


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

ANA CLÁUDIA FERREIRA DA SILVEIRA

RETÓRICA, PROSÓDIA E HUMOR:
uma abordagem integrativa na análise do *sitcom Friends*



ARARAQUARA – SP
2022

ANA CLÁUDIA FERREIRA DA SILVEIRA

RETÓRICA, PROSÓDIA E HUMOR:
uma abordagem integrativa na análise do *sitcom Friends*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Análise Fonológica, Morfossintática, Semântica e Pragmática.

Orientadora: Profa. Dra. Gladis Massini-Cagliari

Coorientadora: Profa. Dra. Maria Flávia Figueiredo

Bolsa: FAPESP (2018/03149-9)

S587r Silveira, Ana Cláudia Ferreira da
Retórica, prosódia e humor: : uma abordagem integrativa na análise do sitcom friends / Ana Cláudia Ferreira da Silveira. -- Araraquara, 2022
208 p. : tabs.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Gladis Massini-Cagliari
Coorientadora: Maria Flávia Figueiredo

1. Linguística. 2. Retórica. 3. Prosódia. 4. Humor. 5. Comédias seriadas de televisão. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

ANA CLÁUDIA FERREIRA DA SILVEIRA

RETÓRICA, PROSÓDIA E HUMOR: uma abordagem integrativa na análise do *sitcom Friends*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Análise Fonológica, Morfossintática, Semântica e Pragmática

Orientador: Dra. Gladis Massini-Cagliari

Co-orientadora: Dra. Maria Flávia Figueiredo

Bolsa: FAPESP (2018/03149-9)

Data da defesa: 31/05/2022

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: **Dra. Gladis Massini-Cagliari**
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Membro Titular: **Dra. Larissa Cristina Berti**
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Membro Titular: **Dra. Ana Cristina Carmelino**
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Membro Titular: **Dra. Maíra Sueco Maegava Córdula**
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Membro Titular: **Dr. Antonio Suarez Abreu**
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Ao meu esposo,
Márcio Quintilhano, que me concedeu apoio
imprescindível durante o percurso deste projeto.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus, de quem provieram o sustento e o suporte fundamentais para a continuidade do trabalho e para perseverança nos momentos mais desafiadores.

De forma especial, gostaria de agradecer à minha orientadora, Profa. Dra. Gladis Massini-Cagliari, pela acolhida e pela orientação desde o início desta pesquisa. Seu profissionalismo, sua dedicação e seu empenho foram inspiradores e constituíram uma referência fundamental em meu percurso de Doutorado. Além disso, agradeço à minha coorientadora, Profa. Dra. Maria Flávia Figueiredo, que aceitou, prontamente, o convite para tal empreendimento e proporcionou orientação e apoio imprescindíveis e de inestimável valor.

Agradeço também à professora Dra. Ana Cristina Carmelino e à professora Dra. Larissa Cristina Berti que leram meu trabalho e estiveram presentes tanto em meu Exame Geral de Qualificação quanto em minha Defesa de Tese; suas contribuições possibilitaram o avanço e o aperfeiçoamento inestimável desta pesquisa. Do mesmo modo, agradeço à professora Dra. Máira Sueco Maegava Cordula e ao professor Dr. Antônio Suarez Abreu, que também estiveram em minha Banca de Defesa de Tese e que enriqueceram, sobremaneira, meu trabalho e minha compreensão acerca do fazer científico.

Ademais, agradeço à professora Dra. Luana Ferraz pelas ricas contribuições efetuadas nos eventos promovidos pelo Seminário de Estudos Linguísticos da Unesp (SELin) e nos diálogos efetuados no decorrer da minha trajetória de pesquisa e escrita.

Sou grata, também, ao Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa da UNESP, câmpus de Araraquara, à CAPES, por conceder a Bolsa durante dois meses do primeiro ano de minha pesquisa e, em especial, à FAPESP (Processo: 2018/03149-9), por conceder a Bolsa e todos os recursos necessários para o perfeito andamento do projeto até o período final deste Doutorado.

Gostaria de agradecer aos meus colegas de estudo, com quem pude estabelecer um relacionamento de amizade e de interlocuções profícuas: Débora Aparecida dos Reis Justo Barreto, Marcus Garcia de Sene e André Luiz Machado. De maneira especial, agradeço ao meu amigo e pesquisador, Alan Ribeiro Radi, pela cooperação essencial e pelo companheirismo em meus momentos mais difíceis. Agradeço também à querida professora e pesquisadora, Dra. Maria Sílvia Pereira Rodrigues Alves Barbosa, pelas preciosas (e indispensáveis) orientações e sugestões referentes ao procedimento de análise acústica. Sou grata, também, à querida

professora de Língua Inglesa, Michele Daiane de Paula Sousa, por me orientar e oferecer ferramentas de estudos desse idioma fundamental ao meu percurso de pesquisa.

Finalmente, agradeço aos meus pais, pelo suporte em diversos momentos e, em especial, ao meu esposo, Márcio Quintilhano, pela compreensão e pelo apoio incondicional durante esse período desafiador para mim.

Seria impossível mencionar todas as pessoas às quais devo minha sincera gratidão, aos colegas e professores da UNESP de Araraquara e da Unifran, aos muitos amigos de longa data e àqueles que a Pós-Graduação me presenteou; enfim, é preciso agradecer a todos que, de modo direto ou indireto, beneficiaram minha pesquisa e tornaram meu percurso muito mais especial. Ao término deste projeto, permanece esta convicção: a pesquisa científica é mesmo um empreendimento coletivo!

“C’est le ton qui fait la musique.”
Peter L. Berger (2017, p. 166)

RESUMO

A ação retórica (*actio*) – etapa em que o orador profere o discurso – designa o desempenho do orador e o modo como ele se apresenta perante o auditório. Nessa etapa, além do conteúdo discursivo, são fundamentais os elementos prosódicos, pois eles atribuem melodia e ritmo à fala. A expressão comunicativa oriunda desses elementos pode assumir determinadas funções e provocar distintas reações no auditório como, por exemplo, o riso. Desse modo, este trabalho tem como objetivo investigar a função da prosódia como possível gatilho à provocação do riso na etapa relativa à *actio* retórica. Para delinear esse objetivo, partimos da hipótese de que as modificações de caráter prosódico podem exorbitar a função de simples marcadores enunciativos para assumir o protagonismo no processo de estímulo do riso em determinadas ocorrências discursivas. A fim de observar esse fenômeno, selecionamos 37 trechos da série *Friends* (NBC, 1994-2004), em que o riso, por parte do auditório (presente durante a gravação da série), fez-se presente. A partir dessa seleção, buscamos observar, por meio de uma análise auditiva – dos correlatos perceptivo-auditivos da prosódia –, se os diálogos que precederam o riso apresentaram algum tipo de modificação prosódica. É necessário sublinhar que, com o intuito de restringir o máximo possível de variáveis (como os níveis sintático e vocabular) e estreitar os elementos observados, foram selecionados os enunciados idênticos, ou seja, aqueles que foram emitidos de forma repetida pelo mesmo personagem, mas que apresentaram modificação prosódica. Depois de definida a amostra, partimos para o empreendimento da análise acústica, com o auxílio do programa *Praat*. Por meio desse programa, analisamos os seguintes correlatos acústicos: frequência fundamental (F0), intensidade (dB) e duração (ms). Com vistas a experimentar nossa hipótese de pesquisa, submetemos nosso *corpus* a uma análise embasada pelos referenciais teóricos a seguir: Retórica: Aristóteles (2015), Cícero (2013), Quintiliano (2016) e Reboul (2004); Prosódia: Cagliari (1992; 2007), Massini-Cagliari (1992), Kent e Read (2015) e Scarpa (1999); e Humor: Alberti (1999); Attardo, Urios-Aparisi e Wagner (2013); Berger (2017), Bergson (2018), Possenti (2010), Quintiliano (2016) e Raskin (1985). Os dados levantados em nosso processo investigativo indicaram que os fenômenos prosódicos – entoação, volume, tessitura, acento frasal e pausa –, puderam atuar na modificação e na construção de sentidos tanto de ordem semântica quanto pragmática. Dessa maneira, a hipótese norteadora desta pesquisa foi confirmada, pois os resultados indicaram que a prosódia assumiu um papel fundamental na constituição de *scripts* contrastivos e de efeitos de humor relacionados à repetição, à ironia, ao exagero e à imitação, provocando, desse modo, o riso.

Palavras – chave: Retórica; Prosódia; Humor; *Sitcom*; *Friends*.

