autor, para ilustrar este seu ponto, recorre à figura do brinquedo infantil da caixa surpresa, que consiste num cubo que possui guardado dentro de si um palhaço e que, por meio de um mecanismo de corda e mola, salta para fora, muitas vezes acompanhado por música. Esta diversão, que é capaz de distrair um bebé durante um tempo considerável, para além de captar a sua atenção, pode despertar nele a gargalhada. Bergson associa, mais uma vez, a repetição à sua justificação. Partindo desta assunção, utiliza-a para fundamentar situações que "aconteçam várias vezes na sua

forma original, contrastando com o fluxo transformador da vida" (Bergson, 1913, p.90)[34] e, por isso, causam riso. Um outro exemplo que deixa é a circunstância em que se encontra uma pessoa que já não se via há muito tempo várias vezes no mesmo dia, não sendo nenhum destes encontros intencionais. Apesar de, num primeiro cruzamento, o riso não acontecer, se este encontro se repetir uma e outra vez no mesmo dia, é possível que ambos se riam da coincidência. Num outro contexto ainda, tenha-se em consideração a clássica figura de alguém que escorrega numa casca de banana, se levanta e volta a cair mais uma ou duas vezes. Por si só, a situação acontecendo uma vez pode já revelar-se engraçada para o espetador. No entanto, o efeito cómico ganha uma nova força com a repetição do ato, quase como se quem cai tivesse uma mola presa a si que está, repetidamente, a esticar e a contrair da mesma forma que o palhaço salta e se esconde dentro do cubo, como abordado anteriormente.

Relativamente à segunda ideia, cunhada por Bergson como inversão, tenha-se em conta que muitos momentos, se não todos, possuem uma respetiva organização ou ordem lógica que pode estar concebida inconscientemente ou ser previamente estabelecida, mas que, em ambos os casos, é aceite pelos integrantes da circunstância, estando estes conscientes da mesma. Como consequência, os participantes desse contexto vão desenvolver uma expectativa de acordo com esse "plano". Quando o que acontece foge dessa ordem lógica e se mostra o inverso do esperado, o riso pode acontecer. O filósofo enumera vários exemplos para estas situações, dos quais se destaca o rir de momentos em que uma criança tenta educar os próprios pais e um prisioneiro que se faz palestrante para o seu juiz (Bergson, 1913). É imediato reconhecer, nestes dois exemplos em específico, que os papéis se encontram invertidos, não conjugando com a possível ordem lógica pré-estabelecida na mente de quem assiste. É interessante denotar, para este argumento de Henri Bergson, a proximidade que pode assumir com teorias já abordadas previamente neste trabalho, nomeadamente a Teoria da Incongruência de Arthur Schopenhauer (2011). Da mesma forma, a circunstância ou realidade mostra-se incongruente com o conceito ou a organização lógica estabelecida. Destaque-se, no entanto, que na teoria de Henri Bergson, a expectativa é contrastada precisamente pelo seu inverso, o seu oposto, enquanto, na teoria de Schopenhauer (2011), a incongruência assume contornos menos restritivos.

Mantendo a luz apontada para a incongruência, aborde-se, agora, o último conceito trazido pelo autor, que se denomina de interferência de situações. Como o próprio indica, "uma situação é invariavelmente cómica quando pertence, simultaneamente, a duas séries de eventos independentes e é capaz de ser interpretada com dois significados inteiramente diferentes ao mesmo tempo" (Bergson,

[34] "(...) which recurs several times in its original form and thus contrasts with the changing stream of life." (TdA)

1913, p.96)[35]. Clarifique-se esta citação com o exemplo de um empregado de mesa que leva, minuciosamente, a cabo um serviço sofisticado, mas que se encontra num piquenique no campo. Toda a formalidade e detalhe com que age entram em conflito com o ambiente descontraído e informal da realidade em que se encontra. Por outras palavras, pode inferir-se que se incorre numa incongruência. No entanto, segundo o raciocínio de Henri Bergson, o elemento responsável pela provocação do riso é o comportamento inflexível levado a cabo pelo servente, que não se adapta às circunstâncias. Por sua vez, este é percecionado como um registo mecânico, que é caraterística de natureza material, entrando em conflito com a sua própria natureza vital fluída.

Dando atenção ao riso que tem como causa as palavras, o autor afirma ainda que o discurso desempenha também um papel bastante relevante na sua génese. O filósofo classifica o pensamento, parte integrante da vida humana, como algo vivo. A linguagem, como tradução do pensamento, está, da mesma maneira, viva. Como tal, a cadeia de raciocínio expressa até então aplica-se também à linguagem. Anteriormente, abordava-se que uma das razões mencionadas pelo autor para o riso estava na mudança de captação da atenção de uma pessoa para algo físico, estando a sua mente ocupada com algo abstrato. Na linguagem, algo semelhante acontece. O autor elucida que "a maioria das palavras possui um significado físico e outro moral, dependendo se são interpretadas de forma literal ou figurada" (Bergson, 1913, p.115) [36]. Neste sentido, o riso surge muitas vezes quando se tem em conta o sentido literal palavras ou expressões que, normalmente, seriam encaradas com sentido figurado. Isto, porque o seu significado ou uso mais comum é subvertido, fazendo com que seja revelada uma certa rigidez na língua, caraterizada pelo uso de expressões ou palavras de forma fixa. Encare-se, como exemplo, a expressão "os filhos são o espelho dos pais". A palavra "espelho" possui um significado primordial que é literal, referindo-se ao objeto material que se utiliza para ver o reflexo. Nesta frase, a palavra é interpretada, no entanto, no sentido figurado, tendo como objetivo transmitir que os filhos, muitas vezes, possuem comportamentos iguais ao dos pais. Talvez se possa atrever a inferir que, à luz da própria teoria de Bergson, esta seria uma expressão à qual se lhe poderiam atribuir algumas gargalhadas, dado o confronto entre a vida, representada pela Humanidade e a matéria, representada pelo espelho.

No entanto, a expressão não provoca o riso de maneira alguma. O autor adianta que "a palavra é tantas vezes utilizada desta forma, que quando a ouvimos não pensamos na (...) conexão à

[35] "A situation is invariably comic when it belongs simultaneously to two altogether independent series of events and is capable of being interpreted in two entirely different meanings at the same time" (TdA)
[36] "Most words might be said to have a physical and a moral meaning, according as they are interpreted literally or figuratively" (TdA)

materialidade" (Bergson, 1913, p.115)[37]. De facto, a palavra "espelho" desempenha, muitas vezes, uma função metafórica, o que lhe confere um registo fora do que é material. Em contrapartida, se se substituir a palavra "espelho" pela palavra "vidro", resultando na frase "os filhos são o vidro dos pais", apesar de esta possuir as mesmas caraterísticas refletoras, o mesmo já não acontece e pode ser-lhe achada graça. A diferença está no facto de a palavra "vidro" não ser utilizada tantas vezes neste sentido figurado, alertando para o conflito entre a vida e a matéria e surgindo o riso para tentar corrigir esta inflexibilidade da língua. Supletivamente, os conceitos analisados acima que caraterizam os cómicos de situação (repetição, inversão e interferência), segundo o autor, são também aplicáveis à linguagem, resultando num jogo de palavras. Tome-se o processo de inversão como foco e atente-se no seguinte exemplo mencionado por Henri Bergson (1913): dois inquilinos num prédio, habitando um por cima do outro, e o de cima suja muitas vezes a varanda do de baixo por causa de um cano de drenagem. O morador de baixo, indignado, resmunga ao de cima, perguntando "porque esvazia sempre o seu cano na minha varanda?", ao que o inquilino de cima responde "porque pôs a sua varanda de baixo do meu cano?". Parece haver uma quebra de expectativa, uma espécie de desarme, dir-se-ia até mesmo uma desorganização lógica. De facto, brincar com palavras denuncia, por momentos, uma falha de atenção na linguagem, como escreve o autor, "negligência por parte da língua que age como se se tivesse esquecido da sua função, passando a acomodar a matéria a si e não a si mesma à matéria" (Bergson, 1913, p.121) [38].

Passar-se-á, agora, a tratar do último ponto que o filósofo enumera nesta sua teoria, dizendo respeito ao riso provocado pelo caráter. O termo caráter é empregue como derivação de personalidade e, como tal, o autor refere-se aos traços que constituem o perfil interior das pessoas e que, por serem fixos e repetitivos, se reconhecem como automáticos. Para atingir o cómico de caráter, para além deste automatismo, é necessário que a pessoa detentora do caráter em foco esteja num estado de insociabilidade, ou seja, que não preste a devida atenção ao que a rodeia. Não estando atenta ao seu redor, não será capaz de se adaptar às circunstâncias, afastando-se da flexibilidade exigida pela sociedade. Desta forma, reconhece-se o seu comportamento como rígido. Para além disto, adiciona-se ainda à mistura a "anestesia de coração", isto é, o desligamento emocional, que se menciona no início das considerações a esta teoria, presente na pessoa que ri. Todas as personalidades, dada a existência dos próprios traços fixos que as originam, são possíveis de categorizar em tipos. Henri Bergson fala em diversas categorias, mas destaca um tipo específico que acredita ser o tipo de caráter cómico ideal.

[37] "The word is so often used in this way, that when we hear it we do not think of the concrete, the material connection implied in every relationship." (TdA)
[38] "(...) a negligence on the part of language, which, for the time being, seems to have forgotten its real function and now claims to accommodate things to itself instead of accommodating itself to things." (TdA)

Atente-se no raciocínio que o leva a tal conclusão

> Necessita de ser enraizado, de modo a fornecer conteúdo incessante à comédia, mas também superficial, a fim de permanecer no âmbito cómico; invisível ao seu dono, uma vez que o cómico parte sempre do inconsciente, no entanto visível para todos, para que possa provocar o riso; extremamente cuidadoso para consigo mesmo, de forma a ser mostrado sem hesitação, mas problemático para os outros, a fim de que seja repreendido sem misericórdia e imediatamente, não tornando como vão o riso gerado; ter a capacidade de reaparecer com novidade, dando ao riso sempre trabalho a fazer; inseparável da vida social, apesar de insuportável para a sociedade (...). (Bergson, 1913, p171)[39]

Partindo destes pontos, para o autor, o tipo de personalidade que mais provoca riso é o que é caraterizado pela vaidade. A vaidade, como atitude de superioridade exagerada relacionada com as capacidades individuais, apresenta um grau de desatenção ao seu redor elevadíssimo. Em geral, negligenciar o mundo material à volta pode resultar em consequências danosas para quem o faz e, possivelmente, também para quem presencia. Da mesma maneira, a vaidade danifica a sociedade de forma subtil. O riso, mais uma vez, surge como herói, o que, neste caso, salva a sociedade da vilania da vaidade. No entanto, apesar do destaque dado a esta última, diversas são as personalidades que se lhe assemelham e que se mostram inconvenientes para a sociedade. Expressa-se, assim, a ideia de Bergson de que o riso tem o propósito utilitário de corrigir, punindo todas elas.

1.2.2.3. Donald Hayworth

Donald Hayworth foi um político e professor norte-americano do século XX que, para além da sua jornada política no estado de Michigan, contribuiu para a investigação científica no ramo da psicologia. Uma das temáticas sobre as quais se debruçou foi o riso, publicando a sua teoria num artigo intitulado de *The social origin and function of laughter* (1928) no jornal *Psychological Review*.

Hayworth aborda o riso de um ponto de partida cronológico primitivo, sustentando que o ato de rir, primordialmente, possuía uma função social ligada à comunicação. Em tempos pré-linguísticos, a espécie humana teria, da mesma forma que hoje, a necessidade de comunicar entre si. O riso, dada a ausência de discurso, seria uma das ferramentas designadas para tal função, estando responsável por transmitir a ideia de que se estaria perante um momento onde se poderia relaxar. O autor baseia a sua argumentação começando por recorrer a momentos de grande tensão corporal, como emergências ou

[39] "It must be deep-rooted, so as to supply comedy with inexhaustible matter, and yet superficial, in order that it may remain within the scope of comedy ; invisible to its actual owner, for the comic ever partakes of the unconscious, but visible to everybody else, so that it may call forth general laughter ; extremely considerate to its own self, so that it may be displayed without scruple, but troublesome to others, so that they may repress it without pity, but immediately repressible, so that our laughter may not have been wasted ; sure of reappearing under fresh aspects, so that laughter may always find something to do; inseparable from social life, although insufferable to society (...)" (TdA)

situações de esforço físico, que seriam experienciados pelas pessoas primitivas. Perante tais circunstâncias, existe uma particularidade universalmente presente: uma grande inspiração de ar, fornecedora de oxigénio aos músculos para desempenhar a tarefa. Principalmente em situações de perigo ou de emergência, numerosas numa época como essa, surgiria a necessidade de, uma vez estando resolvida a circunstância, conseguir-se transmitir aos restantes membros de uma comunidade a ideia de que o perigo tinha passado e que, por isso, era seguro relaxar. Dado que o corpo humano possuía já dentro de si uma grande quantidade de oxigénio e que, provavelmente, essa informação teria de ser passada por distâncias consideráveis, a sua eficácia dependia de um som alto, não deixando mais opções de escolha para além da vocalização. Analisando fisiologicamente o ato de rir, Hayworth (1928) elucida a pertinência do riso para ocupar este lugar, afirmando

> Recuar os cantos da boca para trás ajuda na vocalização, pois o som é projetado em distâncias maiores quando feito com os lábios retraídos do que quando se encontram imóveis. A contração rítmica dos músculos associados à expiração faz variar o som produzido, provocando uma melhor sinalização do que se esta estivesse ausente. (p.370)[40]

Esta mensagem de que tudo se encontra bem e que é seguro relaxar não seria só passada através do ato de rir, mas também por meio de uma sinalização mais discreta, utilizada em momentos em que os primitivos estariam próximos uns dos outros. Fala-se, portanto, do sorriso, afirmado pelo autor como uma derivação do riso.

Após uma breve explicação da forma como perceciona o fenómeno, o autor incorre sobre a ligação entre a sua teoria e circunstâncias que estão associadas a este. Começa pela alegria, afirmando que esta emoção não é causada pelo riso, nem tampouco o causa. Aquilo que realmente se verifica é que ambos possuem a mesma origem: perceção de segurança. Como tal, muitas vezes, surgem ao mesmo tempo e, por isso, são frequentemente associados um ao outro com uma relação de causa/efeito, apesar de serem apenas companheiros de circunstância. Debruça-se também sobre o facto de, em algumas pessoas e/ou em alguns momentos, o riso acontecer mais do que em outros. No que diz respeito às pessoas, o autor sustenta que isso está conectado com o interior de cada um, sendo que "aqueles que são assolados pelo medo ou que sofrem com complexos de inferioridade não riem tão facilmente" (Hayworth, 1928, p.373)[41], porque mantêm o seu organismo num estado defensivo e inseguro. O autor tem também em conta a maior presença do riso em crianças e pessoas

[40] "Pulling the corners of the mouth back assists in vocalization because sounds carry further when made with the lips withdrawn as in laughter than when made with the lips passive." (TdA)

[41] "Those who are obsessed by fears or who suffer from inferiority complexes do not laugh easily." (TdA)

sob efeito de álcool, argumentando que, semelhante ao discurso, a gargalhada é mais espontânea e solta, porque reage mais sensivelmente às perceções de relaxamento.

Em termos de momentos que despertam mais riso que outros, está mais presente e é mais pronunciado em momentos em que quem ri fá-lo acompanhado por mais pessoas. Isto advém da intenção de comunicar a todos os presentes que o contexto é seguro. Adicionalmente, o riso estimula mais riso à sua volta, assemelhando-se a um jogo de "passa a mensagem", consequência hereditária de em tempos primitivos, a mensagem ter de ser passada para chegar a membros que pudessem estar mais longe. Um outro contexto onde o riso é bastante visível é a brincar. A brincadeira junta duas particularidades: sensação de bem-estar e vitória ou sucesso. O sucesso ou vitória subentendem a ultrapassagem de "ameaças" que dão origem ao relaxamento que, por sua vez, provoca riso. O autor aborda também o riso associado à incongruência. Nestes momentos, há algo percecionado como desadequado e, por isso, estranho, que coloca, por breves instantes, a pessoa num estado de alerta. Após aperceber-se do que se trata, o relaxamento substitui a tensão, originando riso. Atente-se no seguinte exemplo: se um português em território chinês, conhecendo alguém pela primeira vez, se aproxima para cumprimentar, a pessoa chinesa pode achar estranho ou desconfortável o contacto físico, que para um português é etiqueta social. Imagine-se que imediatamente após o sucedido a pessoa chinesa solta um riso envergonhado ou um sorriso tímido. Tal sucedeu porque entendeu que, apesar da situação ter sido ligeiramente tensa, nada de mal lhe aconteceu e que, por isso, era seguro relaxar.

Da mesma forma justifica a risota provocada por cócegas. As cócegas são, mais comumente, sentidas em regiões do corpo como axilas, planta das mãos e dos pés, pescoço e abdómen, todas elas regiões caraterizadas por uma certa propensão em serem protegidas e/ou por estarem associadas à mortalidade. Neste sentido, o toque nestas partes do corpo é interpretado involuntariamente como uma ameaça. No entanto, rapidamente entende a quem são feitas as cócegas que não há perigo e está perante uma situação segura. O riso é a exteriorização desta perceção. Por último, é também foco da atenção de Hayworth circunstâncias em que o riso é fabricado, como situações de desprezo e embaraço. Apesar de não se transmitir a ideia de que é seguro relaxar, o riso continua a possuir objetivos comunicativos, sendo no caso do desprezo superioridade e no caso do embaraço que não se está desconfortável.

1.2.2.4. William McDougall

William McDougall foi um psicólogo norte-americano que desenvolveu estudos no campo da

psicologia social no início do século XX. Abordou a temática do riso, principalmente, em duas obras: *An outline of psychology*, originalmente publicada em 1923, e *An introduction to social psychology*, de 1908.

A frase-chave que resume toda a sua argumentação é a seguinte: "o riso é, então, (...) uma reação protetora, um dom natural que nos protege das influências depressivas inseparáveis da existência social de uma criatura cujas reações simpáticas são especialmente sensíveis" (McDougall, 1928, p.396)[42]. Dissecando a afirmação, destaquem-se as seguintes partes: "dom natural", "reações simpáticas", "influências depressivas" e "reação protetora". Atentando no primeiro par de palavras, "dom natural", aponte-se a primeira consideração que o autor faz em relação ao riso, tendo-o em conta com um instinto. Defende que assim é, uma vez que é inato e comum a todos os seres humanos, passível de controlo até certo ponto, embora nunca total, tornando-se mais intenso quantas mais tentativas de o suprimir houver (McDougall, 1928). Para além disto, defende também que um dos fatores que mais solidifica esta tese é que o riso está ligado ao "princípio da simpatia primitiva", que se conecta com o segundo par de palavras destacado ("reações simpáticas"). Com a palavra "simpatia", McDougall não se pretende referir ao sentimento de afinidade por alguém ou à qualidade de ser agradável, mas sim à ideia expressa originalmente pela palavra de perceção e reação ao sofrimento de outra forma de vida[43]. Com a palavra "primitivo", pretende transmitir que esta é uma caraterística que, do mesmo modo que o riso, acompanha a Humanidade desde os seus primórdios. Desta forma, segundo o autor, a nossa espécie é caraterizada pela capacidade de se deixar contagiar por aquilo que os seus semelhantes sentem ou experienciam, na maioria das vezes sem controlo sobre o mesmo. De facto, amplamente conhecida é a expressão de que o riso é contagioso e, naturalmente, fácil de nos conseguirmos identificar com ela. Adicionalmente, McDougall considera que esta particularidade é um dos responsáveis formadores de sociedade. Como escreve,

> Sem tal simpatia primitiva, não existiria vida social eficaz. E, tendo em conta que a evolução do Homem para além do nível animal é, essencialmente, uma evolução social, só foi tornada possível através da sensibilidade destas respostas simpáticas primitivas. (McDougall, 1928, p.391)[44]

O mundo em que vivemos, como frequentemente se evoca, não é um mar de rosas. Na vida

[42] "Laughter, then, is (...) a protective reaction, an instinctive endowment which protects us from the depressing influences inseparable from the social existence of a creature in whom the sympathetic reactions are delicately responsive." (TdA)
[43] Em grego, o vocábulo escreve-se sympatheia, combinando os termos syn e pathos, significando, respetivamente, "junto" e "sofrimento". (NdA)
[44] "Without such primitive passive sympathy no effective social life would be possible. And, since man's evolution beyond the animal level has been essentially a social evolution, it was rendered possible only by the delicacy or readiness of these primitive sympathetic responses in the human species." (TdA)

do ser humano, tanto tomam parte experiências alegres como situações trágicas e as "reações simpáticas" não se regem por exclusividade. Quer isto dizer que a capacidade de se deixar contagiar por aquilo que está ao redor não funciona só para circunstâncias positivas ou só para as negativas, inclui as duas. No que diz respeito às primeiras, é claro o seu benefício para a vida em geral. No entanto, no tocante às segundas, nem sempre se revelam valiosas para a experiência humana. Pode inferir-se que, muitas vezes, são ameaçadoras do bem comum de um grupo de pessoas, quer a um nível mais simples, como um contexto familiar, quer a um mais alargado, como a sociedade em si. Fica-se, assim, perante um problema estimulado por "influências depressivas". Imagine-se a dificuldade em progredir como espécie que assolaria a Humanidade, principalmente a primitiva, se esta não fosse capaz de escapar das emoções deprimentes alheias e sofresse, toda e qualquer vez, com elas. É precisamente para cumprir este desígnio que o riso existe na nossa natureza.

De forma a clarificar de que maneira é que rir atua ao ponto de solucionar este problema, o autor escreve que "o riso é essencialmente relaxamento cujos efeitos mecânicos [no corpo humano] causam recuperação rápida de energia, permitindo o recomeço com ânimo das tarefas da vida, isento de influências do passado" (McDougall, 1949, p.166)[45]. O riso atua, assim, a nível físico e psicológico. Fisiologicamente falando, estimula a base metabólica do corpo humano, nomeadamente, a respiração e a circulação sanguínea, aumentando em nós a sensação de bem-estar. E aí se encontra, como consequência, o benefício psicológico, em que nos sentimos melhor dispostos, até mesmo eufóricos. Consequentemente, toda a tristeza ou depressão presente pré-riso desaparece, combatendo o efeito da natural "simpatia primitiva" que, contagiados pela negatividade, nos faria sentir depauperados. No entanto, pode debater-se que nem sempre está envolvida negatividade nas razões que motivam o riso. Ele acontece em mais situações do que unicamente as até então descritas. Para estes casos, o autor aproxima-se de um ponto de vista evolutivo, em que o riso assume, com o desenvolvimento humano, contornos mais complexos. Elucida que, com o passar do tempo, o ser humano aprendeu, assim como foi capaz de fazer com outros instintos, a controlá-lo de certa maneira. No caso do riso, foi aperfeiçoando a capacidade de o provocar. Dados os benefícios acima descritos, tornam-se percetíveis as razões para o ser humano assim o ter feito. Esta técnica de incitar momentos destes reconhecemo-la atualmente como comédia e quem o faz como humorista ou palhaço.

1.2.2.5. Robin Dunbar

Robin Dunbar é um antropólogo e psicólogo evolucionista britânico, especialista em

[45] "Laughter is essentially relaxation from all effort, a relaxation whose mechanical effects bring speedy recuperation of energy, and which enables us to start afresh on life's tasks briskly and undismayed, unharassed by the past." (TdA)

comportamento de primatas, que centra os seus estudos no entendimento dos mecanismos comportamentais, cognitivos e ligados à neuroendocrinologia que alicerçam a criação de ligações afetivas nos primatas e nos seres humanos.

Dentro de uma perspetiva evolucionista, Dunbar (2022) defende que o riso é um mecanismo de criação de laços afetivos que surgiu ao longo da evolução hominídea, à medida que os grupos de primatas foram crescendo em número. Particular de algumas espécies animais, principalmente dos grandes primatas, é o ato da catação[46]. Esta ação, que ainda hoje é possível de constatar nestas espécies, possui uma ascendência longínqua, sendo um marco na descrição dos seus comportamentos. Por detrás deste gesto sereno e inofensivo, encontra-se, para além da função higiénica, uma outra bastante nobre: a criação de laços afetivos. Tal sucede porque este gesto de varrer o pêlo estimula uma *upregulation*[47] de endorfinas[48] no cérebro que "levam a sentir euforia leve, analgesia, calor, tranquilidade, relaxamento e confiança, induzindo os indivíduos num estado de proximidade e vínculo emocional entre si" (Dunbar, 2022, p.2)[49].

Dado que os animais possuem um conjunto de atividades ligadas à sobrevivência que necessitam de levar a cabo ao longo do dia, como a alimentação, cuidado com crias, o descanso, a defesa do seu grupo, etc., a catação é feita unicamente no tempo que sobra (Dunbar et al., 2009). Com o passar do tempo, as gerações de hominídeos foram crescendo em número e isso fez com que viesse à tona um grande problema com esta atividade, pois, como é essencialmente uma atividade unilateral, ou seja, feita em um de cada vez, o tempo necessário para este ato passou a demonstrar-se insuficiente, impondo um limite nas interações possíveis. No entanto, estas pequenas comunidades continuavam a crescer e as vinculações sociais permaneciam necessárias para o seu bom equilíbrio. A solução passaria por encontrar uma outra ação que, da mesma forma que a catação, pudesse estimular a criação de ligações afetivas, mas de uma forma mais eficaz, evitando, possivelmente, o contacto físico que se mostrava dispendioso. De acordo com o estudo de Manninen et al. (2017), após terem visto um vídeo cómico, foi registado em indivíduos um aumento considerável de endorfinas no cérebro. Dunbar (2022) elucida que uma possível justificação para tal reside nas caraterísticas fisiológicas do ato de rir, nomeadamente por causa das contrações do diafragma. Durante o riso, esta parte do corpo leva a cabo uma série de contrações agressivas que forçam a expulsão de ar dos

[46] Na biologia animal, a catação diz respeito ao comportamento, verificado em diversos mamíferos, especialmente nos primatas, de limpar a pelugem de outro espécimen. (NdA)

[47] Possível de traduzir como "suprarregulação", é um mecanismo pelo qual uma célula aumenta um componente celular face a um estímulo externo. (NdA)

[48] Endorfinas são neurotransmissores produzidos pelo nosso organismo em resposta a determinados estímulos como o stresse, o medo, a dor. Os neurotransmissores são químicos que permitem transmitir sinais elétricos dentro do sistema nervoso e que, no caso das endorfinas, têm recetores em regiões do cérebro responsáveis por bloquear a dor e controlar as emoções - devem-se a elas certas sensações de prazer. (NdA)

[49] "(...) gives rise to a sense of mild euphoria, heightened analgesia, warmth, calmness, relaxation and trust, thereby inducing a sense of emotional closeness and bondedness between the individuals concerned." (TdA)

pulmões (Filippelli et al., 2001). Após grandes gargalhadas, os pulmões ficam totalmente vazios, dando lugar à dor pela necessidade de ar. Para além disto, num outro teste efetuado no estudo de Dunbar (2022), os intervenientes foram sujeitos a uma intervenção em grupo e foi registada a sua perceção de afinidade com os restantes integrantes. O estudo concluiu que "a sensação de ligação (afetiva) aumentou significativamente depois do riso" (Dunbar, 2022, p.6)[50].

Como se pode constatar pela variedade e peculiaridade das indagações teóricas analisadas neste capítulo que o tentam compreender, o riso possui contornos extremamente diversificados. Está, simultaneamente, repleto de perceções abstratas e intimamente conectado a processos físicos do corpo humano. Ao mesmo tempo que se revela quase incontrolável, carateriza-se também pelo facto de poder ser fabricado. Importa notar que o capítulo que agora finda não teve como objetivo encontrar um ponto de vista universalmente aceite ou mais correto do que todos os outros, mas sim abordar o riso de uma forma geral, tentando afastá-lo de nuances particularizadoras, a que pode servir de exemplo a cultura. Ademais, dotou-se também a compreensão deste fenómeno de uma base suficientemente firme para o bom desenvolvimento do restante trabalho e consequente melhor compreensão dos traços históricos humorísticos e culturais de Portugal e da China, que serão tema dos próximos capítulos.

[50] "(...) sense of bonding increases significantly after Laughter". (TdA)

2. Contornos humorísticos ao longo da História

As perceções humorísticas singulares de cada povo assumem, atualmente, traços dissemelhantes das épocas passadas. Partindo da premissa que o estudo destes elementos é indispensável para a compreensão do cenário do presente, este capítulo tratará de abordar este mesmo assunto. De modo a respeitar as limitações formais do trabalho, a análise precisou de ser seletiva, no que concerne ao número de contextos portadores de humor. Afirma-se, no entanto, que os panoramas eleitos são representativos das conjunturas temporais em que se inserem, tendo em conta a sua relevância nas respetivas épocas.

2.1. Reflexões sobre o Humor

Dado que, no presente capítulo, se fará a tentativa de analisar brevemente os contornos do humor ao longo da história em Portugal e na China, revela-se pertinente, primeiro, dar espaço a algumas reflexões sobre o conceito em si.

A palavra "humor" tem a sua origem etimológica no termo em latim *umor*, cujo significado se associa à qualidade de estar molhado, "líquido" ou "húmido". Esta ligação remonta aos tempos da Antiguidade Clássica grega e romana, mais precisamente ao século V a.C., período em que viveu Hipócrates (460 a.C. – 377 a.C.), médico e filósofo grego, aclamado de pai da medicina, que desenvolveu uma teoria denominada de "humorismo" ou "teoria humoral" num dos seus tratados, intitulado de *Sobre a natureza do Homem*, originalmente publicado no século V a.C. Esta proposta científica sustentava que o corpo humano era composto por quatro "humores", ou seja, quatro líquidos: o sangue, a fleuma, a bílis amarela e a bílis negra. À exceção do sangue, os restantes três termos talvez necessitem de alguma clarificação. A fleuma era o fluido corporal associado ao sistema respiratório, expelido através das membranas mucosas. A bílis amarela era o líquido armazenado na vesícula biliar, ajudante da digestão no processar de gorduras ingeridas. Por último, a bílis negra era o líquido conectado com ao baço. Para Hipócrates, "o bem-estar de saúde era definido pelo equilíbrio e mistura dos humores, enquanto o seu desequilíbrio e separação levava à doença" (Jouanna, 2012, p.335)[51]. Associados a estes quatro fluidos estavam também quatro caraterísticas: quente, frio, húmido e seco. Neste âmbito, "a bílis amarela é quente e seca, a negra é fria e húmida, o sangue é quente e húmido, a fleuma é fria e húmida" (Balzer & Eleftheriadis, 1991, p.208)[52].

Frequentemente vinculada a esta está uma outra teoria, conhecida como a teoria dos quatro

[51] "Good health is defined as the balance and mixture of the humours, whilst their imbalance and separation is the cause of disease." (TdA)
[52] "Yellow bile is warm and dry, black bile is cold and moist, blood is warm and moist, phlegm is cold and moist." (TdA)

temperamentos, que se prende com a personalidade humana, conectando os humores corporais a determinadas caraterísticas psicológicas mediante a concentração desses fluidos. Na pesquisa realizada, várias são as fontes[53] encontradas que acoplam esta caraterização à autoria de Hipócrates. No entanto, sustenta Jacques Jouanna que "em 'A Natureza do Homem' (...) não há provas do seu desenvolvimento para a teoria dos quatro temperamentos" (2012, p.336)[54]. Naturalmente, como vivente de uma época, Hipócrates, no processo de constatação dos seus tratados medicinais, foi, de certa maneira, influenciado pelos desenvolvimentos académicos de outros estudiosos e de outras áreas do saber. Referimo-nos, como exemplo, à tese dos quatro elementos naturais (ar, fogo, terra e água), cuja autoria é atribuída a Empédocles (495 a.C. - 430 a.C.), filósofo e pensador grego, que mais tarde deu asas a ligações entre o mundo natural e o funcionamento do corpo humano. Há também quem afirme, como é o caso de Stelmack e Stalikas (1991), que foi com Galeno de Pérgamo (129-199), médico e filósofo romano de origem grega, que a teoria dos temperamentos, inspirada na de Hipócrates, se desenvolveu, sendo que "para Galeno as caraterísticas psicológicas eram expressão de processos corporais e, como tal, influenciadas pela mistura ou equilíbrio dos humores" (Stelmack & Stalikas, 1991, p.262)[55]. A teoria advoga que, quando o humor predominante é o sangue, as caraterísticas temperamentais são a alegria e o otimismo; a fleuma, o temperamento é calmo e passivo; a bílis amarela, predomina um comportamento impulsivo; a bílis negra origina um temperamento introspetivo e triste. A partir destas ideias, torna-se percetível que a associação da palavra "humor" ao corpo humano e às tentativas de explicar o seu funcionamento remonta a períodos históricos bastante remotos. À medida que o tempo foi passando e o estudo da medicina foi evoluindo, teorias como as mencionadas anteriormente foram sendo desacreditadas. Em contrapartida, parece que esta ligação nunca se perdeu, tendendo, no entanto, a aproximar-se mais intimamente do estado de espírito e afastando-se da fisiologia humana. Prova disto são as vezes em que se utiliza a expressão "estar de bom humor" ou, pelo contrário, "estar de mau humor" para se descrever o interior emocional e psicológico próprio ou de alguém.

No presente trabalho, o conceito de humor é totalmente distinto do seu significado primordial de fluido e vai mais além do que a descrição de um estado emocional. A definição de humor que servirá de fundamento para este capítulo diz respeito à "qualidade do que é divertido ou cómico" (Dicionário Infopédia Porto Editora, n.d., para. 6), estando conectada com o "humorismo" como "arte

[53] Stelmack & Stalikas (1991); Sebers (2006); Kant (2006)

[54] "(...) in the The Nature of Man (...) there is no trace of its development into a theory of the four temperaments or of their corresponding character types." (TdA)

[55] "For Galen, psychological characteristics were expressions of bodily processes and as such they were influenced by the particular blend or balance of the four humours." (TdA)

de quem escreve, representa e/ou improvisa números cómicos, utilizando diversos recursos (ironia, sátira, caraterização, etc.) para fazer rir o público" (Dicionário Infopédia Porto Editora, n.d., para. 3).

2.2. Retrato do Humor na História

Independentemente do prisma pelo qual se procede à análise da história de qualquer país, é necessário definir as balizas temporais que delimitam essa herança factual. Para tal, parece haver dois pontos de partida mais adequados: um com início na sua fundação, outro datando de registos predecessores do território onde se edificou. Dadas as limitações do presente trabalho e de modo a elaborar uma organização mais coesa e significante, opta-se por delimitar a linha temporal histórica iniciando-a com a fundação dos países.

Tendo definido o ponto de partida, surge uma outra necessidade: situar cronologicamente essa fundação. No caso de Portugal, o ano historicamente atribuído à sua instituição é 1143, em que se deu a assinatura do Tratado de Zamora, acordado entre D. Afonso Henriques e Afonso VII de Leão e Castela, que reconheceu Portugal como reino independente. É relevante salientar ainda que este facto ficou consolidado apenas com o reconhecimento da autoridade máxima católica da época, o Papa Alexandre III, no ano de 1179, através da *Bula Manifestis Probatum*. No que diz respeito à China, esta delineação não é tão simples de definir. A China possui uma história consideravelmente mais longa que Portugal e, em toda a sua cronologia, não existe nenhum momento em que, à semelhança do nosso país, lhe seja reconhecida tão clara e indubitavelmente uma data de fundação. À luz da nomenclatura oficial atual (isto é, República Popular da China), esta apenas se edificou em 1949. No entanto, no contexto do presente trabalho, não faz sentido que essa data seja assumida como o marco edificador da China como país, dado que, se assim fosse, a análise cobriria apenas sensivelmente setenta anos de história, tornando-a extremamente redutora e afetando negativamente a tentativa de compreensão do perfil humorístico chinês aqui realizada. Como tal, acredita-se ser pertinente recorrer à definição do conceito de país de modo a clarificar um possível limite cronológico à esquerda.

De acordo com o Dicionário Editora da Língua Portuguesa (2015), país diz respeito a um "espaço demarcado por fronteiras geográficas e dotado de soberania própria" (p.1174). Tendo em conta estas caraterísticas, o período da história da China que as reuniu pela primeira vez diz respeito à Dinastia Qin (秦朝, *Qíncháo*) em, aproximadamente, 221 a.C., tendo sido "o primeiro Estado feudal unificado, multiétnico, autoritário e centralizado da história da China" (História da China Antiga, n.d.,

para. 16)[56]. Estamos, portanto, perante uma época onde o território e o seu povo foi, em grande escala, unificado sob um mesmo poder central, lei, sistema de escrita e moeda, padronizando também os sistemas de pesos e medidas. Pode, desta maneria, dizer-se que, apesar de ainda distante do cenário futuro de autoidentificação e reconhecimento exterior, a China dava com o império Qin os primeiros passos para a unificação e construção da sua identidade como país.

Considera-se igualmente relevante prestar esclarecimento quanto à análise atinente ao humor que se pretende realizar. Tal como o riso quanto à sua génese, no que toca à categorização dos múltiplos tipos que detém, o conceito do humor possui várias teorias associadas. O termo "tipos" é aqui empregado como sintetizador de todos os aspetos que o humor é capaz de englobar. De modo geral, trata-se de caraterísticas conectadas ao porquê de ser utilizado, tendo em conta uma função/objetivo, de que maneira é utilizado, levando também em consideração ferramentas para atingir riso, em que contextos é utilizado, entre outras particularidades. De modo a clarificar esta afirmação, vejam-se os seguintes exemplos de modelos teóricos. Alinhada com a primeira perspetiva, está a teoria de Martin et al. (2003) que divide o humor em categorias, partindo do reconhecimento de que este possui uma função associada ao bem-estar individual e coletivo. Os autores traçam dois eixos: se o humor é usado para enaltecer o próprio ou relações interpessoais e se o humor é benigno ou injurioso. A partir da ligação entre estes pressupostos, surgem quatro categorias: humor autoenaltecedor (dignificador do próprio, não injurioso para com o outro), humor afiliativo (dignificador da relação com os outros, não injurioso para com ninguém), humor autodestrutivo (dignificador da relação com os outros, injurioso para com o próprio) e humor agressivo (dignificador do próprio, injurioso para com o outro).

A tender para o alinhamento com a segunda perspetiva, isto é, de que maneira é utilizado o humor levando em consideração ferramentas para atingir riso, seja tido como exemplo o modelo dos estilos cómicos de Ruch et al. (2018). Nesta tese, os autores categorizam a comicidade em oito estilos, nomeadamente: diversão (comédia alegre, focada em contagiar emoções positivas), humor (comicidade benigna, observadora do mundo em redor, especialmente aspetos negativos), absurdismo (o cómico que surge de exercícios ilógicos, como jogos de palavras), argúcia/sagacidade (humor inteligente, criado, improvisadamente, a partir da observação momentânea), ironia (comicidade que assenta no contraste entre o que é dito e aquilo que quer realmente ser transmitido), sátira (humor que releva critica e intenção de correção), sarcasmo (comicidade que assenta na intenção maligna relativamente ao outro) e cinismo (atitude ridicularizadora de valores comummente aceites, sem

[56] "秦朝是中国历史上第一个统一的多民族的专制主义中央集权的封建国家." (*Qín cháo shì zhōngguó lìshǐ shàng dì yī gè tǒngyī de duō mínzú de zhuānzhì zhǔyì zhōngyāng jíquán de fēngjiàn guójiā*) (TdA)

intenção de correção).

Tendo como critério de construção teórico contextos em que o humor é utilizado, apresenta-se a teoria de Tsakona (2017), que identifica quatro categorias, com base no quão expectável é a presença do humor em determinadas conjunturas. A primeira categoria diz respeito ao humor como caraterística obrigatória, ou seja, contextos "produzidos exclusivamente de forma humorística e primariamente com um propósito humorístico" (Tsakona, 2017, p. 494)[57]. Incluem-se neste tipo: piadas, comédias, programas de humor, entre outros formatos. A segunda categoria identificada pelo autor refere-se a contextos em que o humor é opcional, mas expectável. Inserem-se exemplos como interações quotidianas, filmes de animação, provérbios, publicidades, entre outros. A terceira categoria relaciona-se com contextos em que o humor é, mais uma vez, opcional, no entanto, inesperado. São apontados cenários como "reuniões de negócios, interações em serviços, noticiários, artigos de jornal, discursos políticos, debates parlamentares, manuais escolares e interações de sala de aula" (Tsakona, 2017, p. 496)[58]. A quarta e última divisão categoriza ambientes onde o humor é quase totalmente ou totalmente inexistente. A título ilustrativo, é possível citar contextos religiosos, tribunais e discursos fúnebres.