ABSTRACT

The rhetorical delivery (*actio*) – the phase in which the speaker utters the speech – designates the speaker's performance and how he presents himself to the audience. At this stage, in addition to the discursive content, the prosodic elements are fundamental, as they attribute melody and rhythm to speech. The communicative expression arising from these elements can assume certain functions and cause different reactions in the audience, such as laughter. Thus, this work aims to investigate the function of prosody as a possible trigger for the provocation of laughter in the phase related to rhetorical *actio*. To delineate this objective, we start from the hypothesis that prosodic nature modifications can exceed the function of simple enunciative markers to assume the leading role in the process of stimulating laughter in certain discursive occurrences. To observe this phenomenon, we selected 37 excerpts from the sitcom *Friends* (NBC, 1994-2004) in which laughter, on the part of the audience (available during the recording of the sitcom), was present. From this selection, we sought to observe, through an auditory analysis - of the auditory-perceptual correlates of prosody - if the dialogues that preceded the laughter showed some type of prosodic modification. It is necessary to emphasize that - to restrict as many variables as possible (such as syntactic and vocabulary levels) and narrow the observed elements - identical utterances were selected, that is, those issued repeatedly by the same character but showed prosodic modification. We undertook acoustic analysis with the help of the Praat program, in which it was analyzed the following acoustic correlates: fundamental frequency (F0), intensity (dB), and duration (ms). In order to test our research hypothesis, we submitted our corpus to an analysis based on the following theoretical frameworks: Rhetoric: Aristóteles (2015), Cícero (2013), Quintiliano (2016), and Reboul (2004); Prosody: Cagliari (1992; 2007), Massini-Cagliari (1992) Kent and Read (2015) and Scarpa (1999); and Humor: Alberti (1999); Attardo, Urios-Aparisi and Wagner (2013); Berger (2017), Bergson (2018), Possenti (2010), Quintiliano (2016) and Raskin (1985). The data collected in our investigative process indicated that the prosodic phenomena, intonation, volume, range, and pause, could act in the modification and construction of both semantic and pragmatic meanings. Therefore, the central hypothesis of this research was confirmed since the results indicated that prosody assumed a fundamental role in the constitution of contrastive scripts and humor effects related to repetition, irony, exaggeration, and imitation, provoking, in this manner, laughter.

Keywords: Rhetoric; Prosody; Humor; Sitcom; *Friends*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Frontalidade da cena e centralização dos objetos	34
Figura 2. Etapas do processo argumentativo e partes do discurso	40
Figura 3. Imagem acústica com destaque para a pausa silenciosa entre os enunciados “ <i>Based on this play?</i> ”	87
Figura 4. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa na transição dos enunciados – Ocorrência (1).....	98
Figura 5. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa na transição dos enunciados – ocorrência (2).....	1090
Figura 6. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa na transição dos enunciados – ocorrência (3).....	14102
Figura 7. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa na transição dos enunciados – ocorrência (4).....	105
Figura 8. Imagem acústica contendo as emissões e as pausas na transição dos enunciados – ocorrência (5).....	107
Figura 9. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa na transição dos enunciados – ocorrência (6).....	109
Figura 10. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa na transição dos enunciados – ocorrência (7).....	111
Figura 11. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa na transição dos enunciados – ocorrência (8).....	112
Figura 12. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa na transição dos enunciados – ocorrência (9).....	114
Figura 13. Imagem acústica contendo as três emissões e as pausas nas transições dos enunciados – ocorrência (10).....	116
Figura 14. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa na transição dos enunciados – ocorrência (11).....	14318
Figura 15. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa na transição dos enunciados – ocorrência (12).....	14721
Figura 16. Imagem acústica contendo todas as emissões e as pausas na transição delas – ocorrência (13).....	123
Figura 17. Imagem acústica contendo as duas emissões sequenciais de “ <i>Back to happy</i> ” – ocorrência (14).....	124

Figura 18. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa entre elas – ocorrência (15)	126
Figura 19. Imagem acústica contendo a primeira emissão de “ <i>My best friend and my sister</i> ” – ocorrência (16)	128
Figura 20. Imagem acústica contendo a segunda emissão de “ <i>My best friend and my sister</i> ” – ocorrência (16)	129
Figura 21. Imagem acústica contendo as duas emissões e o intervalo entre elas – ocorrência (17)	131
Figura 22. Imagem acústica contendo as duas primeiras emissões sequenciais de “ <i>Denise</i> ” – ocorrência (18)	134
Figura 23. Imagem acústica contendo a segunda emissão de “ <i>Denise</i> ” – ocorrência (18)	134
Figura 24. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa na transição dos enunciados – ocorrência (19)	137
Figura 25. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa na transição dos enunciados – ocorrência (20)	139
Figura 26. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa na transição dos enunciados – ocorrência (21)	141
Figura 27. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa na transição dos enunciados – ocorrência (22)	143
Figura 28. Imagem acústica contendo as três emissões de “ <i>Hi</i> ” e as pausas entre elas – ocorrência (23)	149
Figura 29. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa na transição dos enunciados – ocorrência (24)	147
Figura 30. Imagem acústica contendo as duas emissões e o intervalo na transição dos enunciados – ocorrência (25)	149
Figura 31. Imagem acústica contendo as duas emissões de “ <i>Saturday night</i> ” – ocorrência (26)	164
Figura 32. Imagem acústica contendo dois enunciados idênticos e a afirmação no intervalo entre eles – ocorrência (27)	167
Figura 33. Imagem acústica contendo as seis emissões do verbo “ <i>Was</i> ” – ocorrência (28)	169
Figura 34. Imagem acústica contendo as seis emissões sem pausas entre elas – ocorrência (29)	171
Figura 35. Imagem acústica contendo as duas emissões do pedido “ <i>Excuse-me</i> ” – ocorrência (30)	173

Figura 36. Imagem acústica contendo as duas emissões e o intervalo na transição dos enunciados – ocorrência (31).....	175
Figura 37. Imagem acústica contendo as emissões do nome “ <i>Joey</i> ” e as pausas nas transições dos enunciados – ocorrência (32)	176
Figura 38. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa entre elas com comentário do interlocutor – ocorrência (33).....	179
Figura 39. Imagem acústica contendo as três emissões da ordem “ <i>Shut up</i> ” – ocorrência (34)	181
Figura 40. Imagem acústica contendo as duas emissões de “ <i>Like a fool</i> ” – ocorrência (35)	183
Figura 41. Imagem acústica contendo as três emissões e as pausas na transição dos enunciados – ocorrência (36).....	185
Figura 42. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa na transição dos enunciados – ocorrência (37).....	187

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Frequência dos elementos prosódicos	95
Gráfico 2. Efeitos de humor identificados na segunda categoria de análise	196
Gráfico 3. Percentual de modificação prosódica por personagem	196

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Funções dos elementos prosódicos	64
Quadro 2. Teorias clássicas do Humor.....	76
Quadro 3. Instâncias humorísticas excluídas da amostra de análise final.....	84
Quadro 4. Dados da análise auditiva extraídos da ocorrência (1), enunciado “ <i>Based on this play?</i> ”	86
Quadro 5. Elementos prosódicos identificados e suas funções – Enunciado “ <i>Based on this play?</i> ”	89
Quadro 6. Elementos prosódicos identificados na análise auditiva das 37 instâncias humorísticas.....	92
Quadro 7. Prosódia e estrutura formal baseada em <i>script</i>	159
Quadro 8. Elementos prosódicos identificados na análise auditiva	196

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Valores de F0, intensidade e duração das emissões do vocativo “ <i>Ninna</i> ”	102
Tabela 2. Valores de F0 de cada uma das emissões do verbo “ <i>was</i> ”	170

LISTA DE ABREVIATURAS E SÍMBOLOS

dB	Decibéis
F0	frequência fundamental
GT	grupo tonal
Hz	Hertz
s	Segundos

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1 AS DIFERENTES ABORDAGENS TEÓRICAS INTEGRATIVAS NO ESTUDO DO HUMOR E DO RISO	23
1.1 Pesquisas com abordagens teórico-integrativas	23
1.2 Considerações finais	25
2 CONSTITUIÇÃO DO <i>CORPUS</i>	27
2.1 O gênero <i>Sitcom</i>	27
2.2 <i>Friends</i>	32
2.3 Considerações finais	36
3 RETÓRICA	37
3.1 Etapas do processo persuasivo e partes do discurso	40
3.1.1 A etapa da ação como protagonista do <i>sitcom</i>	43
3.1.2 O despertar das paixões na etapa da ação.....	47
3.2 Considerações finais	49
4 PROSÓDIA	50
4.1 Elementos prosódicos	52
4.1.1 Acento.....	53
4.1.2 Acento Frasal.....	54
4.1.3 Ritmo	56
4.1.4 Duração.....	57
4.1.5 Velocidade de fala	57
4.1.6 Entoação	57
4.1.7 Tessitura	59
4.1.8 Pausa.....	60
4.1.9 Volume	61
4.2 Características da qualidade e da dinâmica vocal	61
4.3 Funções dos elementos prosódicos	63
4.4 Considerações finais	68
5 RISO E HUMOR	69
5.1 As origens do pensamento ocidental sobre o riso	70
5.2 Teorias Clássicas do Humor	73

5.3 Teoria da incongruência e seus desdobramentos	76
5.3.1 Raskin e os <i>scripts</i> semânticos – derivados da teoria da incongruência	78
5.4 Considerações finais	80
6 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	81
6.1 Levantamento dos dados	83
6.2 Tratamento do <i>corpus</i>	84
6.3 Exemplo de análise	85
6.4 Considerações finais	90
7 DESCRIÇÃO DOS DADOS E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	91
7.1 As funções exercidas pelos elementos prosódicos no <i>corpus</i>:	96
7.1.1 Primeira categoria: instâncias que apresentaram <i>scripts</i> em oposição	96
7.1.1.1 <i>Discussão da primeira categoria</i>	150
7.1.2 Segunda categoria: instâncias que não apresentaram <i>scripts</i> em oposição	163
7.1.2.1 <i>Discussão da análise da segunda categoria</i>	188
7.2 Discussão geral	195
7.3 Considerações finais	198
CONCLUSÃO	199
REFERÊNCIAS	202

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como tema a abordagem integrativa entre Retórica, Prosódia e Humor¹ com o intuito de analisar a série de comédia *Friends* (NBC, 1994-2004). Sendo assim, esse tema assenta-se sobre reflexões empreendidas a respeito da integralização entre esses três campos do saber com vistas a angariar uma investigação extensiva do fenômeno humorístico em um dos *sitcoms*² mais ovacionados das últimas décadas. Vale destacar que o fenômeno humorístico³, tomado no senso comum, é associado, *a priori*, a sensações positivas, como a alegria, à desopilação das tensões cotidianas, à congregação de indivíduos para compor grupos identitários e a outras sensações semelhantes. Com base nesses benefícios e na forma positiva com que o humor é popularmente considerado, presenciamos corriqueiramente a prática de sua comercialização, que se manifesta, por exemplo, na venda de shows de *stand-up*, de programas humorísticos, de livros de piadas e de séries de comédia, de modo específico.

Nesse contexto, encontramos brecha para considerar o humor como um fenômeno comercial, ou seja, sujeito a um processo de retorização com vistas à adesão. Nesse sentido, o humor está, por um lado, associado ao exposto no parágrafo anterior, uma vez que, mediante o fenômeno de comercialização, a retórica passa a ser evocada como uma ferramenta para a persuasão a respeito do produto comercializado. Por outro lado, o humor é visto como uma ferramenta possível para alcançar o riso por vias de estratégias da linguagem verbal e de elementos multimodais. Esse processo vincula-se à retórica pelo simples fato de estar a serviço de um propósito comunicativo a ser atingido.

Frente a essas questões, fica patente a influência que a formação da pesquisadora exerce sobre o estabelecimento temático desta pesquisa. Tal formação advém das áreas de Linguística, Retórica e Prosódia; somado aos conhecimentos teóricos, acresce-se o fascínio pelos mecanismos de produção do humor com vistas à provocação do riso. Assim, cumpre evidenciar que a delimitação do tema ocorreu mediante as reflexões da pesquisadora após entrar em

¹ Elegemos a adoção de iniciais maiúsculas para a grafia dos termos Retórica, Prosódia e Humor a fim de designá-los como campos teóricos.

² Embora o termo *sitcom* corresponda à expressão em língua portuguesa “comédia de situação”, optou-se, neste trabalho, pelo uso do substantivo masculino; tal uso pode ser observado em pesquisas brasileiras recentes como aquelas presentes em Ceretta (2016) e Pelegrini (2015), por exemplo.

³ Utilizaremos o termo genérico “humor” para indicar a categoria geral (termo guarda-chuva que compreende todos os fenômenos humorísticos), como é tomado, atualmente, nesse campo de estudos (ATTARDO, 2020). O “riso”, por sua vez, é tomado como a reação do auditório frente a um evento humorístico. Qualquer diferenciação posterior decorrerá de citações teóricas em que os autores, originalmente, utilizaram diferentes termos, como chiste (FREUD, 2017), risível (ALBERTI, 1999), ridículo (SKINNER, 2004), etc.

contato com o discurso humorístico e mobilizar alguns conhecimentos teóricos provenientes de sua formação para esclarecer questionamentos levantados.

Esse movimento reflexivo deu origem à construção da hipótese norteadora deste trabalho, qual seja: as modificações de caráter prosódico podem exorbitar a função de simples marcadores enunciativos para assumir o protagonismo no processo de estímulo do riso em determinadas ocorrências discursivas.

Dessa maneira, a presente pesquisa tem como objetivo investigar a função da prosódia como possível gatilho para a provocação do riso na etapa relativa à *actio* retórica – momento em que o orador profere seu discurso diante de um auditório⁴. Em outras palavras, esperamos contribuir para a descrição das principais funções linguísticas e retóricas desempenhadas pelos elementos prosódicos e entender melhor o modo como tais elementos podem ser usados como recurso de persuasão no discurso oral humorístico.

A corroboração da hipótese norteadora deste trabalho amplia os arcabouços teóricos próprios dos estudos da Retórica, da Prosódia e do Humor, levando em consideração a baixa incidência de pesquisas sob a abordagem teórica integrativa, conforme proposta neste trabalho. Dessa forma, justifica-se a realização de nosso empreendimento investigativo e ressaltam-se as contribuições teóricas provenientes dele e que servirão como aporte para futuras pesquisas acerca de temas afins.

Ainda no tocante às justificativas da pesquisa, evocamos aquela que se refere à busca pela compreensão do lugar da prosódia na *actio* retórica, uma vez que esta investigação, de modo específico, possui especial importância para o suprimento de uma lacuna nos estudos retóricos atuais, que não têm se dedicado de modo suficiente ao estudo da função da prosódia na etapa relativa à execução oratória (*actio* ou *pronuntiatio*). Segundo Ramírez Vidal (2018), expoente da retórica, são necessárias pesquisas que se aprofundem no entendimento dessa intersecção.

Ademais, embora alguns trabalhos sobre o humor já tenham chamado atenção para o papel da prosódia na construção dos textos orais do gênero humorístico, poucas investigações sistemáticas têm sido conduzidas no Brasil a fim de demonstrar esse fenômeno, conforme revisão bibliográfica, que será apresentada em seção subsequente. Nesse sentido, acreditamos na relevância deste estudo, que objetiva apresentar uma possível abordagem sistemática da relação existente entre prosódia e humor. Em outras palavras, os resultados do trabalho podem contribuir para a compreensão sobre como, efetivamente, se manifesta a relação entre

⁴ A respeito desse termo, Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, p. 22) afirmam que, “em matéria de retórica, parece-nos preferível definir o auditório como o conjunto daqueles que o orador quer influenciar com sua argumentação”.

fenômenos prosódicos e efeitos de humor sob os pontos de vista quantitativo (número de ocorrências do fenômeno) e qualitativo (interpretação semântica dos dados).

Passemos, então, à exposição dos principais autores e suas respectivas áreas de conhecimento que sustentarão nossas reflexões em busca de alcançar o objetivo proposto nesta pesquisa. Vale sublinhar que o presente trabalho, em vista de sua abordagem integrativa, alicerça-se sobre um referencial teórico que contempla pressupostos advindos de três áreas do saber. Vejamos:

No que concerne à área da **Retórica**, contaremos com os estudos clássicos, por meio dos autores greco-romanos Aristóteles (2015), Cícero (2002) e Quintiliano (2016), e com autores contemporâneos, na esteira de Citelli (1995), Ferreira (2010), Figueiredo e Ferreira (2016), Mateus (2018), Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005), Ramírez Vidal (2018), Reboul (2004), Tringali (1988), dentre outros.

No que tange aos estudos da **Prosódia**, lançaremos mão das proposições de Cagliari (1992; 2007), Cagliari e Massini-Cagliari (2003), Figueiredo (2006), Tenani (2017), Massini-Cagliari e Cagliari (2012), Massini-Cagliari (1992), Kent e Read (2015), Scarpa (1999), dentre outros.

Ainda a respeito dos referenciais teóricos, apresentamos os autores que nos auxiliam na compreensão do **Humor**: Alberti (1999), Aristóteles (2017), Attardo, Urios-Aparisi e Wagner (2013), Quintiliano (2016), Berger (2017), Bergson (2018), Bremmer e Roodenburg (2000), Eagleton (2020), Freud (2017), Geier (2011), Minois (2003), Possenti (2010), Raskin (1985), Saliba (2017), Skinner (2004), Propp (1992), Weems (2016), dentre outros.

Os pesquisadores mencionados buscaram, de acordo com suas respectivas áreas, compreender os fenômenos atinentes a elas. Nós, por outro lado, lançaremos mão de cada uma dessas proposições a fim de corroborar nossa hipótese acerca da relação existente entre as áreas que integram nosso arcabouço teórico.

Uma vez estabelecidos o tema, o objetivo, a justificativa e o arcabouço teórico para nossa pesquisa, compete esclarecer qual será o objeto de estudo sobre o qual nos debruçaremos. Elegemos, como *corpus* desta investigação, o material de áudio de instâncias humorísticas selecionadas nas dez temporadas do *sitcom Friends* (NBC, 1994-2004). Essa série foi criada por David Crane e Marta Kauffman e apresentada, originalmente, pela rede de televisão NBC. A série gira em torno de um grupo de seis amigos que vive na cidade de Nova York e que, juntos, enfrentam desafios e vicissitudes relacionados à carreira, à família e à vida amorosa. Não obstante, de acordo com o roteiro, tais obstáculos podem ser superados com o auxílio de uma amizade sólida e genuína.