De entre todas estas perspetivas que servem de base para a construção de modelos teóricos acerca do humor, o ponto de vista pretendido para este trabalho alinha-se com a segunda supramencionada, atinente a métodos ou ferramentas utilizadas no processo do humor. Neste seguimento, revela-se desadequado servirmo-nos de teorias como a de Martin et al. (2003) para base categórica do fenómeno estudado, uma vez que se concentram em estruturar possíveis gavetas humorísticas, tendo em conta funções ou objetivos do humor, não estando relacionadas com as formas que o humor pode assumir. Do mesmo modo, e pela mesma razão de incompatibilidade com o pretendido para este trabalho, mostra-se inapropriado utilizar teorias como a de Tsakona (2017). A teoria elaborada por Ruch et al. (2018), apesar de ser um modelo que apresenta uma maior consideração pelos feitios que o humor é capaz de tomar, e, por isso, integrar a perspetiva pretendida para esta análise, de igual modo, não será utilizada. As categorias elaboradas pelos autores são insuficientes para englobar todos os formatos que o humor assume nos contextos analisados ao longo deste trabalho. Adicionalmente, a restante pesquisa realizada não foi profícua em encontrar teorias deste âmbito enquadráveis na presente análise. Desta forma, pensa-se necessário recorrer a uma coleta de tipos de humor, reconhecidos a partir das formas que este é capaz de empregar.

[57] "(...) produced exclusively in a humorous form and primarily for a humorous purpose." (TdA)

[58] "For example, business negotiations, service encounters, news reports, newspaper articles, political speeches, parliamentary debates, school textbooks, and classroom interactions are included here." (TdA)

Tabela 1. Categorias do Humor

Tipo de Humor	Caraterísticas Essenciais
Humor físico	Centrado no corpo; Recorre ao movimento e expressões físicas
Humor seco	Humor deliberadamente apresentado sem variação de linguagem corporal e de emoção, para contrastar com o ridículo do assunto
Humor de linguagem	Uso da língua para efeito cómico (trocadilhos, homofonias, duplos sentidos, cacofonias, etc.)
Humor escatológico	Tem por base temática aspetos relacionados com funções "menos nobres" do corpo humano (excreções, fluidos, sons, etc.)
Humor satírico	Serve-se da ironia, sarcasmo, caricatura e paródia para ridicularizar aspetos individuais, institucionais ou sociais; Possui intuito corretivo
Humor negro	Humor criado a partir de temas sérios, como tragédias e tabus
Humor de observação	Baseado no comentário da vida quotidiana; situações universalmente identificáveis
Humor absurdo	Tem por base construções ilógicas ou irracionais
Humor anedótico	Faz uso de narrativas curtas e populares
Humor agressivo	Baseia-se na troça de alguém (ex.: *roast*)
Humor autodepreciativo	Utilização de aspetos negativos próprios para efeito cómico
Humor paródico	Imitação e recriação de contextos e pessoas; Pode recorrer à modificação e/ou retrato exagerado de certas caraterísticas do original
Humor tópico	Criado com base em temas que são tendência no momento em que o humor é produzido
Humor azul[59]	Desenvolvido a partir de temas cuja exploração pública se considerada moralmente incorreta (ex.: sexo); Utilização de linguagem obscena

[59] A título de curiosidade, o equivalente em chinês dá pelo nome, traduzido à letra, de "piadas amarelas" (黄笑话, *huáng xiàohuà*). No imaginário chinês, afastando-se da tradicional associação ao imperador, o amarelo assume ainda conotações associadas à obscenidade, vulgaridade e pornografia. (NdA)

2.2.1. O Riso na História de Portugal: Percurso e Expressões Humorísticas

Neste subcapítulo indagar-se-á sobre contextos de humorismo presentes na história do nosso país. Incluem-se os panoramas da sátira medieval, do teatro de revista e do estilo pimba da música tradicional portuguesa.

2.2.1.1. Sátira medieval

O primeiro cenário portador de humor selecionado diz respeito à sátira caraterística da época medieval portuguesa. Dentro do tema, abordar-se-á a poesia trovadoresca, nomeadamente as cantigas de escárnio e maldizer, seguida de uma breve indagação sobre Gil Vicente.

2.2.1.1.1. Poesia Trovadoresca – Cantigas de escárnio e maldizer

O Trovadorismo é um estilo literário que surgiu na Idade Média portuguesa, prolongando-se dos finais do século XII até meados do século XIV. Assume-se estar nas origens da arte trovadoresca a arte dos trovadores provençais, um movimento artístico nascido no sul de França em inícios do século XII, que rapidamente se espalhou pela Europa cristã da época. Esta arte trouxe uma novidade ao panorama erudito daquele tempo, dado que foi "a primeira poesia a surgir em língua romance, já que antes ninguém se atrevia a poetar que não fosse em latim" (Torres, 1977, p.5). Em França, era escrita em provençal ou língua occitânica e, na Península Ibérica, nomeadamente nos reinos de Leão e Galiza, Portugal e Castela, em galego-português.

Nesta época, Portugal possuía uma sociedade vincadamente estratificada e hierarquizada, constituída pela nobreza, clero e povo. A nível político-económico, perdurava o feudalismo ou regime senhorial[60], no qual a nobreza e o clero possuíam, de forma abundante, terras, desempenhando o papel de senhores feudais que estabeleciam relações de dependência com os seus vassalos, os quais, em troca de proteção e terra para trabalhar, prestavam-lhes obediência, serviço militar e fidelidade. Portugal era também caraterizado pelo facto de o conhecimento disponível da época estar associado ao clero e a literatura erudita guardada dentro dos mosteiros. O acesso à educação era extremamente limitado, tangível apenas para as classes sociais mais elevadas, resultando numa população quase totalmente analfabeta. Dava-se, assim, lugar a uma bipolarização da cultura literária: a cultura monástica, erudita e escrita em latim, limitada aos mosteiros, e a cultura profana, transmitida

[60] A existência dos dois termos advém da bipolarização dos historiadores em relação ao sistema político-económico que caraterizou a Idade Média portuguesa. Por um lado, sustenta-se que em Portugal operou o feudalismo, por outro, afirma-se que o nosso país nunca deteve, verdadeiramente, tal organização, mas sim aquilo que se nomeia de "regime senhorial". Facto advindo da constatação de algumas diferenças entre o feudalismo presente em outros países europeus, como a França, nomeadamente no que diz respeito a normas do foro político. (NdA)

oralmente e em galego-português.

Apesar de essencialmente transmitidas de forma oral, as composições galego-portuguesas foram também escritas ao longo destes séculos, sendo graças a esses registos que se pôde conhecer a existência de tais manifestações artísticas que tanto revelam sobre o Portugal da altura. Estas encontram-se, sobretudo, manuscritas em três documentos: o Cancioneiro da Ajuda, o Cancioneiro da Biblioteca Nacional e o Cancioneiro da Vaticana. As composições deste estilo literário chegam pelas mãos de um trovador, "um poeta que, além de escrever em versos, também compõe a música em que eles devem ser cantados. E a poesia que escreve é para ser ouvida, não para ser lida" (Torres, 1977, p.6). É graças a esta particularidade que os poemas são chamados de "cantigas". Adicionalmente, a transmissão desta literatura não ficava apenas à responsabilidade dos trovadores, existindo mais duas figuras que desempenhavam este papel: o jogral, artista de origem popular, e as soldadeiras, uma espécie de acompanhantes que dançavam e cantavam em conjunto com os jograis e trovadores. Ainda no tocante à transmissão desta arte, esta encontrava nas cortes régias o meio predileto para a sua divulgação. Relativamente ao seu conteúdo, a poesia trovadoresca galego-portuguesa possui três principais géneros de cantigas: cantigas de amigo, cantigas de amor e cantigas de escárnio e maldizer. No presente trabalho, dar-se-á apenas atenção ao último dos três géneros enumerados, uma vez que é o género que possui ligação ao tema que se aborda.

No Cancioneiro da Biblioteca Nacional, encontra-se, no seu início, uma pequena redação em prosa, designada de "Arte de Trovar", que visa explicar sucintamente a poesia trovadoresca, constatando regras e divisões de conteúdo. Nesta parte do manuscrito, no que diz respeito às cantigas de escárnio e maldizer, entende-se, de forma geral, que o seu grande objetivo é criticar alguém, relativamente a algum comportamento ou caraterística. Ademais, é feita uma distinção entre as cantigas: as de escárnio "som aquelas que os trobadores fazem querendo dizer mal d'alguém em elas, e dizem-lho per palavras cobertas que hajam dous entendimentos" (Lopes et al., 2011); isto é, de forma mais camuflada, recorrendo a expressões ambíguas que pudessem ser interpretadas de várias maneiras; as de maldizer "som aquela[s] que fazem os trobadores [...] descobertamente e [em] elas entram palavras e[m] que querem dizer mal e nom haver[am] outro entendimento senom aquel que querem dizer chaam[ente]" (Lopes et al., 2011); ou seja, são cantigas com crítica expressamente direta.

Apesar de, mais comummente, nomeadas de "de escárnio e maldizer", estas cantigas são também apelidadas de cantigas satíricas ou como pertencentes ao género satírico da poesia trovadoresca galego-portuguesa. Pode constatar-se, desde já, partindo da declaração anterior, que a

grande caraterística em volta do humor expresso nesta literatura será a sátira. Consta no *Dicionário da Língua Portuguesa Porto Editora* (2015, p.1437) que o termo "sátira" classifica uma "composição poética, mordaz, que ridiculariza os vícios ou defeitos de uma época, de uma instituição ou de uma pessoa". Falcão (2020, p.121) elucida que "a sátira é um modo discursivo que leva à diminuição de um objeto por meio do ataque suave ou feroz, cómico ou não (...)". Scholberg, em *Satira e Invectiva en la España Medieval* (1971), conferia à sátira precisamente estas duas ideias: a de que ela põe a descoberto as caraterísticas de uma época, grupo ou indivíduo e a de que parece estar sempre implícita uma certa agressividade na sua expressão. De facto, escreve que "a sátira é uma das formas literárias que reflete, por vezes, com maior veracidade, os problemas, as preocupações e os conceitos morais de uma época" (Scholberg, 1971, p.9)[61]. E ainda que "a sátira é um ataque. Pode ser mais suave ou mais forte, mas há sempre um ataque. O escritor satírico opõe-se a algo ou a alguém" (Scholberg, 1971, p.9)[62].

Os trovadores galego-portugueses, e recorrendo à terminologia de Scholberg, opunham-se a tudo aquilo que lhes chamava à atenção de forma mais negativa, fosse por razões pessoais de afetação, fosse meramente por se sentirem incomodados, ou simplesmente motivados pelo gozo de fazer troça. Neste seguimento, as cantigas de escárnio e maldizer são reveladoras de uma verdadeira alusão à expressão "ir tudo a eito", no sentido em que nelas se canta sobre os mais variados temas e peripécias, satirizando praticamente todos os integrantes da sociedade, desde a própria realeza ao camponês mais pobre, não deixado de fora nem mesmo Deus. De facto, é como elucida Lopes (1994, p.213), "o universo de referência histórico das cantigas satíricas galego-portuguesas é essencialmente o universo social no qual trovadores e jograis se moviam, ou seja, o dos círculos dirigentes da época ou dos círculos fisicamente a eles afins". Como confirmação deste realismo, surge ainda um outro fator: todas as cantigas eram dirigidas a um alvo em particular, a uma pessoa individual.

Como consequência destas especificidades, este género da lírica trovadoresca galego-portuguesa torna-se extremamente diverso e, por isso, desafiante no que toca à sua organização geral. Propostas de estruturação desta literatura foram sendo feitas ao longo do tempo em que tem sido estudada. A título de exemplo, veja-se a organização feita por autor, presente nos próprios cancioneiros manuscritos mencionados previamente e também em obras como a *Antologia da poesia trovadoresca galego-portuguesa* de Alexandre Pinheiro Torres (1977). Seja tida ainda em conta uma outra

[61] "La sátira es una de las formas literarias que con mayor veracidad refteja, a veces, los problemas, las preocupaciones y los conceptos morales de una época." (TdA)

[62] "(...) es que la sátira es un ataque. Puede ser muy suave o ferocisimo., pero siempre hay ataque. El escritor satírico se opone a algo o a alguien." (TdA)

organização realizada através de ciclos[63] que, sustenta Lopes (1994), é aquela à qual os autores da área mais recorrem. Destarte, é possível inferir que o *corpus* satírico da poesia trovadoresca galego-portuguesa é de difícil categorização por temas. Entenda-se por "temas" a classificação por categorias mais abrangentes, onde o critério de organização não se estabelece pela individualização das pessoas cantadas, peripécias ou autores, mas antes através dos motivos pelos quais a sátira acontece.

No entanto, é possível distinguir várias constantes ao longo da análise desta literatura, como esmiúçam Lopes et al. (2011). Destas, destacam-se, para mera elucidação, temáticas como aquelas relacionadas com comportamentos sexuais, com o aspeto físico, com atitudes condenáveis (desonestidade, corrupção, covardia, etc.), com as relações entre grupos sociais, entre outros. Outra grande caraterística destas composições poéticas é que a linguagem utilizada é informal e, muitas vezes, obscena, crua e bastante bruta, como se pode notar a partir da seguinte cantiga de maldizer de Pero Garcia Burgalês[64]

Maria Negra, desventuirada,
e por que quer tantas pissas comprar,
pois lhe na mão non queren durar
e lh' assi morren aa malfa[da]da?
E un caralho grande que comprou,
oonte ao serão o esfolou,
e outra pissa tem já amormada.

E já ela é probe tornada,
comprando pissas, vedes que ventuira:
pissa que compra pouco lhe dura,
sol que a mete na sa pousada;
ca lhi conven que ali moira enton
de polmoeira ou de torcilhon,
ou, per força, fica ende aaguada.

Muit' é per aventuira menguada
de tantas pissas no ano perder,
que compra caras, pois lhe van morrer;
e est' é pola casa molhada
en que as mete, na estrabaria;
pois lhe morren, a velha sandia
per pissas berra, en terra deitada.

(Lapa, 1970, p.570)

Nesta composição poética, o vocabulário obsceno utilizado confere à cantiga um tom bastante bruto, não deixando margem para dúvidas do que se trata: sátira a uma mulher ("Maria Negra") que, dada a ausência de homens na sua vida, recorre avidamente a pénis artificiais para se satisfazer

[63] A organização por ciclos diz respeito a uma ordenação da poesia por "séries de cantigas sobre uma mesma personagem ou circunstância" (Lopes, 1994, p.220). (NdA)
[64] Pero Garcia Burgalês terá sido um trovador natural de Burgos, Espanha, do século XIII. (NdA)

sexualmente. É relevante salientar que Pero Garcia Burgalês retrata os hábitos desta figura feminina como extremos: os objetos não duram muito tempo, como descrito no terceiro verso de cada uma das estrofes. Para não bastar, o autor confere à cantiga um tom ainda mais agressivo, uma vez recorrendo a expressões como "polmoeira", "torcilhon" e "aguada" que dizem respeito a doenças caraterísticas de animais, algumas delas causadas por esforço excessivo.

Tendo abordado, de forma breve, algumas das caraterísticas essenciais deste género literário, pensa-se ser pertinente aprofundar, agora, um pouco mais sobre a esfera social, nomeadamente o pensamento da época, de modo a começar a tratar da maneira em que o próprio riso era tido em conta. A vida eclesiástica era caraterizada, em teoria, pelo cultivo espiritual em busca do aperfeiçoamento interior e muitos, senão mesmo todos, prazeres mundanos eram fortemente desencorajados. Esta exigência era, como é óbvio, singular do clero. Em contrapartida, não seja esquecido o facto de que a sociedade portuguesa, neste contexto temporal, era uma sociedade teocêntrica e, por isso, fortemente influenciada pela religião e pelo clero, que era a sua face. Estamos, portanto, perante um ambiente regido por valores que iriam ao encontro da seriedade, do decoro e do rigor moral, principalmente nas esferas sociais mais altas. Denote-se que até mesmo

> A própria literatura de cavalaria era um veículo para a instituição dos códigos de conduta reservados à aristocracia, com intenção de educar as pessoas para terem atitudes delicadas, serem habilidosas nos diálogos, perspicazes nos jogos de palavras, artificiosas nas sátiras e alusões, gentis no comportamento e refinadas nos gestos. (Camargo, 2021, p.420)

Para além disso, o próprio riso assume, nesta altura, um papel vilanesco, ponto de vista principalmente disseminado pela igreja. Como base sustentadora desta perspetiva está, desde logo, a Regra de S. Bento[65] onde constam várias alíneas que normatizam o afastamento do riso, nomeadamente: "[o monge deve] não gostar do riso excessivo ou ruidoso" (Enout, n.d, p.11) e "o décimo grau da humildade consiste em que não seja o monge fácil e pronto ao riso (...)" (Enout, n.d, p.15). Neste sentido, a postura de um clérigo deveria passar pelo controlo das ações e palavras, eliminando do seu comportamento aquelas que mais desordem trariam. O riso apresenta-se como uma dessas ações, pois "era associado ao caos, visto como um gesto profano que feria a continência moral" (Camargo, 2021, p.423). A partir destes pontos entende-se que, apesar de ser uma posição mais vincada em alguns grupos sociais que noutros, o riso não é propriamente bem-vindo no medievo.

[65] A Regra de S. Bento diz respeito a um documento escrito por Bento de Núrsia no século VI, onde constam normas com o objetivo de reger a vida de uma comunidade monástica cristã encabeçada por um abade. (NdA)

Em adição a poder traduzir-se como um gesto profanador, é também associado à falta de caráter e à idiotice. É visto como uma atitude caraterística de pessoas muito pouco eruditas, e, como tal, vinculado a comportamentos e pessoas tidos como inferiores.

Por conseguinte, tal atitude pode despertar uma certa incompreensão relativamente à possibilidade de existência de um género humorístico como as cantigas de escárnio e maldizer. No entanto, antes de ser aprofundada esta ideia, veja-se mais um ponto que a tornará aparentemente mais descabida. Ao falar-se sobre estas composições satíricas, não pode ser negado o facto de que nelas são apresentadas críticas, muitas vezes consideravelmente agressivas e mal-educadas, que poderiam ser interpretadas como injúria. A lei atual em Portugal considera a injúria crime, como previsto no artigo 181.º do Código Penal[66]. Entre os séculos XII e XIV, a legislação do Portugal medieval, embora não fosse caraterizada por um conjunto uniformizado de leis como hoje nos é familiar, possuía já orientações legais, de entre as quais já se abordava a injúria como crime, particularizando-se com o direito consuetudinário[67] e canónico, os forais municipais e a legislação régia. Para além disso, encontrava-se também influenciada pela normatização estipulada nos reinos peninsulares vizinhos, nomeadamente o de Castela, onde surgiram *As Sete Partidas*, um código de direito elaborado pelo monarca Afonso X entre os anos de 1256 e 1265, o qual, "apesar de ser obra jurídica de origem castelhana, deixou em Portugal uma marca única e indissipável que os séculos nunca conseguiram apagar" (Domingues, 2025, p. 137). Neste conjunto de leis, no título XXI da Sétima Partida, constam esclarecimentos sobre penas dadas a criminosos. Na lei número três, clarifica-se a natureza dos crimes cometidos intencionalmente com má intenção e é mencionada também a injúria verbal, como se pode ler

> A segunda [maneira] é através da palavra: denegrir, difamar, testemunhar ou advogar falsamente e todas as outras manerias semelhantes a estas em que os homens agem uns contra os outros através da palavra. A terceira [maneira] é através da escrita: cartas falsas, cantigas maldosas ou ditados maldosos e todas as outras maneiras semelhantes a estas em que os homens agem uns contra os outros, provocando desonra ou dano. (Afonso X, 2021, p.709)[68]

Adicionalmente, nas cartas de foral, também constavam ordens presentes que ditavam

[66] Artigo 181° Injúria - 1 – "Quem injuriar outra pessoa, imputando-lhe factos, mesmo sob a forma de suspeita, ou dirigindo-lhe palavras, ofensivos da sua honra ou consideração, é punido com pena de prisão até 3 meses ou com pena de multa até 120 dias. 2 - Tratando-se da imputação de factos, é correspondentemente aplicável o disposto nos n.os 2, 3 e 4 do artigo anterior." (Código Penal, Artigo 181.º, n.d.) (NdA)

[67] Direito consuetudinário refere-se ao conjunto de costumes e práticas que são aceites e reconhecidos como leis, mesmo não tendo sido formalizados por escrito ou através de processo legislativo. (NdA)

[68] "La segunda es por palabra, asi como denostar, ó enfamar, ó testiguar ó abogar falsamente, et en las otras maneras semejantes deseas que los homes facen et yerran unos contra otros por palabra. La tercera es por cscriptura, asi como cartas falsas, ó malas cántigas ó malos dictados, ó en las otras escripturas semejantes destas que los homes facen unos contra otros de que les nasce deshonra ó daño." (TdA)

penalizações para comportamentos injuriosos. A título de exemplo, veja-se a seguinte: "e se dois homens, ou três, ou mais ferirem outro homem, o lançarem por terra e o ofenderem, paguem trinta soldos" (A mais antiga vila de Portugal, 2020). A norma em questão, apesar de mais direcionada para a injúria física, menciona também, de forma breve, a injúria verbal ("e o ofenderem"), demonstrando que a ofensa no discurso era também punível.

Repisando a declaração que abre o parágrafo anterior, tendo em conta estes dois aspetos – o contexto social e o contexto legal –, parece descabido o género satírico da poesia trovadoresca galego-portuguesa ter tido tantas composições e tão vibrante audiência. No que concerne à mentalidade social, estamos perante duas realidades totalmente distintas: de um lado está a formalidade, a boa educação, a exigência moral e a censura do riso, e do outro encontra-se a obscenidade, a crítica ao desbarato, a baixeza e a gargalhada. No que diz respeito aos códigos legais é precisamente como acusa Sodré (2013, p.19) ser contraditório "(...) o fato de ser crime a injúria contra alguém e a recolha de quase cinco centenas de cantigas cujo discurso explicita calúnias e infâmias (...)". Todavia, existem dois fatores que podem justificar esta coexistência, deitando por terra esta aparente incompatibilidade. O primeiro: conectado com a mentalidade social e o comportamento, partindo das próprias peripécias que as cantigas narram, entende-se que, frequentemente, as condutas pregadas não eram propriamente seguidas e a sociedade caraterizava-se pela disparidade entre o suposto comportamento e aquele que tomava, efetivamente, parte na realidade. Confirma-se esta aceção, desde logo, através do comportamento dos membros do clero que, em teoria, deveriam negar todo e qualquer prazer carnal, por exemplo, e são apontados como tendo vida sexual. Veja-se, como prova, a seguinte cantiga de maldizer da autoria de Fernando Esquio[69]:

A un frade dizen escaralhado,
e faz creúd'a quen lho vai dizer,
ca, pois el sabe arreitar de foder,
cuid'eu que gaj'é de piss'arreitado;
e pois emprenha estas con que jaz
e faze filhos e filhas assaz,
o ante lhe digu'eu ben encaralhado.

Escaralhado nunca eu diria,
mais que traje ant'o caralho arreit'e,
a que tantas molheres de leite
ten, ca lha pariron três en un dia,
e outras muitas prenhadas que ten,
e atal frade cuid'eu que mui ben
encaralhado per esto seria.

Escaralhado non pode ser
o que tantos filhos fez en Marinha
e que ten ora outra pastorinha

[69] Fernando Esquio terá sido um trovador de origem Galega de finais do século XIII e inícios do século XIV. (NdA)

prenhe, que ora quer encaecer,
e outras muitas molheres que fode;
(e) atal frade ben cuid'eu que pode
encaralhado per esto ser.

(Torres, 1977, p.281)

Esta composição gira em torno de um frade que se faria passar por impotente sexual ("a un frade dizem escaralhado"), mas que, na verdade, não apresentava qualquer tipo de dificuldade, uma vez que engravidava muitas mulheres ("e faze filhos e filhas assaz"). É claro, portanto, o facto de que o clérigo não praticaria os votos de celibato, tendo com frequência relações sexuais.

Ademais, a realeza e a nobreza, que deveriam ser o rosto da honra, da honestidade e da conduta justa, são, muitas vezes, retratadas como desonestas, avarentas e fomentadoras de iniquidade, como se pode comprovar através da seguinte cantiga de maldizer de Gil Peres Conde[70], na qual a crítica é feita ao próprio rei de Castela, dada a sua desonestidade por não pagar ao autor da cantiga aquilo que este acusa ser-lhe devido:

Os vossos meus maravedis, senhor,
que eu non ouvi, que servi melhor
ou a tan ben come outr'a que os dan,
ei-os d'aver enquant'eu vivo for,
ou mia mort', ou quando mi os daran?

A vossa mia soldada, senhor Rei,
que eu servi e serv'e servirei,
com'outro quen quer a que a dan ben,
ei-a d'aver enquant'a viver ei,
ou a mia mort', ou que mi faran en?

Os vossos meus dinheiros, senhor,
non pud'eu aver, pero servidos (*) son.
Come outros, que os an de servir,
el-os d'aver mentr'eu viver, ou pon —
mi-os a mia mort'o a que os vou pedir?

Ca passou temp'e trastempados (*) son,
ouve an'e dia e quero-m'en partir.

(Torres, 1977, p.196)

Desta forma, na realidade, as classes mais altas da sociedade não se regiam por esses valores sociais e morais teorizados e, por isso, onde deveria sobressair um desprezo pela troça, eleva-se, antes, a sua apreciação.

O segundo, dizendo respeito ao crime de injúria, fundamenta-se nas leis que regiam a corte.

[70] Gil Peres Conde terá sido um trovador português do século XII, ativo nas cortes de Afonso X e Sancho IV de Castela. (NdA)

Note-se que

> (...) neste jogo [de palavras], [os trovadores] devem certificar-se que aquilo que disserem seja elegantemente dito, e não sobre algo que diga respeito diretamente à pessoa com quem estão a jogar, mas sim em tom de brincadeira, como por exemplo, chamar valente a quem é covarde, e ao valente brincar com ele, dizendo que é covarde. E isto deve ser dito de modo que aquele com quem estão a brincar não se sinta insultado, mas agradado, e que tanto ele como os outros que o ouvirem se riam com isso. (Afonso X, 2021, p.86)[71]

O "jogo" presente na citação refere-se às cantigas que eram apresentadas em corte para o entretenimento dos presentes e claras são as suas regras, sublinhando-se a mais relevante: o escárnio não deveria deixar nenhuma das pessoas cantadas sentir-se ofendida, pelo contrário deveria achar divertido o que ouviam. Madero (citado por Sodré, 2013) apelida esta nuance de "injúria lúdica", esclarecendo que o discurso injurioso não era considerado crime porque estava salvaguardado por uma intenção de entretenimento, distinguindo-se, assim, as cantigas dos trovadores de outros textos e discursos criminosos, como consta na citação em bloco presente na página anterior.

Não parece, deste modo, desacertado inferir, como aliás o fazem Scholberg (1971)[72], Lopes (1994)[73], Vasconcellos (1998)[74], Falcão (2020)[75] e Camargo (2021)[76] que um dos grandes objetivos da sátira em verso cantada é fazer rir. Assim é de tal forma que muitas vezes este humor parece afastar-se do grande objetivo exclusivamente crítico, dando prioridade ao rir apenas por diversão. Por outras palavras, apesar da coexistência das duas, a intenção do trovador é mais humorística do que crítica. De modo a clarificar esta afirmação, tenha-se como exemplo o poema de Fernando Esquio acima mencionado. Nesta cantiga, a sátira não está no facto do frade ter uma vida sexual ativa e isso ir contra o estilo de vida que escolheu ter, mas sim no aspeto em que, na boca do povo, o clérigo é tido como impotente e, na realidade, é mais que capaz de performance sexual.

O humor medieval destes séculos é um humor que, à luz da contemporaneidade, pode ser

---

[71] "Et en el juego deben catar que aquello que dixieren sea apuestamente dicho, et non sobre aquella cosa que fuere en aquel logar á quien jugaren, mas á juegos dello, como si fuere cobarde decirle que es esforzado, et al esforzado jugarle de cobardia; et esto debe ser dicho de manera que aquel á quien jugaren non se tenga por denostado, mas quel haya de placer, et hayan de reir dello tambien él como los otros que lo oyeren." (TdA)

[72] "Los poetas gallego-portugueses presentan numerosos vicios, pero su propósito frecuentemente se limita al deseo de provocar la risotada, de subrayar lo cómico, sin intenciones de corregir." (Schoolberg, 1971, p.134) (NdA)

[73] "As cantigas de escárnio e maldizer, ao abordarem a vida sexual do clero, limitam-se, pois, a referir situações de facto, numa atitude que tem muito mais de humor do que de condenação." (Lopes, 1994, p.239) (NdA)

[74] "E assim, as cantigas de escárnio e de maldizer dos cancioneiros galego-portugueses, ao elegerem seu alvo de zombaria, constituem precioso subsídio não só para a comprovação do prazer do riso na ordem medieval, como também para o entendimento de alguns aspetos da mentalidade do homem de então." (Vasconcellos,1998, p.17) (NdA)

[75] "Nesse sentido, muitas vezes a sátira galego portuguesa responde a fins de puro divertimento, devendo ser lida, nesse caso, como um jocoso exercício literário." (Falcão, 2020, p.123) (NdA)

[76] "Mas acima de tudo, essas poesias são cômicas, não são sérias." (Camargo, 2021, p.417) (NdA)

visto como simplório e até mesmo infantil, onde o riso é fácil, repleto de humor azul, agressivo e frequentemente provocado pelo mero apontar do dedo. No entanto, há também que denotar que é este mesmo humor que rasga um pouco da severidade das condições de vida da época, assoladas por guerras e condutas morais rígidas. Encontra-se nas cantigas de escárnio e maldizer uma certa liberdade, alicerçada por uma energia semelhante à da expressão: "no Carnaval, ninguém leva a mal". O riso é condenador, mas é, em maior medida, libertador e, como Camargo (2020) defende, é um riso de festa pública: de grupo, que, ao mesmo tempo que é rebaixador, é exaltador, sobretudo festivo.

2.2.1.1.2. Gil Vicente

Na abordagem da sátira medieval portuguesa há um lugar especial reservado a Gil Vicente, "um dos satiristas mais consistentes e perseverantes", como descrito por Bernardes (n.d., p.296), tornando indispensável a sua menção nesta fase do trabalho.

Gil Vicente foi dramaturgo, ator, poeta e músico, considerado o pai do teatro português. Apesar de ainda prevalecerem dúvidas relativamente aos dados biográficos do autor, é usualmente tido em conta o ano de 1465 para o seu nascimento e 1537 para a sua morte, tendo, por isso, vivido nos séculos XV e XVI. Pode surgir alguma incompreensão quanto à colocação de Gil Vicente no contexto temporal medieval, uma vez que, tendo por base estas datas para o início e fim da sua vida, pode inferir-se que o dramaturgo não viveu na Idade Média. Aprofundando, embora discutíveis, as balizas temporais que são tradicionalmente atribuídas a este período da história dizem respeito ao século V, para o seu início, com a queda do Império Romano do Ocidente em 476 d.C., e ao século XV, para o seu término, com a conquista de Constantinopla pelos Otomanos em 1453. Levando em consideração esta cronologia, Gil Vicente não teria sequer nascido em período medieval. No entanto, para a conjuntura temporal da Idade Média são discutidas várias outras possibilidades, destacando para o seu término datas mais recentes como 1598 (Infopédia, n.d.). Tomando partido desta imprecisão, não parece totalmente descabido incluir Gil Vicente neste período histórico. Datar épocas históricas é um exercício, como neste caso, difícil de precisar, dado que as circunstâncias acontecem de forma progressiva e complexa. Desta forma e de maneira complementar, a época em que o dramaturgo se dedicou à sua arte diz respeito a um período de transição entre a era medieval e a era moderna, conferindo ao seu contexto uma influência ainda substancial do medievo e, por conseguinte, não tornando totalmente desacertada esta inclusão.

À semelhança dos trovadores, Gil Vicente encontrava na corte o local para expressar o seu génio artístico. Tinha, naturalmente, as classes mais altas da sociedade como suas patrocinadoras,

que, em altura de festividades, religiosas e pessoais, requisitavam o poeta para entreter os seus serões. O portefólio vicentino é composto por cerca de cinquenta obras, englobando escritos de devoção, comédias, tragicomédias e farsas, trazidas a público na primeira metade do século XVI. Trabalhos esses reconhecidos não só pela meticulosidade técnica teatral, mas também, e de maior destaque neste contexto, pelo claro humorismo satírico.

Gil Vicente contemplava nas suas produções uma crítica mordaz à sociedade da época. Para entender as razões que levaram o poeta a assumir tal postura mostra-se necessário caraterizar dois aspetos: a índole de Gil Vicente e a sociedade em que viveu. Considera-se que o dramaturgo teve uma forte influência cristã na sua vida, tendo sido moldado pelo restolho da moralidade religiosa que, nos séculos anteriores (XIII e XIV), foi contagiando a vida fora dos mosteiros. Fala-se de valores que consideravam que "o bem supremo era a salvação da alma, alcançada através da fé e das obras, e onde a riqueza possuía um valor negativo" (Sá, 2002, p.62). Considerando esta orientação, é o bastante para se entender que Gil Vicente possuía uma índole virada para o aperfeiçoamento interior, a boa conduta e a preocupação com o bem comum.

Em contrapartida, o autor viveu num dos períodos mais considerados da história de Portugal: os descobrimentos. Trata-se de uma época em que os portugueses foram protagonistas na aproximação do mundo, desmistificando várias conceções até então defendidas e trazendo fundamentação para novos saberes. Foi, inegavelmente, um marco histórico e uma fase riquíssima em termos de desenvolvimento comercial e económico para o Portugal da altura. No entanto, como consequência

> Foi essa uma época de profundas e rápidas mudanças nos sistemas de valores éticos e estéticos que, ao tempo, prevaleciam, com naturais reflexos na vida social, alicerçada em tradições e costumes que passaram a ser postos em causa, desmoronando-se, assim, muitas virtudes consuetudinárias e não menos heroísmos. (Trigo, 1984, p.210)

Neste seguimento, sustenta ainda Trigo (1984), esta instabilidade verificava-se predominantemente nas classes sociais mais altas, cansadas da tradição e iludidas pela novidade e pela riqueza que a acompanhava e, como descrito acima, era precisamente neste meio que Gil Vicente se movia. A sociedade enveredou por caminhos que a levaram à desonestidade, à exploração económica e pessoal dos mais fragilizados, a preocupações egoístas e materiais, abandonando o cultivo espiritual e afastando-se do ideal cristão e de Deus. Um ambiente, portanto, de forte decadência moral, sem consciência disso e sem vontade de se corrigir. Desta forma, entende-se o repúdio do autor pela

sociedade quinhentista em que viveu, sendo "um artista comprometido com ideais cívicos, incluindo uma ordem teológica, moral e político-social" (Bernardes, n.d, p.280), que alimenta esta crítica satírica a quem dirige.

Uma grande particularidade desta literatura é que o autor satiriza as classes sociais como um todo por meio de personagens-tipo. Quer isto dizer que Gil Vicente recorre a personagens fictícias que conjugam caraterísticas e vícios de cada classe social para representar a realidade como a percebe. A título de exemplo, de entre outros, sejam tidas em conta figuras como o Fidalgo, que representa a nobreza e a preocupação com as aparências; o Onzeneiro, representante daqueles que exploram os mais necessitados; o Parvo, que simboliza o povo, ignorante, mas de bom coração; o Frade, espelho da corrupção e imoralidade na Igreja; e ainda o Enforcado, retrato da falta de fé e morte por pecado. Evidencia-se, assim, uma caraterística que distingue esta literatura da literatura trovadoresca abordada previamente, já que as cantigas de escárnio e maldizer satirizam um alvo específico individual. Para além disso, a própria linguagem com que falam as personagens é bastante menos brejeira, possuindo até mesmo referências de obras clássicas latinas. Neste seguimento, pode inferir-se que, em Gil Vicente, se encontra uma tendência mais sofisticada, conferindo a este género um humor mais íntegro.

A crítica vicentina é uma perfeita concretização da expressão latina *castigat ridendo mores*, que, segundo o dicionário infopédia de locuções latinas e expressões estrangeiras (2025), pode ser traduzido como "corrige os costumes, rindo" ou "corrige os vícios, ridicularizando-os". No fundo, o grande objetivo do poeta era reorientar a sociedade em direção aos ideais cristãos da verdade, integridade e preocupação com o próximo. Servindo-se do riso, Gil Vicente ambicionava chamar à atenção para os maus hábitos, para as mentalidades egoístas e para a má conduta na esperança de que, desta forma mais leve assegurada pelo humor, quem assistisse às suas peças pudesse tomar consciência do caminho errado em que se encontrava e voltar a encarreirar no trilho certo. É curioso denotar que o riso assume, na produção vicentina, um papel evocatório do riso de Henri Bergson. Relembrando, em Bergson (1913), o riso assume-se como um mecanismo de alerta que nos desperta para algo que não faz parte da nossa natureza vital. No caso de Gil Vicente, de igual forma, a gargalhada possui esta mesma responsabilidade denunciadora. É claro que não faz sentido estabelecer uma relação entre um autor e outro, até porque o mais certo será afirmar que o dramaturgo não se preocupava com questões relacionadas com a descoberta das razões pelas quais rimos. No entanto, é interessante sublinhar esta pequena semelhança. Relevante é também salientar que Gil Vicente, entre o seu próprio gosto e o do público que tinha, e entre as perigosas entrelinhas da censura e liberdade de expressão, parece entender o potencial que o riso tem, utilizando-o a seu favor.

Estabelecendo uma ponte entre as cantigas de escárnio e maldizer da poesia trovadoresca galego-portuguesa e as obras de Gil Vicente, pode dizer-se que são géneros consideravelmente distintos. Desde logo, quanto a aspetos que se prendem, por exemplo, com a tipologia de texto, estilo de escrita, linguagem, mas também quanto ao próprio humor que se contempla: o do primeiro é festivo, informal e ao desbarato, o do segundo é reflexivo e instrumental. Não obstante, para o exercício de elencar caraterísticas do humor português desta época, mais relevantes do que as diferenças, mostram-se as semelhanças. Neste sentido, tratar-se-á agora da sátira medieval como temática geral.

Destaque-se, em primeiro lugar, a caricatura e o exagero. As personagens e peripécias presentes nesta literatura são muitas vezes levadas ao limite da sua factualidade, sendo retratadas de uma forma desmedida. Tal como numa caricatura, são apontados traços posteriormente exagerados pela mão do artista, não só para fins de entretenimento, mas também, e muitas vezes, para fins de alerta. Trata-se de tornar a perceção desses certos e determinados aspetos mais eficaz, eliminando ao máximo possíveis desvios na sua interpretação. Para além disso, em segundo lugar, denote-se a crítica universal, isto é, a inclusão de praticamente todos os intervenientes da sociedade como alvo a satirizar. Com maior ou menor cuidado, verifica-se que os autores possuem uma certa ousadia e até mesmo coragem em, salvo poucas exceções, utilizarem qualquer pessoa ou estrato social como alvo de crítica. Partindo destas caraterísticas, afirmam-se duas valências do humor desta época como irreverente e igualitário.

Evidencie-se, de seguida, a oralidade, nomeadamente o tipo de linguagem popular e simples. Destaca-se de forma acentuada nas cantigas trovadorescas, mas também se verifica de forma clara na escrita vicentina. Revela sobre o humor um caráter acessível a todos os seus espetadores. Realce-se também que se está perante um humor realista, na medida em que o conteúdo explorado pertence à realidade, não à ficção. A comédia de costumes e a crítica pessoal partem precisamente do quotidiano, de situações e caraterísticas da vida factual.

Por último, aborde-se a ironia e o sarcasmo. Este recurso expressivo e o seu derivado conferem à literatura analisada as razões principais para a sua classificação como sátira. Estamos perante produções que se constroem, com frequência, em torno do jogo de palavras e da ambiguidade, colocando os ouvintes intrigados. Há, porém, também espaço mais que evidente para tons mais agressivos e diretos, concedendo nuances sarcásticas. Neste sentido, o humor é satírico. É esta a grande particularidade do humorismo do medievo, como aliás nomeia este subponto.