Ainda que a série tenha sido encerrada em 2004, seu alcance permanece até os dias atuais, uma vez que a televisão a cabo, pelo canal da *Warner*, mantém as reprises diariamente, e serviços de *streaming*, como *Netflix* (até 2020) e *HBO Max* (a partir de 2020), disponibilizam a série em seu catálogo sempre com números expressivos de audiência. As justificativas para a escolha do *corpus* supramencionado serão evidenciadas, com mais aprofundamento, na seção relativa ao gênero *sitcom*, ao qual o objeto de estudos pertence.

Passemos, por fim, à descrição das seções que compõem a arquitetura deste trabalho.

O presente estudo se inicia com um breve levantamento dos trabalhos que apresentaram uma abordagem teórica integrativa como conduta científica nas pesquisas que tomaram o riso e o humor como objeto de estudo.

A segunda seção, intitulada “Constituição do *corpus*”, dedica-se a elaborar um panorama histórico e uma descrição do gênero textual/discursivo *sitcom*. Essa descrição engloba as características e peculiaridades constituintes do gênero em questão, com a finalidade de estabelecer os pontos passíveis de serem considerados na intersecção entre *sitcom* e Retórica. Ademais, buscamos oferecer uma contextualização da série *Friends*, bem como das características que a levam a ser arrolada como pertencente ao gênero *sitcom*, em seu formato tradicional. Mostramos, ainda, como esse formato remonta o gênero à sua origem, qual seja, as peças teatrais. Expomos, finalmente, nesta seção, alguns dados numéricos e argumentos que justifiquem a seleção do arcabouço teórico da Retórica como vertente norteadora da investigação no tocante ao procedimento persuasivo.

Na terceira seção, que tem como título “Retórica”, buscamos apresentar ao leitor o contexto de surgimento dessa *tékhnē* ligada à linguagem. Empreendemos, ainda, um apanhado das bases epistemológicas que constituem esse campo do conhecimento, dos quais salientamos: o tripé retórico (*ethos*, *pathos* e *logos*), os gêneros retóricos (judiciário, deliberativo e epidítico) e, por fim, as etapas do processo retórico. Salientamos o destaque atribuído à etapa denominada *actio* – em que se dá a proferição do discurso; trata-se da atividade retórica que visa despertar as paixões no auditório. É preciso ressaltar que, no caso do *corpus* desta pesquisa, a paixão pretendida pelo orador/ator é o riso.

A quarta seção denomina-se “Prosódia” e subdivide-se em três partes. Na primeira delas, expõem-se algumas definições desse campo de estudos advindos das proposições de diferentes teóricos. Na segunda parte, objetiva-se descrever e exemplificar os seguintes fenômenos prosódicos: ritmo, acento, entoação⁵, tessitura, volume, velocidade e pausa. Na

⁵ Atualmente, a tradução mais comum para o correspondente em inglês “*intonation*” é “entonação”. Entretanto, esse termo é designado também das seguintes formas: “intonação” (GEBARA, 1976), “entoação” (MASSINI-

terceira parte, finalmente, apresentam-se as distintas funções exercidas pelos elementos prosódicos como, por exemplo, as funções sintática, semântica e pragmática, priorizadas pelo fato de serem identificadas nas análises.

“Riso e Humor” é o título atribuído à quinta seção. Nessa parte do trabalho, teceremos reflexões sobre esses termos e elaboraremos uma contextualização histórica que privilegie a origem do pensamento ocidental sobre o riso, a partir da Antiguidade greco-romana, perpassando o período renascentista. Na sequência, traremos à baila as teorias clássicas do humor, são elas: teoria do alívio, teoria da superioridade e teoria da incongruência. Frisamos, ainda, a ênfase que se repousará sobre a teoria da incongruência e seus subsequentes desdobramentos, com destaque a teoria dos *scripts* – derivada da teoria semântica do humor.

Na sexta seção, cujo título é “Procedimentos metodológicos”, evidenciaremos os processos concernentes à metodologia adotada para a realização da pesquisa. De tais processos, salientamos aqueles relacionados aos critérios de seleção do *corpus*, ao levantamento e tratamento dos dados e, conseqüentemente, à sua interpretação. Oferecemos, ainda, uma demonstração do procedimento analítico empreendido.

Finalmente, na sétima seção, intitulada “Descrição dos dados e discussão dos resultados”, debruçamo-nos sobre o *corpus* selecionado a fim de extrair dele elementos capazes de corroborar, do ponto de vista empírico, nossa hipótese teórica. Essa seção é subdividida em três partes: na primeira, demonstramos os dados oriundos das 37 instâncias humorísticas levantadas pela análise auditiva e que compõem a amostra definitiva para a pesquisa. Na segunda, realizamos a análise acústica, por meio do programa *Praat*, de 37 instâncias com vistas à interpretação das diferentes funções exercidas pelos fenômenos prosódicos nela identificados. Nessa segunda parte, subdividimos as análises em duas categorias: na primeira, foram elencadas as instâncias em que houve a sobreposição de *scripts*. Nela, buscamos estabelecer a possível relação existente entre as funções dos elementos prosódicos verificados na etapa precedente e o esquema de *scripts*, tal como elaborado por Raskin (1985). A segunda categoria, por sua vez, foi constituída pelas instâncias em que não houve *scripts* em oposição; antes, nesse tópico, verificou-se a prevalência da repetição, da ironia, do exagero e da imitação enquanto efeitos de humor decorrentes da utilização, pelo ator/orador, dos elementos prosódicos. Por fim, na terceira parte dessa seção, empreendemos uma discussão geral dos resultados levantados no processo analítico.

CAGLIARI; CAGLIARI, 2012) ou, como já mencionado, “entonação” (CANTERO, 2002). Para este trabalho, elegemos o termo “entoação”.

Assim, pudemos constatar que os dados levantados em nosso processo investigativo indicaram que os fenômenos prosódicos – entoação, volume, tessitura e pausa – puderam atuar na modificação e na construção de sentidos tanto de ordem semântica quanto pragmática. Desse modo, a prosódia assumiu um papel fundamental na constituição de *scripts* contrastivos e de efeitos de humor relacionados à repetição, à ironia, ao exagero e à imitação, provocando, desse modo, o riso.

Depois de havermos exposto panoramicamente os elementos constitutivos de nossa pesquisa e o objetivo proveniente dela, bem como a estrutura global de nosso trabalho, passemos, nas próximas seções, a considerar os elementos teóricos e analíticos orientados pelo nosso propósito investigativo.

1 AS DIFERENTES ABORDAGENS TEÓRICAS INTEGRATIVAS NO ESTUDO DO HUMOR E DO RISO

Esta seção visa expor um breve levantamento dos trabalhos que apresentaram uma abordagem teórica integrativa como conduta científica nas pesquisas que tomaram o riso e o humor como objeto de estudo. Para tanto, com o propósito de localizar tais trabalhos, utilizamos os seguintes termos de busca: retórica e humor; retórica e prosódia e prosódia e humor. Acredita-se que os trabalhos selecionados a partir desse critério de pesquisa puderam compor uma amostra representativa no que tange aos recentes estudos desenvolvidos com o objetivo próximo ao deste empreendimento investigativo.

1.1 Pesquisas com abordagens teórico-integrativas

A respeito das abordagens de interface no estudo do riso e do humor, vale destacar os dizeres de Saliba (2017), que utiliza o ensejo da publicação intitulada *Encyclopedia of Humor Studies* (2014) para destacar a complexidade dos estudos humorísticos. Essa obra foi organizada pelo pesquisador do riso e do humor, Salvattore Attardo, e reúne 335 verbetes distribuídos em dois volumes. A fim de compor uma obra tão ampla, foram necessários 214 colaboradores oriundos de diversos campos do conhecimento. Os verbetes são atualizados e escritos por vários especialistas,

abrangendo os mais diversos temas e abordagens da antropologia, da linguística, da psicologia, da neurociência cognitiva e de inúmeras outras disciplinas, sem contar *as surpreendentes interconexões disciplinares*, as quais provocam um saudável deslocamento de fronteiras no sentido de captar *a crescente complexidade do universo de estudos humorísticos*. Embora excessivamente geral ou talvez exatamente por esta amplitude, *a questão vem percorrendo a agenda de várias disciplinas com cruzamentos interdisciplinares tão inusitados e surpreendentes quanto o próprio tema do riso e do humor*. E a publicação da referida *Encyclopedia* vem, entre outras coisas, apenas comprovar que *a questão alimenta e atualiza as pautas de várias disciplinas científicas*, ajudando também a produzir *inusitadas quebras de fronteiras epistemológicas*. (SALIBA, 2017, p. 3, grifos nossos)

Ainda sob a perspectiva da interdisciplinaridade, os autores de *The Psychology of Humor: An Integrative Approach*, Martin e Ford (2018) afirmam que o humor é um tópico interdisciplinar, em que estudiosos de diversas disciplinas, como antropologia, biologia, ciência da computação, linguística, estudos literários e culturais, neurociência, filosofia e sociologia contribuem para o avanço dos estudos que têm o humor como objeto de análise científica. De fato, segundo os autores, a pesquisa que contribui para a psicologia do humor tornou-se mais

amplamente dispersa nos meios de publicação dentro do campo da psicologia, bem como nas outras disciplinas citadas anteriormente. Nesse sentido, ao publicarem a segunda edição da obra supracitada, os pesquisadores expõem a consolidação de uma literatura expansiva, muitas vezes abordando as contribuições de outras disciplinas para manter uma revisão atualizada, informada, abrangente e integrativa dos achados teóricos e de pesquisa que contribuem para a compreensão da psicologia do humor – âmbito teórico ao qual pertencem os autores e a investigação empreendida.