2.2.1.2. Teatro de Revista

Avançando, aproximadamente, três séculos, eis que abordamos Portugal em meados do século XIX. Apesar de menos afamado e procurado atualmente, o teatro de revista é, indiscutivelmente, para o nosso país, um marco artístico, histórico e humorístico, que muito revolucionou, criou e onde se viram nascer inúmeros artistas, que ainda hoje fazem parte das principais referências portuguesas nos campos da escrita, música, representação e comédia. É, pois, na sequência desta tão grande relevância que se escolhe este género como o próximo a analisar de forma a aprofundar o retrato humorístico português.

O teatro de revista surgiu em Paris, França, nos finais do século XVIII. O termo "revista" vem do vocábulo francês *revue*, que pode ser traduzido precisamente dessa forma aludindo a revista como publicação periódica, mas também conectado, e mais acertadamente neste contexto, ao ato de revistar ou examinar (Infopedia, n.d.). Isto porque, em França, a *revue de fin d'année*[77] consistia num "género de espetáculo (...) representado no início do ano e tinha como função criticar os acontecimentos mais marcantes do ano anterior" (Ferreira & Mota-Ribeiro, 2014, p.3987). Esta espécie de teatro combinava a representação com a dança e o canto e cativava a sua audiência com alguma comédia à mistura.

O início do século XIX, em Portugal, foi marcado por uma certa turbulência económica, política e social, destacando-se as três invasões napoleónicas entre os anos de 1807 e 1810, seguidas pela Revolução Liberal de 1820 e ainda as guerras liberais entre 1832 e 1834. Movidos pela instabilidade e insegurança, principalmente causadas pelo último acontecimento mencionado, os intelectuais portugueses viram-se obrigados a sair do país. "Quando regressaram, todos eles trazem um modelo e importam uma cultura nova para Portugal, e é sobre essa cultura que se vai fundar a construção da indústria do teatro" (Guilherme Filipe, 2021, 2:56). É desta forma que o teatro de revista chega a Portugal e, em 1851, em Lisboa, estreia a primeira revista[78] intitulada "Lisboa em 1850".

Importa, neste momento, elucidar sobre algumas caraterísticas que marcaram o teatro de revista em países onde foi mais proeminente e de seguida salientar aquelas que no nosso país fizeram com que se reinventasse este género artístico, de tal maneira que muitos o particularizam como "revista à portuguesa".

De acordo com Silvio D'Amico, a revista "teve o seu maior florescimento em França, nos EUA, em Itália, na Grã-Bretanha e na Alemanha" (1961, p.1026)[79]. O género foi sofrendo alterações, adaptando-se às circunstâncias vividas e ao público que o assistia. A título de exemplo, veja-se a ênfase

[77] Revista de fim de ano. (TdA)
[78] "Revista" é o nome dado às peças deste género de teatro. (NdA)
[79] "La r. ebbe il suo masimo rigoglio in Francia, negli S.U., in Italia, in G.b., in Germania (...)" (TdA)

dada à música e à estética, em Itália, e não ao texto, aquando do regime fascista; a dificuldade da Grã-Bretanha em produzir peças, dado que fazer-se passar por personalidades da época era proibido no teatro britânico (D'Amico, 1961); a adaptação na Alemanha, depois da Primeira Guerra Mundial, em recriar outros géneros teatrais, como a opereta, ao estilo da revista, em função do que o público procurava.

Vários foram os moldes que a revista foi assumindo nos países em que vingou. Em contrapartida, o teto comum, a fonte onde todos os países foram beber, foi a *revue* francesa. Ampliando e consolidando um pouco mais a breve descrição presente no segundo parágrafo deste tópico, o teatro de revista era composto por um tema geral, com atos independentes entre si de representação, canto, dança e até mesmo declamação. Havia espaço para alguma interação com o público e davam-se também boas-vindas à improvisação. A extravagância era palavra de ordem neste estilo dramático: figurinos, bailarinos e atores excêntrica e eroticamente caraterizados, coreografias elaboradas e cenários espalhafatosos. Reinava a excentricidade, a luz e o brilho.

Em Portugal, do ponto de vista prático do espetáculo, de uma forma geral, foram também estes os aspetos que caraterizaram a revista. Os motivos que levaram Simon Berjeau a afirmar que

> O teatro de Revista, tal como é praticado em Portugal desde a segunda metade do século XIX, possui características nacionais fortes, que o distinguem do espetáculo de Revista e das formas que assumiu na Europa ou na América ao longo dos últimos dois séculos. (2006, p. 19)

Esta situação não se relaciona tanto com particularidades cénicas ou estéticas, nem com os registos artísticos propriamente ditos, mas sim, sobretudo, com a expressão e importância que este estilo de teatro assumiu. O nosso país destaca-se, primeiramente, pela frequência e durabilidade. Ferreira e Mota-Ribeiro escrevem que "as Revistas se multiplicaram em Lisboa e passaram a ser mensais e até semanais" (2014, p.3987). Já no século XX, os espetáculos eram apresentados ao público quase diariamente e até mesmo mais que uma vez por dia. A procura por parte do público deste tipo de entretenimento era bastante considerável. Para além disto, como indicado, apesar de ter perdido expressão, o teatro de revista ainda perdura em salas de espetáculo ao passo que, em outros países, o género desapareceu quase inteiramente.

Bara et al. (2015) sustentam que, ao longo do tempo, o teatro de revista foi perdendo o traço satírico que o caraterizava nas suas origens, tendendo para a musicalidade e a estética, abandonando até mesmo os teatros. No entanto, em Portugal, essa veia crítica nunca deixou de estar presente e é, possivelmente, por essa razão que a revista deteve tanta importância no nosso país. O teatro de revista

português, que conta atualmente com cento e setenta e cinco anos de história, foi sempre incomodado por algum tipo de censura política no seu primeiro século. Um primeiro exemplo que comprova este ponto surge em 1890 quando foi decretada, por Lopo Vaz[80], a Lei das Rolhas, que impôs restrições à liberdade da imprensa. Esta legislação afetou também o teatro de revista, uma vez que ficou proibida a caricatura de pessoas. O exemplo dado de seguida, que é o mais relevante para este tema, surge anos mais tarde, em 1933: o regime do Estado Novo, sob o poder de António de Oliveira Salazar. Durante os quarenta e um anos que durou, a censura esteve sempre presente e tornou-se cada vez mais apertada. A revista portuguesa não foi exceção.

Esta época surge apelidada de idade de ouro do teatro de revista português (Aniversário Do Teatro De Revista, n.d.). Sejam vistas duas considerações que o podem justificar. Em primeiro lugar, as amarras colocadas à liberdade de expressão elevaram a genialidade da produção artística, solidificando o destaque dado ao texto e ao conteúdo do teatro. A sátira e crítica social nunca deixaram de estar presentes, tornaram-se apenas mais metafóricas e indiretas de modo a fugir ao lápis azul. Em segundo lugar, o público continuava a aumentar. Num período em que ajuntamentos de três ou quatro pessoas na rua poderiam ser considerados conspirações contra o regime ditatorial, um ambiente onde se podiam juntar dezenas ou centenas de pessoas, sem qualquer represália, era uma regalia para a população. Por outro lado, estamos perante uma época em que não se podia dizer o que se pensava nem o que se sentia verdadeiramente. Os espetáculos de revista, com a sua tão caraterística crítica política, diziam em código metafórico aquilo que a maioria pensava. As pessoas sentiam-se identificadas e ouvidas, mesmo que só os seus risos fossem audíveis.

Há, indubitavelmente, na revista portuguesa, muita riqueza artística, humorística e social. A título de curiosidade, foi neste estilo de teatro que surgiram nomes como Rafael Bordalo Pinheiro, Eduardo Schwalbach, João Villaret, Simone de Oliveira, Filipe La Féria, Rui Mendes, Raúl Solnado, Ary dos Santos, José Raposo, entre tanto outros. Foi o teatro de revista que permitiu a Portugal rir em tempos de grande tristeza. A revista foi um verdadeiro instrumento de liberdade.

A partir da breve análise realizada ao teatro de revista, sejam elencadas agora caraterísticas que o permitem particularizar de forma a revelar por onde, e de que maneira, passa por ele o humor. Em primeiro lugar, destaque-se a latente sátira e crítica de costumes. Como tivemos oportunidade de apontar em géneros anteriores, que possuem também a sátira como sua especificidade mais relevante, identifica-se humor verbal, concretizado em jogos de palavras, cacofonias, trocadilhos e duplos sentidos. Relacionado também a este aspeto, surge, neste humor, um carácter popular, isto é,

[80] Lopo Vaz de Sampaio e Melo (1848-1892) foi um político português, tendo ocupado o cargo de Ministro da Justiça (1884) e de Ministro dos Negócios da Instrução Pública (1981). (NdA)

construído de peripécias retiradas do quotidiano do povo português, possuindo referências muito familiares para esta sua audiência.

Em segundo lugar, a revista carateriza-se pela comédia física. É um género muito dinâmico e repleto de movimento, conferido, desde logo, pela dança. Em adição, e com maior relevância, é composto por maneirismos e gesticulações dramatizadas por parte dos atores. Desta forma, o corpo é também utilizado para efeitos humorísticos.

Em terceiro lugar, seja tida em conta a interação com o público. A audiência é um dos elementos-chave para que a revista possa acontecer e os dramaturgos e artistas sempre tiveram a noção da sua importância. Fala-se não só da interação visível de comunicação com a plateia, mas também do sentimento de identificação com as peripécias representadas por parte da mesma. Mais do que uma manobra artística, este aspeto "meta-teatral" é um verdadeiro gesto de integração. Deste modo, evidencia-se o carácter inclusivo do humor revisteiro.

Neste seguimento, em quarto lugar, aborde-se a natureza libertadora deste humor. De forma geral, o humor já possui esta nuance a vários níveis. No entanto, entenda-se que, durante décadas, os portugueses foram restringidos por rédeas extremamente curtas colocadas à sua liberdade de expressão. O teatro de revista, corajoso e irreverente, nunca deixou de retratar em palco os problemas com que o povo português lidava diariamente e, com isso, criou um espaço onde este se sentia representado, um espaço onde, através do riso, as pessoas podiam sentir alívio. Neste sentido, o humor possui um carácter especialmente libertador.

2.2.1.3. O Pimba

Quando um português olha para o cenário da gargalhada pessoal, e consequentemente se fita o panorama do riso em Portugal, existe certamente algum espaço, por muito pequeno que possa ser, ocupado por este termo tão familiar - o pimba – no que diz respeito a causas suas geradoras. Seguramente, em algum momento, o riso já se soltou motivado por, por exemplo, alguma música considerada pertencente a este contexto. Desta forma, por ser tão familiar e tão caraterístico da cultura portuguesa, o pimba evidencia-se como um dos contextos a analisar neste trabalho.

O termo "pimba" possui três significados ou possibilidades de uso. No primeiro, apresenta-se como "uma interjeição de origem onomatopaica, usada para exprimir o ruído, geralmente inesperado, de uma ação que envolve o choque físico. Por exemplo em: "e o palhaço... pimba! Voltou a bater na cabeça do outro" (Leite, 2007, para. 2). Para alem disto, e ainda no registo de interjeição, pode também indicar "o desfecho de uma ação" (Dicionários Editora, 2015, p.1238). A título de exemplo,

veja-se a expressão: “tentaram evitar-me e pimba! Lá tiveram de me ouvir”. No segundo possível significado, o termo aparece como adjetivo e expressa algo considerado de mau gosto ou vulgar. A terceira conotação atribuída ao vocábulo prende-se com a música e serve para classificar certas canções e artistas associados a um estilo musical popular português.

A música dita pimba, em geral, é um género popular em que as canções se caraterizam, essencialmente, por composições simples, quer a nível de arranjo musical, quer a nível lírico, possuindo, em vários casos, tendência para letras brejeiras e de carácter humorístico, que abordam, essencialmente, temas sexuais ou românticos. A associação do termo “pimba” a esta categoria da música popular portuguesa solidificou-se no ano de 1995, aquando do lançamento da música “Pimba Pimba” pelo famoso cantor português Emanuel. A canção trata do tema amoroso, utilizando a interjeição para transmitir o desfecho da ação em que os namorados satisfazem os pedidos das respetivas namoradas. Tendo apenas em conta esta informação, dir-se-ia que aparentemente a nomeação deste estilo musical se deve à canção e que tal ligação não porta nenhum tipo de conotação negativa. No entanto, relembrando o segundo uso do vocábulo descrito em cima, entende-se que esta designação pressupõe uma conotação pejorativa. Tal se deve ao facto de este género musical, à medida que se foi tornando popular, rivalizar com a música mais erudita de outros géneros portugueses e, dada a sua simplicidade e natureza da letra, ser tida em conta como música do povo, simplória, apreciada por gente com falta de cultura e até mesmo de mau gosto.

É relevante salientar, como aliás sustenta Rui Vieira Nery (2021), que o pimba é utilizado para rotular uma realidade consideravelmente diversificada. De facto, considerando a definição supramencionada, inúmeras são as canções e os artistas que se podem abrigar debaixo do conceito. A título de exemplo, vejam-se nomes como Emanuel, Quim Barreiros, Rosinha, Augusto Canário, José Malhoa, Ágata, Marante, Toy, ente muitos outros. Cunhar uma definição do termo ou traçar uma linha que separe de forma justa os possíveis subgéneros existentes não é objetivo neste trabalho. Uma vez que o horizonte desta análise é o humor, far-se-á, não obstante, uma distinção sim, mas no que diz respeito ao conteúdo a estudar. Dentro de toda a matéria que se pode englobar no estilo, o teor mais propenso a causar riso é o que se conecta com temáticas sexuais. Neste sentido, vai delimitar-se o campo de visão a dois dos maiores nomes de música considerada pimba e que possuem um reportório que aborda, quase inteiramente, o tema sexual: Quim Barreiros e Rosinha.

Atente-se, de forma a ilustrar esta afirmação, no refrão da seguinte canção de Quim Barreiros:

> Ponho o carro, tiro o carro, à hora que eu quiser
> Que garagem apertadinha, que doçura de mulher

Tiro cedo e ponho à noite, e às vezes à tardinha
Estou até mudando o óleo na garagem da vizinha!

(Musixmatch, n.d.)

Apesar de não constar a letra completa, o refrão é suficientemente esclarecedor no que diz respeito ao contexto da canção. Muito sucintamente, trata-se de um homem que, a convite da vizinha divorciada, utiliza a sua garagem vazia para guardar o seu carro. A partir do vocabulário utilizado, interpretado de forma literal, não existe nenhuma conexão à temática sexual. No entanto, uma das maiores caraterísticas deste tipo de composições é o seu duplo sentido. Neste seguimento, o verdadeiro significado por trás desta letra é que a vizinha em questão, dada a falta de marido e consequente inatividade sexual, convida o homem em questão para se envolver nesses termos. O carro representa o órgão sexual masculino e a garagem o feminino. Mantendo em consideração o duplo sentido, veja-se outro exemplo que o evidencia, desta vez de uma música de Rosinha

Não é segredo p'ra ninguém
Que sou louca por animais.
Entre cães, gatos e galinhas
Tenho uns 100 ou talvez mais.

Mas o que eu amo de paixão
São gatinhas podem crer.
São mais doces, mais ternurentas
São lindas de morrer.

Às vezes até à noite
É de gatas que acabo a falar.
Pode até parecer estranho
Mas não tenho culpa de gostar.

É de gatas, é de gatas que eu gosto
É de gatas, é de gatas, sim senhor
É de gatas, é de gatas que eu gosto
Se não acreditam perguntem ao meu amor

(Rosinha Website Oficial, 2026)

De forma literal, a artista parece cantar sobre o seu gosto por felinos de estimação. Em contrapartida, interpretando à luz do duplo sentido que remete para o cariz erótico, entende-se que aquilo a que a música se refere é, na verdade, à posição em que o ato sexual ocorre e ao gosto especial por esta mesma.

A segunda grande caraterística que permite afirmar o teor erótico-humorístico deste tipo de canções está presente no uso recorrente de cacofonias. Atente-se na seguinte composição

Meu amor é viciado em chá
Bebe chá até mais não
Gosta daquele chá avulso
Que até faz impressão

Já lhe disse que há em saquetas
E ele diz, não lhe agradar
Mas depois deixa tudo sujo
Tudo p'ra eu lavar

O pior é no coador
Onde o buraco é apertado
Aquilo depois de entrar
Parece que fica encravado

Pois fica sempre no coador
Ai fica sempre no coador
Mas eu não quero saber
Porque agrada ao meu amor

(Rosinha Website Oficial, 2026)

Neste caso, a canção, ao pé da letra, gira à volta do gosto do marido por chá e da utilização do utensílio de cozinha – o coador – para o confecionar. A cacofonia reveladora da conotação real da música está presente no refrão (quarta estrofe) nos versos "pois fica sempre no coador" /"ai fica sempre no coador", onde "no coador" se interpreta como "no cu a dor", fazendo referência a sexo anal. Supletivamente, a terceira estrofe evidencia-se fortemente reveladora do duplo sentido pretendido pela artista.

O pimba é, desta forma, portador de humorismo. Estamos perante um humor popular, em primeira instância. Desde logo, as canções possuem quase sempre a marca de instrumentos tradicionais portugueses, como a concertina, caraterística da música popular. O facto de os arraiais e festas tradicionais serem o grande palco onde pisa este estilo de cantares vinca ainda mais esta natureza. Para além disso, o pimba porta conteúdos, histórias com as quais todos se podem identificar, o que lhe confere caráter inclusivo.

O humor desta categoria carateriza-se também pela sua simplicidade e leveza. Para além das composições em termos musicais transportarem um tom alegre, as próprias letras são soltas, isto é, não estão presas a nenhuma responsabilidade mais profunda, como a sátira analisada previamente. Estas têm apenas o intuito de fazer rir e trazer boa disposição a quem as ouve. Neste seguimento, tendo em conta a esfera lírica, identifica-se, adicionalmente, humor azul e humor de linguagem.

2.2.2. O Riso na História da China: Percurso e Expressões Humorísticas

Neste subcapítulo incorrer-se-á sobre os contextos de humorismo presentes na história da China. Neste sentido, deixar-se-ão, primeiramente, algumas considerações sobre o conceito de humor. De seguida, estudar-se-ão os panoramas chineses portadores de humor, a saber *Bosque do Riso*, ópera tradicional chinesa e *Xiangsheng*.

2.2.2.1. Reflexões sobre o humor – Ponto de vista chinês

Na língua chinesa, o vocábulo utilizado para "humor" diz respeito a 幽默 (*yōumò*), tendo sido trazido pelo académico, escritor e tradutor Lin Yutang (林语堂, *Lín Yǔtáng*) (1895–1976) na década de 1920. Apesar de este ser o conceito adotado e mais utlizado desde essa altura, constam, na literatura, dois outros termos que o antecedem: 欧穆亚 (*ōu mù yà*), uma tentativa aproximada à fonética inglesa do historiador e poeta Wang Guowei (王国维, *Wáng Guówéi*) (1827-1927) e *huaji* (滑稽, *huájī*), o mais antigo, o qual se aprofundará de seguida.

O vocábulo é constituído por dois caracteres: 滑 (*huá*) e稽 (*jī*), que podem significar respetivamente "escorregar" ou "escorregadio" e "verificar" ou "examinar". Kao (1946) e Yue (2010) sustentam que o termo foi usado pela primeira vez pelo poeta Qu Yuan (屈原, *Qūyuán*) (343 a.C. - 290 a.C.) na sua obra *Cânticos do Sul* (楚辞, *Chǔcí*)[81] para descrever a forma suave e lisonjeira com que alguns súbditos tratavam o seu senhor. Recorra-se ao raciocínio que Kao (1946) utiliza para clarificar tal ligação: na China dinástica, os grandes nobres, nomeadamente príncipes e imperadores, eram caraterizados por serem pessoas de difícil diálogo e entendimento, facto que exigia aos seus súbditos a posse de maior cuidado com o discurso. Tal é, aliás, apoiado por Chey e Davis que afirmam que "*huaji* era uma forma de humor relacionada com a astúcia intelectual – uma qualidade desejada para os conselheiros e académicos da corte" (2011, p.16)[82]. No entanto, não só para estes, mas também, e talvez principalmente, para aqueles que se ocupavam do entretenimento dos círculos imperiais, esta era uma caraterística extremamente importante.

Decorrendo destes factos, o vocábulo ficou associado a este contexto lúdico, assumindo, com o passar do tempo, conotações ligadas à qualidade do que é "cómico" e "engraçado". Pode ser interessante ainda denotar que, apesar do seu uso na prática poder passar pelo mesmo, há quem

[81] *Cânticos do Sul* é uma antologia de poesia chinesa compilada no século II por Wang Yi (王逸, *Wáng Yì*), bibliotecário da Dinasta Han Posterior (后汉, *Hòu Hàn*) (25 - 220). A obra emprega o dialeto e estilos de escrita do reino de Chu (楚国, *Chǔ Guó*) (1030 a.C. e 223 a.C.), descrevendo os seus acontecimentos históricos (Key concepts in Chinese Thought and Culture, n.d). (NdA)

[82] "In its original context, huaji was a form of humour relating to sharpness of intellect – a desirable quality for court advisers and scholars (...)". (TdA)

confira a estes termos - *youmo* e *huaji* - nuances distintas, como o caso de Yue que sustenta que o primeiro "se refere a comportamentos verbais apreciados naturalmente e que fazem sorrir de forma ponderada, enquanto o segundo se conecta com ações realizadas propositadamente com o intuito de provocar riso" (2014, p.302)[83].

Aquando da abordagem do humor do ponto de vista ocidental, trouxe-se à luz da análise a teoria humoral de Hipócrates, que reconhecia no equilíbrio dos fluidos corporais (humores) a chave para a boa saúde. É curioso apontar que, na perspetiva chinesa relativamente ao conceito em questão, existe igualmente uma ligação entre este e o corpo humano. De facto, é como sustenta Chey: "uma vez que a medicina tradicional chinesa conecta as emoções às funções e órgãos do corpo, esta descreve também o humor como uma parte emocional e natural da estrutura humana" (2011, p.13) [84]. Mais adianta que o humor se insere fisicamente no "coração endógeno"[85], tendo em conta o antigo *Clássico de Medicina Interna do Imperador Amarelo* [86] (黄帝内经, *Huángdi Nèijīng*) (Chey, 2011). A maior discrepância entre a teoria chinesa e a ocidental reside no facto de a Medicina Tradicional Chinesa ter em predominante consideração o *chi*[87] (气, *qi*)[88]. Se este circular adequadamente no organismo, o corpo estará saudável. Em contrapartida, se "a circulação do qi for perturbada poderá resultar em mau humor e doenças" (Tiquia, 2011, p.47)[89]. Apesar desta diferença, "ambas as teorias assentam no conceito de equilíbrio na saúde emocional e corporal, procurando a sua harmonia como contribuição essencial para a saúde" (Chey, 2011, p.32)[90].

2.2.2.2. Bosque do Riso (笑林, *Xiàolín*)

No que diz respeito ao percurso que o humor traçou no país que agora serve de foco, Yue (2010) defende que as suas primeiras manifestações estiveram presentes em dois contextos: no entretenimento das classes sociais mais elevadas e na literatura à qual se dedicavam os académicos. Neste seguimento, uma vez que a informação recolhida aquando da pesquisa por artes performativas

[83] "(...) youmo, is verbal behavior that people appreciate naturally and that makes them smile thoughtfully, whereas huaji denotes purposefully abject behavior performed before people to solicit laughter." (TdA)
[84] "Because TCM links emotions with bodily organs and functions, it describes humour as an emotional and natural part of the human make-up (...)". (TdA)
[85] O termo "coração endógeno" refere-se "ao coração físico e às forças vivificadoras que geram emoções" (Tiquia, 2011, p.42) (NdA)
[86] O *Clássico de Medicina Interna do Imperador Amarelo* é uma das obras escritas mais antigas e basilares da Medicina Tradicional Chinesa. (NdA)
[87] Opta-se por utilizar o termo "chi" e não a romanização oficial chinesa (*qi*), uma vez que, em português, aproximando-se à fonética da língua, é esta a forma designada para a escrita do termo. (NdA)
[88] O termo *qi* pode assumir várias conotações, mais comummente designando "ar", "vapor" ou "gás". No entanto, no contexto cultural chinês, o sinograma assume-se como referência a energia vital, gerador e constituinte de tudo aquilo que existe. Por conseguinte, a Medicina Tradicional Chinesa considera que o corpo humano possui *qi* dentro de si, sendo o equilíbrio da sua circulação sinónimo de boa saúde. (NdA)
[89] "If this animating qi flow is disrupted, then bad humor, illnesses and disease may result." (TdA)
[90] "Nevertheless, both theories rest upon the concept of balance in bodily and emotional health and seek the goal of harmony for its essential contribution to health." (TdA)

em tão antiga conjuntura temporal[91] se revelou insuficiente para o seu bom aprofundamento, iniciar-se-á esta análise pela literatura, campo onde os materiais se mostraram mais abundantes.

Desta forma, incorrer-se-á na análise da obra intitulada de *Bosque do Riso* (笑林, *Xiàolín*), considerada a primeira coletânea de anedotas da história da China e, como tal, um dos primeiros grandes marcos literários do humor chinês (Yue, 2010; Baccini, 2014; Wang, 2024). O título da obra é composto por dois caracteres que podem significar, respetivamente, "riso" e "bosque". No seu contexto literário, uma eventual tradução para este poderia assemelhar-se a algo como "Bosque do Riso". A sua autoria é atribuída a Handan Chun (邯鄲淳, *Hándān Chún*)[92] (c. 132-c. 220), datando, aproximadamente, do século III, mais precisamente entre a Dinastia Han Posterior (后汉, *Hòu Hàn*) (25 - 220) e o Reino de Wei (*魏, Wèi*) (220–280)[93]. Registos do texto em questão apareceram pela primeira vez quatro séculos mais tarde, numa outra obra intitulada de *História da Dinastia Sui* (隋书, *Suí Shū*)[94] (Baccini, 2014; Wang, 2024). A compilação, no decorrer do tempo, foi perdendo partes que a integravam, sendo que não é possível determinar a sua estrutura original. No entanto,

> durante o período Ming (1368-1644), época em que as coleções de anedotas se tornaram um género apreciado pelos intelectuais, os académicos começaram a reunir os fragmentos do livro. Atualmente, a compilação mais completa de partes do texto é atribuída a Lu Xun (1881-1936), preservada na sua obra Guxiaoshuo Gouchen [古小说钩沉, *gǔ xiǎoshuō gōuchén*] (*À redescoberta de novelas antigas*), portadora de um total de 29 histórias. (Baccini, 2014, p.246)[95]

Apesar de reunidos em alturas posteriores dada a sua apreciação, estes textos começaram a ganhar relevância precisamente no século III, com base nessas mesmas razões. Como sustenta Baccini, "entre a elite letrada, ser capaz de entreter alguém com conversas engraçadas era apreciado" (2014, p.246)[96].

Passando a analisar o seu conteúdo, os textos compilados reúnem contos, histórias de fantasia, exortações e piadas satíricas (Wang, 2024). Na realidade, segundo Baccini (2011), nenhum dos registos da obra parece ser original, sendo composto, em muitos casos, por excertos presentes em

---

[91] Entenda-se por "tão antiga conjuntura temporal" como designando épocas anteriores aos primeiros dois séculos. Para além disso, uma vez que o limite cronológico para o início da análise se estabeleceu na Dinastia Qin, incluir contextos ainda mais antigos desrespeitaria essa premissa. (NdA)

[92] Handan Chun foi um famoso escritor, calígrafo e oficial que serviu o Reino de Wei. (NdA)

[93] O Reino de Wei foi um dos três grandes reinos estabelecidos na China durante o Período dos Três Reinos (三国时代, *Sānguó shídài*) (220-265), em conjunto com os reinos de Shu (蜀, *Shǔ*) (221-263) e Wu (吳, *Wú*) (222-280), dando nome à época em questão. (NdA)

[94] A *História da Dinastia Sui* diz respeito aos textos que registam a história oficial da Dinastia Sui (隋朝, *Suícháo*), que governou a China entre 589 e 618. (NdA)

[95] "Only during the Ming period (1368–1644), when collections of humorous anecdotes became a beloved genre among the literati, did scholars start to gather the book's fragments. Today the most complete collection of items is the one compiled by the modern scholar Lu Xun (1881–1936) and preserved in his Guxiaoshuo gouchen (Ancient Stories Uncovered), which includes a total of 29 stories." (TdA)

[96] "(...) among the educated elite, being able to entertain someone with witty conversation was praised." (TdA)

outras literaturas precedentes. A obra destaca-se não pelo seu ineditismo no que toca ao conteúdo, mas pelo seu pioneirismo em reunir histórias que, à luz da época, eram consideradas engraçadas com o intuito exclusivo de entreter. Tal aceção revela mudanças na norma de leitura da época, tendo mudado o paradigma de uma atitude restritamente "educativa moralizante para [uma atitude de] entretenimento" (Baccini, 2011, p.110)[97]. As anedotas, no que diz respeito aos seus integrantes, são de dois tipos: caraterizadas por figuras históricas da elite social, cujas personalidades surgem tipificadas, almejando destacar traços em específico (Baccini, 2014) e integradas por protagonistas fictícios sem nome, designados apenas por "fulano" (某甲, *mǒu jiǎ*) e "sicrano" (某乙, *mǒu yǐ*), ou nomeados a partir da sua origem, como, por exemplo, "pessoa de Wu" (吴人, *Wú rén*), "pessoa de Chu" (楚人, *Chǔ rén*) e "pessoa do norte" (北方人, *Běifāng rén*), entre outras designações semelhantes (Wang, 2024).

Debruçar-se-á agora especificamente sobre algumas dos registos que constam nesta obra, de modo a clarificar, genericamente, o teor que compõe tais narrativas, permitindo, por conseguinte, aprofundar a sua análise. Foi feita uma seleção de quatro excertos, conferindo ao trabalho uma observação não muito extensa e suficiente para o seu estudo.

Registo anedótico n.º 1:

"No Reino de Lu, havia um homem que, segurando um comprido tronco de bambu, tentava entrar pelo portão da cidade. Primeiro, segurou-o na vertical, mas não foi capaz de passar. De seguida, segurou-o na horizontal e, mais uma vez, não foi capaz de entrar, não sabendo como solucionar o seu problema. A dada altura, passou um velho e disse-lhe: "eu não sou sábio, mas já vi muitas coisas. Porque é que que não cortas o tronco a meio e, assim, entras?" Eis que o homem assim fez" (Chinese Text Project, n.d.)[98].

Registo anedótico n.º 2:

"O Ministro da Educação da Dinastia Han, Cui Lie, nomeou Bao Jian como oficial. Bao Jian requereu uma audiência com Cui Lie e, apercebendo-se de que não sabia o suficiente para estar preparado para a ocasião, pediu conselhos a quem já lá se encontrava. Disseram-lhe: "faz o mesmo que o anfitrião fizer". Na audiência, o anfitrião disse: "faz uma vénia", e Bao Jian disse: "faz uma vénia". O anfitrião disse: "pode sentar-se", ao que Bao Jian respondeu: "pode sentar-se". À saída,

[97] (...) from an educative-moralizing one to an entertaining one." (TdA)

[98] "鲁有执长竿入城门者，初竖执之，不可入，横执之，亦不可入，计无所出。 俄有老父至，曰："吾非圣人，但见事多矣。何不以锯中截而入。" 遂依而截之。" ("*Lǔ yǒu zhí zhǎng gān rù chéng mén zhě, chū shù zhí zhī, bùkě rù, héng zhí zhī, yì bùkě rù, jì wú suǒ chū. É yǒu lǎofù zhì, yuē:"Wú fēi shèngrén, dàn jiàn shì duō yǐ. Hébù yǐ jù zhōng jié ér rù." Suì yī ér jié zhī."*) (TdA)

como se sentou com os sapatos calçados, não sabia onde é que estes estavam. Quando o anfitrião disse: "os sapatos estão nos seus pés", Bao Jian retorquiu: "os sapatos estão nos seus pés" (Chinese Text Project, n.d.)[99].

Registo anedótico n.º 3:

"Um habitante do Sul foi à capital e alguém o advertiu, dizendo: "quando encontrares alguma coisa, come, não perguntes o que é!" Mais tarde, foi visitar alguém a sua casa. Entrando pela porta, viu fezes de cavalo e comeu-as. Cheiravam muito mal. Continuou e viu um sapato abandonado na rua. Tentou mastigá-lo, mas era muito difícil de engolir. Virou-se para o seu companheiro e disse: "Chega! Não podemos acreditar em tudo o que dizem." Mais tarde, foi visitar um oficial e foi presenteado com comida. Eis que olhou para o seu companheiro e disse: "uma vez que é a primeira coisa, é melhor não comer" (Chinese Text Project, n.d.)[100].

Registo anedótico n.º 4:

"Certo dia, um homem estava a cozinhar uma sopa e, provando-a com uma colher, achou que lhe faltava sal. Por isso, adicionou sal. De seguida, voltou a provar a sopa, do resto que tinha sobrado na colher e disse: "o sal ainda não é suficiente". Portanto, voltou a deitar mais sal várias vezes. No entanto, a sopa continuava insossa. O homem achou muito estranho" (Chinese Text Project, n.d.)[101].

Os registos presentes acima, levemente engraçados, parecem, à primeira vista, querer evocar apenas o riso despreocupado. E, de facto, tendo em conta o intuito de entretenimento com que os excertos foram compilados, é compreensível que se fique apenas por esse ponto de vista. Em contrapartida, pode também ser argumentável que não fica por aí o objetivo, uma vez que é possível notar uma certa lucidez que, de forma suave, expõe algumas particularidades comportamentais indesejadas. Uma delas, a mais flagrante em todos os excertos elencados, é a estupidez: seja porque não se entende que basta levar um tronco apontado para a frente para se passar por uma porta, ou

---

[99] "汉司徒崔烈辟上党鲍坚为掾，将谒见，自虑不过，问先到者仪，适有答曰：「随典仪口倡。」既谒，赞曰可拜，坚亦曰可拜；赞者曰就位，坚亦曰就位。因复着履上座，将离席，不知履所在，赞者曰履着脚，坚亦曰履着脚也。" *("Hàn sītú cuī liè pǐ shàng dǎng bào jiān wèi yuàn, jiāng yèjiàn, zì lǜ bùguò, wèn xiān dào zhě yí, shì yǒu dá yuē: `Suí diǎn yí kǒu chàng.' Jì yè, zàn yuē kě bài, jiān yì yuē kě bài; zàn zhě yuē jiù wèi, jiān yì yuē jiù wèi. Yīn fùzhe lǚ shàngzuò, jiāng lí xí, bùzhī lǚ suǒzài, zàn zhě yuē lǚzhe jiǎo, jiān yì yuē lǚzhe jiǎo yě.")* (TdA)

[100] "南方人至京师者，人戒之曰：「汝得物唯食，慎勿问其名也！」往诣主人，入门内，见马矢，便食之；觉恶臭，乃止步。进见败鬲弃于路，因复嚼，殊不可咽。顾伴曰：「且止！人言不可皆信。」后诣贵官，为设？，一引作馔因见视曰：「汝是首物，一引作戒故昔物且当勿食。」" (*"Nánfāng rén zhì jīngshī zhě, rén jiè zhī yuē: `Rǔ dé wù wéi shí, shèn wù wèn qí míng yě!' Wǎng yì zhǔrén, rùmén nèi, jiàn mǎ shǐ, biàn shí zhī; jué èchòu, nǎi zhǐbù. Jìn jiàn bài juē qì yú lù, yīn fù jué, shū bùkě yàn. Gù bàn yuē: `Qiě zhǐ! Rén yán bùkě jiē xìn.' Hòu yì guì guān, wèi shè?, Yí yǐn zuò zhuàn yīn jiàn shì yuē: `Rǔ shì shǒu wù, yí yǐn zuò jiè gù xī wù qiě dāng wù shí.'*)(TdA)

[101] "人有所羹者，以杓尝之，少盐，便益之。后复尝之向杓中者，故云盐不足。如此数益升许。盐故不碱，因以为怪。" (*"Rén yǒu suǒ gēng zhě, yǐ biāo cháng zhī, shāo yán, biànyì zhī. Hòu fù cháng zhī xiàng biāo zhōng zhě, gù yún yán bùzú. Rúcǐ shù yì shēng xǔ. Yán gù bù jiān, yīn yǐwéi guài."*) (TdA)

porque não se deve levar exatamente à letra aquilo que nos dizem ou ainda não se aperceber que se prova continuamente a mesma porção de sopa, independentemente da razão, a idiotice está sempre presente. Tendo em conta estas nuances, pode concluir-se que o humor porta uma dimensão pedagógica, na medida em que denuncia atitudes consideradas reprováveis. Para além disso, note-se também que pode ser considerado trocista, uma vez que o riso surge em sequência da imbecilidade das ações de outrem.

Num outro ponto, veja-se que as personagens que compõem as narrativas, como aliás se constatou previamente, não são exclusivamente plebeias, havendo espaço também para incluir integrantes de classes sociais mais elevadas, como se verifica no registo anedótico número dois, sendo estes o próprio alvo da piada. Desta forma, pode concluir-se que o humor possui um caráter alargado, fazendo de vários integrantes da sociedade o seu teor.

Aponte-se igualmente que as situações retratadas são, muitas vezes, exageradas e até absurdas. A título de exemplo, atente-se na anedota número três, em que o protagonista come tudo aquilo que vê porque assim foi aconselhado. A história, não sabendo se efetivamente verídica, supõe-se que tenha sido levada ao extremo para fins de entretenimento, dada a sua absurdez. Como tal, o humor considera-se caricatural e absurdo.

Por último, defende Wang (2024), os registos semelhantes ao primeiro mencionado trazem ao humor uma veia satírica. Neste caso, sustenta que o homem de Lu representa o povo dessa região, e que é satirizado por não ser dotado intelectualmente; a outra personagem satirizada é o velho que se faz passar por sábio, mas que, no fundo, é igualmente ou mais palerma do que o homem. Deste modo, para além das personagens em si, são também satirizadas caraterísticas como a tolice e a ignorância.

2.2.2.3. Ópera Tradicional Chinesa (戏曲, *Xìqǔ*)

O próximo contexto escolhido por onde o humor faz brilhar também a sua luz será a ópera tradicional chinesa. Opta-se por tal seleção pelo facto de esta arte ser uma das mais famosas e reconhecidas do contexto dramático chinês. Outrossim, como teremos oportunidade de constatar em páginas posteriores, é um enquadramento onde o humor possui uma expressão bastante peculiar.

Neste contexto, entende-se a ópera tradicional chinesa como o culminar de um processo de evolução do teatro chinês ao longo da história. Consequentemente, precisar a sua origem revela-se uma tarefa exigente e delicada. De facto, "traçar o início do teatro chinês depende de como o definimos. É crucial ter em consideração que o teatro na China é a síntese de várias artes e traçar o

desenvolvimento de uma significa traçar o desenvolvimento das outras" (Lovrick & Siu, 1997, p.4)[102]. Para além disso, não parece existir um consenso quanto às raízes desta arte performativa: "há quem as date da Dinastia Song, outros da Dinastia Han e Dinastia Tang, e ainda quem as trace do período anterior à Dinastia Qin" (Lu, 2025, p.51)[103].

Apesar da incerteza quanto à génese temporal da ópera tradicional chinesa, é de toda a pertinência traçar um contexto temporal que possa servir de referência cronológica para o seu estudo neste trabalho. Como tal, recuar-se-á ao século XI, ao período dinástico Song (宋朝, *Sòngcháo*) (960 - 1125), época em que, segundo Lovrick e Siu (1997), se praticava uma espécie de teatro de variedades (杂剧, *zájù*). Os escritores reconhecem este período como uma possível marcação para as raízes mais concretas da ópera tradicional, motivados pelo facto de que muitas caraterísticas presentes nesta arte performativa já existiam, nomeadamente a segmentação dos atores e a presença de dança, música, acrobacias e imitação.

Asseguram Lovrick e Siu (1997) e Mackerras (2016) que, na China, existem mais de 300 estilos regionais de ópera tradicional, o que lhe confere complexidade no que toca à sua síntese. Dado que fazer uma análise desse calibre se demonstra incompatível com o presente trabalho, opta-se por focar apenas nas caraterísticas e conteúdos que são partilhados, criando uma base homogénea para o seu estudo.