Do mesmo modo, ao elaborar o trabalho intitulado *O riso e o risível na história do pensamento*, Alberti (1999) assevera que, por seu objeto e por seu modo de abordá-lo, seu estudo estaria situado numa região interdisciplinar. Em outras palavras, e recuperando o que já foi dito até o momento, as quebras de fronteiras epistemológicas promovem, com frequência, o entrelaçamento de distintos campos do saber com vistas a uma melhor compreensão do riso e do humor.

O comportamento científico teórico-integrativo de pesquisa frente ao fenômeno humorístico se confirmou no levantamento bibliográfico. A começar pelo fato de, em recentes estudos, o humor dividir lugar com outras temáticas, obtendo resultados que, na maioria das vezes, demonstra um caráter interdisciplinar (CARMELINO, 2015), como é o caso de pesquisas brasileiras atuais acerca da relação existente entre humor e retórica. Podemos mencionar, por exemplo, o capítulo intitulado “Tá rindo de quê? Aspectos da graça e do risível em retórica” (FERREIRA, 2015) e a obra denominada *Humor: eis a questão*, da pesquisadora do Humor, Ana Cristina Carmelino (2015). Além disso, identificamos uma dissertação que teve como título “A ‘graça’ no campo da religião: uma análise retórica da pregação de Cláudio Duarte”. Nesse trabalho, Freitas (2017) teve como objetivo central investigar a função e a relevância do humor na pregação religiosa. Dentre outros elementos investigados, ela buscou verificar como alguns fenômenos prosódicos podem contribuir para a produção do humor e da eficácia argumentativa.

Ainda sobre as relações estabelecidas entre diferentes campos, podemos destacar o trabalho intitulado “A prosódia como instrumento de persuasão” (BOLELLA, 2006). Nele, a pesquisadora busca construir as bases para futuras pesquisas que tenham interesse no entendimento da intersecção entre aspectos prosódicos e retórico-argumentativos, buscando entender melhor o modo como esses elementos podem ser utilizados como estratégia de persuasão.

Outra interface verificada foi a da prosódia com o humor, como a proposta no livro *Prosody and humor*, organizada por Attardo, Wagner e Urios-Aparisi (2013). Trata-se de uma obra que reúne vários estudos sobre a intersecção da prosódia com o humor. Os capítulos são

escritos por pesquisadores reconhecidos na área e representam a vanguarda desse campo interdisciplinar de estudo. O livro abrange uma ampla gama de linguagens, utilizando várias abordagens teóricas, desde teorias semânticas cognitivas até à análise do discurso. Todas as contribuições foram apoiadas na análise de dados empíricos instrumentais. O tema unificador é a busca por marcadores das intenções humorísticas ou irônicas dos falantes, assim como do gênero de interação. Sobre a intersecção da prosódia com o humor no estado da arte, vale sublinhar o seguinte comentário presente na obra: “podemos começar com a observação de que pouquíssima pesquisa se preocupou em geral com a prosódia do humor. [...] Por outro lado, há uma quantidade significativa de literatura sobre a prosódia da ironia⁶” (ATTARDO S.; URIOS-APARISI, E.; WAGNER, 2013, p. 2, tradução nossa). Por ter havido pouca pesquisa, a intersecção proposta se apresenta como uma área de investigação promissora e dotada de lacunas teóricas que necessitam ser preenchidas.

Vale destacar, finalmente, o capítulo intitulado “*Prosody of humor in Sex and the City*”, escrito pelos pesquisadores Eduardo Urios-Aparisi e Manuela Wagner (2013). Os autores tiveram como objetivo investigar, por meio de um estudo exploratório, o papel da prosódia no humor conversacional na série evidenciada pelo título do capítulo. De forma específica, eles examinaram como o *pitch*⁷ e as pausas puderam ser utilizados como marcadores dos enunciados humorísticos. Eles partiram da hipótese de que tais elementos participaram não apenas como marcadores, mas também como causadores do humor. A conclusão a que chegaram foi a de que a variação do tom e as pausas podem ser usadas como estratégias comunicativas. Ademais, eles afirmam que tais recursos prosódicos fazem parte da atuação do humor e participam, inclusive, da caracterização de uma personagem. Os autores sugerem, enfim, a existência de um repertório de dispositivos prosódicos associados ao humor e a um determinado discurso (URIOS-APARISI; WAGNER, 2013).

1.2 Considerações finais

O objetivo desta seção foi o de apresentar trabalhos que tiveram temas próximos ao nosso, assim como a abordagem integrativa de campos diversos. Ainda que não tenhamos

⁶ *We can start with the observation that very little research has concerned itself in general with the prosody of humor. [...] Conversely, there is a significant amount of literature on the prosody of irony* (ATTARDO, URIOS-APARISI, E.; WAGNER, 2013, p. 2).

⁷ O termo *pitch* não é, de modo geral, traduzido para o português. Alguns estudiosos traduzem esse termo por “altura melódica”, mas muitos mantêm o termo em inglês. Nesta pesquisa, os termos *pitch* e altura melódica são utilizados como sinônimos. Além disso, é importante esclarecer que esse termo será melhor definido na seção referente à revisão de literatura prosódica.

efetuado um levantamento exaustivo dos trabalhos realizados em torno do tema proposto nesta pesquisa, a amostra levantada demonstrou que a abordagem teórica integrativa se constitui uma conduta científica viável aos estudos que tomam o riso e o humor como objeto de análise. Isso posto, a questão que se coloca é a respeito de como proceder na seleção dos campos teóricos para um dado estudo. Acreditamos que, para isso, o comportamento do objeto investigado – principalmente cerceado por questões inerentes ao gênero – indicará possíveis referenciais teóricos que poderão trazer luz à compreensão de seu funcionamento. Portanto, passemos à apresentação do objeto selecionado para análise.

2 CONSTITUIÇÃO DO *CORPUS*

A presente pesquisa tem como *corpus*⁸ o material de áudio extraído das instâncias humorísticas selecionadas da série *Friends* (NBC, 1994-2004). O objetivo desta seção é apresentar a justificativa para a seleção do objeto de análise, bem como oferecer uma contextualização tanto do gênero *sitcom* quanto da série selecionada para este estudo.

Para tanto, esta seção é composta por duas partes: na primeira, expomos um breve histórico do gênero *sitcom*, assim como seus elementos conceituais e descritivos; na segunda, apresentamos, de forma específica, as características da série *Friends*, com especial atenção aos fatores que conferem a esse programa um caráter altamente persuasivo, como ratificado pela adesão da audiência por quase três décadas. Esse aspecto, como será demonstrado, responsabiliza-se pela seleção da primeira abordagem teórica adotada neste trabalho, a saber, a Retórica.

2.1 O gênero *Sitcom*

O *sitcom* (abreviatura da expressão inglesa *situation comedy*) estabelece-se, como gênero televisivo, quase de forma concomitante à própria televisão nos lares americanos do período posterior à Segunda Guerra Mundial. Nos primeiros anos de produção desse gênero, os títulos eram esporádicos, mas, com o decorrer do tempo, a produção só aumentaria.

Assim como a maioria dos conteúdos produzidos para a televisão nesse período, os *sitcoms* possuem raízes radiofônicas. De acordo com Pelegrini (2015, p. 27-28), a série *Mary Kate and Johnny* (NBC, 1947-1950), considerada o primeiro *sitcom* da TV, era, em sua origem, um programa de rádio. Ademais, o *sitcom I Love Lucy* (CBS, 1951-1956) – série que definiu as principais convenções desse gênero – era a versão televisual do programa radiofônico *My Favorite Husband*. Acerca do advento dessa modalidade televisiva, Pelegrini (2015) assevera, ainda, que estabelecer uma discussão em torno dos *sitcoms* sem fazer referência à série *I Love Lucy* seria um exercício dificilmente bem-sucedido. Por essa razão, dentre tantos fatores que inserem esse programa na história da constituição do *sitcom*, o autor destaca o modo como a série introduziu soluções técnicas de produção durante as gravações desse gênero, como, por exemplo, o sistema multicâmera de filmagem, que será detalhado em parágrafos subsequentes.

⁸ As informações sobre o *corpus* são expostas na primeira seção por se constituírem como condição motivadora para a seleção dos estudos retóricos – que serão explanados na seção subsequente. Ainda assim, na seção relativa aos procedimentos metodológicos, algumas informações sobre o *corpus* serão reiteradas com vistas a um melhor entendimento do percurso metodológico adotado para esta pesquisa.