Pode ser interessante, antes de mais, destacar com maior enfoque a sua nomenclatura. O termo em chinês, como indicado no título da presente secção, é formado pelo caráter 戏 (*xì*), que remete para "teatro" ou "peça", e pelo sinograma 曲 (*qǔ*), que se pode traduzir por "canção" ou "melodia". Entende-se, desde logo, a partir deste facto, que a música e o canto são uma vertente deste tipo de espetáculo. Existem, sensivelmente, quatro principais estilos de música presentes: estilo Gaoqiang (高腔, *gāoqiāng*), que se distingue pelo canto agudo acompanhado apenas por percussão; estilo Bangzi (梆子腔, *bāngzǐ qiāng*), caraterístico do noroeste da China, particularizado pelo uso de blocos sonoros de madeira como elemento rítmico central; estilo Pihuang[104] (皮黄, *píhuáng*), que se tornou o estilo principal da arte; e o estilo popular, proveniente de canções de origem popular[105] (Lovrick & Siu, 1997).

[102] "When Chinese drama begins depends on how you define it. It is crucial to keep in mind that drama in China is a synthesis of many arts and tracing the development of the one means tracing the development of the many." (TdA)

[103] "(...) some date it to the Song Dynasty (宋代), some trace it back to the Han (漢代) and Tang (唐朝) Dynasties, and some trace it back to the ancient pre-Qin period (先秦) (...)". (TdA)

[104] O estilo Pihuang é a combinação de dois sistemas musicais: 西皮 (*xīpí*) e二黄 (*èr huáng*). O primeiro sistema porta tonalidades mais vivas e ritmadas, expressando emoções positivas; o segundo carateriza-se por melodias mais lentas e suaves, expressando sentimentos mais profundos e melancólicos. (China SCIO, 2017) O termo é a abreviatura e combinação dos caracteres das duas nomeações. (NdA)

[105] As canções de origem popular em questão estão associadas ao trabalho que era caraterístico do quotidiano do povo, como plantar arroz e colher folhas de chá. Na sua génese, esta combinação tornava o trabalho mais desfrutável, aliviando o cansaço. (NdA)

Como arte constituída por outras formas artísticas, a ópera tradicional chinesa congrega também em si "fala, mímica, dança, técnicas de maquilhagem, acrobacia e artes marciais com manipulação de adereços como armas, barbas e leques" (Fundação Oriente, n.d.). No que diz respeito à produção em palco, uma das grandes particularidades desta arte é a presença nula de cenários e o uso muito reduzido de adereços que estão para além da caraterização dos atores. A ênfase é dada a esta última, em que os artistas se encontram rigorosamente vestidos e maquilhados de acordo com o tipo de personagem que interpretam. A título de curiosidade, principalmente na maquilhagem, as cores utilizadas para adornar a face dos atores possuem um significado mais profundo, revelando traços de personalidade da personagem. Dependendo da região, é possível que as combinações sofram alterações, mas, para efeitos ilustrativos, seja tida em conta a Ópera de Pequim (京剧, *Jīngjù*), onde "o vermelho significa lealdade, o branco perfídia, o preto a integridade e intrepidez, o roxo a firmeza, o amarelo a ferocidade, o azul a bravura, o verde o mau humor, o dourado a imortalidade, o prateado o sobrenatural" (Feng, 2020)[106].

Abordando sucintamente os conteúdos representados nas peças, estes "são, na sua maioria, contos de dinastias precedentes, eventos históricos importantes, imperadores e imperatrizes, ministros e generais, englobando também histórias provenientes de literatura clássica" (Zhou, 2021, citado por Mirchandani, 2022)[107]. Para além disso, a distinção que é feita no ocidente, de forma geral, no que toca ao tipo de ópera, entre tragédia e comédia, na ópera tradicional chinesa, é dicotomizada em narrativas civis (文戏, *wénxi*) e militares (武戏, *wǔxi*). As civis dizem respeito, essencialmente, a narrativas sobre vida quotidiana e relações interpessoais, enquanto as militares abordam temas relacionados com batalhas e luta (Mackerras, 2016).

Uma outra grande especificidade da ópera tradicional chinesa é o facto de os atores serem organizados em quatro categorias de papéis interpretados: personagens femininas (旦, *Dàn*) masculinas (生, *Shēng*), de cara pintada (净, *Jìng*) e palhaços (丑, *Chǒu*). Cada uma delas possui subcategorias e maneiras singulares de cantar, falar, movimentar-se, maquilhar-se e vestir-se. Tendo em conta o tema do trabalho, será dada apenas atenção ao último papel mencionado -o do palhaço - uma vez sendo o único que possui ligação ao assunto.

Scott (1975) e Thorpe (2005) afirmam que a figura do palhaço na ópera tradicional chinesa surge em último lugar na hierarquia dos papéis principais. Em contrapartida, opondo-se a este

[106] "(...) red stands for loyalty, white for treachery, black for integrity and intrepidity, purple for firmness and steadiness, yellow for ferocity, blue for bravery, green for grumpiness, gold for immortals, silver for monsters, and so on." (TdA)

[107] "The stories from which operas are based are mostly tales of preceding dynasties, important historical events, emperors and empresses, ministers and generals, as well as stories from literature and classical novels." (TdA)

aparente menosprezo, o papel possui caraterísticas singulares de relevante realce das restantes categorias. Em primeiro lugar, a sua estética destaca-se por uma maior simplicidade nos trajes e na maquilhagem. Quanto ao adornamento facial, o palhaço possui apenas uma mancha circular branca que cobre os olhos, o nariz e algum espaço das bochechas (Scott, 1975; Lovrick & Siu, 1997; Mackerras, 2016).



Figura VII
Ator Zhu Shihui a interpretar o papel do Palhaço na Ópera de Pequim.

Em segundo lugar, o discurso da personagem é o mais coloquial de todos. Para além disso, é-lhe permitido falar diretamente para o público, conseguindo atingir uma maior intimidade com a audiência. Adicionalmente, tem também a possibilidade de improvisar (Lovrick & Siu, 1997). Dentro destas nuances do discurso, a título de exemplo, veja-se a ópera *Forte Zhulian* (珠帘寨, *Zhū lián zhài*) em que o ator cómico "espontaneamente altera as suas falas, dizendo 'agora é o tempo de reforma e de advogar a igualdade entre homens e mulheres'" (Zhang & Jin, 2018, p. 378)[108]. Em terceiro lugar, a sua linguagem corporal e a forma como se movimenta caraterizam-se pela falta de graciosidade, exagerando até os gestos mais simples, como apontar e andar, tornando-os estranhos, mas risíveis. Zhang e Jin (2018) ilustram este último ponto utilizando como exemplo a ópera intitulada de *A Batalha em Chang Ban Po* (长坂坡, *Cháng bǎn pō*), onde o ator cómico interpreta o papel de um general. A peripécia surge numa cena de combate em que o ator empunha uma arma, neste caso um martelo, de uma forma totalmente desleixada. Na ópera tradicional chinesa, atos como este pressupõem regras e formas restritas de os desempenhar. Ora, a comicidade assenta no contraste que o movimento desvigoroso do palhaço evidencia para com a regra.

Scott (1975) descreve que "os seus reportórios são uma brilhante mistura de narração, mímica, piadas e puro talento dramático, aliado a um humor mordaz e a uma excelente capacidade de

[108] "(...) performer spontaneously changes the lines and says, "Now it is high time to reform and to advocate equality of men and women." (TdA)

observação" (p.13)[109]. Complementarmente, sustenta que há capacidades que o ator que interpreta este papel deve possuir como "astúcia mental, sentido satírico e uma predileção por pura palhaçada" (Scott, 1975, p.14)[110]. Tendo em conta esta descrição, entende-se que a figura do palhaço na ópera tradicional chinesa comporta também uma dimensão satírica e, até mesmo, pedagógica. De acordo com Scott (1975), no papel cómico, podem ser interpretadas personagens vindas dos mais variados contextos. Neste sentido, o ator pode apresentar-se como camponês, servente, integrante da corte, burocrata, criminoso, entre outros. Naturalmente, a interpretação não fica apenas pela estética e o artista assume em palco particularidades da respetiva personagem, nomeadamente negativas. A título de exemplo, vejam-se algumas como avareza, arrogância, ignorância e corrupção. Desta forma, a encenação do ator coloca a descoberto várias atitudes condenáveis, que, apesar de, pelo meio do riso, passarem de forma leve, são percecionadas e entendidas pelo público como crítica.

No papel do palhaço da ópera tradicional chinesa, encontra-se um senso de liberdade, marcado pela imprevisibilidade, improvisação e flexibilidade de ações e diálogos: é capaz de introduzir piadas e jogos verbais e recorrer ao ridículo físico. Tais particularidades revelam que o humor presente nesta arte possui tanto um carácter verbal como físico. Por conseguinte, apesar de as restantes personagens se empenharem numa linguagem mais formal, o facto de o discurso da personagem cómica ser mais coloquial é marca de que o humor se assume também popular nestas produções.

Outro pormenor que carateriza o humor latente nesta arte é a sátira e crítica social. Mais uma vez trazida pelo palhaço, esta particularidade está presente de forma suave e camuflada pelo riso que assume uma função catártica e de alerta para comportamento socialmente reprováveis. Uma vez que as narrativas são, muitas vezes, intensas, o humor, levado a cabo pela personagem cómica traz alívio ao público. Através do riso, são criados momentos que fazem com que a audiência se mantenha emocionalmente envolvida. O riso, neste sentido, atua como corta sabores, conferindo equilíbrio à peça, nunca anulando o drama.

2.2.2.4. Xiangsheng (相声, *Xiàngsheng*)

O contexto que se analisará de seguida foi selecionado com base na sua riqueza e importância história e cultural. Como haverá espaço para entender, este quadro cómico reflete de forma clara várias mudanças no paradigma social chinês ao longo das épocas em que subsistiu, dando a conhecer pontos relevantes para a conclusão do perfil humorístico da China.

[109] "Their repertoire is a brilliant mixture of narration, mimicry, wisecracks, and sheer acting skill coupled with a biting wit and superb powers of observation." (TdA)

[110] "(...) a nimble wit, a sense of satire, and a predilection for pure tomfoolery are important qualities for cultivation." (TdA)

O *Xiangsheng* é a uma das performances de comédia em palco mais caraterísticas da China. Atentando na sua nomenclatura, observam-se dois sinogramas: 相 (*xiàng*), que, neste contexto, pode significar "mútuo", expressando uma ação que é feita de uma pessoa para outra, e 声 (*shēng*) que remete para "voz". Neste sentido, esta expressão dramática carateriza-se, essencialmente, por ser um diálogo humorístico ou cómico, embora, em alguns casos, possa igualmente assumir-se como monólogo.

Este tipo de espetáculo insere-se na categoria de artes cénicas orais tradicionais chinesas (曲艺, *qǔyì*), em conjunto com algumas centenas de outras expressões dramáticas. Tendo em conta que estas formas de arte possuem raízes muito antigas, há quem trace as de *Xiangsheng* aquando da Dinastia Tang (唐朝, *Tángcháo*) (618 - 907), considerando o drama militar[111] (参军戏, *cānjūnxì*) a sua arte predecessora. No entanto, olhando para esta arte de um ponto de vista que a concebe como mais bem estruturada e distinta, marca-se o meio do século XIX como a sua origem, durante a Dinastia Qing (清朝, *Qīngcháo*) (1644 - 1912). Moser (2018) explica que

> Aquando da morte do Imperador Xianfeng[112] em 1861, o governo Qing declarou um período de luto oficial de cem dias, durante o qual todos os teatros e casas de música foram fechados, proibindo qualquer tipo de entretenimento público. Este decreto obrigou músicos e artistas, sempre tidos como marginalizados, a procurar por sustento nas ruas de Pequim. Rapidamente desenvolveram, para este fim, uma espécie de teatro a céu aberto, em que improvisavam galhofa cómica ou cantorias para atrair audiência entre as pessoas que passavam na rua. Mais tarde, passou a ser uma atuação humorística ensaiada, definindo estruturas narrativas que, futuramente, viriam a tornar-se elementos essenciais do reportório *xiangsheng*. (p.78)[113]

Dado este contexto geográfico, as cidades chinesas onde este tipo de performance se tornou mais caraterístico são Pequim (北京, *Běijīng*) e Xangai (上海, *Shànghǎi*).

Maioritariamente levado a cabo por dois comediantes (对口, *duìkǒu*), o *Xiangsheng* possui também outras variantes no que toca aos intervenientes da conversa, assumindo estilos em monólogo (单口, *dānkǒu*) e em grupo (群口, *qúnkǒu*). Na performance deste estilo dramático, existem quatro

[111] O drama militar era uma forma de teatro cómico, caraterístico da Dinastia Tang, construído, essencialmente, a partir do diálogo de dois atores. (Geng & Yang, 2021) (NdA)

[112] Xianfeng (咸丰, *Xiánfēng*) (1831-1861) foi o sétimo imperador da Dinastia Qing. (NdA)

[113] "Upon the death of the Xianfeng emperor in 1861, the Qing government declared an official mourning period of 100 days, during which time all the theaters and music halls were shut down, and all forms of public entertainment were forbidden. This edict compelled the musicians and performers, always a marginal lot at best, to seek their livelihood in the streets and back alleys of Beijing. Performers quickly developed an ad hoc form of open-air theater, improvising comedic banter or singing songs to attract an audience among the passers-by, and then launching into a rehearsed storyline or humorous tale, the narrative structures of which would later be developed into the classic routines that have become staples of the xiangsheng repertoire." (TdA)

habilidades basilares: fala (说, *shuō*), imitação (学, *xiáo*), gracejo (逗, *dòu*) e canto (唱, *chàng*) (Moser, 1014; Liang & Lee, 2022). No estilo mais comum, de diálogo entre dois artistas (对口相声, *duìkǒu xiàngsheng*), cada um leva a cabo funções diferentes, sendo que um assume o papel de artista principal (逗哏, *dòugén*), liderando a conversa e estando responsável pela maioria das piadas, sendo o mais brincalhão e aluado, e o outro assume o papel de suporte (捧哏, *pěnggén*), ouvindo e reagindo às sucessivas falas do parceiro, desempenhando um papel mais contido e sensato (Liang & Lee, 2022).

No que diz respeito ao conteúdo da atuação, os diálogos ou rotinas *Xiangsheng* (段子, *duànzi*), escritos e ensaiados previamente, concentram-se sobretudo na linguagem e em tudo aquilo que os comediantes lhe conseguem extrair de engraçado. Desta forma, o seu traço humorístico está fortemente conectado a trocadilhos, jogos de palavras, duplos sentidos, trava-línguas, alusões, etc. Há, naturalmente, espaço para a contagem de anedotas, imitações e cantorias. Em termos de temas, os diálogos possuem uma base variada, podendo incluir literatura, cultura popular, quotidiano, sociedade, entre outros.

De forma a ilustrar esta base de aproveitamento linguístico, veja-se o seguinte excerto de um reportório:

A: Até hoje, estive sempre solteiro, nunca tive namorada. Tenho inveja de quem namora.
B: Ah sim?
A: Sim, tenho inveja daquele ator americano.
B: Quem?
A: O Brad Pitt.
B: Tens inveja de quê?
A: Ele casou com três mulheres.
B: Ah?
A: Angie, Lina e a Joli. Casou com as três de uma vez.
B: Isso é só uma pessoa.
A: Uma pessoa?
B: Sim.
A: Sempre achei que fossem três.
B: Isso é um nome só.
A: Sempre achei que o facto de não arranjar namorada tivesse a ver com o nome.
B: Isso tem alguma coisa a ver?
A: É claro que tem!
B: Ah sim?
A: Conheces aquela atriz, a Luana Só[114]?
B: Conheço.
A: Conheces?
B: Conheço, conheço.
A: Ela ainda não se casou.
B: Ah, é solteira.

[114] O nome Luana Só diz respeito à tradução realizada do nome da atriz, em chinês, Wang Luodan. Optou-se por traduzir o nome próprio de modo a não perder o efeito cómico na leitura em português. (NdA)

A: Repara no nome dela, Luana Só. Só! É uma chatice para se casar, vai morrer sozinha.
B: Também não podes pensar assim...
A: Dizes isso porque neste aspeto, tu é que estás bem.
B: O que é que eu tenho?
A: Casaste cedo.
B: Isso é verdade.
A: Juntaste-te a uma bem constituída, muito bonita, parece mesmo uma pessoa.
B: Como assim "parece mesmo uma pessoa"?
A: É bonita. Chegaste-me a dizer que o teu sonho era casar com esta rapariga.
B: E porquê?
A: Disseste que gostavas muito da aparência dela: cara oval, olhos grandes.
B: Sim, bela!
A: Veio-se a ver e casaste com uma com cara grande e olhos que parecem ovos.[115]

Neste caso, o artista principal emprega três momentos cómicos: o primeiro fazendo uso do nome da atriz americana Angelina Jolie, que, em chinês, é foneticamente traduzido como 安吉丽娜朱莉 (*Ānjí lìnà zhū lì*). O comediante, servindo-se da agrupação dos sinogramas por pares, cria três nomes, interpretando-os como pertencentes a três pessoas distintas; no segundo momento, mais uma vez recorrendo ao nome próprio de uma atriz, desta vez chinesa, o humorista recorre a uma homofonia: o nome próprio da atriz é Wang Luodan (王珞丹, *Wáng Luòdān*), cujos dois últimos caracteres (珞丹, *Luò dān*) se pronunciam exatamente da mesma forma que a expressão落单(*luòdān*) que significa "estar sozinho"; o terceiro momento cómico aparece no final do excerto, onde o artista troça da esposa do parceiro, utilizando a troca de palavras aquando da caraterização da mulher: de "cara oval e olhos grandes" para "cara grande e olhos que parecem ovos".

Abordando os temas do quotidiano e sociedade, a riqueza humorística da arte que aqui se analisa não se esgota em anedotas ou jogos de palavras, particulariza-se também pela veia crítica e satírica. Chey (2014, p.809) sustenta que "os atores de *xiangsheng* vieram, maioritariamente, de famílias pobres e os enredos desenvolvidos refletiam o humor negro da classe trabalhadora, que atacava as manias dos ricos e poderosos e ridicularizava os estrangeiros"[116]. Entende-se, desta maneira, que a crítica social encontrava também o seu espaço no palco, abrindo mesmo a porta, como afirma Mackerras (2013), para a sátira política. Atente-se no seguinte excerto trazido por Moser (2018, p.86):

A: À entrada da loja estava um papel que dizia: AVISO
B: O que dizia?
A: Todos os camaradas revolucionários que entrarem pela porta revolucionária desta loja de fotografia revolucionária, antes de fazerem qualquer tipo de pedido revolucionário, devem, primeiro, recitar um *slogan* revolucionário. Se algum camarada revolucionário não recitar nenhum *slogan* revolucionário, o

[115] Dada a extensão do registo, a versão em língua chinesa encontra-se no anexo I da dissertação. (NdA)
[116] "Xiangsheng actors came mainly from poor families, and the plots that they developed reflected working-class black humor, attacked the foibles of the rich and powerful, and mocked foreign colonials." (TdA)

dono revolucionário da loja irá, intransigentemente, adotar uma postura revolucionária, recusando-se a dar uma resposta revolucionária ao pedido realizado.
B: Isso é bastante "revolucionário". Tal e qual era naqueles tempos. Entrava-se numa loja e o diálogo era: "Serve o povo!" Camarada, gostava de pedir uma informação.
A: "Combate o egoísmo e critica o revisionismo!" Faça favor.
B: [Para a audiência] Pelo menos, não me ignorou. [Em personagem] "Morte ao Capitalismo, viva o Proletariado!" Gostava que me tirasse uma fotografia.
A: "Fora o Privado, tudo Público!" De que tamanho?
B: "A revolução é incontestável!" Fotografia tipo passe.
A: "A revolta faz sentido!" Certo, dê-me o dinheiro, por favor.
B: "Política acima de tudo!" Quanto é?
A: "Lutem por resultados imediatos!" 1,30€.
B: "Critiquem as autoridades reacionárias!" Aqui tem.
A: "Contra o domínio do dinheiro!" Aqui tem a fatura.
B: "Eliminem os inimigos da classe!" Obrigado.[117]

Este excerto, retirado de um diálogo da autoria de Jiang Kun (姜昆, *Jiāng Kūn*)[118], satiriza a propaganda política do regime de Mao Tsé-tung realizada através de *slogans*. A forma exagerada como a utilização e a sua obrigatoriedade são representadas neste número de *Xiangsheng* pretende evidenciar e criticar a frequência com que estas frases pró-regime eram colocadas na vida quotidiana da China.

Nos finais do século XIX e inícios do século XX, esta arte performativa passou por alguma inconstância. Nas décadas mais próximas ao fim do século XIX, foi ganhando audiência, sendo capaz, de forma discreta, mas notável, de manter a sua componente crítica. Ora, as primeiras décadas do século XX foram, na China, época de grande instabilidade política e social, caraterizadas por rebeliões, agitação popular e mudanças de regime. O ano de 1912 marca o fim do período dinástico chinês, com a queda do império Qing e a instauração da República da China (中华民国, *Zhōnghuá Mínguó*) presidida por Sun Yat-sen (孫中山, *Sūn Zhōngshān*). Tal conjuntura agitou também a esfera das performances *Xiangsheng*, afiando os dentes da crítica social. Moser (2014, p.811) afirma que este "se

[117] "A: On the shop wall was a piece of paper, with four words on it: NOTICE TO CUSTOMERS.
B: What did it say?
A: "All revolutionary comrades who walk through the revolutionary front door of this revolutionary photography shop, before stating any revolutionary request, must first recite a revolutionary slogan. If any of the revolutionary masses fail to recite a revolutionary slogan, the revolutionary shopkeeper will resolutely adopt a revolutionary attitude and refuse to give a revolutionary response. Revolutionarily yours, the revolutionary management."
B: That's pretty "revolutionary", all right. That's just how it was in those days. You went into the shop and the dialogue went like this: "Serve the People!" Comrade, I'd like to ask a question.
A: "Struggle Against Selfishness and Criticize Revisionism!" Go ahead.
B: [to the audience] Well, at least he didn't ignore me. [Back in character] "Destroy Capitalism and Elevate the Proletariat!" I'd like to have a picture taken.
A: "Do Away with the Private and Establish the Public!" What size?
B: "The Revolution is Without Fault!" A three-inch photo.
A: "Rebellion is Justified!" Okay, please give me the money.
B: "Politics First and Foremost!" How much?
A: "Strive for Immediate Results!" One yuan three mao.
B: "Criticize Reactionary Authorities!" Here's the cash.
A: "Oppose Rule by Money!" Here's the receipt.
B: "Sweep Away Class Enemies of All Kinds!" Thank you." (TdA)

[118] Jiang Kun é um famoso comediante chinês, nascido em 1950. (NdA)

foi tornando cada vez mais rude, obsceno e politicamente incorreta"[119], "escarnecendo oficiais corruptos, elites sociais, camponeses, deficientes, prostitutas, académicos pomposos e até mesmo líderes políticos" (Moser, 2018, p.80)[120]. Os anos foram passando, mas o cenário do diálogo cómico não estava próximo de estabilizar. No ano de 1949, o Partido Comunista Chinês ascendia ao poder político, liderado por Mao Tsé-tung (毛泽东, *Máo Zédōng*), instaurando uma nova ordem no país: a República Popular da China (中华人民共和国, *Zhōnghuá Rénmín Gònghéguó*). A ideologia do novo governo não conjugava com o reportório que esta arte cénica foi desenvolvendo nas décadas anteriores. Como tal, o regime levou a cabo uma série de medidas com o objetivo de "limpar" o conjunto de narrativas que existiam e doutrinar os comediantes, de forma que esta expressão dramática passasse a ir ao encontro daquilo que o partido pretendia. Tal foi a intervenção que, na década de sessenta, o *Xiangsheng* perdeu a sua identidade satírica e os espetáculos passaram a ser usados como propaganda para o regime vigente, o que tornou esta arte obsoleta e esmoreceu o interesse público (Chey, 2011).

A partir dos anos 70 e 80, nomeadamente com a morte de Mao Tsé-tung, em 1976, a performance *Xiangsheng*, apesar de por pouco tempo, voltou às luzes da ribalta, encontrando nos anos passados mais recentes conteúdo novo e do agrado do público e um ambiente ligeiramente mais libertador para poder trabalhar (Moser, 2014). No entanto, na década de 90, com o surgimento de novas formas de entretenimento, televisão e cinema, esta arte voltou a encontrar grandes dificuldades em cativar público, principalmente nas gerações mais novas. Como aprofunda Moser (2018, p.89), o *Xiangsheng*, "tendo sido transformado pela influência televisiva numa forma de humor nacional, perdeu muito do seu charme regional e da sua base de fãs tradicional"[121].

Apesar da maior tendência para o declínio, esta arte cómica porta caraterísticas interessantes e relevantes no que toca ao humor. O detalhe mais saliente desta performance é a oralidade e a forma como a comicidade assenta na linguagem. O humor verbal e de linguagem constata-se, desde logo, pela comunicação e desenvolve-se com a exploração linguística.

Uma outra caraterística desta expressão dramática reside no quanto do seu conteúdo se prende com literatura, história e até mesmo tradição. Há uma flagrante predisposição por referências culturais, o que revela um humor simultaneamente erudito e popular.

Tendo em conta que, nesta performance, existe uma vertente crítica considerável, não se pode deixar de incluir nesta breve análise o caráter satírico deste humor. Os diálogos cómicos encontram no

[119] "(...) crosstalk humor became increasingly earthy, bawdy, and politically incorrect (...)" (TdA)
[120] "(...) lampooning corrupt officials, social elites, country bumpkins, the handicapped, prostitutes, pompous scholars, and even political leaders. One could say that the art form was an equal-opportunity offender." (TdA)
[121] "Having been transformed by the influence of television into a national humor form, it had lost much of its local charm and traditional fan base." (TdA)

quotidiano da sociedade teor ridicularizável e, mais importante, condenável. O humor é uma ferramenta de alerta e de partilha de descontentamentos.

Estudar o passado ajuda-nos a compreender o presente. Foi nesta premissa que assentou o segundo capítulo, que agora termina. Teve como principal objetivo elencar e analisar, de forma breve, vários contextos de várias épocas por onde, em Portugal e na China, o humor passou. Iniciou-se a parte portuguesa pelos contextos medievais do trovadorismo e de Gil Vicente, que trouxeram uma visão fortemente satírica e consciente do humor. Seguindo a análise com o Teatro de Revista, entendeu-se que o riso desempenhou também um papel extremamente importante no que releva à liberdade. Tornou-se uma verdadeira ferramenta no combate ao sufoco colocado na vida dos portugueses pelo regime ditatorial do Estado Novo. Por último, ensinou-nos o estilo pimba da música portuguesa que o riso despreocupado, com fundamento brejeiro, de certa forma até mesmo infantil, teve também um lugar de destaque no humor apreciado pelo povo português.

No que diz respeito à China, compreendeu-se que os passos do humor em relação a Portugal começaram mais cedo. O *Bosque do Riso* traçou uma importante mudança no panorama literário da época, tendo este humor escrito começado a ser apreciado com o intuito principal de entreter. De seguida, a ópera tradicional vincou a importância do humor no drama chinês e, consequentemente, a relevância que lhe é atribuída pelo povo da China. O papel do palhaço é a prova de que o riso tem espaço na seriedade dos acontecimentos históricos e que é possível o equilíbrio entre os dois opostos. Por fim, os diálogos cómicos *Xiangsheng* comprovam que, acompanhando a sua considerável vertente oral e linguística, há também um lugar para a sátira e ironia no humor prezado pelos chineses.

A variedade dos enquadramentos artísticos e dos tempos, com formas de humorismo escritas, orais e performativas e mais antigos e mais recentes, permite um entendimento mais profundo sobre estas que foram algumas das peculiaridades individuais de cada país relativamente ao tema. Dado que a história influencia a vida dos povos, consequentemente, como parte da vida, influencia também o riso, ou melhor, aquilo que nos faz rir. Como tal, fez-se acompanhar também esta redação de vários aspetos históricos relacionados com cada contexto humorístico.

Tendo em conta a influência que o passado possui no presente, todas estas nuances exploradas neste capítulo conferirão à tentativa de traçar o perfil humorístico dos dois países, que se fará no próximo, uma base mais completa e adequada.

3. Perceções humorísticas entre Portugal e China

O primeiro e segundo capítulo do presente trabalho concretizam a sua pertinência com o desenvolvimento deste terceiro e último. O primeiro capítulo foi, essencialmente, responsável por aprofundar o conhecimento sobre as perceções acerca do riso de uma forma genérica. No segundo capítulo, por sua vez, foram explorados vários contextos por onde o humor passou, com o principal objetivo de entender qual foi o trajeto que este tomou. No presente terceiro capítulo, tentar-se-á traçar uma descrição clara e sucinta das caraterísticas mais próprias do humor em Portugal e na China e das perceções dos seus povos relativamente ao tópico. A isto denominamos perfil humorístico. Pretende-se que este delineamento possa ser adequado à atualidade de ambos os países. Não quer isto dizer que esta tentativa, apesar de ter em maior consideração o contexto atual do humor, descartará as particularidades que o compuseram previamente. Pelo contrário, esses factos permitirão que esta conclusão seja mais adequada e fundamentada, não esquecendo que os contextos de humor e as perceções humorísticas são também produto do tempo. Para além desta delineação, comparar-se-ão as realidades dos dois países, procurando semelhanças e discrepâncias. A partir deste exercício, intentar-se-á compreender em que medida Portugal e China são humoristicamente compatíveis e de que forma isso se traduz para a realidade no encontro entre as duas nacionalidades.

Neste sentido, proceder-se-á, primeiramente, a uma breve análise do contexto atual do humor em ambos os países. Assim como se fez no início do segundo capítulo para com as balizas temporais da análise, mostra-se agora também pertinente definir o que é que se pretende com a palavra "atualidade". O termo remete o seu significado para "momento ou época presente" (Dicionário infopédia da língua portuguesa, 2025). De acordo com a periodização da história[122], a época em que nos encontramos denomina-se Idade Contemporânea. Poderia ser esta a escolha e justificação para definir o plano de fundo cronológico do estudo que agora se inicia, porém, não o será. Dois motivos explicam esta decisão: por um lado, a Idade Contemporânea, tendo em consideração o ano de 1789 como seu início, abarca uma quantidade de tempo demasiado extensa para analisar num trabalho desta envergadura. Ademais, pretende-se neste segmento dotar o estudo de envolvências que ainda não foram analisadas, dado que já se reconheceram previamente contextos de humor que datam do período mencionado. Por outro lado, o sistema de periodização da história em questão é um método de segmentação cronológica que se baseia nos acontecimentos históricos europeus, descurando outras civilizações. Considerando que se inclui a China neste trabalho, torna-se desadequado. Assim sendo, e

[122] McLean e Rausch (n.d.) afirmam que a "periodização [histórica] é o processo de categorizar o passado em blocos de tempo nomeados, quantificados e distintos, com o intuito de facilitar o estudo e análise da história". No ocidente, a visão mais comummente aceite congrega: Pré-história (origem da Humanidade – c.4000 a.C.), Idade Antiga (c.4000 a.C. – 476), Idade Média (476 – 1453), Idade Moderna (1453 – 1789) e Idade Contemporânea (1789 - presente). (NdA)

de modo a poder traçar um paralelo adequado entre os dois países, ter-se-á em conta o século em que nos encontramos como referência temporal.

3.1. Expressões contemporâneas do humor – Portugal

Portugal do século XXI, no que concerne ao humor, possui uma forte variedade de registos. O humorismo é levado aos palcos do teatro, às emissões televisivas e é presença assídua nas rúbricas de rádio. De modo a criar uma imagem mais nítida do panorama atual do humorismo português, analisar-se-ão estes enquadramentos com base nas caraterísticas que mais sobressaíram e que ainda se destacam.

3.1.1. Comédia em palco

O palco, lugar de destaque, marca das artes performativas, é, incontornavelmente, um local de entretenimento. Aquando do estudo do teatro de revista, percebeu-se que o palco é embargador, de forma muito autêntica, de humor. Olhando para o século em que nos encontramos, o humorismo que sobe ao palco afasta-se ligeiramente das comédias tradicionais e abre as cortinas a registos inovadores e exploradores de valências cómicas distintas. Tendo precisamente como base a inovação, abordar-se-ão dois contextos do cenário cómico de palco português: comédia de improviso e comédia *stand-up.*

3.1.1.1. Comédia de improviso

Na esfera do palco dramático, o início do século marcou o princípio de um contexto nunca visto no nosso país: o teatro de improviso. De forma breve,

> O teatro de improviso, improvisação teatral ou IMPROV é uma forma de teatro em que as performances são criadas espontaneamente, sem guião, texto ou planeamento prévio. Os atores desenvolvem cenas, diálogos e ações no momento, frequentemente baseando-se em sugestões do público ou em ideias simples previamente estabelecidas. (Costa, 2025, para.1)

Este género dramático possui as suas raízes na Itália do século XVI, na *commedia dell'arte,* uma das primeiras formas organizadas de teatro de improviso. Costa (2025) descreve que, também apelidada de *commedia all'improviso* (Carvalho & Vicente, 2021), neste estilo de teatro, antigamente estavam somente estabelecidos cenários e personagens, tudo o resto era uma surpresa para ambos os atores e o público.

Em termos mais contemporâneos, no século XX, este estilo dramático contou com o

desenvolvimento e estruturação de duas figuras: Keith Johnstone[123] na Europa e Viola Spolin[124] nos Estados Unidos da América. Esta última levou a cabo um trabalho rigoroso de estruturação e esquematização dos seus estudos da arte da improvisação, registando, de igual forma, metodologias concretas para a prática e desenvolvimento das capacidades do improviso. Por outro lado, o britânico Johnstone enveredou por uma explanação mais abstrata e filosófica do seu sistema de improvisação (Carvalho, 2024). Apesar de díspares, ambos os autores são considerados pioneiros neste ramo performativo, tendo contribuído largamente para o seu progresso e consolidação.

Especificamente em Portugal, o teatro de improviso, e nomeadamente a comédia de improviso, nasceu com a fundação do grupo Commedia a la Carte, por parte dos atores César Mourão, Ricardo Peres e Carlos Cunha, no ano de 2000. Mais tarde, em 2008 e 2011, nasceram outros dois coletivos: os Improváveis e os Instantâneos (Carvalho & Vicente, 2021). Foram estes os três coletivos pioneiros do género em território nacional. Graça (2015, citado por Carvalho & Vicente, 2021) argumenta que o facto de esta proposta de teatro romper com o drama tradicional e o facto de trazer uma oralidade mais modesta são as razões mais substanciais pelas quais vingou no nosso país.

A comédia de improviso possui dois grandes formatos: *short form* e *long form.* O primeiro formato "é o mais comum (...) e é aquele em que um ou vários comediantes levam a cabo "jogos" com condições predefinidas e para as quais normalmente é pedida a ajuda do público para tornar os mesmos ainda mais aleatórios" (Goulão, 2023, para. 8). A título de exemplo, veja-se uma dinâmica que os Commedia a la Carte inseriam nos seus espetáculos intitulada de "Jogo das Profissões". Neste quadro de improviso, os comediantes recebem do público três sugestões totalmente distintas de profissões. Sob um contexto predefinido, desenvolvem uma conversa em que um dos artistas interpreta, alternadamente a mando de uma pessoa da audiência, um profissional de cada ofício. Durante todo o diálogo, o comediante que fica encarregue de interpretar as profissões fá-lo ininterruptamente, trazendo para a conversa o máximo de nuances acerca das profissões que conseguir.

Um outro exemplo de jogo presente neste formato da comédia de improviso carateriza-se por retirar de dentro de um chapéu frases que funcionam como sugestões ou contextos que os comediantes passam a explorar de imediato. Tenha-se em consideração, para efeitos ilustrativos, instruções como "coisas inapropriadas a dizer aquando de uma paragem pela polícia", "maneiras más de impressionar alguém num encontro", "se atletas olímpicos estivessem embriagados", "coisas que

[123] Donald Keith Johnstone (1933-2023) foi um encenador, dramaturgo, ator e educador britânico que muito contribuiu para o cenário do teatro de improviso. (NdA)

[124] Viola Spolin (1906-1994) foi uma atriz, autora e educadora norte-americana, considerada pioneira no campo do teatro de improviso americano. (NdA)

se podem dizer sobre uma casa, mas não sobre o/a namorado/o", entre inúmeros outros. Este estilo de jogo foi particularmente popularizado pelo programa de humor televisivo americano *Whose line it is anyway?* [125].

O segundo formato, mais arrojado, diz respeito ao desenvolvimento de uma cena, com um tempo de duração mais comprido que o formato anterior, de uma história sobre determinado tema. Voltando a recorrer aos Commedia a la Carte, para concretizar esta estrutura da comédia de improviso, o grupo costuma recorrer a algum casal que esteja na audiência, interrogando-o sobre as suas vidas, de forma a eleger caraterísticas e peripécias individuais e do par. Os detalhes escolhidos servem de base para a construção da cena improvisada. No caso específico deste coletivo cómico, o número é *sui generis*, uma vez que é acompanhado por música, sendo criada uma canção à medida que a cena se vai desenrolando.

O cenário da comédia de improviso em Portugal, ao longo dos anos, foi ganhando cada vez mais espectadores e, segundo Carvalho e Vicente (2021), por volta de 2019, os grupos dedicados ao género totalizavam-se em uma dezena. Para além disso, Portugal, atualmente, abriga dois festivais de teatro de improviso: o Festival Espontâneo e o Festival Noites Imprevistas[126]. Apesar da crescente procura e desenvolvimento, o género não é ainda tão procurado pelo público português como outros contextos, como, por exemplo, a comédia *stand-up,* que abordaremos mais à frente. Em todo o caso, a sua aparição no século em que nos encontramos é notável e a sua relevância cada vez mais substancial no entretenimento cómico português.

Analisando o tópico de modo a destacar a sua especificidade humorística, este tipo de comédia é, em primeira instância, espontânea e situacional. O improviso pressupõe que os preparativos do espetáculo, em termos de conteúdo, sejam os mínimos possíveis. O facto de o teor da comédia estar nas mãos da audiência confere-lhe imprevisibilidade. Por sua vez, esta incerteza faz com que o riso nasça do momento e da surpresa. Para além disto, o facto de ser dada responsabilidade à plateia na construção do espetáculo reconhece, neste género, um humor extremamente colaborativo e inclusivo. O público não assume apenas o papel de público, é-lhe dada a oportunidade de se sentir comediante, parte do espetáculo.

Decorrendo destas particularidades, surge uma outra: a adaptabilidade. O humor do improviso é versátil e moldável, adaptando-se, em tempo real, ao público que o experiencia. Conectado a este pormenor destaca-se também a vertente realista que, em parte, este humorismo assume. Dado que os

[125] O programa de televisão *Whose line it is anyway?* é uma produção televisiva americana de comédia de improviso, essencialmente baseada no formato *short-form*. (NdA)

[126] Os festivais Espontâneo e Noites Imprevistas são dois eventos internacionais de teatro de improviso realizados em Portugal. Juntando artistas nacionais e de outros países, o seu principal objetivo é impulsionar e valorizar a arte da improvisação. (NdA)

conteúdos risíveis partem do espectador, estão ligados às suas vidas concretas: quotidiano, relações interpessoais, gostos e formas de pensar.

Aponta-se também que este estilo de comédia assenta na expressão física. Os atores interpretam, muitas vezes, personagens ou pessoas fora da sua própria realidade que os fazem incorporar maneirismos de forma exagerada, de modo a trazer uma interpretação o mais hilariante possível.

Por último, haja espaço para reconhecer que o humor da comédia improvisada é leve e acessível. Não existe linguagem difícil de entender, nem ideias de difícil acesso. Mesmo que existam, este género humorístico é tão livre na passagem da parede entre a comédia e a realidade que tudo se explica e circunstâncias dessas resolvem-se no momento em que acontecem. É leve porque, embora possa acontecer, não se costuma evidenciar sátira ou crítica. Os conteúdos e dinâmicas são inofensivos e o riso isento de motivações maliciosas.

3.1.1.2. Comédia *Stand-up*

Definindo, sucintamente, o conceito,

> Em termos gerais, a comédia *stand-up* pode ser definida como uma performance oral, aparentemente espontânea e largamente autobiográfica, levada a cabo por uma pessoa em frente a uma audiência. Sem qualquer tipo de guarda-roupa específico ou cenário (no entanto, com uma clara demarcação entre o comediante e a audiência), o seu intuito é provocar riso em quem ouve. (Morozova, 2019, p.22)[127]

O contexto anglo-saxónico e americano estendeu também a sua influência humorística naquilo que se reconhece hoje em dia como a comédia *stand-up* em Portugal. Neste sentido, antes de se voltar a atenção para o contexto português, aborde-se um pouco da origem deste tipo de humorismo.

Stebbins (1990) reconhece que, apesar de se poderem traçar formatos semelhantes em décadas anteriores, o primeiro humorista de *stand-up* a surgir em solo norte-americano data da década de 1880. O autor refere-se a Charlie Case (1858 - 1916), um artista de *Vaudeville*, uma espécie de teatro de variedades muito popular nos Estados Unidos da América entre os anos de 1880 e 1930. Double (2014) corrobora esta posição, afirmando que, nos Estados Unidos da América, este género cómico tem raízes precisamente no *Vaudeville*. Este tipo de teatro era caraterizado pela existência de comediantes, sendo estes de dois tipos: de *sketch* ou monologuistas (Morozova, 2019). A constatação

[127] "In general terms, stand-up comedy can be defined as a spoken, seemingly spontaneous and largely autobiographical performance by a sole individual in front of the audience without costuming or props (but with a clear demarcation between performer and audience), aimed at evoking laughter from the audience to whom it is being performed." (TdA)

de que a comédia *stand-up* surge deste contexto nasce da semelhança com estes artistas de monólogo que "não possuíam acessórios e se dirigiam diretamente à plateia contando piadas" (Mozorova, 2019, p.10)[128]. Double (2014) considera ainda que a América do Norte não foi o único local onde este tipo de comédia surgiu, defendendo que, no Reino Unido, e até mais cedo, se podem reconhecer algumas raízes. Em solo inglês, existiam as Casas de Música que, apesar de oferecerem ao público um entretenimento sobretudo musical, por vezes incluíam comicidade: entre intervalos de músicas, abria-se espaço para um artista contar anedotas. Com o decorrer do tempo, a parte cómica foi ganhando mais espaço, tornando-se mais relevante.

Em ambos os países, à medida que as décadas foram passando, o panorama do entretenimento foi sofrendo alterações. Estas mudanças foram motivadas, sobretudo, pelas variações das preferências do público em geral, diretamente relacionadas com as suas vidas. Neste processo, a comédia *stand-up* foi ganhando cada vez mais interessados, quer do lado do espetador quer do lado do comediante. A título de exemplo, veja-se o caso dos Estados Unidos da América: Stebbins (1990) afirma que, entre as décadas de 1950 e 1970, o país passou por um clima de tensão política que levou o povo norte-americano a partilhar diariamente sobre temas como corrupção e violência. Os contextos de entretenimento que versassem sobre os temas da ordem do dia eram preferenciais, principalmente aqueles que permitissem uma abordagem mais livre e aberta, como o caso do *stand-up*. Para além dos temas em voga, o público pareceu começar também a favorecer ambientes em que se falasse acerca de outros aspetos com os quais todos se podiam identificar, como "sexo, dinheiro, falhanços, relações, burocracia" (Stebbins, 1990, p. 9)[129].

No caso português, antes do século XXI, pela década de sessenta, Raúl Solnado[130] chegou a trazer a palco vários monólogos, dos quais se destaca, como exemplo, *A História da Minha Ida à Guerra de 1908* (1961). Na altura, rábulas como esta eram apenas monólogos. Contudo, à luz da atualidade, escreve Mozorova (2019), este tipo de performance pode ser interpretada como *stand-up*. Embora se possa não concordar com esta posição, as semelhanças são, de facto, consideráveis. Stebbins (2019, p. 4) afirma que o monólogo cómico é o "primo mais próximo do *stand-up* puro, e que os dois são, às vezes, difíceis de distinguir".

De qualquer forma, o estilo de comédia que se trata neste ponto foi apenas reconhecido indubitavelmente nos primeiros anos do século XXI. No ano de 2003, estreia em televisão nacional o

[128] "(...) they had no props and addressed the audience directly by telling their jokes." (TdA)
[129] "(...) sex, money, failure, relationships, the bureaucracy." (TdA)
[130] Raúl Solnado (1929 – 2009) foi um comediante, ator e apresentador português. É considerado um dos maiores nomes das artes performativas e do humor em Portugal, tendo tido uma presença incontornável no teatro de revista, cinema e televisão portuguesa. (NdA)

programa *Levanta-te e ri*, apresentado por Marco Horácio[131]. O formato da produção consistia num espetáculo com público transmitido ao vivo, com um alinhamento de várias pessoas que subiam ao palco para apresentar um número cómico. O apresentador introduzia cada um dos comediantes e aproveitava estes momentos para dar também o ar da sua graça com intervenções cómicas. Foi neste contexto que grandes nomes do humor nacional atual ganharam reconhecimento, como Bruno Nogueira, Nilton, Aldo Lima, Salvador Martinha, Fernando Rocha, Hugo Sousa, entre tantos outros. Durante os três anos que se seguiram, o programa foi o maior responsável pela disseminação do estilo, criando e fomentando no público português a apreciação do género.

À medida que o tempo foi passando, o cenário da comédia *stand-up* foi-se tornando cada vez mais procurado e cada vez mais foram também os humoristas a emergir neste mundo. Aproveitando a catapulta de reconhecimento e fama que se estabeleceu com o *Levanta-te e ri*, os comediantes que pisaram este palco começaram a construir carreira individual, lançando espetáculos a solo. Vejam-se os exemplos de Aldo Lima com *Pior Que Estragado* (2006), Bruno Nogueira com *Sou Do Tamanho Do Que Vejo E Não Do Tamanho Da Minha Altura* (2007) e ainda Salvador Martinha com *Salvador Está Numa Relação a Solo* (2010). Fora dos grandes nomes que já possuíam algum relevo e dos grandes palcos, o género contou com a impulsão da propagação de noites de comédia promovidas por cafés e bares. A título ilustrativo, em 2014, surge o primeiro espaço inteiramente dedicado à comédia, com registos de *stand-up*, *open-mic* [132] e improviso: Lisboa Comedy Club (Vem [des]conhecer Lisboa, n.d). Nos anos que se seguiram, várias outras iniciativas foram levadas a cabo, nomeadamente, em 2017, o projeto alavancado por Fernando Rocha: *Pi100Pé,* que contava com a atuação de comediantes em estilo *stand-up* e ainda com um espaço *open-mic* (FlyProduções, n.d.). Mais recentemente, surgiu *O Último a Rir,* em 2022, da responsabilidade da revista *Sábado,* um concurso que procurou por novos talentos (Almeida, 2022). Foi neste tipo de contextos que, um pouco por todo o país, se foram afirmando novos nomes e o número de humoristas de *stand-up* cresceu. É importante também notar que grandes impulsionadoras do género foram, e ainda são, as redes sociais. O seu vasto uso permitiu que qualquer pessoa pudesse publicar as suas performances e atingir públicos maiores, dinamizando o seu nome individual.

Alves (2023, para. 2) escreve que "hoje, saiu definitivamente dos ecrãs: ocupa, e esgota, pequeníssimas e enormes salas de espetáculos". De facto, ao dia de hoje, pesquisando pelo tema "comédia" em sites de bilheteiras para espetáculos como *ticketline*, a grande maioria dos resultados

[131] Marco Horácio, nascido em 1974, é um humorista, ator e apresentador de televisão português. (NdA)

[132] *Open-mic,* abreviatura de *open-microphone,* ou microfone aberto, diz respeito a um segmento de um espetáculo onde é dada oportunidade a qualquer pessoa para apresentar uma performance. No caso da comédia *stand-up*, este tipo de iniciativas é muito frequente em cafés e bares, funcionando como local predileto para a descoberta de novos talentos. (NdA)

diz respeito à categoria da comédia *stand-up*. Em, sensivelmente, duas décadas, o cenário *stand-up*, em Portugal, passou de um contexto absolutamente desconhecido para um dos géneros cómicos de entretenimento mais apreciados pelo público.

No que é atinente à análise sobre as caraterísticas do humor deste género de comédia em palco, utilize-se a visão de Stebbins (1990) em relação ao *stand-up* para iniciar a sua caraterização. O autor considera que este estilo de comédia se trata de uma conversa tida entre o comediante e o público como se entre dois amigos se tratasse. Em primeira instância, este tipo de humorismo é, sobretudo, verbal. Em segundo lugar, a linguagem aplicada é simples e direta, tornando fácil o entendimento geral do número. Desta forma, pode dizer-se que o humor é acessível. Constate-se também que as performances *stand-up* envolvem, frequentemente, o público. A interação entre o comediante e a plateia que o escuta pode acontecer várias vezes ao longo do espetáculo, tanto por parte do humorista, que coloca perguntas e faz comentários, como por parte da audiência, sendo mais recorrente o primeiro. Conclui-se que o humor porta também um caráter inclusivo.

Tendo em conta o conteúdo que é abordado, a comédia *stand-up,* como observado previamente, possui uma vertente autobiográfica considerável. Isto implica que os temas relevados pelos humoristas, como pertencentes a uma mesma comunidade, sociedade, país e mundo que o público, sejam temas com que todos se podem, em maior ou menor grau, identificar. Para além disso, os tópicos, da mesma forma, relacionam-se, muitas vezes, com situações do quotidiano e atualidade. Neste sentido, tendo em conta que o teor da comédia resulta da realidade concreta, falamos de um humor realista, de observação e tópico.

Uma outra particularidade da comédia *stand-up* portuguesa prende-se com a autodepreciação e sátira social. Os comediantes utilizam, muitas vezes, situações pessoais negativas, ridicularizando-se a si mesmos para chegar ao cómico. Por outro lado, estendem também essa crítica à sociedade e mundo em que vivem, vincando a veia satírica. Em ambos os registos, existe uma predisposição crítica que analisa e debate a realidade. Neste sentido, pode constatar-se que este tipo de humor também se considera consciente e autorreflexivo.

3.1.2. Humor em televisão

O fenómeno televisivo no contexto português surgiu aquando da fundação da primeira estação televisiva: a Radiotelevisão Portuguesa (RTP), em 1955. As primeiras emissões regulares iniciaram-se dois anos depois e, só na década de noventa, emergiram canais privados, nomeadamente a SIC (Sociedade Independente de Comunicação) e TVI (Televisão Independente) (História da Televisão Portuguesa, n.d.).

O humor está, desde muito cedo, presente na televisão portuguesa. Os primeiros programas relacionados com o tópico estrearam, em 1957, na RTP: *A Anedota da Semana* e *Televizinhos.* Ao longo dos anos, os tempos de antena concedidos ao humorismo televisivo foram sendo cada vez mais e mais longos, diversificando-se também em termos de conteúdo e artistas. No século XXI, apercebemo-nos que os formatos em exibição possuíram e possuem padrões que permitem lançar alguma luz sobre os gostos e consequentes perceções relativas ao humor do povo português. Neste sentido, para melhor e mais sucinta organização, abordar-se-á o século por décadas.

A primeira década do segundo milénio foi o período mais áureo de produções humorísticas, principalmente no que diz respeito à quantidade. Resultado da pesquisa realizada para este segmento, foram encontrados quase trinta programas relativos ao tópico em exibição entre os anos de 2001 e 2010.

Tabela 2. Programas de Humor em Televisão Portuguesa (2001-2010)

Programa	Canal	Ano de exibição	Formato	Temas abordados
Os Malucos do Riso	SIC	(1995 - 2010)	Comédia de *sketch*	Anedotas de cariz popular
Contra Informação	RTP1	(1996 - 2010)	Caricatura	Sátira política e social
Herman SIC	SIC	(2000 - 2006)	*Talk-show*	Paródia social
Programa da Maria	SIC	(2001)	Comédia de *sketch*	Sátira política e social
A Minha Família É uma Animação	SIC	(2001 – 2002)	*Sitcom*	Quotidiano familiar
Paraíso Filmes	RTP1	(2002)	*Sitcom*	Sátira à produção televisiva
A Fábrica das Anedotas	RTP1	(2002)	*Sitcom*	Anedotas de cariz popular
Não há Pai	SIC	(2002)	*Sitcom*	Quotidiano familiar
A Minha Sogra é uma Bruxa	RTP1	(2002 - 2006)	*Sitcom*	Quotidiano familiar
Camilo, o pendura	RTP1	(2002)	*Sitcom*	Quotidiano

Cabaret da Coxa	SIC Radical	(2002 - 2005)	*Talk-show*	Sátira social Tabus
Gato Fedorento	SIC Radical	(2003 – 2005)	Comédia de *sketch*	Paródia social
Perfeito Anormal	SIC	(2003 - 2004)	*Talk-show*	Sátira social
Portugal FM	RTP1	(2004)	Comédia de *sketch*	Paródia social
Os Batanetes	TVI	(2004)	Comédia de *sketch*	Anedotas de cariz popular
O Prédio do Vasco	TVI	(2004 - 2005)	*Sitcom* *Sketch*	Anedotas de cariz popular
Maré Alta	SIC	(2004 - 2005)	*Sitcom*	Paródia social Erotismo
Camilo em Sarilhos	SIC	(2005 - 2006)	*Sitcom*	Paródia social Erotismo
Diz que é uma espécie de magazine	RTP	(2006 - 2007)	Comédia de *sketch*	Sátira política e social
Aqui não Há Quem Viva	SIC	(2006 - 2008)	*Sitcom*	Quotidiano
Os Contemporâneos	RTP1	(2008)	Comédia de *sketch*	Sátira social
Zé Carlos	SIC	(2008)	Comédia de *sketch*	Sátira social
Telerural	RTP1	(2008 - 2010)	Comédia de *sketch*	Sátira aos meios de comunicação Sátira social
Caia Quem Caia	TVI	(2008 – 2009)	*Talk-show*	Atualidade
Não Há Crise	SIC	(2008 - presente)	Comédia de *sketch*	Situações inusitadas
Programa do	SIC Radical	(2008 – 2012)	*Talk-show*	Sociedade

Aleixo				
Camilo, o presidente	SIC	(2009 – 2011)	*Sitcom*	Sátira à política local
Gato Fedorento Esmiúça os Sufrágios	SIC	(2009)	*Talk-show*	Sátira Política

A grande maioria das produções desta época concentra-se nos formatos de *sitcom* e comédia de *sketch*. É interessante notar que ambos os formatos se caraterizam pela ficção, na medida em que retratam situações inautênticas. Esta tendência pode revelar que, na transição de século, permaneceu ainda um certo apreço pela comédia encenada, uma herança deixada pelo teatro. Neste sentido, o humor assume, em conjunto com alguma inovação, um caráter tradicional. Adicionalmente, aponte-se que a prevalência destes géneros revela equilíbrio entre humor físico e verbal, um aspeto que tenderá a esmorecer na segunda década do século, como se poderá constatar mais à frente. Veja-se ainda que estes formatos objetivam estimular o riso de forma incessante, bombardeando, a cada minuto, ações ou palavras que o provoquem. Para que tal se efetive, o discurso precisa de ser simples e recair, várias vezes, em aspetos como a entoação, mais do que no próprio sentido do texto. Deste modo, o humor é descomplicado e acessível.

No que concerne aos temas abordados, verifica-se que convergem em tópicos sociais e do quotidiano, sendo, na sua maioria, paródia ou sátira. Existe uma tendência para recorrer a estereótipos culturais, como a estupidez do ignorante, a preguiça dos marginalizados, a tendência do homem para o erotismo, a falta de mundividência das gerações mais jovens, etc. Simultaneamente, nota-se uma predisposição por conteúdos familiares e próximos ao espetador português. Decorrendo destas caraterísticas, o humor possui um caráter realista, consciente, autorreflexivo e crítico, recorrendo ao humor satírico e anedótico.

Vale a pena salientar também que a primeira década do século viu proliferar o formato *talk-show*, contexto de notável diversidade de temas e liberdade de comentário. Este tipo de formato inclui uma linguagem simples, onde os tópicos são abordados de forma muito direta e onde os espectadores se sentem mais interpelados pelo humorismo levado a cabo. O humor enfatiza-se, desta forma, principalmente acessível.

Abordando, agora, a segunda década do século em que nos encontramos, a produção humorística, em comparação com a supramencionada, diminuiu consideravelmente. Ao tentar

entender as razões pelas quais tal se constata, encontra-se fundamento na transição do panorama televisivo nesses anos. A época de 2011 a 2020 carateriza-se pela perda de relevância e influência da televisão para o mundo digital (Cardoso, 2013, citado por Ussene, 2021). O tópico do humor não foi uma exceção e as produções tiveram de passar a prestar ainda mais atenção a audiências e orçamentos.

De qualquer forma, apesar de em menor quantidade, os programas de humor não deixaram de existir. Pode até dizer-se que os anos anteriores serviram como filtro para entender que tendências e tipos de humor eram mais apreciados pelos portugueses. Facto é que, nesta segunda década, apesar de ainda se encontrarem no ar *sitcoms,* a ênfase foi dada a formatos que tendiam para o *talk-show,* centrando-se em figuras individuais. A título de exemplo, vejam-se programas como *Cinco Para a Meia-Noite* (desde 2009)*; Estado de Graça* (2011-2012)*; Isso é Tudo Muito Bonito, Mas* (2015)*; Terra Nossa* (desde 2018) e *Isto é Gozar Com Quem Trabalha* (desde 2020), e figuras individuais como César Mourão e Ricardo Araújo Pereira. Os conteúdos incluídos estão relacionados com a atualidade em praticamente todas as esferas, mas com primazia pela social e política, quer nacional, quer internacional. Nesta década, o humor torna-se ainda mais íntimo com a sua audiência, respondendo à sua inclinação para conteúdos reais e da ordem do dia. Tão profundo parece ser este padrão que mesmo produções que fogem do formato *talk-show,* e se enquadram no estilo de série fictícia, fazem, constantemente, referência à atualidade real. Vejam-se os exemplos dos projetos *Pôr-do-Sol* (2021), *Ruído* (2025) e *O Bairro do Humor* (2025).

Tendo em conta todas estas caraterísticas, entende-se que o humor é usado, transversalmente, como forma de comentário social, assumindo, sobretudo, os registos de sátira e paródia. Para além disso, apercebemo-nos de uma forte inclinação para o humor verbal inteligente, de desenvolvimento mais profundo e não centrado meramente em jogos de palavras e gracejos simples, como o da década passada. Decorrendo de todos estes aspetos, o humor desta época é inteligente, realista, autorreflexivo, tópico, de observação e satírico. Denote-se que, apesar de poder possuir, de certa forma, caraterísticas semelhantes às da primeira década, os aspetos de sátira e crítica social são empregues de maneira distinta: até ao ano de 2010, é utilizada uma abordagem indireta e encenada; a segunda década tende para métodos diretos, flagrantes e autênticos.

3.1.3. Humor na rádio

Como forma de comunicação e entretenimento extremamente presente na vida diária dos portugueses, inclui-se o campo da rádio nesta análise do panorama atual de Portugal. As primeiras experiências com a rádio em território nacional datam do ano de 1914, pelas mãos de Fernando

Gardelho Medeiros (História da Rádio em Portugal, 2021). No entanto, é apenas dez anos depois que o nosso país passa a dispor de emissões regulares, transmitidas pela estação CT1 AA (Santos, 2015). Apesar de não integrar os primórdios destas transmissões, o humor marcou presença no contexto da rádio ainda cedo, em 1934, com um segmento chamado *As Lições do Tonecas* (Duarte, 2012). Não se assumindo na época como uma rúbrica humorística, os primeiros segmentos a possuírem essa consciência vão para o ar na década de quarenta (Oliveira, 2014). O primeiro, em 1945, intitulado *A Voz dos Ridículos,* transmitido pelo Portuense Rádio Clube, transferiu para o registo áudio anedotas escritas dum jornal com o mesmo nome. O segundo e terceiro, dois anos mais tarde, pelas mãos do grupo de humoristas Parodiantes de Lisboa, intitulavam-se *Parada da Paródia* e *Graça com Todos*.

Durante os cem anos percorridos até hoje, o campo em análise passou por grandes mudanças e desenvolvimentos. No que diz respeito ao número de estações de rádio existentes atualmente em Portugal, contam-se centenas delas no total, envolvendo emissoras nacionais e regionais (Oliveira, 2014; Rádios Online de Portugal, 2023). Tendo em conta tão numerosa proliferação, torna-se inconcebível construir uma análise que englobe todas as emissoras do território nacional no presente trabalho. De modo a proceder, em todo o caso, a uma pesquisa com bases relevantes e adequadas, serão tidas em conta as cinco estações de rádio mais ouvidas pela audiência portuguesa. Com base no mais recente relatório Bareme Rádio da Marktest, correspondente a setembro de 2025, as emissoras com mais audiência em Portugal são, por ordem decrescente: Rádio Comercial, RFM, M80, Rádio Renascença e Antena 1. A partir da análise das rúbricas de humor de cada uma destas emissoras, reunir-se-ão caraterísticas da comédia na rádio e, consequentemente, particularidades do humor dos portugueses.

A rúbrica humorística de rádio diz respeito a um "um formato autónomo, inserido na grelha de programação, protagonizado por um ou mais intervenientes e que utiliza fundamentalmente um discurso humorístico" (Pereira & Ribeiro, 2015, p.127-128). Na tabela abaixo, elencam-se rúbricas de humor presentes nas emissoras de rádio portuguesas.

Tabela 3. Rúbricas Humorísticas da Rádio Portuguesa

	2001 - 2010	2010 - 2025
Rádio Comercial	O Homem que mordeu o cão; Caderneta de Cromos;	O Homem que mordeu o cão; Teorias de Nilton; Mixórdia de Temáticas; Rebenta a bolha; Grandiosa história universal das traquitanas; As baldas de Dr. Paixão; Responder à letra; Bem-

		vindo a mais um episódio de...
RFM	O Verdadeiro FM	Há pessoas que dizem supecelente; A árvore que dá pães de forma; Livro de reclamações; Telefonemas do Nilton; O teu pai tem bigode; Pastilhas para a tosse; Pensa rápido; A vida de Unas; Só leio as gordas; Stand-Up na Hora; Informação Privilegiada; Agora safa-te
M80		Macaquinhos no sótão
Rádio Renascença		Extremamente Desagradável; Seja o que Deus quiser
Antena 1	Palmilha Dentada; Quem és tu Zé Tó?; Portugalex; Tal País; Denise e Maria Delfina no Corner com; O exame da dona Rosete; Maria Vuvu; 27 Fora Nada	Táticas de Paulo Bento; A copa é nossa; Maria vai com as outras; A mosca; Estado de Emergência; Rádio Taxismo

Inicie-se o levantamento das particularidades que caraterizam o humor da rádio em Portugal. Tendo em conta que este meio de comunicação assenta inteiramente no registo áudio, a comicidade é garantida, exclusivamente, através do discurso. Reconhece-se, desta forma, que o humor é verbal. Conectado a este ponto, veja-se que a linguagem utilizada é, fundamentalmente, oralizante, assumindo formas mais naturais, espontâneas e coloquiais, o que confere ao humor um caráter fortemente acessível. Adicionalmente, a acessibilidade é enfatizada também pelo facto de se tratar de um contexto amplamente disponível e por, principalmente na segunda década do século XXI, dispor de apoio *online*, com a publicação dos registos em plataformas das respetivas emissoras.

Analisando os programas supramencionados do ponto de vista temático, a esmagadora maioria concentra-se em aspetos relacionados com o quotidiano. Entende-se tal aceção, tendo em conta que as rúbricas radiofónicas são transmitidas numa base diária. É relevante denotar também que, apesar de se poder verificar inclusão da generalidade de assuntos do dia a dia, existe uma forte tendência para o foco em três esferas: social, política e mediática. Partindo da natureza do seu conteúdo, constata-se que a comédia de rádio possui um caráter realista.

No que diz respeito aos formatos empregues para atingir o efeito cómico, variam entre comentário satírico, paródia, caricatura, *sketch* e improviso. Delimitando os padrões destas

modalidades, aponta-se que a que está mais presente é o comentário satírico[133]. Para além disso, a ironia, o sarcasmo e o absurdo são utilizados para conferir o efeito cómico. Desta forma, o humor revela-se crítico e autorreflexivo. Complementarmente, assume-se socialmente interventivo.

3.2. Expressões contemporâneas do humor – China

O cenário humorístico da atualidade na República Popular da China, no que concerne aos contextos onde o humor encontra lugar, assume, de forma geral, contornos semelhantes aos de Portugal. O critério não parece ser exclusivo, dado que este é um panorama que acaba por ser partilhado ao redor do mundo, de forma genérica. Tendo consciência deste aspeto e almejando maior riqueza do trabalho através da diversidade, intenta-se equilibrar o estudo do panorama humorístico atual da China, incluindo enquadramentos partilhados com Portugal, como o caso da televisão, e contextos não abordados no caso português. Neste sentido, dotar-se-á o estudo da atualidade chinesa recorrendo aos ambientes do cinema, televisão e *online*.

3.2.1. Cinema cómico - Comédias de Ano Novo

Em grande parte da segunda metade do século XX, o cinema chinês encontrou-se fortemente influenciado pela mão do governo, que o utilizou como parte integrante das suas estratégias de propaganda e doutrinação (Shan, n.d.). A caminho do final do século, na década de noventa, o panorama da sétima arte chinesa tendeu para o entretenimento, à medida que os investimentos privados na área se foram tornando mais numerosos e evidentes (Lai, 2021). Esta parece ser uma tendência que acompanhou a passagem para o novo milénio, uma vez que "no novo século, o governo reduziu o seu investimento monetário em propaganda cinematográfica" (Zhang, 2007, p.37)[134]. Aproveitando-se destas mudanças e acompanhando uma China economicamente mais forte e socialmente mais aberta e global, o mundo cinematográfico chinês desenvolveu-se e reinventou-se. Neste processo, sustentam Sun (2011) e Lai (2021) que o género predominante no cinema chinês passou a ser a comédia.

Neste seguimento, concentrar-nos-emos neste segmento num fenómeno cujo início se encosta ao começo do século XXI: as Comédias de Ano Novo. Os Filmes de Ano Novo (贺岁片, *hèsuì piàn*) referem-se a longas-metragens cinematográficas que estreiam na época festiva entre o Natal e o Ano

[133] Estão englobadas neste formato as seguintes rúbricas: O homem que mordeu o cão; Portugalex; Tal País; Denise e Maria Delfina; O exame da Dona Rosete; 27 Fora Nada; Teorias do Nilton; Bem-vindos a mais um episódio de...; Há pessoas que dizem supecelente; A árvore que dá pães de forma; O teu pai tem bigode; Pastilhas para a tosse; Pensa rápido; Só leio as gordas; Macaquinhos no sótão; Extremamente desagradável; Seja o que Deus quiser; Estado de emergência; A mosca; Rádio Taxismo. (NdA)

[134] "In the new century, the government has reduced its monetary investment in film propaganda (...)". (TdA)

Novo Chinês (Kong, 2007). Segundo He (2024), o conceito tem origem nos Estados Unidos da América, onde a indústria cinematográfica tirava proveito da altura para lançar filmes que se enquadrassem no ambiente festivo. No caso chinês, este conceito de cinema chegou pela primeira vez à atual República Popular da China no ano de 1995, através do cinema de Hong Kong (Zhu, 2010). Reconhecendo que a Região Administrativa Especial de Hong Kong, nessa data, se encontrava ainda sob soberania do Reino Unido, o ano identificado para a estreia do conceito na China continental remete para 1997 (Kong, 2007). Xu e Xu (2002) explicam que as razões pelas quais o fenómeno proliferou se relacionam com a necessidade por reinvenção da indústria cinematográfica chinesa, que se via esmagada pelas grandes produções de Hollywood, de forma a cativar o público, acompanhada pela melhoria no poder de compra da população, cujo interesse pelo entretenimento do género aumentou.

Apesar de o reportório de filmes que, ao longo do século XXI, se encaixa sob a designação de Cinema de Ano Novo chinês possuir, naturalmente, vários outros géneros de filme como ação e romance, a comédia sagra-se como o género mais abundante. Entende-se esta orientação tendo em consideração que a atmosfera desta época se carateriza por emoções positivas, leves e harmoniosas. O género que melhor respeita estas exigências é a comédia.

Na China continental, o primeiro filme a marcar o fenómeno estreou em 1997/1998: a comédia *Fábrica dos Sonhos* (甲方乙方, *Jiǎfāng yǐfāng*) (Kong, 2007) realizado por Feng Xiaogang (冯小刚, *Féng Xiǎogāng*). Esta produção estabeleceu o padrão na passagem para o novo século, altura em que os filmes de Ano Novo se centraram em contextos urbanos e retrataram personagens da população comum (He, 2024). No que concerne às bases narrativas das histórias, estas afunilaram-se em três: amor masculino, promoção no emprego e peripécias da vida (He, 2024). À medida que o tempo foi passando, as Comédias de Ano Novo foram mudando os seus contextos e histórias, tendendo para a junção do cómico com outros géneros. A título de exemplo, veja-se a fantasia em títulos como *Sonhos por encomenda* (私人订制, *Sīrén dìng zhì*) (2013) e *Olá, mãe* (你好，李焕英, *Nǐ hǎo, Lǐ Huànyīng*) (2021); e o suspense com *Detetive Chinatown* (唐人街探案, *Tángrénjiē tàn àn*) (2015). He (2024) aponta que, apesar da maior diversidade de estilos, persiste um ponto em comum nas narrativas: "as personagens serão, de alguma forma, atraídas para uma aventura repentina fora da vida real, ou envolvidas em algum evento que em nada se conecta com a vida real" (He, 2024, p. 804)[135]. No que toca ao discurso cómico, He (2024) afirma que neste humor cinematográfico há uma forte presença de ridicularização, nomeadamente autodepreciação e ridicularização do estado atual da

[135] "The characters will be somehow out of real life, into a sudden adventure, or somehow involved in an event that has nothing to do with real life." (TdA)

sociedade. Por outro lado, o humor também se mostra presente através do cómico de linguagem, servindo-se, por exemplo, de dialetos.

As Comédias de Ano Novo, inseridas numa das épocas festivas mais importantes para a população chinesa, acarretam o dever de estarem sincronizadas com o ambiente da quadra. Tendo consciência que estas alturas são especialmente portadoras de significado cultural, este género de produções é capaz de revelar aspetos pertinentes do humor. A primeira consideração que se retira é que o humor é acessível. Esta afirmação baseia-se, essencialmente, no estilo de narrativas presentes nas comédias que evidenciam inspiração na vida real e, por isso, contam com referências percetíveis e com as quais a audiência se pode facilmente identificar. É factual que a realidade como palco onde a história se desenvolve esteve mais presente nos primeiros anos do milénio, havendo uma tendência para o afastamento da mesma no seu decorrer. No entanto, esta nuance não se deixou totalmente de verificar. Por muito que as narrativas se ficcionem, possuem sempre alguma base de identificação com a realidade. Aliás, o facto de ser reconhecida ridicularização, como constatado por He (2024), corrobora este ponto, uma vez que a referência para o ridículo necessita de ser comum entre as personagens dos filmes e os espetadores, caso contrário não seria possível enveredar por esse caminho. Dong (2022, citado por He, 2024) confirma esta posição com a expressão "namoriscar com a vida", transmitindo esta ideia de que existe sempre uma referência à vida real, quer seja através do discurso, quer através das personagens ou histórias e locais apresentados.

A segunda consideração que se aponta é que o humor mantém uma vertente física considerável. Em filmes como *Perdidos na Tailândia* (人再囧途之泰囧, *rén zài jiǒng tú zhī tài jiǒng*) (2012) e *Detetive Chinatown* (唐人街探案, *Tángrénjiē tàn àn*) (2015), o efeito cómico é, muitas vezes, assegurado através de expressividade corporal, quedas e movimentos exagerados.

O terceiro ponto a destacar diz respeito à crítica social percetível neste estilo de comédias. Os filmes possuem particularidades no discurso, nas narrativas e nas personagens que fazem referência a temas da vida real. A título de exemplo, veja-se novamente a produção *Perdidos na Tailândia* (2012), que aborda a temática do trabalhador compulsivo e obsessão por dinheiro; o filme *Pegasus* (飞驰人生, *Fēichí rénshēng*) (2019), que retrata a cultura da competição e ambição por sucesso; e *Feliz Ano Novo* (过年好, *Guònián hǎo*) (2016), que transparece os temas do conflito geracional, solidão e pressão familiar. Seguindo o mesmo padrão de outros contextos previamente analisados neste trabalho, a crítica evidenciada nas comédias de Ano Novo é suave, indireta e inteligentemente camuflada.

A quarta consideração que se destaca insere-se no seguimento desta ideia acerca da

suavidade. Neste contexto do cinema chinês, o humor é marcadamente leve. Em primeira instância, como base justificativa, toma protagonismo a censura que delimita que conteúdos os filmes podem abordar e se é que podem sequer ser transmitidos. No entanto, como complemento, deve ser tido em consideração o facto de que a época do Ano Novo chinês vinca, de forma especial, o reencontro familiar, a amizade, a felicidade e a cooperação, o que, por sua vez, exige conteúdos leves e aliviadores, sem comprometimento da harmonia social.

Neste sentido, conclui-se que o humor presente nas Comédias de Ano Novo chinesas é leve e agregador, funcionando, simultaneamente, como um instrumento de denúncia social e instrumento de manutenção da harmonia.

3.2.2. Humor em televisão

O fenómeno televisivo chinês deu os seus primeiros passos no ano de 1958, com a fundação da primeira estação televisiva na China: a Televisão de Pequim (北京电视台, *Běijīng diànshìtái*) (Zhao & Guo, 2015), hoje nomeada de Televisão Central da China (em inglês, *China Central Television,* CCTV) (中国中央电视台, *Zhōngguó zhōngyāng diànshìtái*) e considerada a principal estação nacional de televisão. Keane (2005) explica que a indústria televisiva chinesa está organizada em quatro níveis administrativos: estações nacionais (CCTV e CETV[136]); estações provinciais, por exemplo Zhejiang TV (浙江广播电视集团, *Zhèjiāng guǎngbò diànshì jítuán*); estações regionais, como a Estação de Rádio e Televisão de Pinggu (平谷区广播电视台, *Pínggǔ qū guǎngbò diànshìtái*) e estações municipais, por exemplo o Grupo Media de Shenzen (深圳广播电影电视集团, *Shēnzhèn guǎngbò diànyǐng diànshì jítuán*). Ao longo das décadas, o número de estações televisivas aumentou consideravelmente e, no ano de 2023, somavam-se mais de 2500 (TVOAO, 2023), possuindo a televisão chinesa mais de 3000 canais (BBC, 2023).

As primeiras três décadas da novidade televisiva em território chinês não contaram com programações dedicadas ao humor. Aliás, ao entretenimento como um todo. Neste aspeto, Bai e Song (2015, p. 2) argumentam que

> A ideia de que os programas televisivos pudessem ser produzidos com o intuito de entreter o povo não se desenvolveu até aos finais da década de 1980. O Partido Comunista Chinês (PCC) tinha em conta a televisão como um instrumento ideológico. Os artistas e intelectuais da televisão viam-na como um meio de propagação estético e intelectual e os chefes e funcionários da *China Central Television* (CCTV)

[136] CETV é a sigla inglesa de *Chinese Educational Television* (中国教育网络电视台, *Zhōngguó jiàoyù wǎngluò diànshìtái*) e diz respeito à estação de televisão nacional chinesa que disponibiliza conteúdos relacionados com a educação. (NdA)

consideravam-na uma ferramenta para a sua missão de promover a cultura e história chinesas[137].

Apesar da afirmação supramencionada, é possível reconhecer os primeiros passos do entretenimento e do humor na televisão chinesa no início da década de oitenta. Em 1983, estreava aquele que ainda hoje é considerado o momento mais alto da programação televisiva chinesa anual: a Gala de Ano Novo, produzida pela CCTV. Também conhecida como Gala do Festival de Primavera (春节联欢晚会, *Chūnjié liánhuān wǎnhuì*), esta produção acontece uma vez por ano, com o intuito de celebrar a quadra, proporcionando ao povo chinês um momento de verdadeira reunião em família à volta da televisão. Este, que é o programa com mais audiência do país (Wang, 2022), consiste num grande alinhamento de performances, como canto, dança, artes marciais, acrobacia, declamação, ópera tradicional, comédia, etc. Adicionalmente, conta com a presença e participação de grandes personalidades do mundo social, televisivo, cinematográfico e musical (Yuan, 2012).

O pioneirismo humorístico deste contexto televisivo encontra-se na presença de performances cómicas no seu reportório, nomeadamente *Xiangsheng* e *sketch* cómico (小品, *xiǎopǐn)*. Uma vez que o primeiro foi já objeto de estudo neste trabalho, concentrar-nos-emos no segundo. Definem Key e Key (2023, p. 7) que um *sketch* cómico "é uma cena curta que possui personagens, uma premissa e algum tipo de progressão cómica"[138]. Este tipo de comédia é essencialmente caraterizado por isto mesmo: um contexto que lhe dá uma mínima estrutura lógica, um número não extenso de intervenientes e uma duração relativamente curta. O seu objetivo principal é provocar riso. Esta espécie de humorismo encontrou espaço, pela primeira vez, na segunda Gala do Festival de Primavera, em 1984, com o *sketch* "A comer massa" (吃面条, *Chī miàntiáo*), interpretado pelos comediantes Chen Peisi (陈佩斯, *Chén pèisī*) e Zhu Shimao (朱时茂, *Zhū shímào*). Este foi o momento que abriu caminho para o início da tradição desta espécie de comédia nas Galas de Ano Novo e, consequentemente, na televisão chinesa.

Caminhando em direção ao final do século XX, os *sketches* foram-se tornando mais próximos da vida concreta do povo chinês, retratando tópicos da esfera social e revelando uma modesta, mas notável, veia satírica (Hui, 2022). Em contrapartida, com a passagem para o novo século, segundo Hui (2022), acompanhando uma tendência para a produção em quantidade do entretenimento em busca de ganhos económicos, a qualidade destas comédias curtas diminuiu, mudando o seu foco para o riso

[137] "(...) the notion that television programs could be made primarily to entertain the masses did not develop until the late 1980s. The Chinese Communist Party (CCP) regarded television as its mouthpiece and ideological instrument, television artists and intellectuals saw it as a medium of aesthetic and intellectual engagement, and officials and employees at China Central Television (CCTV) considered it a tool in their mission to promote Chinese culture and history (...)". (TdA)

[138] "(...) is a short scene that has characters, a premise, and some sort of comedic escalation or heightening." (TdA)

fácil e afastando-se do riso consciente que, em tempos, as caraterizou. Wang (2022) partilha desta opinião relativamente à qualidade e mudança de conteúdo, responsabilizando a ideologia do Presidente da República Popular da China, Xi Jinping (习近平, *Xí Jinpíng*), que enfatiza uma visão positivista da realidade, eliminando possíveis conteúdos críticos. Alguns dos temas relacionam-se com as relações internacionais da Nova Rota da Seda (一带一路, *Yīdài Yīlù*), relações étnicas e relações entre a China e Taiwan; os desfiles militares no dia nacional; o bem-estar social e familiar e o trabalho (Hui, 2022).

Levando em consideração outros formatos de produção cómica televisiva, como *sitcoms* (情景喜剧, *qíngjǐng xǐjù*), *talk-shows* (脱口秀, *tuōkǒu xiù*), comédias e programas de variedades (综艺节目, *zōngyì jiémù*), o primeiro formato a ser transmitido foi o dos programas de variedades, com *Artes Populares* (曲苑杂坛, *Qūyuàn zátán*) e *Acampamento da Alegria* (快乐大本营, *Kuài lè dàběnyíng*). Ambos estrearam no final do século XX e prolongaram a sua exibição até 2011 e 2021, respetivamente. No caso do primeiro, o grande foco do programa prendia-se com a promoção da cultura e das artes nacionais e, por isso, no que diz respeito à esfera humorística, dispunha de performances de *xiangsheng*, *sketches* e narração de anedotas. No caso do segundo, o conceito era bastante distinto e caraterizava-se por quadros de jogos, entrevistas e performances. Cada episódio trazia artistas e celebridades diferentes do panorama nacional que eram convidados a participar e protagonizar os diferentes conteúdos.

As produções que se seguiram pertencem ao formato *sitcom. Sitcom*, ou Comédia de Situação, diz respeito a uma produção televisiva humorística dividida em episódios, de 20 a 40 minutos, composta por humor verbal e físico. Existe sempre um universo fixo com personagens fixas, onde se desenrolam peripécias, distintas em cada episódio (Cao, 2019). Normalmente, os momentos risíveis são acompanhados por uma gravação de gargalhadas, com o objetivo de dar a entender aos espectadores que aquele momento é suposto provocar riso (Albert et al., 1998, citados por Cao, 2019), que é, aliás, o principal foco do formato. A primeira década do século XXI exibiu nomes como *Uma Família do Nordeste da China* (东北一家人, *Dōngběi yījiā rén*) (2001-2002); *A História da Turma de Culinária* (炊事班的故事, *Chuīshì Bān de Gùshì*) (2002 – 2007); *Uma casa com filhos* (家有儿女, *Jiā yǒu ér nǚ*) (2004 – 2007); *Contos Marciais* (武林外传, *Wǔlín wàizhuàn*) (2006); *Apartamento do Amor* (爱情公寓, *Àiqíng gōngyù*) (2009 – 2020); *Jovens em Progresso* (青春进行时, *Qīngchūn jìnxíng shí*) (2009). À exceção de *Contos Marciais*, todos os exemplos debruçam-se sobre temáticas sociais do quotidiano real nos vários contextos familiares, profissionais, universitários e interpessoais. São abordados temas que se conectam com relações amorosas, de amizade e

familiares, sucessos e falhanços no trabalho e na escola, alegrias e tristezas do dia a dia, ou seja, as mais variadas vicissitudes. Tratam-se, desta forma, de aspetos que facilmente ressoam com os espectadores e onde estes são capazes de, através do riso, encontrar alívio e otimismo para as suas próprias vidas.