Esse sistema é mais vantajoso sob a perspectiva da dimensão comercial, já que apresenta uma boa relação de custo-benefício. Por isso, tal modelo de produção tornou-se o mais comum em execuções desse gênero de programa (PELEGRINI, 2015).

Além de *I love Lucy*, um dos primeiros *sitcoms* de sucesso foi *The Goldbergs* (CBS, 1948). Antes de ter sua exibição na TV, essa série foi veiculada como peça radiofônica – formato comum das primeiras produções do gênero. A esse respeito, é oportuno elencar duas considerações: a primeira é que, nos programas de rádio, as séries tinham seu enredo desenvolvido principalmente por teatrólogos. Essa prática foi responsável pela atribuição do processo criativo a um roteirista quando o gênero passa a ser veiculado no suporte televisão, e essa prática se perpetua até a atualidade. A segunda consideração, mais relevante para este trabalho, advém do fato de as séries televisivas terem, em sua origem, o suporte radiofônico. Ora, enquanto o cinema é relacionado às artes visuais (com o cinema mudo, em que não havia diálogos falados), as séries de comédia são vinculadas, em sua origem, ao programa de rádio (KALLAS, 2016), que, como sabemos, tem, na voz, seu potencial instrumento de comunicação.

Ainda que as transmissões no rádio já estivessem ocorrendo há algum tempo, é apenas a partir dos anos 1950, com a presença na programação televisiva, que o gênero em questão recebe o nome de *situation comedy*, termo que começou a ser utilizado por publicações norte-americanas como na revista *TV Guide*. O *sitcom* torna-se, então, popular em programas radiofônicos e, posteriormente, na televisão como uma conjunção dos formatos de comédia já existentes em *music halls* e *vaudevilles*⁹. “Trata-se, inicialmente, de uma soma de propostas já consolidadas, além de uma reciclagem de atores e artistas que já haviam conquistado o público naqueles outros meios” (CERETTA, 2016, p. 37, 38).

O formato desse gênero de comédia televisual se mantém há décadas, o que confirma sua eficácia retórica em termos de adesão e fidelização da audiência. A maioria das análises de *sitcom* mostra que ele manteve diversas de suas características básicas. A fórmula que vem sendo utilizada há quase 70 anos pode ser observada em muitas produções contemporâneas e, por isso, o formato continua moldando programas com grandes índices de audiência (CERETTA, 2016).

Como já visto no início desta subseção, o termo *sitcom* origina-se da abreviatura da expressão inglesa *situation comedy*, que pode ser traduzida, literalmente, como “comédia de situação”, uma vez que as narrativas por ele representadas são construídas a partir da observação de situações reais, cotidianas, comuns a todas as pessoas.

⁹ Show de performances variadas, popular nos Estados Unidos entre o final do século XIX e começo do século XX (CERETTA, 2016, p. 12).

É por meio da observação dessas situações rotineiras que os roteiristas extraem o humor levado às telas. Há, desse modo, dois elementos causadores de identificação do público em relação ao gênero *sitcom*: as narrativas compartilhadas com o espectador e o humor extraído delas. Nesse raciocínio, é oportuno aludir à seguinte afirmação de Kupermann (2003, p. 28): o “humorismo [...] pode criar laços identificatórios e promover comunhão”. Assim, no contexto do *sitcom*, os laços identificatórios são duplamente estimulados: pelo conteúdo do enredo, composto por situações rotineiras comuns à maioria das pessoas, e pelo humor resultante da elaboração cômica dessas situações, uma vez que o humor tem a capacidade de seduzir e aproximar os indivíduos (KUPERMANN, 2003). Assim sendo, a história narrada por cada episódio do *sitcom* é, de modo geral, um evento cômico repleto de piadas de todos os tipos (CERETTA, 2016).

Ainda sobre o formato, mencionado anteriormente, do gênero em questão, é relevante conhecer suas diferentes configurações. Além dos aspectos referentes ao enredo, há outros elementos fundamentais e caracterizadores do gênero. Dentre eles, podem ser mencionados os de ordem técnica e estrutural. A seguir, são expostas algumas informações relativas aos aspectos técnicos:

Em relação aos aspectos técnicos do *sitcom*, nota-se que as raízes teatrais dos *vaudevilles* são bastante presentes. O *sitcom* popularmente constrói sua *mise-en-scène* (colocação em cena) respeitando uma —frontalidade, como se posicionada em um proscênio. Esta frontalidade é justificada pela posição do público e, no caso da televisão, também das diversas câmeras, que respeitam os limites do cenário. Dessa forma, toda a ação da diegese (realidade própria da obra) deve ser direcionada para o público e/ou para as câmeras, o que influencia na posição dos objetos cênicos e, principalmente, das personagens. (CERETTA, 2016, p. 12)

É importante ressaltar, mais uma vez, as origens teatrais do *sitcom*. De acordo com a citação anterior, tais origens podem ser identificadas na construção da *mise-en-scène* (construção do cenário no palco) que, por sua vez, é resultado da disposição do público que assiste às gravações, bem como do posicionamento das câmeras utilizadas na produção.

A fim de captar as cenas, os *sitcoms* utilizam câmera única ou câmera múltipla (multicâmera); neste segundo caso, a configuração *three-headed monster* apresenta três câmeras fixas posicionadas em frente ao cenário.

De acordo com o que já foi exposto, Pelegrini (2015, p. 33) explica que o modo multicâmera foi adotado pela série *I Love Lucy* e se tornou hegemônico por aliar “as qualidades das apresentações próximas ao teatral e às demandas da indústria da TV (qualidade de imagem,

reproduzibilidade, rapidez e baixo custo). As décadas seguintes perpetuariam esse modo de produção de forma muito rígida e o fariam chegar até o século XXI”. Ainda segundo o autor, a partir do momento em que se estabeleceu, no início da década de 1950, o sistema de filmagem multicâmera tornou-se o modelo de referência na produção das comédias seriadas para a televisão. Isso explica, por exemplo, o porquê de programas gravados de forma diferente, com a câmera única, contarem com o riso da plateia (ou claqué), mesmo quando não havia público (PELEGRINI, 2015, p. 36).

Essa configuração constituiu

a práxis do *sitcom* por tantas décadas que este pode ser considerado um híbrido teatral. Trata-se de uma tentativa de passar para o público em casa a sensação de uma apresentação humorística ao vivo, o que fica bastante claro nas reações expansivas dos atores (que precisariam ser vistos até nas últimas fileiras de um teatro) e nas claques, que, entre outras contribuições, traz uma sensação de identificação com o grupo. (CERETTA, 2016, p. 41-42)

Além do modo de filmagem multicâmera, outra característica do *sitcom* tradicional que remete às origens teatrais é a claqué – o som emitido pela plateia de acordo com suas reações e que podem ser ouvidas, posteriormente, pelo telespectador.

De acordo com Ceretta (2016), a claqué se configura como uma das características narrativas mais marcantes do *sitcom*. A pesquisadora expõe, ainda, que foi no início da década de 1930 que a audiência presente no estúdio foi instituída. Como consequência, o riso desse auditório passou a fazer parte do texto cômico, tendo como função sinalizar as reações da audiência em casa. Surgia, assim, a claqué, que acompanha inúmeros títulos de *sitcoms* televisivos até o século XXI.

O programa que dera origem à série *I Love Lucy*, chamado *My Favorite Husband*, era produzido no rádio com a presença de plateia, cujas risadas eram incorporadas ao texto radiofônico. O uso de plateia não era uma invenção de *My Favorite Husband*, mas uma prática um tanto comum na produção de rádio do final da década de 1940. Desde muito cedo na produção de rádio, percebeu-se que o riso dos que estão presentes na plateia estimula, sobremaneira, o riso dos que estão em casa, ouvindo o programa (PELEGRINI, 2015).

É possível reconhecer um *sitcom* tradicional imediatamente na televisão ao detectarmos a presença da claqué. O som da risada não é importante apenas porque é a finalidade do gênero, mas também porque, através do uso da reação do público presente no estúdio, e também das risadas enlatadas, pode-se dizer que o riso faz parte do texto do *sitcom*. (CERETTA, 2016, p. 43)

Em grande medida, os sons provêm das gargalhadas de um grupo que assiste a uma cena cômica, como o que ocorre em *Friends*. Na obra *Laughter: a scientific investigation* (PROVINE, 2000), o pesquisador do riso, Robert Provine, explica que a *laugh track* (claque) é o resultado de uma revolução na relação entre os atores e sua audiência. Para o autor, a *performance* teatral, especialmente a comédia, envolve uma colaboração entre os atores e seu público. Ora, um comediante de sucesso deve estar atento às deixas da plateia – que determinam o *timing* –, pois ela deverá ter um intervalo para rir ou aplaudir, a claque é a materialização dessa resposta de sucesso em relação à produção do gênero *sitcom*.