Decorrendo destas nuances, o humor da *sitcom* chinesa é realista e concreto. Dada a natureza do tipo de produção, o riso, bombardeado de poucos em poucos minutos, foca-se em gracejos de entendimento fácil. Para este efeito, o corpo e o discurso são utilizados de forma simples, mas eficaz, com jogos de palavras e exagero de ações. O humor carateriza-se, desta forma, pelo equilíbrio entre a comédia física e verbal, declarando ainda Cao (2019, p. 94) que esta se encontra "revestida de humor verbal e fortemente apoiada por humor visual"[139].

Ainda nesta primeira década do século XXI, e num formato sugestivo do anterior, começam a ganhar expressão na televisão chinesa as comédias dramáticas. Com episódios de maior duração que o género *sitcom,* este tipo de comédia possui uma maior preocupação para com o drama e menos para com o riso, apesar de o incluir. Nestas produções, inserem-se exemplos como *O Magistrado Li Wei* (李卫当官, *Lǐ Wèi dāng guān*) (2001); *O Eloquente Ji Xiaolan* (铁齿铜牙纪晓岚, *Tiě chǐ tóng yá Jì Xiǎolán*) (2001-2009); *Um Amor que Atravessa o Tempo* (穿越时空的爱恋, *Chuānyuè shíkōng de àilián*) (2002); *Ma Dashuai* (马大帅*, Mǎ Dàshuài*) (2004-2006); *As Estrelas da Sorte* (福禄寿三星报喜, *Fú lù shòu sānxīng bàoxǐ*); *A Demissão de Li Wei* (李卫辞官, *Lǐ Wèi cí guān*) (2005); *Eu sou o Patrão* (我是老板, *Wǒ shì lǎobǎn*) (2009); *Sogra feliz, Nora bonita* (欢喜婆婆俏媳妇, *Huānxǐ pópo qiào xífù*) (2010); *O Monge Ji Gong* (活佛济公, *Huófó Jì Gōng*) (2010-2011).

Ao entrarmos na segunda década do século XXI, um dos formatos de humorismo televisivo predominantes são as comédias românticas (爱情喜剧, *Àiqíng Xǐjù*). Mortimer (2010, p. 4) elucida que, em termos de conteúdo, uma comédia romântica diz respeito a uma "junção dos géneros romance e comédia e apresenta uma narrativa centrada no progresso de uma relação que, por se tratar de uma comédia, acaba com um final feliz"[140]. Na pesquisa realizada, foram encontrados dezenas de projetos exibidos, dos quais, a título ilustrativo, fazem parte *Já é hora de casar* (大女当嫁, *Dà nǚ dāng jià*) (2010); *O Solteirão* (大男当婚, *Dà nán dāng hūn*) (2012); *Destino amoroso* (非缘勿扰, *Fēi yuán wù rǎo*) (2013); *O patrão e eu* (杉杉来了, *Shān Shān lái le*) (2014); *Um belo segredo* (美丽的秘密, *Měilì de mìmì*) (2015-2016); *Amor Eterno* (双世宠妃, *Shuāng shì chǒng fēi*) (2017); *Adoro-te* (

[139] "(...) it is tightly packed with verbal humour and heavily supported by visual humour." (TdA)
[140] "The romcom can be regarded as a hybrid of the romance and comedy genres, featuring a narrative that centres on the progress of a relationship, and, being a comedy, resulting in a happy ending." (TdA)

我好喜欢你, *Wǒ hǎo xǐhuān nǐ*) (2020); *Apaixono-me pelo teu sorriso* (你微笑时很美, *Nǐ wéixiào shí hěn měi*) (2021); *A Minha Pequena Fortuna* (我的小确幸, *Wǒ de xiǎo què xìng*) (2021); *Um amor escondido* (金屋藏夫, *Jīnwū cáng fū*) (2024).

O género dos romances cómicos é, sem dúvida, o mais abundante entre as produções humorísticas da televisão chinesa desta época. Ao tentar entender as razões para tal, crê-se que estejam conectadas com o cenário social e cultural chinês. Este tipo de produções foca-se em narrativas amorosas otimistas, dando primazia aos aspetos positivos, leves e alegres das relações entre pessoas. Neste contexto, sobressaem duas ideias: amor e riso. No que diz respeito ao amor, e aqui discute-se o amor conjugal, a sociedade chinesa tem em conta o casamento como algo obrigatório na idade adulta (Ma, 2018). Desta forma, há ainda uma grande pressão social e familiar para que os jovens encontrem a sua cara-metade. Adicionalmente, é desejado que este processo seja o mais positivo possível e que as pessoas encontrem felicidade. Ora, uma vez que nas comédias românticas estes temas e expectativas estão muito presentes, estas tornam-se uma fonte de entretenimento bastante desejado. Para além disto, salvaguardados por uma grande procura e audiências consideráveis, os estúdios e estações televisivas encontram neste género de comédia fontes de lucro substanciais.

Em termos humorísticos, os dois tipos de comédia anteriores, por se focarem mais no drama, prestam uma maior atenção à seriedade, o que, por sua vez, torna as situações cómicas menos frequentes e mais complexas. A comicidade está mais conectada às emoções, a mal-entendidos, ao choque entre personalidades, a um tipo de aspetos não tão simples quanto trocadilhos e caretas. O humor é mais subtil, perspicaz e reflexivo.

O segundo formato que brilhou na segunda década do século XXI foi o *talk-show.* Note-se, no entanto, que, na televisão chinesa, este género não se estreou apenas no pós-2010. No início do século, a programação da Televisão de Hunan (湖南卫视, *Húnán Wèishì*) exibiu dois projetos*: Mais Conversa, Mais Alegria* (越策越开心, *Yuè cè yuè kāixīn*) (2002-2017) e *A Cada Dia, um Passo em Frente* (天天向上, *Tiāntiān xiàngshàng*) (2008-2022). O formato em análise, criado originalmente no estrangeiro, portava aos olhos chineses, segundo Wu (2020), tendências políticas e ideológicas inconjugáveis com o contexto chinês. Como tal, estas produções, na China, não tinham a mesma estrutura que as do Ocidente, havendo até mesmo preferência por chamar-lhes meramente "programas de discussão". Foi, no entanto, na segunda década do século XXI, que surgiu "o primeiro programa a autodenominar-se *talk-show*" (Wu, 2020, para. 8): *Talk-show da Geração de 80* (今晚80

后脱口秀, *Jīn wǎn 80 hòu tuōkǒu xiù*) (2012-2017). Deste modo, nos anos seguintes, sucederam outros programas como: *Juventude internacional* (世界青年说, *Shìjiè qīngnián shuō*)(2015-2017); *Qual o melhor comediante?* (欢乐喜剧人, *Huān yuè xǐjù rén*) (2015-2021) e *Conversas Informais* (非正式会谈, *Fēi zhèngshì huìtán*) (desde 2015).

No que diz respeito ao conteúdo dos *talk-shows* chineses, estes apresentam, sumariamente, registos de entrevistas a convidados, discussões sobre tópicos do quotidiano social e pessoal e performances de arte popular, como canto, dança, narração de anedotas e *sketches.* Os exemplos de programas supramencionados, mesmo os mais flagrantemente cómicos (*Mais Conversa, Mais Alegria*; *Talk-show da Geração de 80; Qual o melhor comediante?*), exibem formatos que tendem para o humor leve e inofensivo. Ao ter em conta programas deste calibre em outros países, a título ilustrativo os Estados Unidos da América, apesar de os registos em si não diferirem, o nível de agressividade humorística é bastante distinto: a sátira e crítica social são consideravelmente mais evidentes e, aliás, esperadas. Em território chinês, os *talk-shows* são mais contidos e ponderados, evitando debater questões de relevância social real. Este ponto surge sublinhado por Wu (2020), que afirma que

> Os *talk-shows* chineses são mais cautelosos. Apesar de os seus apresentadores e convidados serem tão eloquentes, engraçados e telegénicos como os seus homólogos americanos, não é pedido aos participantes que levem nada a sério ou que evidenciem opiniões reais. Na ausência de discussões sobre assuntos de relevância social, a maioria dos *talk-shows* chineses pouco consegue fazer, para além de explorar solidariedade sentimental. (para. 15-16)[141]

Em suma, o humor presente na televisão chinesa no século XXI possui um caráter leve, socialmente aceitável e moralizante.

3.2.3. Humor *online* – Plataformas de vídeo e Redes sociais

Não é novidade que, no século em que nos encontramos, o mundo digital é um dos contextos que mais se tem desenvolvido e marcado presença na vida da Humanidade. Da mesma forma, não é novo o facto de que uma boa parte das utilidades que constituem o nosso quotidiano se encontra *online*: desde a gestão pessoal financeira, passando pela saúde, emprego, relações interpessoais, entre outros aspetos. No meio desta panóplia de contextos, o entretenimento ocupa também o seu lugar, possuindo o mundo "em linha" várias possibilidades. Uma delas corresponde às plataformas OTT

[141] "Chinese talk shows are more circumspect. Although their hosts and participants are often every bit as eloquent, witty, and telegenic as their American counterparts, they don't ask their participants to take anything seriously or stake out real positions. In the absence of the ability to really discuss matters of societal importance, most Chinese talk shows can do little more than trade in sentimental solidarity." (TdA)

(*Over-The-Top*). As plataformas OTT, mais comummente reconhecidas como plataformas de *streaming,* são, de forma simples, serviços que transmitem conteúdo multimédia pela internet, sob demanda ou em tempo real, sem necessidade de ligações tradicionais por cabo ou satélite (Kanojia, 2023). O conceito é bastante amplo e pode englobar desde serviços de mensagens (como Facebook Messenger e WhatsApp) a redes socais (Instagram e LinkedIn), plataformas de vídeo e áudio (Spotify e Netflix) a até mesmo jogos (Portal do Consumidor ANACOM, n.d.). De entre todas as formas que este contexto engloba, dada a prevalência em termos de uso pela população chinesa e maior presença de humorismo, concentrar-nos-emos em duas: plataformas de vídeo e redes sociais.

No presente século, o consumo de conteúdos audiovisuais tem sofrido mudanças consideráveis. Zhang (2022) afirma que o consumo televisivo, especialmente na China, já não se realiza maioritariamente através do meio tradicional de transmissão, mas sim via internet. No que diz respeito, especificamente, às plataformas OTT, em território chinês, é possível verificar que estas têm apresentado um crescimento constante. Li e Sun (2019) apontam que, na base desta evolução, estão responsáveis os contextos económico, tecnológico e social, nomeadamente o aumento do poder de compra das populações, o desenvolvimento da tecnologia audiovisual, que permite entregar ao consumidor uma experiência cada vez melhor, e o investimento capital por parte de grandes empresas domésticas. Yaqoub et al. (2023) acrescentam que a recente pandemia Covid-19 surtiu efeito a favor do crescimento deste contexto digital e que ainda atua como seu catalisador. A tendência expansiva das plataformas OTT prevalecerá, pelo menos, nos próximos cinco anos (Statista Market Insights, 2025).

Tratando de tecnologia e internet, na China Continental, as três maiores empresas que existem são Baidu (百度, *Bǎidù*), Alibaba (阿里巴巴集团, *Ālǐ bābā jítuán*) e Tencent (腾讯, *Téngxùn*) (Zhang, 2022), formando o acrónimo BAT, frequentemente utlizado para se referir à hegemonia das três. As três maiores plataformas de vídeo OTT no território pertencem a estas gigantes tecnológicas e são, nomeadamente, iQiyi (爱奇艺, *Ài qí yì*), Youku (优酷, *Yōukù*) e Tencent Video (腾讯视频, *Téngxùn Shìpín*) (Lin, 2023). Na generalidade, estes serviços de *streaming* possuem catálogos com conteúdo de filmes, séries, *reality-shows*, programas de variedades, desporto e notícias, disponibilizando, na sua maioria, produções chinesas, mas englobando também alguns projetos internacionais (Zhang, 2022).

Analisando, de forma breve, o conteúdo cómico presente nestas plataformas, encontram-se disponíveis para visualização programas de variedades, filmes e séries. Afunilando o foco para produções domésticas, todos os serviços supramencionados apresentam caraterísticas semelhantes. Tendo em conta o género dos programas de variedades, há uma tendência para produzir formatos que

assentam na competição: vários comediantes, em grupo ou a solo, apresentam números, sendo sujeitos a avaliação de um júri e/ou público, por várias fases, até sobrar apenas o vencedor. Em programas deste estilo, como *Grande Programa de Sketch* (一年一度喜剧大赛, *Yī nián yīdù xǐjù dàsài*) (2021) e *Rei da Comédia* (喜剧之王单口季, *Xǐjù zhī wáng dānkǒu jì*) (2024; 2025), produzidos pela iQiyi, e *Noite Fabulosa* (喜人奇妙夜, *Xǐrén qímiào yè*) (2024; 2025) e *Convenção da Comédia* (喜剧大会, *Xǐjù dàhuì*) (2024), da Tencent Video, o formato humorístico que predomina é a comédia de *sketch*. Há ainda outros programas de variedades que, mesmo não tendo como base a competição, centram-se neste tipo de humorismo, como é o caso de *Noite Dourada* (今夜百乐门, *Jīnyè bǎi lè mén*) (2016). O teor das performances, apesar de variado, foca-se, muitas vezes, na atualidade e retrata peripécias fictícias que facilmente se conectam a temas do quotidiano da população.

Neste género de variedades, verifica-se também um gosto por programas que procuram o riso a partir da realidade. A título ilustrativo veja-se a produção *Fazem de Mim Gato Sapato* (他们对我下手了, *Tāmen duì wǒ xiàshǒule*) (2019) da iQiyi, que consiste em colocar famosos em situações inusitadas engraçadas, sem avisos prévios. Para clarificação, tenha-se como referência programas de apanhados. Neste contexto, o humor surge a partir das reações reais, inesperadas e improvisadas dos participantes. Partindo desta premissa, as plataformas possuem também produções que abordam diretamente a realidade chinesa, utilizando o formato *stand-up.* São exemplos: *Como é que se faz?* (怎么办！脱口秀专场, *Zěnme bàn! Tuōkǒu xiù zhuānchǎng*) (2022) e *Ano Novo, Vida Nova* (开工了！新生活, *Kāigōngle! Xīn shēnghuó*) (2023). O primeiro, para além de números de *stand-up,* inclui filmagens do processo criativo dos comediantes, trazendo para o programa uma visão real daquilo que se passa nos bastidores e extraindo daí também matéria cómica. O segundo centra-se no Ano Novo chinês (春节, *Chūnjié*) e contempla exposições cómicas sobre a quadra, explorando a vida depois das festividades. Para além destes dois exemplos, as plataformas apresentam mais programas baseados neste estilo de humorismo, como, por exemplo, *Concentração de stand-up* (脱口秀大会, *Tuōkǒu xiù dàhuì*) (2017-2022) e *Roast*[142] (吐槽大会, *Tǔcáo dàhuì*) (2017-2021). Desta forma, parece que o público chinês demonstra também um gosto especial pela comédia *stand-up*.

No que diz respeito aos formatos fictícios de filmes e séries, apesar da variedade ser considerável, é possível apontar que há uma predileção por conteúdos que se inserem nas categorias

[142] O termo "roast" designa um tipo de comédia baseada na troça ou ridicularização bem-humorada. Usualmente, este estilo de humor é empregue num formato de programa em que vários comediantes troçam da figura de alguém, geralmente famoso, que aceita ser o alvo da comédia. (NdA)

de comédia urbana, comédia romântica e comédia de época. A comédia urbana foca-se em retratar a vida quotidiana, com todas as suas vicissitudes, num contexto principalmente citadino contemporâneo. A título ilustrativo, vejam-se produções como *O Meu Professor de Educação Física* (我的！体育老师, *Wǒ de! Tǐyù lǎoshī*) (2017) da Youku, *O Meu Rapaz Selvagem* (我的莫格利男孩, *Wǒ de mò gé lì nánhái*) (2019) da iQiyi e *A Melhor Escolha* (承欢记, *Chénghuān jì*) (2024) da Tencent Video. O género da comédia romântica já se encontra, no geral, analisado acima e, como tal, não existe necessidade de voltar a mencionar. Deixam-se, no entanto, alguns exemplos de projetos: *Encosta a Cabeça no Meu Ombro* (致我们暖暖的小时光, *Zhì wǒmen nuǎn nuǎn de xiǎoshí guāng*) (2019) da Tencent Video, *Os Dois Lados do Amor* (半是蜜糖半是伤, *Bàn shì mìtáng bàn shì shāng*) (2020) da iQiyi e *Adivinha Quem Sou* (猜猜我是谁, *Cāi cāi wǒ shì shéi*) (2024) da Youku. As comédias de época dizem respeito ao género que se baseia na história, em eventos ou registos biográficos de figuras históricas, retratando-a com comicidade. Tenham-se em conta exemplos como *A Chegada da Concubina Meng* (萌妃驾到, *Méng fēi jiàdào*) (2018) da Youku, *Paixão pelo Rei* (将军诺, *Jiāngjūn nuò*) (2020) da iQiyi e *O Príncipe Falso* (李茂扮太子, *Lǐ Mào bàn tàizǐ*) (2022) da Tencent Video.

Em geral, todos estes estilos de projetos disponibilizados pelas plataformas sob análise nos respetivos catálogos evidenciam preferências por conteúdos aproximados à realidade e àquela que é a vida concreta da audiência chinesa. Seja em formatos reais, como os programas de *sketch* e *stand-up*, seja em formatos fictícios, como as séries de comédia urbana, os temas da vida quotidiana estão vincadamente presentes. Tal leva a considerar que, também nas plataformas de vídeo OTT chinesas, o humor que se encontra é fortemente realista e inclusivo.

Pela constatável presença de formas de comédia tradicionais como *sketch* e *xiangsheng,* percebe-se que existe uma valorização dos formatos clássicos de humorismo. Simultaneamente, as portas que se abrem ao *stand-up* e à reinvenção de outros géneros revelam que o sentido humorístico chinês porta também apoio à inovação e à novidade. É particularmente justificável pelo facto de grande parte das audiências vir da juventude chinesa, que, cada vez mais globalizada e progressista, demonstra padrões de consumo e exige formatos que vão ao encontro dessas inovações. Em todo o caso, o humor nas plataformas de vídeo OTT carateriza-se pelo equilibro entre o clássico e o moderno.

À semelhança da televisão, o humor, neste contexto, é ponderado e leve. Em todos os exemplos enumerados, os tópicos abordados são socialmente aceitáveis. Este parece ser um pré-requisito para o conteúdo presente nas plataformas chinesas, que dita, desde logo, o que do exterior é permitido visualizar: “filmes estrangeiros e programas de televisão que incluem conteúdo que as

autoridades consideram "sensíveis", como temas LGBTQ, sexo, política e violência, são censurados com frequência na China" (Redação DN, 2022, para. 5). Esta exigência encontra-se alargada, de igual forma, às produções domésticas.

O contexto das redes sociais como o conhecemos no Ocidente difere, consideravelmente, do existente na China. Excluindo parâmetros óbvios como a língua, o panorama dista, desde logo, pelas plataformas disponíveis. Serviços ocidentais que operam em larga escala pelo mundo inteiro, como Facebook, Youtube, Instagram, WhatsApp, entre inúmeros outros, não são acedíveis em território chinês. Este bloqueamento, comummente designado por "grande *firewall* chinesa" (防火长城, *Fánghuǒ Chángchéng*), é gerido pelo governo da República Popular da China, mais precisamente pelo Ministério da Segurança Pública (中华人民共和国公安部, *Zhōnghuá Rénmín Gònghé Guó Gōng'ān Bù*), que dita o que pode e não pode ser visto e acedido *online* dentro do país (Chan et al., 2011). Desta forma, as redes sociais existentes em território chinês são, de forma geral, plataformas concebidas por e para o povo chinês.

O controlo exercido pelo governo sobre a internet não se limita aos domínios disponíveis para acesso, estendendo-se, adicionalmente, a todo o conteúdo que se encontra presente nas plataformas. No entanto, para felicidade dos utilizadores e frustração das entidades censoras, as redes sociais dificultam o trabalho das últimas, dado o atraso dos seus esforços face à extrema rapidez com que textos, imagens e vídeos vão sendo publicados (Chiu et al., 2012; Luqiu, 2017). Neste seguimento, esta janela de oportunidade confere a estes tipos de aplicações aspetos distintos daqueles que compõem os contextos que já tiveram oportunidade de ser analisados previamente nesta secção. Tendo em conta esta singularidade, e em prol da diversidade e do laconismo, este segmento focar-se-á em dois aspetos particulares e reveladores de riqueza no humor chinês: a cultura parodística e o humor autodepreciativo.

O conceito de paródia que aqui se pretende isolar dá pelo nome chinês de *Egao* (恶搞, *Ėgǎo*) e consiste numa "estratégia *online* popular que, na forma de linguagem, imagem e animação, subverte e desconstrói comicamente aquilo que é normalidade" (Chen et al., 2007 citado por Gong & Yang, 2010)[143]. Por outras palavras, o conceito diz respeito a uma espécie de movimento ou cultura da esfera social *online,* que, pelas mãos dos utilizadores, parodia e satiriza conteúdos sérios audiovisuais, escritos e até mesmo pessoas. Este fenómeno, de acordo com Gong e Yang (2010) e De Seta (2016),

[143] "(...) a popular online strategy, in the form of language, picture and animation, which comically subverts and deconstructs the so-called normal." (TdA)

teve início nos primeiros anos do século XXI, destacando a publicação de um vídeo[144], em 2006, que parodiava a longa-metragem *A Promessa* (无极, *Wújí*) (2005) como seu marco introdutório.

No tocante às formas e teor utilizados, englobam um "vasto leque de conteúdos, incluindo figuras fabricadas personificadoras de homófonos relacionados com temas sensíveis, montagens fotográficas de celebridades e figuras políticas e misturas audiovisuais de produtos de cultura popular" (De Seta, 2024, p.3)[145]. Aproveitando a síntese do autor, apresentar-se-ão alguns exemplos que se encaixam nas divisões que traçou. O primeiro diz respeito à figura da alpaca, o animal. No ano de 2009, as entidades censoras levaram a cabo uma série de medidas que previam a regularização de conteúdo vulgar na internet (China Digital Space, 2009). Como forma de protesto contra este aperto à liberdade de expressão e fuga à censura, utilizadores começaram a criar expressões, aparentemente inofensivas, foneticamente idênticas às ofensivas que realmente existiam. Veja-se o exemplo da expressão 肏你妈[146] (*cào nǐ mā*) disfarçada com 草泥马 (*cǎo nímǎ*). A primeira é uma ofensa direta bastante rude, ao passo que a segunda se associa, de forma camuflada, à figura da alpaca, dada a sua tradução literal para "cavalo-erva-lama". Seja tido também como exemplo o termo 河蟹 (*héxiè*), que, de forma literal, significa "caranguejo de água doce". O vocábulo surge na sequência da censura governamental, cujo objetivo era lutar por uma sociedade mais harmoniosa. A palavra "harmonia", na língua chinesa, diz-se 和谐 (*héxié*), que é foneticamente muito semelhante à anterior. Mais uma vez, o intuito do trocadilho relaciona-se com a fuga à censura, revelando, em última instância, sátira às medidas governamentais.

Outra forma que os utilizadores digitais encontram para concretizar paródia é através de imagens. Um exemplo amplamente reconhecido é a comparação do Presidente Xi ao desenho animado *Winnie The Pooh*. Esta ligação parece remontar a 2013 (Haas, 2018), época em que o Presidente visitou Barack Obama, e os utilizadores *online* fizeram uso de uma imagem do desenho animado para traçar um paralelo entre as duas figuras. Nos anos que se seguiram, várias outras publicações foram feitas, tomando como base outras circunstâncias, criando uma referência que passou a ser utilizada para satirizar Xi Jinping e as suas políticas (Romo, 2023).

[144] O vídeo em questão intitula-se de "O homicídio espoletado por um pãozinho" (一个馒头引发的血案, *Yīgè mántou yǐnfā de xuè'àn*), da autoria de Hu Ge (胡戈, *Hú Gē*), músico e produtor de vídeos *online*. (NdA)

[145] "(...) a wide range of content including imaginary characters embodying homophones to sensitive terms, photomontages of celebrities and political figures, and audiovisual mashups of popular culture media products." (TdA)

[146] A expressão 肏你妈 (*cào nǐ mā*) é constituída pelos termos "foder", "tu" e "mãe". De forma mais literal, pode ser traduzida como "fode a tua mãe" ou "foda-se a tua mãe". No entanto, traduzindo de forma funcional para português, tendo em conta a agressividade, encontra-se mais sentido no equivalente "vai-te foder" ou "filho da puta". (NdA)



Figura VIII
Xi Jinping e Barack Obama parodiados com as personagens *Winnie The Pooh* e Tigre.



Figura IX
Shinzo Abe (ex-Primeiro Ministro do Japão) e Xi Jinping parodiados com as personagens Igor e *Winnie The Pooh.*

No campo das misturas audiovisuais, seja tido em conta o seguinte exemplo: em 2015, Lei Jun (雷军, *Léi Jūn*), cofundador da marca tecnológica Xiaomi (小米, *Xiǎomǐ*), realizou o lançamento de um dispositivo da marca na Índia. Na apresentação do produto, como forma de entusiasmar a audiência, questionou-a, repetidamente, "estão bem?" (*Are you ok?*). Pequenos vídeos deste momento viralizaram na esfera *online,* culminando na criação, através de edição e mistura, de uma música (Makichuk, 2020).

A cultura parodística (恶搞文化, *èigǎo wénhuà*) foca-se, essencialmente, em brincar com a realidade. Por vezes, de forma mais leve, como o último caso supramencionado, em que até mesmo o próprio alvo da paródia a aceita e utiliza a seu favor (Makichuk, 2020), outras vezes de forma mais agressiva, tocando em temas sensíveis, como o caso do Presidente Xi e do *Winnie The Pooh* que resultou na censura do próprio desenho animado no país (McDonell, 2017). É importante denotar, para além do riso leviano, que este contexto funciona também como "desafiador da autoridade, desconstrutor da seriedade e oferecedor de crítica cómica e alívio" (Gong & Yang, 2010, p. 16)[147]. O humor que se revela neste tipo de humorismo é, desta forma, satírico, crítico, irónico, despreocupado e catártico.

Permanecendo um pouco mais no campo das redes sociais, traga-se à análise o outro conceito particular deste panorama: humor autodepreciativo. De forma breve, o termo diz respeito ao ato de criar conteúdo risível com base em aspetos próprios (Ellithorpe et al., 2014). Normalmente, este ato assume um tom autocrítico e depreciativo. Acusa Zhou (2024) que, na base da proliferação deste tipo de humor, se encontra todo o tipo de emoções e comportamentos negativos desencadeados pela pressão caraterística do ambiente social, escolar e profissional em que a juventude chinesa vive. Quando se fita o conceito na prática, encontra-se uma realidade extremamente volátil e, por isso, de difícil categorização. Em contrapartida, Peng (2025) encontra padrões na última década que permitem

[147] "As an individualized comic parody, it plays with authority, deconstructs orthodox seriousness, and offers comic criticism as well as comic relief." (TdA)

servir de base para ilustrar que formas pode assumir.

O primeiro encontra-se, sobretudo, no discurso: o termo 屌丝 (*diǎosī*). A gíria chinesa, emergida nos primeiros anos de 2010 (Yang et al., 2015), assume, genericamente, a conotação de "falhado", caraterizadora de alguém sem sucesso, objetivos e estagnado na vida. No entanto, o vocábulo, traduzido literalmente, pode significar "pelo púbico". Yang et al. (2015) argumentam que um dos grandes motivos pelos quais este fenómeno repercutiu tão intensamente prende-se com a oposição ao discurso purista e alienado da realidade chinesa proferido pelos órgãos de poder. Os autores clarificam que as linguagens de um lado e do outro são diferentes, sendo que a do povo tende, propositadamente, como neste caso, para o extremo da vulgaridade. Por trás desta palavra, com que tantos se identificam, está uma intenção crítica ao ambiente social, que revela "um sentimento partilhado de descontentamento e desânimo que assenta nos factos de não possuir riqueza, privilégios, segurança e esperança, numa sociedade em que isto é valorizado" (Yang et al., 2015, p.208)[148].

O segundo e terceiro padrões apontados por Peng (2025) partilham destas emoções negativas e fazem delas o seu núcleo. Cunhados 丧 (*sàng*) e 躺平 (*tǎng píng*), os termos designam, respetivamente, atitudes de aceitação de negatividade e passividade e derrotistas, culminando na resignação. No que concerne à sua praticidade nas redes sociais, uma das formas que mais assume é através da criação ou manipulação de imagem e texto. Os utilizadores recorrem a figuras, ilustrações e imagens e, acrescentando-lhes outros elementos textuais ou visuais, expressam emoções e ideias como as supramencionadas. A título ilustrativo, deixam-se as imagens abaixo.



Figura X
Ator chinês Ge You encostado. No cimo da imagem pode ler-se: "sou praticamente inútil".



Figura XI
Peixe salgado (咸鱼, *xián yú*). A imagem do peixe salgado tornou-se uma referência *online* para atitudes negativas em relação à vida. Na imagem pode ler-se: "desfrutar de um copo de vinho amargo"

Numa primeira camada, reconhece-se que o humor autodepreciativo é, sobretudo, visual e textual, tendo em conta os formatos que assume nas plataformas *online.* Para além disso, na base deste tipo de humor, como previamente constatado, estão aspetos negativos: não se trata apenas de

[148] "This widely shared sense of discontent and dispiritedness rooted in having no wealth, no privilege, no security and no hope in a society where these are most prized possessions (...)." (TdA)

ridicularizar caraterísticas próprias pelo gozo de o fazer, esta atitude revela uma profunda consciência do ambiente à volta do utilizador e das suas emoções. À luz destas nuances, identifica-se um caráter consciente e reflexivo. Dado que este estilo de humorismo possui também na sua base uma atitude crítica, aponta-se que detém índole satírica e de subversão. Por último, levando em consideração que o resultado é o riso, confirma-se que este género de humor detém uma vertente fortemente catártica, fazendo deste instrumento para o alívio dos problemas do quotidiano.

3.3. Perfil Humorístico

O presente subcapítulo procura delinear o perfil humorístico de Portugal e da China. Relembra-se que, por perfil humorístico, se entende o conjunto das caraterísticas mais próprias do humor em Portugal e na China e as perceções dos seus povos relativamente ao tópico. Uma vez que foi já analisada a forma como estas ferramentas de humor se manifestaram nos contextos que as empregam, esta parte focar-se-á no seu reconhecimento e na tentativa de justificar tais constatações.

3.3.1. Perfil Humorístico português

O presente subponto dialogará sobre o lado português.

3.3.1.1. Atitude portuguesa em relação ao riso e humor

Ao abordar a atitude portuguesa em relação ao riso e humor, em primeira instância, deve reconhecer-se que Portugal apresenta uma postura moldada pela perspetiva do ocidente. Yue (2018) afirma que esta é uma visão positiva e acolhedora do humor, que o considera necessário na vida de cada pessoa e, dessa forma, afirma-se presente em qualquer contexto. De facto, em Portugal, de forma geral, o humor é bem aceite e encorajado a integrar grande parte dos cenários da vida das pessoas.

Importa, no entanto, apontar que persiste, em alguma medida, na mentalidade portuguesa, um certo estigma em relação ao riso, em particular. É possível constatar tal circunstância no imaginário das expressões populares quando se diz "muito riso, pouco siso". Para além disso, sem grande dificuldade se consegue identificar alguma circunstância em que o nosso riso foi impedido ou abafado por alguém, não porque fosse expressamente proibido rir em dado momento ou local, mas porque, socialmente, era visto como desadequado. Este ponto de vista envilecedor do riso detém raízes históricas longas, estando associado à filosofia e à religião (Almeida, 2025). De facto, "durante, aproximadamente, 2000 anos, a catequese ocidental, influenciada por Platão e, mais tarde, teorizada

por Santo Agostinho, defendeu o desuso do riso na esfera social" (Almeida, 2025, p. 1)[149]. Este afastamento, nomeadamente por parte da religião, visível em expressões como "graças a Deus muitas, graças com Deus poucas" e "com Deus não se brinca", tendo em conta que o contexto português possui longas e consideráveis influências religiosas, nomeadamente cristãs católicas, fez perpetuar uma réstia desta mentalidade.

Em todo o caso, a atitude portuguesa, de forma geral, não possui constrangimentos em relação ao humor. Reconhece a sua importância, aprecia as suas variadas facetas, estima o seu uso numa base diária e valoriza a capacidade de o empregar.

3.3.1.2. Tipos de humor caraterísticos de Portugal

Respeitando a ordem utilizada ao longo do trabalho, inicie-se esta exposição pelo perfil humorístico português. O tipo de humor que mais flagrantemente se reconhece ao olhar para o cenário humorístico português é, sem dúvida, o satírico. De todos os contextos analisados, quer pertencentes à atualidade, quer pertencentes a épocas passadas, apenas dois não evidenciam sátira: comédia de improviso e pimba. Em todos os restantes seis cenários em que o humor foi analisado (cantigas de escárnio e maldizer, Gil Vicente, teatro de revista, comédia *stand-up,* televisão e rádio), a sátira manifesta-se de forma muito concreta, podendo assumir um papel preponderante e, várias vezes, central.

Ao intentar perceber que razões podem justificar esta observação, a primeira parece prender-se com a herança histórica. Aquando da análise das cantigas de escárnio e maldizer da poesia trovadoresca, constatou-se que o riso, na época, especialmente nos ambientes sociais mais altos, considerado de natureza ignara, não possuía relevância. Pelo contrário, era tido em conta como algo a evitar. Para além disso, nestes períodos, a liberdade para expressar determinados pontos de vista comprometedores das figuras de autoridade, como a coroa, a nobreza e o clero, era bastante restrita, sendo punível com prisão e/ou morte. Nesta conjuntura, a sátira revelou-se solução para estes dois aspetos, já que "permitia uma "licença simbólica" para dizer o que, noutras circunstâncias, seria interdito, funcionando como válvula de escape e como crítica oblíqua à autoridade" (Barbeitos, 2025, para. 3). Funcionando como zona segura para ambos os lados, o humor mordaz atuava, principalmente, com base num critério de necessidade: por um lado, as classes mais altas careciam de momentos para poderem rir livremente, por outro as mais baixas precisavam de espaço para se

[149] "For around 2000 years, Western catechesis, influenced by Plato and later theorised by Augustine of Hippo, advocated the disuse of laughter in the social sphere." (TdA)

poderem expressar sem represálias. Deste modo, o valor da sátira era já reconhecido pelo povo português desta altura.

Os séculos que se seguiram, naturalmente com as suas mudanças, foram transformando a mentalidade em relação ao riso, tornando a realidade mais acolhedora para si. No entanto, e recuperando Portugal dos séculos XIX e XX, a necessidade por espaço onde partilhar livremente ideias e discursos permaneceu. Quer isto dizer que, apesar de eliminado o problema atinente ao riso, a ânsia por autoexpressão isenta de consequências negativas subsistiu. Desta forma, como observado no teatro de revista, a sátira afirma-se mais uma vez como atenuadora de problemas sociais, vincando a sua importância na vida e memória dos portugueses. A dura realidade dos tempos, desde o século XII até ao século XX, cultivou, no povo português, o gosto pelo humor satírico. Atualmente, não são erguidas barreiras ao riso ou colocadas rédeas à liberdade de expressão. Contudo, a sátira continua a marcar a olhos vistos o humor dos portugueses e tal se acredita dever, em parte, à sua afincada e relevante presença na história do povo.

Com o intuito de clarificar a ligação humor-cultura que se pretende evidenciar no argumento que se seguirá, far-se-á, primeiramente, uma breve introdução à teoria de Edward Hall[150] (1976) relativamente à forma como as culturas comunicam. Tendo em conta a maneira como uma mensagem é transmitida entre pertencentes a uma mesma sociedade, Hall (1976) identifica dois tipos de culturas: alto contexto e baixo contexto. De forma simples, em culturas de alto contexto, a comunicação é feita de forma implícita. Em outros termos, "grande parte da informação encontra-se ou no contexto físico ou internalizada no interlocutor, ao passo que muito pouco se encontra na parte da mensagem codificada e explícita" (Hall, 1976, p. 91)[151]. No que diz respeito às culturas de baixo contexto, o cenário é precisamente o oposto: a comunicação acontece de forma direta e explícita.

Dissecando a sátira, encontramos uma ferramenta de humor composta por recursos expressivos como a ironia e o sarcasmo. Ambas as figuras de estilo linguísticas possuem a conotação de dizer o oposto do que realmente se pretende transmitir. Por outras palavras, a informação é camuflada e a verdadeira intenção da comunicação está presente naquilo que não foi dito, mas que se pressupõe que será percecionado pelo recetor da mensagem. Esta dinâmica de comunicação contempla as caraterísticas que Hall (1976) cunha para a categoria das culturas de alto contexto, à qual a portuguesa pertence. Neste sentido, infere-se que o facto de a cultura portuguesa ser

[150] Edward T. Hall (1914-2009), antropólogo americano, foi um dos pioneiros nos estudos da área da comunicação intercultural. É reconhecido pelos desenvolvimentos em relação à forma como culturas interagem e comunicam entre si, tendo em conta três tópicos: contexto (culturas de alto e baixo contexto; relativa à maneira como comunicam), espaço (proxémia: estudo da distância física entre pessoas nas suas interações) e tempo (forma como organizam o tempo: policrónico – realizam várias tarefas ao mesmo tempo - e monocrónico – realizam tarefas uma de cada vez). (NdA)

[151] "(...) most of the information is either in the physical context or internalized in the person, while very little is in the coded, explicit, transmitted part of the message." (TdA)

considerada de alto contexto toma também parte nas razões que justificam o gosto português pelo humor de tipo satírico. Por se tratar deste género, o humor assume, adicionalmente, um caráter consciente, autorreflexivo, realista, irreverente e igualitário.

Seguindo com o delineamento do perfil português, identifica-se como sua caraterística o humor tópico. Este estilo centra-se, essencialmente, na produção humorística sobre tópicos que são tendência no momento em que o humor é produzido (Ayling, 2024). No humorismo da atualidade, à exceção da comédia de improviso, é possível identificá-lo em todos os contextos analisados. Nos ambientes da televisão e rádio, o humor tópico encontra-se, maioritariamente, associado a notícias. É representado sob a forma de comentário cómico, como é o caso do programa *Isto é gozar com quem trabalha* (desde 2020) e da rúbrica *O homem que mordeu o cão* (desde 1997), mas também com contornos mais teatrais, como os exemplos do *Contra Informação* (1996 - 2010) e *A copa é nossa* (2014). Dado que este tipo de humor assume, muitas vezes, uma intenção crítica, não só para com os envolvidos no evento humorizado, mas também para com os próprios meios de comunicação (Laineste, 2002), encaixa no gosto satírico português, sendo percetível a sua latente presença no contexto analisado.

De forma menos evidente, mas com expressão considerável, destaca-se em segundo lugar, no perfil português, o humor azul. Alargando a sua caraterização, este tipo de humor particulariza-se por dois grandes aspetos: temas vulgares e a forma direta e obscena com que são abordados. Deguzman (2024, para. 2) elucida que este género utiliza "linguagem explícita, insinuações sexuais e abordagem a temas tabus, de forma descaradamente ousada"[152]. No que é atinente à sua origem, este género humorístico possui raízes no teatro de *Vaudville* (Deguzman, 2024). Quanto à sua nomenclatura, parece derivar da relação entre a cor azul e a censura. A título de curiosidade, relembre-se que a censura, na época do Estado Novo em Portugal, era apelidada de "lápis azul". Não necessariamente derivada do contexto português, apenas como exemplo ilustrativo, a cor azul encontrava-se associada à correção moral. Para além disso, no contexto inglês, a expressão *working blue* relaciona-se com a utilização de palavrões e com versar sobre assuntos normalmente negligenciados na esfera pública (Why is it called blue comedy anyways?, 2020).

Este tipo de humor, tendo em conta os contextos analisados, apresenta-se mais notoriamente no cenário pimba e na comédia *stand-up*. Todavia, é também reconhecível num outro traço humorístico português: as anedotas; este, por sua vez, visível na rádio e televisão. Nas anedotas portuguesas, apesar de possuírem uma abordagem temática generalizada, é possível identificar tendências em relação a certos tópicos (Ceia, 2009). A título ilustrativo, vejam-se matérias relacionadas com

[152] "It is characterized by explicit language, sexual innuendo, and tackling taboo topics with unabashed boldness." (TdA)

comunidades (ex.: alentejanos e estrangeiros) e com assuntos sexuais. Em termos linguísticos, uma vez narrativas de cariz popular, o tipo de linguagem é bastante simples e, muitas vezes, brejeiro e obsceno (Nogueira, 2008).

Estendendo a análise aos motivos que possivelmente justificam esta predisposição do humor português, evidencia-se, logicamente, o gosto pelo riso provocado por este tipo de temas e linguagem. Entre as razões pelas quais se pode explicar o facto de o povo português possuir esta tendência, aponta-se a influência do catolicismo na cultura portuguesa. O presente argumento parte do pressuposto de que a cultura portuguesa possui uma forte relação com a religião cristã católica. Para além de ser um ponto de vista defendido por vários teóricos (Oliveira, 2003; Policarpo, 2013; Teixeira, 2019), trata-se de uma assunção objetivamente identificável: até à laicização do estado em 1911, Portugal viveu, aproximadamente, oito séculos de união entre as instituições estatais e religiosas (Separação Do Estado Das Igrejas (1911), n.d.); no período após a separação, e até aos dias de hoje, verifica-se, em menor grau, mas ainda substancialmente, essa influência. Ilustre-se este último ponto recorrendo ao tópico dos costumes sociais: rituais como o casamento, festividades como Natal e romarias/festas de santos, hábitos linguísticos como expressões populares ("Graças a Deus!", "Valha-me Deus!") e ainda organização do calendário com feriados religiosos.

O cunho do catolicismo no cenário português estendeu também a sua mão ao pensamento do povo, influenciando os seus valores e, consequentemente, maneiras de pensar e agir. Certos aspetos, como a vertente física e carnal do ser humano e a vulgaridade, eram descurados por parte da Igreja Católica, sendo percecionados, aliás, como tópicos tabus. Como consequência, a abordagem a tais tópicos viu-se constrangida, solidificando-os como assuntos a evitar e constituindo-se como perceções incongruentes com a esfera social pública. Ora, caraterísticas do humor azul em termos temáticos (cariz sexual) e linguísticos (linguagem brejeira e obscena) evidenciam uma índole incompatível com a pregada pelo catolicismo. Neste sentido, sustenta-se que este tipo de humor possui expressão em Portugal devido a esta mesma incompatibilidade. Por outras palavras, tal ocorre devido à incongruência entre os aspetos em questão e a mentalidade propagada pela religião cristã católica. Encontra-se, deste modo, fundamento para esta realidade com a ligação à teoria de Schopenhauer (2011) averiguada no primeiro capítulo do trabalho. Considerando este estilo humorístico, o perfil português carateriza-se, complementarmente, por um caráter popular, acessível, folgado e irreverente.

3.3.2. Perfil Humorístico chinês

O presente subponto dialogará sobre o lado chinês.

3.3.2.1. Atitude chinesa em relação ao riso e humor

Yue (2018) defende que a atitude chinesa em relação aos tópicos em questão é ambivalente. O autor elucida que existe "um desconforto paradoxal profundamente enraizado, no que diz respeito ao valor, função e benefícios do humor e dos humoristas" (Yue, 2018, p. 43)[153]. O académico reconhece que os chineses, apesar de apreciarem o humor, desconsideram-no como uma caraterística essencial para o povo chinês. Deste modo, sustenta que estes conceitos, quanto à sua produção, são percecionados como exclusivos para os profissionais da área e não algo a que o chinês comum se deva dedicar. Estamos, portanto, perante uma ótica que, por um lado, desfruta e admira humor, mas que, por outro, se afasta do conceito.

As razões que contribuem para que a perspetiva chinesa assuma estes contornos estão relacionadas com a inibição dos tópicos em discussão, particularmente do humor. Como uma das escolas de pensamento que mais influência deteve sobre a mentalidade e forma de agir do povo chinês ao longo dos séculos (Yue, 2018), o confucionismo surge como uma das realidades que mais perpetuou o seu afastamento do humor. Em primeiro lugar, a doutrina confucionista orientava para o controlo comportamental: a postura assumida deveria ser austera e equilibrada. Dado que o riso era tido em conta como uma demonstração de emoção levada ao extremo, este era fortemente descoroçoado (Yue, 2018). Em segundo lugar, a ideologia de Confúcio advogava a moralidade, ordem e harmonia social (Xu, 2011). Neste sentido, uma vez que o humor podia assumir caraterísticas ameaçadoras destas premissas, como, com clareza, se pôde averiguar previamente neste trabalho, era vincadamente anulado. Desta forma, sob a visão de Confúcio, o humor nada mais era do que "uma demonstração de frivolidade intelectual e política, equivalente à informalidade social, inadequação e imaturidade" (Yue, 2010, p. 412)[154].

Um outro fator confrangedor do humor diz respeito àquilo que Yue (2010) nomeia de inquisição literária. De forma simples, entende-se este conceito como a perseguição imperial realizada a intelectuais que, por meio da escrita, partilhavam opiniões que colocavam em causa os regimes políticos, éticos e ideológicos em vigor (Yue, 2010). O discurso humorístico, podendo, naturalmente, assumir formas igualmente críticas, foi também intensamente supervisionado e censurado. O humor não foi somente coartado no período dinástico, ao passo que a ideologia comunista chinesa afirmou,

[153] "(...) a deeply rooted paradoxical discomfort that the Chinese have toward the value, function, and benefits of humor and humorists." (TdA)
[154] "(...) a show of intellectual and political shallowness and is equated with social informality, improperness, and immaturity." (TdA)

desde cedo, intenção de o controlar. No século XX, a começar na década de trinta (Yue, 2010), o humorismo chinês passou a ser uma marioneta do governo, que o utilizou para fins de doutrinação (Moser, 2009). Essa tendência prevalece até aos dias de hoje, momento em que o governo, através da censura, continua a ditar temas, formas e alturas do que, como e quando rir. Concretizando esta ideia, Wang (2023) assegura que

> Numa publicação, de momento indisponível, no Weibo[155], uma argumentista de programas de comédia relatou que, no ano passado, foi contactada por uma empresa, que lhe enviou uma lista longa de tópicos tabus. Incluía temas como líderes partidários, oficiais, casos extraconjugais, homossexualidade, jogos de azar, pobreza e a pandemia. Posteriormente, houve uma série de reuniões para ser discutido o possível impacto das piadas – quão melindrosas eram? Quem poderiam ofender? Os textos foram, em seguida, submetidos a departamentos competentes, mas os oficiais pouco se pronunciaram ou deixaram sugestões claras. (para. 10)[156]

A contribuir para a atitude ambivalente em relação ao humor, junta-se o conceito de *face* (面子, *miànzi*). Trata-se de um conceito sociológico (Qi, 2011) da cultura chinesa que

> Representa a posição social, reputação, dignidade e autoestima. Reflete de que forma alguém é visto pelos outros e como essa mesma pessoa se vê dentro da hierarquia social. "Face" pode ser ganha ou perdida através de várias ações e circunstâncias. Ganhar envolve atingir sucesso, ser elogiado, ou demonstrar honra, ao passo que perder resulta do falhanço, criticismo, ou comportamento vergonhoso. (Chinese Face Culture in Chinese Society, 2025, para. 3)[157]

O humor, quando associado à face, assume-se como um instrumento ambivalente: pode ser utilizado para a salvar ou ganhar e pode ser utilizado para a perder ou fazer perder. A título de exemplo, no que toca à manutenção da face, seja tido em conta desculpar-se de uma má intervenção, declarando que não estava a falar seriamente (Yue, 2018). Apesar do uso benigno do humor acabado de ilustrar, este pode, de forma intencional ou não, através de mecanismos como ironia e paródia, causar a perda da própria face ou, pior, da de terceiros. Dada esta ambiguidade e a importância que o conceito possui na cultura chinesa na construção de harmonia social, a relação entre estes dois

[155] O Weibo (微博, *Wēi bó*) é uma rede social chinesa, equivalente à rede social ocidental *X*. (NdA)

[156] "In a now-removed Weibo post, a writer who scripts for comedy shows said a company that had approached her last year sent her a long list of taboo topics. It included senior Party leaders, officials, extra-marital affairs, homosexuality, gambling, poverty and the pandemic. Then there were a series of meetings to discuss the potential impact of the jokes - how sensitive was it? Who might it offend? The scripts were then submitted to relevant departments, but officials wouldn't say much, or even make clear suggestions." (TdA)

[157] "(...) represents an individual's social standing, social status, reputation, dignity, and self-esteem. It reflects how others perceive a person and how that person views themselves within the social hierarchy. "Face" can be gained or lost through various actions and circumstances. Gaining face involves achieving success, receiving praise, or demonstrating honor, while losing face results from failure, criticism, or disgraceful behavior." (TdA)

construtos é complexa e, muitas vezes, difícil de gerir. Como tal, de modo a evitar o prejuízo subjetivo e coletivo, o povo chinês tende a amenizar o uso do humor.

Em suma, em relação ao riso e ao humor, os chineses possuem uma atitude de aceitação e apreciação, mas marcadamente ponderada, com várias limitações contextuais e temáticas, originadas por vários constrangimentos ocorridos ao longo da sua história e parte da sua cultura, como podemos verificar.

3.3.2.2. Tipos de humor caraterísticos da China

Abordando agora o perfil humorístico chinês, o primeiro tipo de humor que se identifica é o de linguagem. Este estilo utiliza como ferramenta principal a língua, recorrendo a mecanismos que permitam desconstruir "a sua estrutura fonética, das palavras e frases" (Wei & Lee, 2021, p. 126)[158], como trocadilhos, homofonias, cacofonias e duplos sentidos. No estudo realizado, este tipo de humor encontra-se especialmente presente na esfera televisiva, nas plataformas de vídeo e redes sociais e particularmente latente em cenários mais tradicionais como as performances *Xiangsheng* e ópera tradicional chinesa. A presença substancial deste género humorístico no perfil chinês parece dever-se, em primeira instância, à natureza da própria língua chinesa, que propicia esta exploração. O mandarim, como língua tonal e caraterizada por um número relativamente pequeno de sílabas em relação aos significados que estas podem assumir, apresenta uma condição favorável para a produção de homofonias (Wei & Lee, 2021). Em adição, a variedade abastada de dialetos que compõem o território chinês encoraja a análise das suas diferenças fonéticas e semânticas (Wei & Lee, 2021), estimulando a exploração linguística. A título ilustrativo, atente-se na seguinte pilhéria: era uma vez um chinês que não comia há alguns dias. Por isso, aprendeu Kung-fu. O termo chinês para Kung-fu é 功夫 (*gōngfu*), cuja pronúncia se assemelha à do termo 空腹 (*kōngfù*), que pode ser traduzido por "jejum" (Chinese Puns, n.d.).

Em segundo lugar, o florescimento deste tipo de humor no perfil chinês deve-se à tendência popular em utilizar este género de manipulação linguística ao serviço de outras causas, como, por exemplo, para expressar "desacordo com o governo, descontentamento para com as condições de vida e desejo por transformação social ao longo da história" (Wei & Lee, 2021, p. 137)[159]. Estes aspetos surgem relacionados com a censura governamental que pressionou e, ainda hoje, limita a expressão dos chineses em ambiente público e nos vários cenários da vida individual privada. Wei e Lee (2021) concretizam este ponto, recorrendo ao ajuntamento popular ocorrido em 1976 em Pequim, para

[158] "(...) the structures of sounds, words, and sentences (...)." (TdA)
[159] "(...) disapproval of the government, unhappiness with their living conditions and desire for social change throughout history." (TdA)

prestar homenagem a Zhou Enlai[160] (周恩来, *Zhōu Ēnlái*), aquando da sua morte. Nesta manifestação, para além dos habituais arranjos florais fúnebres, as multidões empunhavam também cartazes com mensagens escritas. Os autores destacam e traduzem a seguinte: "Há uma ponte por cima do rio Hangpu. /A ponte encontra-se pútrida e instável. /A ponte instável parece estar a ceder. /Digam-nos se a destruímos ou a queimamos."[161] (Wei & Lee, 2021, p. 138)[162]. Aparentemente inofensiva, a mensagem em verso era uma referência de desagrado e previsão de colapso da fação política radical do Partido Comunista Chinês: o famoso Bando dos Quatro (四人帮, *Sirén bāng*). O grupo em questão era formado por quatro oficiais: Jiang Qing (江青, *Jiāng Qīng*), Zhang Chunqiao (张春桥, *Zhāng Chūnqiáo*), Yao Wenyuan (姚文元, *Yáo Wényuán*) e Wang Hongwen (王洪文, *Wáng Hóngwén*). Atentando no poema, foque-se a atenção em três palavras: rio, ponte e instável. Na menção do rio Huanpu (黄浦江, *Huángpǔ jiāng*), encontram-se duas referências: a primeira a Jiang Qing, cujo primeiro caráter do nome é o sinograma para "rio"; a segunda, o próprio rio, por se localizar em Xangai, faz alusão ao Bando dos Quatro, uma vez que Xangai foi a sua sede política. A palavra "ponte" é utilizada como alusão a Zhang Chunqiao, dado que o sinograma coincide com o último caráter do seu nome próprio. Por último, o termo "instável" (摇, *yáo*) faz referência a Yao Wenyuan, estando camuflada esta alusão no homófono do carácter para "instável" e do primeiro do seu nome (姚, *Yáo*), que se pronunciam exatamente da mesma maneira.

Prosseguindo com a delineação do perfil humorístico chinês, o próximo tipo de humor que se reconhece é o físico. Atingir o riso através da corporalidade destaca-se como marca cómica em vários dos ambientes de humorismo vistos no cenário chinês. Enumeram-se as realidades do cinema de Ano Novo, da televisão, das plataformas de vídeo *online* e da ópera tradicional chinesa. A comicidade efetiva-se através do corpo, valendo-se da caricatura física e do exagero de movimentos. Recordam-se exemplos como quedas, motilidades abruptas, descomedimento de expressões faciais e exorbitância gesticular. O primeiro motivo que se considera possivelmente explicador desta tendência humorística prende-se com a diversidade linguística do território chinês. A comédia física, uma vez concentrada no corpo, pouco recorre à linguagem verbal para se expressar. Neste sentido, dada a pluralidade de dialetos, a linguagem corporal torna-se uma forma de comunicação universal, facilmente compreendida

[160] Zhou Enlai (1898-1976) foi uma importante figura política na República Popular da China. Foi Primeiro-Ministro (中华人民共和国国务院总理, *Zhōnghuá rénmín gònghéguó guówùyuàn zǒnglǐ*) do governo chinês (1949-1976), Ministro das Relações Exteriores (中华人民共和国 外交部部长, *Zhōnghuá rénmín gònghéguó wàijiāo bù bùzhǎng*) (1949-1958), Vice-Presidente do Partido Comunista Chinês (中华人民共和国副主席, *Zhōnghuá rénmín gònghéguó fù zhǔxí*) (1956-1966; 1973-1976) e ainda Presidente do Comitê Nacional da Conferência Consultiva Política do Povo Chinês (中国人民政治协商会议全国委员会主席, *Zhōngguó rénmín zhèngzhì xiéshāng huìyì quánguó wěiyuánhuì zhǔxí*) (1954-1976). (NdA)

[161] O poema original em chinês consta no anexo II da dissertação. (NdA)

[162] "There is a bridge over Huangpu (Whampoa) River. /The river bridge is rotten and shaky. /River bridge shaky, appears to be clasping. /Tell us to tear it down or to burn it." (TdA)

por todos. A segunda razão que se crê poder justificar esta caraterística do humor chinês prende-se com a herança e tradição performativa. Aquando do estudo da ópera tradicional chinesa, entendeu-se que as artes cénicas já constituíam, há vários séculos, um hábito dos cenários performativos de entretenimento. A sua presença parece ter moldado o gosto por este género, tornando-o marca cultural, o que, consequentemente, contribui para que, atualmente, se reconheça como traço do perfil de humor. Por último, aponta-se ainda que este tipo de humor se destaca pelo facto de contribuir para a harmonia social, conceito extremamente valioso para a cultura chinesa. O cómico físico é, de forma geral, um género substancialmente neutro, isto é, não evoca riso baseado em perceções negativas e possivelmente comprometedoras da figura de alguém. Desta forma, possui potencial para criar riso inofensivo e inocente em grupo, em maior grau fomentador da coesão social.

Ao longo do estudo da parte chinesa, em praticamente todas as formas de humorismo elencadas, foram-se reconhecendo intenções críticas no humor nelas presente. No que diz respeito à atualidade, nos panoramas do cinema de Ano Novo e da televisão, evidenciou-se crítica social em relação a contextos como os familiares e profissionais. No campo *online*, identificaram-se intuitos críticos de natureza política e social. No que toca aos contextos mais antigos, a literatura viu-se passível de interpretações estereotipadas, a ópera tradicional chinesa, na figura do palhaço, apresentou ridicularizações a figuras de autoridade e as rotinas *Xiangsheng* possuíam, originalmente, a veia crítica mais mordaz de todas. Por conseguinte, estaria incorreto não identificar humor satírico no delineamento humorístico chinês.

Com certeza se afirma, no entanto, que a sátira chinesa, diluída em paródia, metáforas e alegorias, não se apresenta de forma tão flagrante e agressiva como a portuguesa. Expressa-se de forma velada e suave. Na desatenção, facilmente passa despercebida, sem levantar desconfianças. Ao analisar motivos que a tornam desta maneira, contribui, de forma evidente, a censura governamental. No entanto, há também que denotar que o argumento supramencionado de cultura com orientação coletivista e procuradora da coesão social detém aqui uma certa responsabilidade. Utilizar crítica, principalmente através do humor, dificulta o controlo do resultado. Há potencial para interpretação equívoca, dado que, no contexto chinês, a atitude em relação ao humor é ambivalente. Mesmo sem intenção, pode fazer-se alguém perder a face e, como consequência, fazer com que a própria pessoa que emprega o humor também a perca.

3.3.3. Perspetivas em comparação

No decorrer do trabalho até à presente secção, debruçámo-nos sobre os diferentes assuntos,

partindo, sobretudo, de uma perspetiva individual, ora abordando Portugal, ora abordando a China. Detém o seu sentido, dada a necessidade de conhecer, primeiro, as suas especificidades para, ulteriormente, poder proceder-se a uma comparação. Tendo discorrido suficientemente sobre as suas singularidades, dedicar-se-á este segmento a construir ligação entre os dois países, através da elencagem de diferenças e semelhanças.

Começando pelas diferenças, a primeira particularidade que se destaca diz respeito à maneira como o humor é percecionado. Percebemos que o humor em Portugal é, no geral, tido em conta como algo positivo e necessário para a vida. Como tal, qualquer pessoa pode e é, aliás, motivada pelo acolhimento de terceiros, a utilizar humor. Em contrapartida, no lado chinês, entende-se que o humor, apesar de, naturalmente, apreciado, não é percecionado como algo necessário, nem é algo ao qual as pessoas comuns se preocupam dedicar. Infere-se, deste modo, que os portugueses possuem uma maior predisposição para o humor do que os chineses. Existe, neste sentido, uma grande dessemelhança, desde logo, no nível mais basilar da perceção humorística. Em termos práticos, esta discrepância pode atuar como elemento afastador das duas culturas. A título ilustrativo, imagine-se uma circunstância em que pessoas das duas nacionalidades se conhecem pela primeira vez. Sendo a aproximação almejada pelas duas, é mais provável a portuguesa recorrer ao humor como estratégia para o atingir do que a chinesa, tendo em conta as suas atitudes para com o tópico. Neste processo, a boa intenção portuguesa pode tornar-se um obstáculo para a chinesa, visto que, possivelmente, esta a percecionará de maneira menos acolhedora, assumindo-se distanciadora das duas partes.

Em segundo lugar, destaca-se o desigual limite de aceitação imposto ao humor. Referimo-nos às barreiras que delimitam o que é aceitável no âmbito do humor, nomeadamente em termos de contextos e temas. Em Portugal, no que concerne a contextos, seria de esperar que em certos lugares, como os associados à religião e leis, que Tsakona (2017) reconhece como cenários onde o humor é inesperado e total ou parcialmente inexistente, fossem caraterizados pela sua ausência. No entanto, na realidade portuguesa, nenhum ambiente fecha completamente as portas ao humor. Não quer isto dizer que o cómico é prato diário, apenas que, tal é a predisposição ao humor em Portugal que, mesmo que se apresente em tais contextos, não é erradicado. O mesmo se pode dizer em relação aos assuntos utilizados no processo de humorismo. O total direito à liberdade de expressão, conquistado sensivelmente no contexto português em 1974, contribui para que assim seja. Nem ao nível legal, nem ao nível social existem constrangimentos substanciais relativos a temas que se pode ou não fazer humor sobre.

Contrariamente, o panorama chinês apresenta limitações contextuais e temáticas. Provas

concretas de restrição ao humor surgem nos exemplos de vários comediantes que são reprimidos publicamente, e até mesmo sancionados, pelas autoridades de segurança e governamentais. Veja-se o caso de Li Haoshi (李昊石, *Lǐ Hàoshí*), comediante que, em 2023, incluiu, numa rotina de comédia *stand-up*, matéria humorística interpretada pelo público e pelas autoridades governamentais como "intencionalmente denegridora da imagem dos militares e trocista do *slogan* político de Xi [Jiping]" (Gong & Xu, 2023, para. 3)[163]. Um outro caso, surgido em 2025, relata um pronunciamento público das autoridades da Província de Zhejiang (浙江省, *Zhèjiāng Shěng*) após uma rotina cómica da humorista Fan Chunli (樊春丽, *Fán Chūnlì*) que aborda assuntos relacionados com o casamento e violência doméstica (Lau & Jiang, 2025). O comunicado advertia o tipo de discurso da comediante, percecionando-o como fomentador de conflito de género.

As barreiras humorísticas impostas na China são de caráter legal e social. Em ambas as esferas, o limite é traçado a partir do momento em que se considera haver comprometimento da harmonia social. No ambiente legal, veja-se o exemplo que Davis (2016) utiliza para os satiristas que podem ser processados por perturbação da ordem pública. No panorama social, os limites são colocados quando são abordados temas sensíveis. Os assuntos em questão relacionam-se com matérias censuradas pelo próprio governo, como "discussões acerca do Tibete, Taiwan, Tian'anmen, direitos humanos, ou criticismo para com o governo chinês" (Lost in CN Team, 2025, para. 35)[164], mas também com temas que são, cultural e socialmente, evitados. Nomeiem-se os tópicos da hierarquia social, condições salariais, morte e divórcio (Chen, 2012) como exemplos.

Em terceiro lugar, salienta-se a discrepância no que é atinente aos objetivos do humor. Excluindo o alvo universal, que é o riso, o humor pode possuir outros propósitos. Na conjuntura portuguesa, o cómico é explorado de forma significativa com intuitos críticos, pretendendo, em última instância, incentivar a emenda do alvo humorizado. Neste sentido, reconhece-se no humor português, envolto nas suas particularidades cómicas, um objetivo moralizante. No cenário chinês, a grande finalidade prende-se com fomentar a coesão social. Infere-se, assim, que na sociedade chinesa o conceito de harmonia é fundamental. Todos os envolvidos na grande estrutura social devem cuidar da sua manutenção e trabalhar para que a consonância do país seja cada vez maior. Este ideal estende-se às várias esferas da vida do país, desde o nível político mais alto, às relações individuais mais pessoais. Neste processo, insere-se também o campo do humor. Comprova-se esta afirmação através do estudo realizado, nomeadamente relacionado com as limitações impostas à criação humorística, que existem

[163] "(...) intentionally tarnishing the image of military soldiers and mocking Xi's political slogan." (TdA)
[164] "(...) discussions about Tibet, Taiwan, Tiananmen Square, human rights issues, or criticism of the Chinese government." (TdA)

baseadas nesta mesma premissa de equilíbrio.

Em quarto lugar, aponta-se desigualdade no que diz respeito ao tom com que é concretizado o humor. Em Portugal, assume caraterísticas mais confrontacionais e irreverentes, ao passo que o humor chinês tende a ser mais equilibrado, contido e leve. Neste sentido, afirma-se ainda que o último propende para o dito politicamente correto, enquanto o primeiro se inclina para a indelicadeza.

Passando a abordar as semelhanças entre os dois perfis, inicie-se esta exposição por reconhecer que ambos, historicamente falando, são moldados por constrangimentos semelhantes. Em ambas as heranças históricas, o riso e o humor foram abafados, impedidos e censurados. Ambas as heranças históricas partilham influências ideológicas que consideravam o riso e o humor como sinónimo de pouca profundidade intelectual, imaturidade, conceitos associados à esfera social mais baixa, entre outros estereótipos sinónimos. Como pudemos previamente declarar, no caso português por impacto da religião católica, no caso chinês por influência da corrente confucionista. De forma partilhada, ambas as conjunturas sofreram também pressão governamental, que, no caso chinês, ainda se sente.

Identificam-se também semelhanças no tocante aos tipos de humor utilizados. Ao longo da análise dos respetivos perfis humorísticos, Portugal e China evidenciam uma forte tendência para humorismos de concretização verbal. Do lado português, desde as cantigas de escárnio e maldizer até à comédia *stand-up*; do lado chinês desde a ópera tradicional, *Xiangsheng*, até aos programas produzidos pelas plataformas de vídeo *online*. Pode ser interessante denotar que ambas as culturas são consideradas de alto contexto, onde a linguagem é implícita, e que, por isso, possuem uma predisposição para apreciar estilos de humor que manipulam a linguagem verbal dessa mesma forma, como é o caso dos trocadilhos e duplos sentidos chineses e o discurso satírico português.

Afirmam-se, de igual modo, parecenças no que diz respeito a determinados detalhes do caráter do humor. Ambas as índoles humorísticas demonstram caraterísticas igualitárias e universais, no sentido em que são envolvidas no cómico todas as pessoas pertencentes à sociedade, independentemente da época em estudo. Em adição, o humor é, no geral, acessível a todos os que o vêm e ouvem, o que lhe confere inclusividade. Reconhece-se que é também partilhada a particularidade de o humor tender para encontrar como uma das maiores fontes de conteúdo a realidade em si. O quotidiano, as pessoas e a sociedade são, frequentemente, teor para criação cómica. Tal leva a afirmar que o caráter consciente e reflexivo se aponta, adicionalmente, como similitude.

Conclusão

Propôs-se o presente trabalho a dissertar sobre o humor. Não do humor meramente associado a estados de espírito ou caraterísticas psicológicas, mas sim do ponto de vista conectado àquilo que se rotula como engraçado. Por outras palavras, quis-se colocar por baixo da lupa o humor intimamente vinculado ao riso, fenómenos estes partes integrantes da condição humana. Como tal, são os dois constituintes dos aspetos que permitem afirmar que todos somos parte da mesma espécie. Contudo, apresentam-se, de igual forma, como tópicos que nos distinguem enquanto membros de culturas diferentes, dado que, apesar de o fenómeno do riso ser essencialmente idêntico, aquilo que o desperta não o é, e tal se declara possuir influência cultural. Neste sentido, almejou a dissertação, que agora se conclui, estudar a relação entre o humor e a cultura em Portugal e na China, tentando perceber de que maneira esta ligação se efetiva e quão idêntica ou dissemelhante é capaz de ser entre os dois lados.

Para tal, construiu-se o primeiro capítulo alicerçado no esforço por entender, de forma isolada, as razões que estão na base do riso como fenómeno humano. Percebe-se que o tópico é causa de fascínio e indagação desde tempos antigos. Para além disso, constata-se que os teóricos elencados provêm de variadas áreas de estudo. Verifica-se, assim, que o riso foi despertando curiosidade científica proveniente de várias épocas e prismas do saber. Complementarmente, evidenciou-se que o assunto é consideravelmente complexo: as teses relacionam-no com a esfera cognitiva, conferem-lhe traços de ligação à fisiologia e entrelaçam-no, ainda, a desígnios orientadores da vida em sociedade. Vale a pena notar que nenhuma delas é encarada como suprassumo, a teoria certa ou a mais correta. Dentro da sua singularidade, todas as teorias parecem fazer sentido. Estabelecendo ligação com os contextos particulares dos países evidenciados, o riso de Portugal e da China parece provir, mais significativamente, da base justificativa abstrata, isto é, é desencadeado por perceções mentais. Para além disso, se se atentar nas caraterísticas preponderantes dos tipos de humor, como o de linguagem e a sátira, a comicidade assenta, com elevada frequência, na falta de concordância entre o facto e a representação que, humoristicamente, se cria. Neste seguimento, torna-se inevitável não sublinhar teorias como a da Incongruência de Schopenhauer (2011) como predominantemente relevante no entendimento do fenómeno especificamente português e chinês.

Com o desenvolvimento do segundo capítulo confirmou-se que o humor é, indubitavelmente, produto do tempo em que existe. Ao longo dos períodos estudados, o humor foi-se alterando à medida que a história se foi escrevendo. Ambos os países são caraterizados por avanços e recuos na liberdade conferida à produção humorística e na própria mentalidade que lhe foi adjacente. As sociedades nem sempre foram advogadas do riso, ou melhor, foram levadas a crer que o riso era o arguido. No caso

português, pela Igreja católica e pelo Estado Novo; no caso chinês, pela filosofia confucionista e pelo governo comunista. Em todo o caso, ora mais camuflado, ora mais evidente, o humor persistiu, subsistiu e chegou à atualidade marcado por essa mesma trajetória. Constata-se esta declaração no terceiro capítulo, quando se analisa o humor no século em que nos encontramos. Deparamo-nos com um humor português marcadamente satírico, tópico, e, muitas vezes, vulgar e obsceno. Descobrimos um humor chinês aliado ao corpo, à manipulação da linguagem e conferidor de espaço à crítica velada. Encontramos sentido para tal nos argumentos associados à herança histórica e cultural e à categorização de ambas as culturas no rótulo do alto contexto.

Cabe, adicionalmente, à presente conclusão reconhecer que o trabalho possui limitações. Ao realizar este exercício apontam-se, essencialmente, duas. A primeira prende-se com a constatação de caraterísticas do humor com base em poucos contextos de humorismo. Ao traçar objetivamente a descrição de algum objeto estudado, deve almejar-se que essa exploração seja a mais completa possível, de modo que a caraterização possa não só ser a mais plena, como também a mais fidedigna. Reconhece-se que, em termos quantitativos, os contextos de humorismo presentes distam, com alguma suficiência, do número total de formas que o humor foi assumindo, e ainda assume, no panorama de cada país. Por conseguinte, a delineação dos perfis humorísticos pode revelar-se incompleta e, possivelmente, um pouco alienada do ideal constatável. Em contrapartida, dadas as limitações formais do presente trabalho, uma análise dessa envergadura é inconcebível. Argumenta-se, portanto, que não houve possibilidade de escolha relativamente a este tópico, obrigando a que o estudo tivesse de ser seletivo. Mais se considera crer, com base na sua relevância, que as formas de humorismo escolhidas são capazes de representar suficientemente o humor de Portugal e da China e, por conseguinte, as suas caraterísticas, bem como as particularidades atinentes às perceções dos respetivos povos.

O segundo ponto a constar nesta secção relaciona-se com a ligação que o humor possui com a cultura, e diz respeito à ausência de uma caraterização específica e objetiva das culturas estudadas. A relação entre os dois assuntos em questão evidencia-se no último capítulo, sendo que as particularidades culturais mencionadas são já orientadas para o humor. Acredita-se que, se o trabalho pudesse ter disposto um segmento que abordasse, de forma isolada, as duas culturas, agregando as suas especificidades, não só as que tendem para o humor, a ponte poderia ter sido construída de forma mais sólida.

O caminho que se estreitou com o presente trabalho não se encontra terminado. Neste sentido, e levando também em consideração as limitações declaradas, surge, naturalmente,

necessidade de enumerar sugestões para o futuro da pesquisa neste campo. Em primeiro lugar, salienta-se o alargamento do perfil humorístico. Esta dissertação cingiu o seu foco à perspetiva dos tipos de humor, tendo em conta métodos para o concretizar. No entanto, como pudemos previamente denotar, nomeadamente com os construtos de Martin et al. (2003) e de Tsakona (2017), o humor pode ser categorizado através de outros pontos de vista. Todos estes pontos de partida são também parte do caráter multifacetado do humor. Deste modo, para menção futura, pode ser interessante incluir tais perspetivas no delineamento do perfil de humor, alargando-o e tornando-o mais completo.

Ainda remetente ao propósito de engrandecimento do perfil humorístico, sugere-se, em segundo lugar, a expansão da análise dos registos de humorismo. Conectada à primeira limitação supramencionada, esta indicação passa pelo alargamento da análise a contextos não incluídos e a registos humorísticos não abordados. Para efeitos de clarificação, sejam tidos em conta cenários como o cinema português e a comédia *stand-up* chinesa e humorismos, como o trabalho de Rafael Bordalo Pinheiro[165] e outras literaturas chinesas como *Um Novo Relato dos Contos do Mundo*[166] (世说新语, *Shìshuō Xīnyǔ*). Enveredar por este caminho faculta o retrato das concretizações humorísticas de uma base mais completa, que, como consequência, torna mais fidedigna a interpretação dos seus factos.

Em terceiro lugar, declara-se enriquecedor acrescentar à exploração das temáticas mais teorias que estudem e organizem culturas. No trabalho realizado, serviu-se, fundamentalmente, da teoria de Edward Hall (1976) para traçar esta ligação. No entanto, podem encontrar-se outras conexões e justificações, diferentes e válidas, em outras teorias de categorização cultural, como, por exemplo, a Teoria das Dimensões Culturais de Geert Hofstede (1950) ou o Modelo Cultural de Richard Lewis (1990). Avaliar a própria cultura à luz de perspetivas diferentes proporciona um entendimento mais autêntico, já que permite que os fatores de ligação se tornem mais evidentes e diversificados.

Em quarto lugar, pode ser, de igual forma, relevante incluir numa análise desta natureza uma parte prática quantitativa. Traduz-se esta sugestão na realização de inquéritos, aplicados à população portuguesa e chinesa, com o objetivo de reunir informação real e atualizada acerca de hábitos, gostos e opiniões relativamente ao humor. A literatura dispõe de questionários, como o caso do Questionário dos Estilos de Humor (Martin et al., 2003) ou dos Marcadores Estilísticos de Humor (Ruch et al., 2018), que podem servir para aplicação, ou podem, evidentemente, ser criados outros tipos de inquérito, adaptados ao objetivo do estudo. Incorporar uma análise deste género permite tirar

[165] Rafael Bordalo Pinheiro (1856-1905) foi um artista português que se dedicou às artes gráficas e plásticas, produzindo uma vasta obra que reflete quase sempre de forma crítica o quotidiano cultural, político e social da época em que viveu." (Museu Bordalo Pinheiro, n.d., para. 2) (NdA)

[166] *Um Novo Relato dos Contos do Mundo* (世说新语, *Shìshuō Xīnyǔ*) diz respeito a uma compilação de histórias anedóticas chinesas, realizada por Liu Yiqing (刘义庆, *Liú Yìqìng*), escritor e membro da família real, durante o período das Dinastias do Norte e do Sul (南北朝, *Nánběicháo*) (Gu wen dao, n.d). (NdA)

conclusões, com mais exatidão e de forma mais atualizada, sobre as perceções dos povos concernentes ao tópico.

Em última instância, afirma-se que o presente trabalho foi capaz de atender àquilo a que se propôs. Apesar das suas falhas e limitações, dotou-se a dissertação de indagações suficientes para se afirmar que as perceções humorísticas portuguesas e chinesas são influenciadas pelas respetivas culturas e de que forma esta atuação ocorre. Declara-se que as perceções correspondentes aos dois povos, em última análise, não diferem num grau significativo. Naturalmente, possuem divergências, mas não ao ponto de incompatibilidade. Sustenta-se que distam, principalmente, no que diz respeito à relevância dada ao humor. No que concerne aos tipos de humor, conteúdos para criação humorística e gatilhos provocadores de riso, os lados, curiosamente, partilham nuances de forma considerável. Neste seguimento, arriscamo-nos a afirmar que as perceções poderiam ser ainda mais convergentes se, do lado chinês, a censura governamental fosse menos vincada ou inexistente. Em todo o caso, do ponto de vista genérico, estar ciente das perceções que um povo detém relativamente ao humor sagra-se como uma estratégia valiosa para o bom entendimento aquando do encontro cultural. Entender de que forma o outro lado olha para o humor, que temas sobre os quais se sente confortável para rir e o que, no fundo, rotula como engraçado, são passos preciosos a dar na busca pela aproximação e diminuição do choque cultural. Destarte, é possível afirmar que o humor pode funcionar como ponte entre culturas, basta apenas conhecimento, junto a um sorriso e a uma dose de respeito e tolerância.

Olhando para o futuro do humor nos dois países, teoriza-se que as perceções poderão vir a convergir mais significativamente. Esta declaração é, sobretudo, apoiada na globalização, que tende a vincar-se cada vez mais no mundo que nos encontramos. Foi uma tendência que, ao longo dos tempos, permitiu que tipos de humor diferentes chegassem a outros cantos do mundo e que aí contagiassem quem com eles se ria. Nota-se, muito claramente, este aspeto com o exemplo da comédia *stand-up* que, oriunda do outro lado do oceano atlântico, possui, hoje em dia, expressão considerável em Portugal e na China, com tendência a ganhar cada vez mais presença. Não quer isto dizer, no entanto, que caminhamos para a extinção da individualidade humorística. Pelo contrário, dar-se-ão passos em direção a uma maior diversidade: os registos de humorismo poderão ser cada vez mais partilhados, mas a forma como serão trabalhados continuará a ter as suas particularidades, facto grandemente responsabilizado pela singularidade cultural.

Por último, não se afirma com certeza que rir seja o melhor remédio. No entanto, para a vida e, principalmente, no que concerne ao diálogo intercultural, rir é um ótimo remédio. Quando o entendimento linguístico falha e os gestos não se compreendem, mantenhamos o riso, pois esse é universal.

Referências Bibliográficas

A mais antiga vila de Portugal. (n.d.). CM São João Da Pesqueira. Consultado em setembro 9, 2025, em https://www.sjpesqueira.pt/turismo/historias-da-nossa-terra/a-mais-antiga-vila-de-portugal.

Afonso X. (2021). *Las siete partidas: edición de 1807 de la Imprenta Real. Partida Cuarta, Quinta, Sexta y Séptima*.

Afonso X. (2021). *Las siete partidas: edición de 1807 de la Imprenta Real. Partida Segunda y Tercera*.

Almeida, A. (2024). *A cultural history of laughter*. Routledge Focus.

Alves, F. (2023). Stand-up comedy: O palco é deles e delas. *Visão*. Consultado em outubro 16, 2025, em https://visao.pt/visaose7e/ver/2023-02-02-stand-up-comedy-o-palco-e-deles-e-delas/.

Aniversário do Teatro de Revista. (n.d.). Consultado em setembro 10, 2025, em https://arquivos.rtp.pt/conteudos/aniversario-do-teatro-de-revista/.

Attardo, S. (2014). *Encyclopedia of Humor Studies*. SAGE Publications, Incorporated.

Attardo, S. (2017). *The Routledge Handbook of Language and Humor*.

Ayling, J. (2024, August 23). *26 types of humor to tickle your funny bone (+ examples)*. Smart Blogger. Consultado em dezembro 22, 2025, em https://smartblogger.com/types-of-humor/.

Baccini, G. (2011). *The Forest of Laughs (Xiaolin) Mapping the offspring of self-aware literature in ancient China* [Tese de Doutoramento, Università Ca' Foscari Venezia]. https://hdl.handle.net/20.500.14242/182191.

Bai, R., & Song, G. (2015). *Chinese television in the twenty-first century: Entertaining the Nation*. Routledge Contemporary China.

Balzer, W., & Eleftheriadis, A. (1991). A Reconstruction of The Tippocratic Humoral Theory of Health. *Journal for General Philosophy of Science*, *22*, 207–227. http://www.jstor.org/stable/25156549.