Ademais, o autor afirma que os comediantes, em uma peça de teatro, não desejam desperdiçar uma boa piada recitando-a enquanto o público ainda está digerindo ou aplaudindo a anterior. O *feedback* do público, em relação à construção de humor, influencia também o ritmo e a seleção do material improvisado, pois os comediantes selecionam o que funciona, na prática. Uma comédia de sucesso não pode ser feita no vácuo – muitos atores comentaram sobre como é difícil fazer uma comédia em um espaço vazio ou indiferente (PROVINE, 2000), ou seja, privados da participação do auditório.

A esse respeito, tornam-se oportunas as seguintes palavras de Berger (2017, p. 153): “A tarefa do criador da comédia [...] se torna mais difícil na ausência de uma plateia. É elucidativo que os produtores de comédias televisivas tenham descoberto ser útil convidar plateias para o estúdio durante as filmagens, e transmitir o riso da claque quando a comédia vai ao ar”.

Mediante as reflexões empreendidas até o momento, poder-se-ia descrever, sumariamente, as seguintes características dos *sitcoms* tradicionais (CERETTA, 2016). Vejamos:

- Trata-se de um sistema de produção com padrões narrativos específicos: o *sitcom* é um produto audiovisual de entretenimento cuja narrativa de cada episódio apresenta introdução, desenvolvimento e conclusão;
- O formato se caracteriza principalmente pela presença de um público durante as gravações, além da claque, ou seja, do som da reação da audiência, que enfatiza os momentos de humor. No caso da série analisada neste trabalho, as clagues advêm de uma plateia presente no estúdio;
- Sobre a captação das cenas, são usadas três ou mais câmeras, com poucos movimentos, geralmente limitados a plano/contra plano;

- A frontalidade, relacionada à posição do público e das câmeras, com a perspectiva relativamente fixa, dentro dos limites do cenário, confere ao programa uma atmosfera de apresentação teatral;
- No *sitcom*, o humor é construído por meio de piadas, diálogos, imagens e som, isto é, tem caráter multimodal. Além disso, é frequente a utilização de técnicas como a surpresa, o mal-entendido verbal, a mudança de papéis, o engano, a confusão e, como será demonstrado nesta pesquisa, a modificação prosódica. Pelo fato de o humor se basear em diálogos, de forma predominante, as personagens falam mais do que atuam.

Uma vez apresentadas as principais características do gênero *sitcom*, consideraremos, especificamente, o *sitcom Friends*, que pertence a esse gênero discursivo e constitui nosso *corpus* de pesquisa.

2.2 *Friends*

O *sitcom Friends* foi criado por David Crane e Marta Kauffman e teve sua estreia na NBC no ano de 1994. A série narra o cotidiano de seis jovens amigos chamados Ross, Rachel, Chandler, Monica, Joey e Phoebe, que se amparam na amizade para superar os obstáculos diários impostos pela vida. Sendo assim, a temática é voltada para questões relacionadas à responsabilidade, ao dinheiro, aos relacionamentos amorosos, à carreira, à família, dentre outras questões. Todos os jovens amigos residem longe dos pais e encontram cuidado mútuo no grupo. Com o tempo, é possível identificar os papéis familiares que cada um dos membros passa a exercer.

Dois dos principais cenários em que a trama se desenvolve são: a cafeteria *Central Perk* – primeiro local de trabalho de Rachel e ponto de encontro dos amigos – e o apartamento de Monica, conhecida por ser excelente anfitriã.

A premissa da série, descrita em parágrafo anterior, é familiar e envolvente, em função disso, ela obteve excelente repercussão. Como dito anteriormente, as narrativas dos *sitcoms* são inspiradas no cotidiano de famílias e amigos, em suas relações pessoais, amorosas e de trabalho, até mesmo com vicissitudes e superações que sejam próprias do cotidiano. Não são raros os momentos em que o público vê sua própria experiência pessoal refletida nos enredos desse gênero televisivo. A esse respeito, convém verificar o que ocorre na série em estudo.

Em 2020, Susman, Dillon e Cairns dedicaram uma obra ao estudo dessa série. O livro, resultante dessa investigação, recebeu o título *Friends forever: aquele sobre os episódios*. Nele, os autores observaram a simplicidade de um enredo que provoca identificação imediata nos

espectadores. Os autores notaram, ainda, que essa série apresentou ao mundo seis melhores amigos que poderiam ser os melhores amigos de qualquer pessoa, tamanha a similaridade de ocorrências rotineiras e compartilhadas com o público.

Quanto ao sistema de filmagem, a configuração *three-headed monster*, descrita no tópico anterior, também esteve presente em *Friends*, assim como em outra série de sucesso recém finalizada, intitulada *The Big Bang Theory* (CBS, 2007-2019). As séries produzidas com o uso de várias câmeras são, geralmente, gravadas em um palco sonoro diante de um público presente no estúdio ao vivo. Muitas vezes, os efeitos sonoros são realçados por uma *laugh track* (claque) e o resultado se assemelha ao de uma peça teatral filmada. Mediante isso, reitera-se que tanto a frontalidade quanto a claque atribuem ao gênero uma configuração de apresentação teatral.

A fim de oferecer uma visualização de como se concretiza a frontalidade (relativa à posição do público e das diversas câmeras dentro dos limites do cenário), expomos, a seguir, na figura 1, uma cena recorrente na série *Friends*, cuja gravação foi realizada na famosa cafeteria *Central Perk*. É possível notar, na figura, a centralização do sofá em que permanecem as personagens:

Figura 1. Frontalidade da cena e centralização dos objetos



Fonte: Ceretta (2016, p. 82).

No que tange à frontalidade – exemplificada na imagem anterior –, reiteramos que é uma característica própria do *sitcom* tradicional. Há, na atualidade, outras produções pertencentes a esse mesmo gênero como, por exemplo, *The office* (BBC, 2001 / NBC, 2005-2013) e *Modern Family* (ABC, 2009-2020), em que não há a frontalidade. Isso denota a plasticidade própria dos gêneros, que os torna passíveis de sofrer alterações em seu modo de produção.

Ainda que o gênero *sitcom* esteja passando por modificações¹⁰ importantes em sua configuração, o formato tradicional, presente no *sitcom Friends*, ainda provoca consistente adesão do público. Tal afirmação se fundamenta em, pelo menos, duas razões:

- i) Produções contemporâneas fazem uso, com sucesso, do formato tradicional de *sitcom*, como é o caso da produção bem-sucedida e recém encerrada de *The Big Bang Theory* (CBS, 2007-2019). A adesão a essa série demonstra que o formato (presente em *Friends*) ainda funciona e possui excelentes níveis de audiência. O

¹⁰ Dentre algumas alterações, podem ser destacadas as seguintes: ausência da plateia no estúdio, assim como do uso da claqué, composição do cenário com diferentes configurações (como aquelas realizadas em ambientes externos ao estúdio), modo de câmera única e apresentação de um formato que remete a documentários e *reality shows*. Como exemplos desse formato de *sitcom*, podem ser citados *Sex and the City* (HBO, 1998-2004), *The Office* (BBC, 2001 / NBC, 2005-2013) e *Modern Family* (ABC, 2009-2020).

sitcom The Big Bang Theory teve a impressionante duração de 12 anos e recebeu inúmeros prêmios, como *Emmy Awards* e *Golden Globe Awards*;

- ii) O *sitcom Friends* obtém excelente audiência até hoje, mesmo tendo concluído a gravação de seu último episódio há mais de quinze anos.

Um quarto de século depois [de ter iniciado], [...] as dez temporadas e os 236 episódios de *Friends* ainda formam uma das séries mais populares e lucrativas já criadas – um trabalho que segue conquistando novas gerações e fãs em todo o mundo, incluindo muitos fãs nascidos depois de o seriado ser tirado do ar, em 2004. (SUSMAN; DILLON; CAIRNS, 2020, p. 7)

Tal afirmação corrobora a seguinte colocação dos criadores de *Friends*: “Não era um programa para uma geração. Era para todo mundo. [...] Estávamos todos tentando fazer um programa que gostaríamos de assistir (SUSMAN; DILLON; CAIRNS, 2020, p. 9).

No que concerne ao impacto e ao alcance da série, os cocriadores de *Friends*, Marta Kauffman e David Crane, afirmaram, de forma irônica, que se tratava “apenas de um seriado” (SUSMAN; DILLON; CAIRNS, 2020, p. 7). Naturalmente, disseram isso com humor, já que estavam diante de um fenômeno da cultura pop que eles haviam criado. Frente a isso, houve inúmeras tentativas feitas por estudiosos, à época, para explicar o impacto cada vez maior da série e o que tudo isso significava (SUSMAN; DILLON; CAIRNS, 2020, p. 7). Vale mencionar, ainda, que

desde o dia de sua estreia, há 25 anos, em 22 de setembro de 1994, foi um sucesso sem precedentes. Transformou seu elenco pouco conhecido em astros e estrelas perseguidos por paparazzi, ajudou a NBC a criar o bloco de programação imbatível “*Must See TV*”, nas quintas à noite, expandiu a variedade de conteúdo adulto permissível na grade do horário nobre da televisão, influenciou dezenas de outros seriados e se tornou uma das séries mais amadas de todos os tempos. (SUSMAN; DILLON; CAIRNS, 2020, p. 7)

Além dos comentários dos criadores da série, de entrevistadores e autores de livros como *Friends forever: aquele sobre os episódios* (2020) e *I’ll be there for you: the one about Friends* (2019), faz-se importante ressaltar alguns números que demonstram o caráter persuasivo dessa produção: dez temporadas; 236 episódios; seis vitórias no Emmy; um Globo de Ouro; 23 milhões de espectadores por episódio e 52,5 milhões de pessoas sintonizadas no episódio final, o que o tornou o quarto episódio final de série mais assistido na história da televisão (SUSMAN; DILLON; CAIRNS, 2020).