Bara, O., Piana, R., & Yon, J.-C. (2015). Introduction: la revue de fin d'année. *Revue D'Histoire Du Théâtre*, *226*. https://sht.asso.fr/introduction-5/.

Barbeitos, E. (2025). *Entre a Sátira e o Silêncio: Humor em Tempos de Hipervigilância*. DNOTICIAS.PT. Cosultado em janeiro 1, 2026 em, https://www.dnoticias.pt/2025/6/27/454039-entre-a-satira-e-o-silencio-humor-em-tempos-de-hipervigilancia/.

Bareme Rádio - 4ª vaga de 2025. (n.d.). Consultado em dezembro 12, 2025, em *https://www.marktest.com/wap/a/n/id~2c45.aspx*.

BBC News. (2023, August 22). *China media guide*. Consultado em outubro 31, 2025, em https://www.bbc.com/news/world-asia-pacific-13017881.

Bergson, H. (1911). *Creative Evolution*. Henry Holt and Company.

Bergson, H. (1913). *Laughter: An Essay on The Meaning of The Comic*. The Macmillan Company.

Berjeaut, S. (2005). *Le théâtre de revista: un phénomène culturel portugais, 1851-2005*. Editions L'Harmattan.

Bernardes, J. (1998). A sátira da mudança no teatro de Gil Vicente: o peso da História e a leveza da Arte. *Veredas: Revista Da Associação Internacional De Lusitanistas*, *1*, 17–33. https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/40.

Breton, D. L. (2018). *Rire: Une anthropologie du rieur*. Métailié.

Camargo, B. S. (2021). Subversão e Riso nas Cantigas de Escárnio e Maldizer Galego-Portuguesas do Século XIII. *Revista Aedos*, *12*(27). https://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/95355.

Cao, Y. (2019). *Humour and (Im)politeness in Chinese Sitcom Discourse: A Case Study of Ipartment* [Tese de Doutoramento, Western Sydney University]. http://hdl.handle.net/1959.7/uws:56356.

Cao, Yunjin & Liu, Yuntian 曹云金、刘云天 (2024). 相声《美丽人生》(*Xiàngsheng "měili rénshēng"*) Xiangsheng "A vida é bela". [Video]. Bilibili. Consultado em dezembro 6, 2025, em https://www.bilibili.com/video/BV1Br421K7z1/.

Carrell, A. (2008). Historical views of humor. In V. Raskin (Ed.), *The Primer of Humor Research* (pp. 303-332). De Gruyter Mouton. https://doi.org/10.1515/9783110198492.303

Carvalho, Z. (2024). *Jogos de Teatro de Improviso*. 5 livros.

Carvalho, Z., & Vicente, G. (2021). Genealogia do teatro de improviso em Portugal: as sementes lançadas pela «geração sem fronteiras» dos anos 90. *Sinais De Cena II*, *5*, 180–196. https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2021.0012.

Ceia, C. (n.d.). *ANEDOTA / cceia*. Consultado em janeiro 5, 2025, em https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/anedota.

Chan, C., Dao, A., Hou, J., Jin, T., & Tuong, C. (2011). *China's great firewall*. Free Speech Vs Maintaining Social Cohesion. Consultado em dezembro 3, 2025, em https://cs.stanford.edu/people/eroberts/cs181/projects/2010-11/FreeExpressionVsSocialCohesion/china_policy.html.

Chen, F. (2012). Taboos in China: To be or not to be. *English Language Teaching*, *5*(7). https://doi.org/10.5539/elt.v5n7p123.

Chey, J. V., & Davis, J. M. (2011). *Humour in Chinese life and letters: Classical and Traditional Approaches*.

China Digital Space. (2009). 草泥马 (*Cǎonímǎ*) Alpaca. Consultado em dezembro 4, 2025, em https://chinadigitaltimes.net/space/%E8%8D%89%E6%B3%A5%E9%A9%AC.

China SCIO. (2017). *Peking Opera*. The State Council Information Office the People´S Republic of China. Consultado em setembro 28, 2025, em http://english.scio.gov.cn/chinafacts/2017-04/13/content_40612142.htm#:~:text=Xipi%20features%20high%2Dpitched%2C%20lively,different%20plots%20of%20different%20plays.

Chinese puns. (n.d.). Consultado em janeiro 20, 2026, em https://www.maayot.com/blog/chinese-puns/.

Chinese Text Project. (n.d.). 笑林：笑林 (*Xiào lín: Xiào lín*) Bosque do Riso. Consultado em outubro 2, 2025, em https://ctext.org/wiki.pl?if=en&chapter=412314.

Chiu, C., Ip, C., & Silverman, A. (2012). Understanding social media in China. *McKinsey Quarterly*. Consultado em novembro 27, 2025, em https://www.mckinsey.com/capabilities/growth-marketing-and-sales/our-insights/understanding-social-media-in-china.

Código Penal Português (1995). – VER NO OUTRO WORD

Costa, M. (2025, April 12). A (breve) história do teatro de improviso. *Plataforma Improv*. Consultado em dezembro 10, 2025, em https://www.plataformaimprov.pt/post/a-breve-hist%C3%B3ria-do-teatro-de-improviso.

D'Amico, S. (1961). *ENCICLOPEDIA DELLO SPETTACOLO. Vol. VIII*. http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/18922-enciclopedia-dello-spettacolo-vol-viii#mode/inspect/page/703/zoom/7.

Darwin, C. (2009). *A Origem das Espécies: Através da Selecção Natural ou a Preservação das Raças Favorecidas na Luta Pela Sobrevivência* (6.ª ed.). Planeta Vivo.

Davis, J. M. (2016). Satire and its constraints: Case studies from Australia, Japan, and the People's Republic of China. *Humor - International Journal of Humor Research*, *29*(2). https://doi.org/10.1515/humor-2015-0080.

De Seta, G. (2016). Egao and online satire, China. *Pop Culture in Asia and Oceania*, 227–230. https://www.academia.edu/attachments/50169071/download_file.

De Seta, G. (2024). From ASCII lanterns to synthetic livestreams: Three decades of Chinese digital folklore. *Communication and the Public*. https://doi.org/10.1177/20570473241264902.

DeGuzman, K. (2024, July 22). What is Blue Comedy — Definitions, Examples and Impact. *StudioBinder*. Consultado em janeiro 15, 2026, em https://www.studiobinder.com/blog/what-is-blue-comedy-definition/.

Descartes, R. (1989). *The Passions of the Soul*. Hackett Publishing Company.

Dicionário da língua portuguesa. (2015). Porto Editora.

Dicionário de Latim-Português (2.ª ed.). (2001). Porto Editora.

Domingues, J. (2025). A tradição medieval das Sete Partidas em Portugal: status quaestionis. *Lusíada. Direito*. https://doi.org/10.34628/g8eq-7q25.

Double, O. (2013). *Getting the joke: The Inner Workings of Stand-Up Comedy*. A&C Black.

Duarte, A. (2012). *O humor na rádio em Portugal: Modos e finalidades do humor radiofónico* [Dissertação de Mestrado, Universidade da Beira Interior]. https://ubibliorum.ubi.pt/entities/publication/01f596cd-fbb1-44ed-ae32-7d12af51d98d.

Dunbar, R. I. M. (2022). Laughter and its role in the evolution of human social bonding. *Philosophical Transactions of the Royal Society B Biological Sciences*, *377*(1863), 20210176. https://doi.org/10.1098/rstb.2021.0176.

Dunbar, R. I. M., Korstjens, A. H., & Lehmann, J. (2009). Time as an ecological constraint. *Biological Reviews/Biological Reviews of the Cambridge Philosophical Society*, *84*(3), 413–429. https://doi.org/10.1111/j.1469-185x.2009.00080.x.

Ellithorpe, M., Esralew, S., & Holbert, L. (2014). Putting the "self" in self-deprecation: When deprecating humor about minorities is acceptable. *Humor - International Journal of Humor Research*, *27*(3). https://doi.org/10.1515/humor-2014-0070.

Enout, J. E. (n.d.). *Regra do Glorioso Patriarca São Bento*. Abadia São Geraldo.

Falcão, F. S. (2020). Leitura teórico-crítica sobre o humor galego-português: o riso e o siso no jogo retórico-poético da sátira medieval peninsular. *Contexto*, *38*. https://doi.org/10.47456/contexto.v.

Ferreira, H., & Mota-Ribeiro, S. (2014). "Tirem tudo ao alfacinha, mas não lhe tirem a Revista": a crítica social e política na comunicação visual da Revista à Portuguesa – uma análise socio-semiótica. *Comunicação Ibero-americana: Os Desafios Da Internacionalização*, 3986–3998. https://hdl.handle.net/1822/65172.

Filippelli, M., Pellegrino, R., Iandelli, I., Misuri, G., Rodarte, J. R., Duranti, R., Brusasco, V., & Scano, G. (2001). Respiratory dynamics during laughter. *Journal of Applied Physiology*, *90*(4), 1441–1446. https://doi.org/10.1152/jappl.2001.90.4.1441.

FLY producoes. (n.d.). Consultado em novembro 16, 2025 em https://www.flyproducoes.com/.

Fundação Oriente - a ópera chinesa. (n.d.). Consultado em setembro 39, 2025, em https://www.foriente.pt/detalhe.php?id=2E16A8CA-9649-42CF-A4D5-9198B818661C&area=exposicoes.

Geng, Zhanjun & Yang, Wenxiu 耿占军 & 杨文秀 (2021). *参军戏 (Cānjūn xi) Drama Militar*. 西安科普网 (*Xī'ān kēpǔ wǎng*) Rede de Divulgação Científica de Xi'an. Consultado em setembro 12, 2025, em https://xakpw.com/single/17931.

Gong, H., & Yang, X. (2010). Digitized parody: The politics of egao in contemporary China. *China Information*, *24*(1), 3–26. https://doi.org/10.1177/0920203x09350249.

Gong, Q., & Xu, J. (2023). *This is no joke*. Index on Censorship. Consultado em janeiro 14, 2025, em https://www.indexoncensorship.org/2023/05/this-is-no-joke/.

Goulão, P. (2023). *A Comédia de Improviso (ou o estranho caso dos Commedia a La Carte) – Almanaque Mag*. Almanaque. Consultado em outubro, 17, 2025, em https://almanaquemag.com/a-comedia-de-improvisoou-o-estranho-caso-dos-commedia-a-la-carte/.

Gu wen dao. (n.d.). *世说新语* (*Shi shuō xīn yǔ*) Um Novo Relato de Contos do Mundo. 古文岛– 原古诗文网 (*Gǔwén dǎo- yuán gǔshī wén wǎng*) Ilha da Literatura Antiga - Site Original de Poesia e Prosa Antiga. Consultado em janeiro 24 2026, em https://www.guwendao.net/guwen/book_bbf0d02a401c.aspx.

Haas, B. (2018). China bans Winnie the Pooh film after comparisons to President Xi. *The Guardian*. Consultado em dezembro 12, 2025, em https://www.theguardian.com/world/2018/aug/07/china-bans-winnie-the-pooh-film-to-stop-comparisons-to-president-xi.

Hall, E. T. (1989). *Beyond culture*. Anchor.

Hayworth, D. (1928). The social origin and function of laughter. *Psychological Review*, *35*(5), 367–384. https://doi.org/10.1037/h0073133.

He, Y. (2024). The kernel of Chinese post-millennium comedy films. In *Addressing Global Challenges - Exploring Socio-Cultural Dynamics and Sustainable Solutions in a Changing World* (pp. 802–809). https://doi.org/10.1201/9781032676043-110.

Heyd, D. (1982). The Place of Laughter in Hobbes's Theory of Emotions. *Journal of the History of Ideas*, *43*(2), 285–295. http://links.jstor.org/sici?sici=0022-5037%28198204%2F06%2943%3A2%3C285%3ATPOLIH%3E2.0.CO%3B2-Y.

História da Rádio em Portugal. (2021). NewsMuseum. Consultado em dezembro 23, 2025, em https://www.newsmuseum.pt/pt/radio/historia-da-radio-em-portugal.

História da Televisão Portuguesa. (n.d.). História Da Televisão Portuguesa. Consultado em dezembro 29, 2025, em https://historiadatelevisaoemportugal.home.blog/.

História do Teatro de Revista em Portugal - Da Génese da Revista ao fim da 1ª República. (2021). [Video]. RTP Palco. Consultado em setembro 15, 2025, em https://www.rtp.pt/play/palco/p9305/e571069/historia-do-teatro-de-revista-em-portugal.

Hobbes, T. (1998). *Leviathan* (J. C. A. Gaskin, Ed.). Oxford University Press.

Hobbes, T. (2017). *Three-Text edition of Thomas Hobbes's Political Theory: The Elements of Law, De Cive and Leviathan* (D. Baumgold, Ed.). Cambridge University Press.

Hui, X. (2022). 中国电视喜剧小品六十年发展流变 (*Zhōngguó diànshì xǐjù xiǎopǐn liùshí nián fāzhǎn liú biàn*) A evolução dos sketches de comédia na televisão chinesa ao longo de sessenta anos. *影视戏剧评论 (Yǐngshì Xìjù Pínglùn) Críticas De Filmes E Peças De Teatro*, *2*(3), 33–40. https://doi.org/10.35534/fttr.0203006.

Infopédia. (n.d.). *atualidade | Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa*. Dicionários Infopédia Da Porto Editora. Consultado em setembro 16, 2024, em https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/atualidade.

Infopédia. (n.d.). *castigat ridendo mores | Dicionário Infopédia de Locuções Latinas e Expressões Estrangeiras*. Dicionários Infopédia Da Porto Editora. Consultado em outubro 18, 2025, em https://www.infopedia.pt/dicionarios/locucoes-expressoes/castigat%20ridendo%20mores.

Infopédia. (n.d.). *forma | Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa*. Dicionários Infopédia Da Porto Editora. Consultado em março 26, 2025, em https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/forma.

Infopédia. (n.d.). *humor | Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa*. Dicionários Infopédia Da Porto Editora. Consultado em fevereiro 10, 2025, em https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/humor.

Infopédia. (n.d.). *humorismo | Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa*. Dicionários Infopédia Da Porto Editora. Consultado em janeiro 7, 2025, em https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/humorismo.

Infopédia. (n.d.). *Idade Média - Infopédia*. Dicionários Infopédia Da Porto Editora. Consultado em setembro 9, 2025, em https://www.infopedia.pt/artigos/$idade-media.

Infopédia. (n.d.). *teatro de revista - Infopédia*. Dicionários Infopédia Da Porto Editora. Consultado em setembro 22, 2025, em https://www.infopedia.pt/artigos/$teatro-de-revista.

Jouanna, J. (2012). The Legacy of the Hippocratic Treatise The Nature of Man: The Theory of the Four Humours. In *Greek Medicine from Hippocrates to Galen* (pp. 335–359). https://doi.org/10.1163/9789004232549_017.

Kanojia, S. (2023). Creative freedom and censorship: a comparative analysis of regulatory framework for ott contents in the Uk, India, and China. *Journal of Liberty and International Affairs Institute*

for Research and European Studies - Bitola, *9*(3), 246–269. https://doi.org/10.47305/jlia2393246k.

Kant, I. (2006). *Anthropology from a Pragmatic Point of View* (R. B. Louden, Ed.). Cambridge University Press.

Kao, G. (1946). *Chinese Wit & Humor*. Coward-McCann, Inc.

Keane, M. (2005). Television drama in China: Remaking the market. *Media International Australia*, *115*(1), 82–93. https://doi.org/10.1177/1329878x0511500109.

Keith-Spiegel, P. (1972). Early Conceptions of Humor: Varieties and Issues. In J. H. Goldstein & P. E. McGhee (Eds.), *The psychology of humor: Theoretical Perspectives and Empirical Issues*. Academic Press.

Key, K., & Key, E. (2023). *The history of sketch comedy: A Journey Through the Art and Craft of Humor*.

Kong, S. (2007). Genre film, media corporations, and the commercialisation of the Chinese film industry: the case of "New Year Comedies"1. *Asian Studies Review*, *31*(3), 227–242. https://doi.org/10.1080/10357820701559055.

Lai Y. (2021). *21世紀中國大陸喜劇趨勢(一)： 類型發展 (21 Shiji zhōngguó dàlù xǐjù qūshì (yī): Lèixíng fāzhǎn) Tendências na comédia chinesa continental no século XXI (Parte Um): Desenvolvimento do género*. 香港電影評論學會 (*Xiānggǎng diànyǐng pínglùn xuéhuì*) Sociedade de Críticos de Cinema de Hong Kong. Consultado em dezembro 10, 2025, em https://www.filmcritics.org.hk/zh-hant/node/2930.

Laineste, L. (2002). Take it With a Grain of Salt: The Kernel of Truth in Topical Jokes. *Folklore Electronic Journal of Folklore*, *21*, 7–25. https://doi.org/10.7592/fejf2002.21.jokes.

Lapa, M. R. (1970). *Cantigas D'escarnho e de Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses* (2.ª ed.). Editorial Galaxia.

Lau, C., & Jiang, J. (2025). Piadas sobre o marido abusivo lançaram comediante chinesa para o estrelato. Mas as autoridades não se estão a rir. *CNN Portugal*. Consultado em janeiro 16, 2025, em https://cnnportugal.iol.pt/china/fan-chunli/piadas-sobre-o-marido-abusivo-lancaram-comediante-chinesa-para-o-estrelato-mas-as-autoridades-nao-se-estao-a-rir/20250815/68945c55d34e3f0baea15d62.

Leite, S. (2007). *PIMBA!* Consultado em outubro 6, 2025, em https://linguamodadoisec.blogspot.com/2007/09/pimba.html.

Liang, X., & Lee, S. (2021). A Comparative Analysis of Xiangsheng and Stand-up Comedy. *The Journal of Studies in Language*, *38*(2), 189–201. https://doi.org/10.18627/jslg.38.2.202208.189.

Liu, S. (2016). *Routledge Handbook of Asian Theatre*. Routledge Handbooks.

Liudong. (n.d.). *Peking Opera Facial Makeup: The art of face painting*. China Today. Consultado em setembro 29, 2025, em http://www.chinatoday.com.cn/ctenglish/2018/ich/202001/t20200117_800190202.html.

Lopes, G. V. (1994). *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Editorial Estampa.

Lopes, G. V., Ferreira, M. P., & Júdice, N. (2011). *Cantigas medievais Galego-Portuguesas*. Consultado em julho 13, 2025, em https://cantigas.fcsh.unl.pt/artedetrovar.asp.

Lost in CN Team. (2025). 10 China Cultural Taboos Every Traveler Must Avoid (2025 Guide) - Lost in China - Discover Authentic & *Lost in China*. Consultado em janeiro 16, 2026, em https://www.lostincn.com/china-cultural-taboos-travelers-avoid-guide/.

Lotz, A. D., & Lobato, R. (2023). *Streaming video: Storytelling Across Borders*. NYU Press.

Lu, W. (2025). Historical Roots of Chinese Opera of Imperial Period. *Boletim da BDPU*, *2*, 51–56. https://elib.bspu.by/server/api/core/bitstreams/54b22118-ee68-4dd1-8a9c-e755c8a8e6bc/content.

Luqiu, L. R. (2017). The cost of humour: Political satire on social media and censorship in China. *Global Media and Communication*, *13*(2), 123–138. https://doi.org/10.1177/1742766517704471.

Makichuk, D. (2020, August 3). Xiaomi's 'OK' CEO embraces social media humor. *Asia Times*. Consultado em dezembro 5, 2025, em https://asiatimes.com/2020/08/xiaomis-ok-ceo-embraces-social-media-humor/.

Manninen, S., Tuominen, L., Dunbar, R. I., Karjalainen, T., Hirvonen, J., Arponen, E., Hari, R., Jääskeläinen, I. P., Sams, M., & Nummenmaa, L. (2017). Social laughter triggers endogenous opioid release in humans. *Journal of Neuroscience*, *37*(25), 6125–6131. https://doi.org/10.1523/jneurosci.0688-16.2017.

Martin, R. A., Puhlik-Doris, P., Larsen, G., Gray, J., & Weir, K. (2003). Individual differences in uses of humor and their relation to psychological well-being: Development of the Humor Styles Questionnaire. *Journal of Research in Personality*, *37*(1), 48–75. https://doi.org/10.1016/s0092-6566(02)00534-2.

Martins, J. (2021). *Mitos Chineses de Origem: Envolvências Filosóficas e Perspetivas Contrastivas* [Tese de Doutoramento, Universidade do Minho]. https://hdl.handle.net/1822/77238.

McDonell, B. S. (2017, July 17). *Why China censors banned Winnie the Pooh*. Consultado em dezembro 4, 2025, em https://www.bbc.com/news/blogs-china-blog-40627855.

McDougall, W. (1928). *An Introduction to Social Psychology* (21.ª ed.). Methuen & Co. Ltd.

McDougall, W. (1949). *An Outline of Psychology*. Methuen & Co. Ltd.

McLean, J., & Rausch, S. (n.d.). *Periodization and calendars*. World History to 500 C.E. Consultado em setembro 4, 2025, em https://openwa.pressbooks.pub/worldhistoryto500ce/chapter/dates-and-calendars/.

Mirchandani, P. (2024, March 20). Traditional Chinese opera. *European Guanxi*. Consultado em setembro 28, 2025, em https://www.europeanguanxi.com/post/traditional-chinese-opera.

Mitchell, L., & Samuel, M. (2022). *Streaming and screen culture in Asia-Pacific*. Palgrave Macmillan.

Moonlight, U. (2021, November 4). *Why is it called blue comedy anyways?* Under the Moonlight. Consultado em janeiro 15, 2026, em https://underthemoonlight.ca/2020/04/11/why-is-it-called-blue-comedy-anyways/.

Morozova, M. A. (2019). *The role of discourse markersin text organization of the genre stand-up comedy in Portugaland in the United States* [Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa]. https://run.unl.pt/entities/publication/65b712fc-5ee8-4478-ac2c-4af8db506db9.

Morreall, J. (1987). Contemporary Theories of Laughter and Humor. In J. Morreall (Ed.), *The Philosophy of Laughter and Humor*. State University of New York Press.

Mortimer, C. (2010). *Romantic comedy*. Routledge Taylor & Francis Group.

Moser, D. (2009). *No laughing matter: a hilarious investigation into the destruction of modern Chinese humor | Home Is Where The Heart Dwells*. https://archive.blogs.harvard.edu/guorui/2009/01/29/no-laughing-matter-a-hilarious-investigation-into-the-destruction-of-modern-chinese-humor/.

Moser, D. (2017). Keeping the CI in Fengci: A brief history of the Chinese verbal art of Xiangsheng. In *The humanities in Asia* (pp. 77–95). https://doi.org/10.1007/978-981-10-4960-6_5.

Museu Bordalo Pinheiro. (n.d.). *Rafael Bordalo Pinheiro*. Consultado em janeiro 15, 2026, em https://museubordalopinheiro.pt/rafael-bordalo-pinheiro/.

Musixmatch. (n.d.). *Quim Barreiros - Letras de A Garagem da Vizinha*. Consultado em janeiro 2, 2026, em https://www.musixmatch.com/pt/letras/Quim-Barreiros/A-garagem-da-Vizinha.

Nerry, R. V. (2021, November 13). *Episódios - O Pimba é Nosso - Documentários - RTP*. Consultado em agosto 22, 2025, em https://www.rtp.pt/programa/episodios/tv/p41007.

Nogueira, C. (2008). A Anedota Popular Portuguesa: Forma Breve Multimediática. *Revista Internacional De Folkcomunicação*, *2*(4). https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/18626/209209214562.

Oliveira, C. (2003). Uma perspectiva sociológica sobre a religião dos portugueses na actualidade. *Theologica*, *38*(2). https://journals.ucp.pt/index.php/theologica/article/view/10600/10212.

Oliveira, M., Stachyra, G., & Starkey, G. (2014). *Radio, the resilient medium: Papers from the Third Conference of the ECREA Radio Research Section*.

Peng, J. (2025). Youth culture of self-mockery: bodily memes and economies of affect in China's online space. *Chinese Journal of Communication*, 1–17. https://doi.org/10.1080/17544750.2025.2547982.

Pereira, L., & Ribeiro, F. (2015). Rubricas humorísticas das rádios portuguesas como desconstrução da atualidade. *Media & Jornalismo*, *15*(27), 125–142. https://doi.org/10.14195/2183-5462_27_6.

Policarpo, J. (2013). *Conferência nas Jornadas Pastorais da CEP - A evolução cultural e a evolução da sociedade portuguesa*. Patriarcado De Lisboa. Consultado em dexembro 13, 2025, em https://www.patriarcado-lisboa.pt/site/index.php?cont_=40&id=2943&tem=292.

Portal do Consumidor ANACOM. (n.d.). *OTT (over-the-top) - Glossário - Portal do Consumidor*. Consultado em novembro 4, 2025, em https://www.anacom-consumidor.pt/-/ott-over-the-top-.

Qi, X. (2011). Face. *Journal of Sociology*, *47*(3), 279–295. https://doi.org/10.1177/1440783311407692.

Rádios Online de Portugal. (2023). AppMind. https://www.radios-online.pt/

Record. (2022). No novo concurso da Sábado, ganha quem faz rir por último. *Record*. Consultado em outubro 10, 2025, em https://www.record.pt/fora-de-campo/detalhe/no-novo-concurso-da-sabado-ganha-quem-faz-rir-por-ultimo.

Redação DN. (2022). Série "Friends". Fãs chineses condenam censura de cenas LGBTQ. *Diário De Notícias*. Consultado em janeiro 20, 2026, em https://www.dn.pt/arquivo/diario-de-noticias/serie-friends-fas-chineses-condenam-censura-de-cenas-lgbtq–14587120.html?utm_source=chatgpt.com.

Romo, V. (2023, March 23). Why a horror film starring Winnie the Pooh has run into trouble in Hong Kong. *NPR*. Consultado em dezembro 5, 2025, em https://www.npr.org/2023/03/23/1165504942/winnie-the-pooh-xi-jinping-china-film.

Rosinha Website Oficial. (2026). *Letras de Músicas | Rosinha Website Oficial*. Rosinha Website Oficial | Website Oficial Cantora Rosinha. Consultado em janeiro 16, 2026, em https://www.rosinha.net/letras-de-musicas/#1557432050736-30b97a60-67ae.

Ross, M. D., Owren, M. J., & Zimmermann, E. (2009). Reconstructing the evolution of laughter in great apes and humans. *Current Biology*, *19*(13), 1106–1111. https://doi.org/10.1016/j.cub.2009.05.028.

Ruch, W., Heintz, S., Platt, T., Wagner, L., & Proyer, R. T. (2018). Broadening Humor: Comic Styles Differentially Tap into Temperament, Character, and Ability. *Frontiers in Psychology*, *9*(6).

https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.00006.

Sá, I. (2002). "Fui em Tempo de Cobiça": Sociedade e Valores no Portugal Manuelino Através de Gil Vicente. *Revista De Guimarães*, *112*. https://hdl.handle.net/1822/4619.

Santos, R. (2015) *História da rádio em Portugal: dos pioneiros à rádio nova (1924-1974)*. Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade do Minho.

Scholberg, K. R. (1971). *Sátira e Invectiva en la España Medieval*. Editorial Gredos, S. A.

Schopenhauer, A. (2012). *The World As Will And Idea* (R. B. Haldane & J. Kemp, Trans.; 6.ª ed., Vol. 2). The Project Gutenberg.

Scott, A. C. (1975). *Traditional Chinese Plays* (Vol. 3). The University of Winsconsin Press.

Sebers, R. (2016). *What's Your Temperament: the Humoral Theory's Influence on Medicine in Ancient Greece*. Young Historians Conference. 12. https://pdxscholar.library.pdx.edu/younghistorians/2016/oralpres/12.

Separação do Estado das Igrejas (1911). (n.d.). Consultado em janeiro 3, 2026, em https://www.parlamento.pt/Parlamento/Paginas/Separacao-Estado-Igrejas.aspx.

Shan, C. (n.d.). *Chinese Cinema: from the Beginning to the 5th Generation - Festival des 3 Continents*. Festival Des 3 Continents. Consultado em dezembro 16, 2025, em https://www.3continents.com/en/programme/2003/cinema-chinois-des-origines-a-la-5eme-generation/ Statista Market Insights. (2025). *OTT Video - China | Statista Market forecast*. Statista. Consultado em dezembro 18, 2025, em https://www.statista.com/outlook/amo/media/tv-video/ott-video/china.

Siu, W.-G., & Lovrick, P. (1997). *Chinese Opera: Images and Stories*. UBC Press.

Sodré, P. R. (2013). Em Nome do Riso: Os Trovadores Galego-Portugueses e a Sátira em Jogo. *Revista Signum*, *14*(2). https://abrem.org.br/index.php/signum/article/view/92.

Spencer, H. (2012). The Physiology of Laughter. In *Illustrations of Universal Progress: A Series of Discussions*. The Project Gutenberg.

Stebbins, R. A. (1990). *Laugh-Makers: Stand-Up Comedy as Art, Business, and Life-Style*. McGill-Queen's Press - MQUP.

Stelmack, R. M., & Stalikas, A. (1991). Galen and the Humour Theory of Temperament. *Personality and Individual Differences*, *12*(3), 255–263. https://www.academia.edu/94146298/Galen_and_the_humour_theory_of_temperament.

Sun, S. (2011). From China with a laugh: A perusal of Chinese comedy film. In R. Garcia (Ed.), *Asia Laughs! A Survey of Asian Comedy Films*.

Teacher, B. (2025). *Chinese Face Culture in Chinese Society*. WuKong Edu Blog. Consultado em janeiro 13, 2026, em https://www.wukongsch.com/blog/chinese-face-culture-in-chinese-society-post-44480/.

Teixeira, A. (2024). *Religião – um ponto de acesso à modernidade da sociedade portuguesa*. Fundação Francisco Manuel Dos Santos. Consultado em janeiro 8, 2026, em https://ffms.pt/pt-pt/atualmentes/religiao-um-ponto-de-acesso-modernidade-da-sociedade-portuguesa.

Thorpe, A. (2005). Only Joking? The Relationship between the Clown and Percussion in Jingju. *Asian Theatre Journal*, *22*(2), 269–292. https://doi.org/10.1353/atj.2005.0034.

Tone, S. (2018). *The Pressure to Get Married is Tearing China's Families Apart*. #SixthTone. Consultado em janeiro 12, 2026, em https://www.sixthtone.com/news/1002866.

Tone, S. (2020). *Where are all the Chinese talk shows?* #SixthTone. Consultado em novembro 12, 2025, em https://www.sixthtone.com/news/1005616.

Torres, A. P. (1977). *Antologia da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa*. Lello & Irmão - Editores.

Trigo, S. (1983). Gil Vicente e a Teatralização das Linguagens. [Comunicação Oral]. Semana de Estudos Portugueses. Departamento de Estudos Espanhóis e Portugueses da Universidade de Toronto.

Tu, Chungkao 杜忠诰. (2006, 11 de outubro). 笑的真面目(*Xiào de zhēnmiànmù*) A verdadeira face do riso [Fax]. 台湾期刊论文索引系统 (*Táiwān qíkān lùnwén suǒyǐn xìtǒng*) Sistema de Indexação de Artigos de Periódicos de Taiwan, Biblioteca Nacional.

TVOAO (2023). *中国有多少家广播电视台?最新数据出炉!* (*Zhōngguó yǒu duōshǎo jiā guǎngbò diànshìtái? Zuìxīn shùjù chūlú!*) Quantas estações de rádio e televisão existem na China? Os dados mais recentes já estão disponíveis! Consultado em outubro 31, 2025, em https://www.tvoao.com/a/216720.aspx.

Ussene, B. (2021). *As novas formas de consumo audiovisual: os hábitos televisivos dos portugueses* [Dissertação de Mestrado, Iscte – Instituto Universitário de Lisboa]. https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/24345/1/master_benazir_cassamali_ussene.pdf.

Vasconcellos, M. (1998). As Cantigas de Escárnio e de Maldizer (a fascinante marginalidade em desfile). *Convergência Lusíada*, *12*(15), 15–22. https://www.convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/929.

Vem (des)conhecer Lisboa. (n.d.). *Lisboa Comedy Club*. Vem (Des)Conhecer Lisboa. Consultado em dezembro 19, 2025, em https://vemdesconhecerlisboa.weebly.com/lisboa-comedy-club.html.

Wang, B. W. (2023). *China's growing comedy scene feels censorship chill*. Consultado em janeiro 19, 2026, em https://www.bbc.com/news/world-asia-china-65776797.

Wang, H. (2022). From Court Fools to Stage Puppets: Country Bumpkins in the Skits on CCTV's Spring Festival Gala, 1983–2022. *The China Quarterly*, *250*, 552–571. https://doi.org/10.1017/s0305741022000091.

Wang, M. (2024). Xiaolin: Un'esplorazione su barzellette e umorismo nella cultura cinese antica. *Traduction Et Langues*, *23*(2), 209–232. https://doi.org/10.52919/translang.v23i2.1003.

Wasko, J. (Ed.). (2005). *A Companion to Television*. Blackwell Publishing.

Wei, L., & Lee, T. K. (2021). Language play in and with Chinese: traditional genres and contemporary developments. *Global Chinese*, *7*(2), 125–142. https://doi.org/10.1515/glochi-2021-2008.

Xu, Y., & Xu, Z. (2002). A "New" phenomenon of Chinese cinema: Happy-New-Year comic movie. *Asian Cinema*, *13*(1), 112–127. https://doi.org/10.1386/ac.13.1.112_7.

Yang, P., Tang, L., & Wang, X. (2014). Diaosias infrapolitics: scatological tropes, identity-making and cultural intimacy on China's Internet. *Media Culture & Society*, *37*(2), 197–214. https://doi.org/10.1177/0163443714557980.

Yaqoub, M., Jingwu, Z., & Ambekar, S. S. (2023). Pandemic impacts on cinema industry and over-the-top platforms in China. *Media International Australia*, *191*(1), 105–128. https://doi.org/10.1177/1329878x221145975.

Yuan, G. (2012). *Constructing National Identity through Media Ritual: A Case Study of the CCTV Spring Festival Gala* [Dissertação de Mestrado, Uppsala University]. https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:579105/FULLTEXT01.pdf.

Yue, X. (2018). *Humor and Chinese culture: A Psychological Perspective*. Routledge.

Yue, X. D. (2010). Exploration of Chinese humor: Historical review, empirical findings, and critical reflections. *Humor - International Journal of Humor Research*, *23*(3). https://doi.org/10.1515/humr.2010.018.

Zhang, Y. (2007). Chinese cinema in the new century: prospects and problems. *World Literature Today*, *81*(4). https://link.gale.com/apps/doc/A166537451/LitRC?u=anon~fbb5132b&sid=googleScholar&xid=1b893d64.

Zhang, Z., & Jin, X. (2018). Perceiving humor in traditional Chinese Peking opera. *Chinese Semiotic Studies*, *14*(3), 371–391. https://doi.org/10.1515/css-2018-0022.

Zhenhui, L., & Yifan, S. (2019). OTT industry development in China. *Journalism and Mass Communication*, *9*(4). https://doi.org/10.17265/2160-6579/2019.04.002.

Zhou, Y. (2024). A study of Online Self-Deprecating Culture through Buzzwords among Youngsters.

Journal of Education Humanities and Social Sciences, *45*, 293–299. https://doi.org/10.54097/qcvwpw81.

古代史 (*Gǔdài shǐ*) História da China Antiga. (n.d.). 中央人民政府駐香港特別行政區聯絡辦公室 (*Zhōngyāng Rénmín Zhèngfǔ Zhù Xiānggǎng Tèbié Xíngzhèngqū Liánluò Bàngōngshì*) Gabinete De Ligação Do Governo Popular Central Na Região Administrativa Especial De Hong Kong. Consultado em setembro 17, 2025, em http://big5.locpg.gov.cn/zggq/2014-01/04/c_125956419.htm.

Anexos

Anexo I - 相声《美丽人生》 (*Xiàngsheng "měili rénshēng")*

Cao, Yunjin & Liu, Yuntian 曹云金、刘云天 (2024) (TdA)

甲：我到现在都单身，没有奴朋友。我就特别羡慕别人

乙：嗯

甲：一个美国的著名演员。

乙：谁啊？

甲：布拉德皮特

乙：羡慕人什么呀？

甲：人家一聚，聚仨媳妇

乙：啊？

甲：安吉，琳娜，茱里。一下子就聚了仨。

乙：那是一个人。

甲：一根人？

乙：嗯

甲：我一直以为是仨人呢。

乙：这就是一个名字。

甲：我又一度都觉得有可能，交不上女朋友跟名字有关系。

乙：这联系得上吗？

甲：当然有联系。

乙：是吗？

甲：有一演员叫王珞丹你认识吗？

乙：我知道啊。

甲：知道吧？

乙：知道知道。

甲：他现在都没结婚吧。

乙：单身呐。

甲：你想他的名字，王珞丹（王落单）。她老得落单儿，这结婚她就麻烦。

乙：你也不能这么分析。

甲：这点我们比不了刘老师。

乙：我怎么了？

甲：结婚早。

乙：这倒是。

甲：聚了大胖媳妇，长得这漂亮，跟人似的。

乙：什么叫跟人似的？这叫什么话呀？

甲：好看，跟我说过，一辈子的梦想，就想聚那个姑娘为妻。

乙：为什么呀？

甲：他说我就喜欢这种瓜子脸，大眼睛的姑娘。

乙：好看。

甲：结果终于做到了，聚了一个大脸瓜子眼的。

(*Jiǎ: Wǒ dào xiànzài dōu dānshēn, méiyǒu nú péngyǒu. Wǒ jiù tèbié xiànmù biérén*

Yǐ: Èng

Jiǎ: Yīgè měiguó de zhùmíng yǎnyuán.

Yǐ: Shéi a?

Jiǎ: Bù lā dé pítè

Yǐ: Xiànmù rén shénme ya?

Jiǎ: Rénjiā yì jù, jù sā xífù

Yǐ: A?

Jiǎ: Ānjí, lín nà, zhū lǐ. Yīxià zǐ jiù jùle sā.

Yǐ: Nà shì yīgè rén.

Jiǎ: Yī gēn rén?

Yǐ: Èng

Jiǎ: Wǒ yīzhí yǐwéi shì sā rén ne.

Yǐ: Zhè jiùshì yīgè míngzì.

Jiǎ: Wǒ yòu yīdù dōu juédé yǒu kěnéng, jiāo bù shàng nǚ péngyǒu gēn míngzi yǒu guānxì.

Yǐ: Zhè liánxì dé shàng ma?

Jiǎ: Dāngrán yǒu liánxì.

Yǐ: Shì ma?

Jiǎ: Yǒuyī yǎnyuán jiào wángluòdān nǐ rènshí ma?

Yǐ: Wǒ zhīdào a.

Jiǎ: Zhīdào ba?

Yǐ: Zhīdào zhīdào.

Jiǎ: Tā xiànzài dōu méi jiéhūn ba.

Yǐ: Dānshēn nà.

Jiǎ: Nǐ xiǎng tā de míngzì, wángluòdān (wáng luò dān). Tā lǎo dé luò dān er, zhè jiéhūn tā jiù máfan.

Yǐ: Nǐ yě bùnéng zhème fēnxī.

Jiǎ: Zhè diǎn wǒmen bǐ bùliǎo liú lǎoshī.

Yǐ: Wǒ zěnmeliǎo?

Jiǎ: Jiéhūn zǎo.

Yǐ: Zhè dǎoshì.

Jiǎ: Jùle dà pàng xífù, zhǎng dé zhè piàoliang, gēn rén sì de.

Yǐ: Shénme jiào gēn rén sì de? Zhè jiào shénme huà ya?

Jiǎ: Hǎokàn, gēn wǒ shuōguò, yībèizǐ de mèngxiǎng, jiù xiǎng jù nàgè gūniáng wèi qī.

Yǐ: Wèishéme ya?

Jiǎ: Tā shuō wǒ jiù xǐhuān zhè zhǒng guāzǐ liǎn, dà yǎnjīng de gūniáng.

Yǐ: Hǎokàn.

Jiǎ: Jiéguǒ zhōngyú zuò dàole, jùle yīgè dà liǎn guāzǐ yǎn de.)

Anexo II – 黄埔江上有座桥 (*Huángbù jiāngshàng yǒu zuò qiáo*)

Wei & Li (2021, p. 138)

黄埔江上有座桥,

江桥腐朽已动摇,

江桥摇,眼看要垮掉。

请指示,是拆还是烧。

(*Huángbù jiāngshàng yǒu zuò qiáo,*

jiāng qiáo fǔxiǔ yǐ dòngyáo,

jiāng qiáo yáo, yǎnkàn yào kuǎ diào.

Qǐng zhǐshì, shì chāi háishì shāo.)