Ademais, o programa já foi transmitido em dezenas de países e, até hoje, as reprises são reproduzidas em diversos canais de televisão, dentre eles a *Warner*, além do serviço de

streaming, *Netflix*, que manteve a série em seu catálogo entre os anos de 2014 e 2020. A partir de então, a *Warner Media* adquiriu, por US\$ 425 milhões, os direitos de exibição da série por cinco anos, que será exibida na plataforma *HBO Max*; ou seja, após dezessete anos do término das gravações, serviços de *streaming* investem valores altíssimos na obtenção desse *sitcom* para seus catálogos.

Finalmente, cabe frisar a provocação feita pelos criadores de *Friends*: “Mas... é só um seriado de TV. Será?” (SUSMAN; DILLON; CAIRNS, 2020). Tendo como fundamento as informações e os dados expostos ao longo desta subseção, torna-se evidente o cunho altamente persuasivo próprio do *sitcom Friends*.

Com base nos dados demonstrados, passemos à investigação desse gênero sob a lupa da teoria que detém a faculdade de observar, em cada caso, o que encerra de próprio para criar a persuasão (ARISTÓTELES, 2015): a Retórica. Dito de outro modo,

assentemos que a Retórica é a faculdade de ver teoricamente o que, em cada caso, pode ser capaz de gerar a persuasão. Nenhuma outra arte possui esta função, porque as demais artes têm, sobre o objeto que lhes é próprio, a possibilidade de instruir e de persuadir; por exemplo, a medicina, sobre o que interessa à saúde e à doença. [...] o mesmo acontece com outras artes e ciências. Mas a Retórica parece ser capaz de, por assim dizer, no concernente a uma dada questão, *descobrir o que é próprio para persuadir*. (ARISTÓTELES, 1964, p. 22, grifos nossos)

Portanto, a partir da proposição aristotélica, apresentamos a primeira área investigativa que comporá nosso arcabouço teórico: a Retórica.

2.3 Considerações finais

Em síntese, nesta seção, tivemos como propósito expor a apresentação e a contextualização do *corpus* selecionado para análise, a saber, o *sitcom Friends*. Por intermédio do estudo desse gênero televisivo de comédia, foi possível apreender a origem e as características que unem o *sitcom*, em seu formato tradicional, às peças teatrais e ao rádio - que valoriza o uso de recursos sonoros/linguísticos orais. Além disso, ao demonstrar os números expressivos atingidos por *Friends*, tanto em audiência quanto em investimentos efetuados pelos serviços de *streaming*, foi possível perceber o alcance persuasivo desse programa, que nos conduziu, por fim, à seleção da Retórica como um dos referenciais teóricos adotados para esta pesquisa. A próxima seção, portanto, será dedicada a esse campo de estudo.

3 RETÓRICA

Na seção anterior, buscamos demonstrar, por meio dos dados indicadores de elevada adesão, o cunho persuasivo que a série *Friends* teve e ainda tem frente ao público espectador. Diante disso, com vistas à investigação do mecanismo de persuasão próprio desse gênero, buscamos subsídio teórico no campo da Retórica. Consideramos essa seleção teórica plausível uma vez que a Retórica oferece instrumental analítico referente à produção persuasiva. Contudo, antes de observar o *corpus* sob a luz desse campo de estudos, convém apresentar aos leitores uma contextualização a respeito dessa arte ligada à palavra e suas bases epistemológicas, principalmente aquelas propostas pelos pensadores antigos: Aristóteles, Cícero e Quintiliano.

A Retórica emergiu num contexto em que a palavra, com seu poder de persuasão, assumiu importância fundamental. Seu surgimento remonta ao século V a.C., quando os habitantes da Sicília tiveram suas propriedades usurpadas por tiranos. Como não detinham poderio militar suficiente para reivindicar suas propriedades, passaram a usar a arma que possuíam à sua disposição: a palavra. A condução argumentativa determinava a eficácia persuasiva do discurso. Com o tempo, os processos reivindicatórios tornaram-se numerosos, e, aos poucos, os sicilianos fortaleceram sua eficácia persuasiva nas ações judiciais. Percebe-se, assim, uma relação direta entre democracia e retórica, elo que se manifestou em Atenas – berço em que a arte da eloquência (falar bem nas assembleias) foi desenvolvida (FERREIRA, 2010; REBOUL, 2004).

A Retórica originou-se, então, na Antiguidade Clássica. Nasceu entre os gregos e foi utilizada nas manifestações verbais públicas em que o convencimento era essencial, já que, como vimos, passou a vigorar um contexto democrático. Não se tratava apenas de convencer, mas de fazê-lo de modo elegante e eficaz (CITELLI, 1995). Assim, a Retórica é considerada a disciplina que se ocupou, e continua a se ocupar, dos estudos atinentes a tal harmonia.

De fato, desde Homero, a Grécia é eloquente e se preocupa com a arte de bem falar (*ars bene dicendi*). Tanto a *Ilíada* quanto a *Odisseia* estão repletas de conselhos, assembleias, discursos; pois falar bem era tão importante para o herói, para o rei, quanto combater com destreza e vigor. Segundo Alexandre Júnior (2015), Quintiliano admirava sem reservas essa eloquência da Grécia heroica, reconhecendo nela a própria perfeição da oratória já a desabrochar: “é a oratória antes da retórica. E, o que naturalmente supõe uma pré-retórica, uma ‘retórica *avant la lettre*’ bem anterior a sua definitiva configuração como ciência do discurso oratório” (ALEXANDRE JÚNIOR, 2015, p. 10).

Conforme dito anteriormente, o discurso, utilizado como técnica de convencimento, remonta ao Período Clássico, com os gregos que, pela palavra, exerciam sua cidadania. Sócrates e Platão refletiram sobre a linguagem, todavia, foi com Aristóteles que o discurso persuasivo passou a ser analisado sistematicamente.

A *Retórica* – manual teórico-analítico clássico para estudos da composição dos textos – é o resultado das reflexões do filósofo estagirita, Aristóteles, a respeito de questões referentes ao processo persuasivo. Dentre alguns dos temas tratados na obra, podem ser mencionados elementos como o caráter do orador (*ethos*), as paixões que podem ser suscitadas no auditório (*pathos*) e o estilo do discurso retórico (*logos*). Resumidamente, poder-se-ia definir a Retórica como um conjunto de normas que investiga o objetivo do procedimento persuasivo.

Além das considerações relacionadas às instâncias do *ethos*, do *pathos* e do *logos*, Aristóteles empreende raciocínios a respeito de três gêneros retóricos, a saber: o deliberativo, o judiciário e o epidítico. A justificativa para a proposição de uma divisão dos discursos em gêneros distintos alicerça-se no fato de os teóricos da Retórica acreditarem poder estabelecer essa distinção em função do papel exercido pelo auditório a que cada um desses discursos se dirige (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 24).

Esse posicionamento do auditório frente aos diferentes discursos é claramente explicitado no seguinte excerto:

Os gêneros oratórios, tais como os definiam os antigos – gênero deliberativo, judiciário, epidítico –, correspondiam respectivamente, segundo eles, a auditórios que estavam *deliberando*, *julgando* ou, simplesmente, *usufruindo como espectadores* o desenvolvimento oratório, sem dever pronunciar-se sobre o âmago do caso. (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 24, grifos nossos)

Ademais, os gêneros supracitados definem-se em função do tempo cronológico do acontecimento dos assuntos tratados nos discursos: passado, presente e futuro. Dessa forma, quando se analisa um fato do passado para saber se ele é justo ou injusto, temos o gênero judiciário. Para tratar da utilidade ou inutilidade de uma ação futura, recorremos ao gênero deliberativo. Mediante à necessidade de louvação ou depreciação, no presente, de alguém ou de alguma ação, lançamos mão do gênero epidítico. Com o passar do tempo, as necessidades comunicativas fizeram emergir novos gêneros discursivos/textuais; entretanto, a atenção a eles destinada nunca deixou de fazer parte dos estudos retóricos. Em razão do surgimento dessa variedade de gêneros, nasce a preocupação do analista que se encontra descrita no excerto que se segue:

Uma questão capital na leitura retórica é a do gênero, que comanda estreitamente o conteúdo persuasivo do discurso. O gênero agrupa obras que apresentam características fundamentais em comum: tragédia, poema lírico, tese etc. Sem dúvida é impossível fazer uma classificação exaustiva dos gêneros, porém, o mais útil para a leitura retórica é a comparação. Se quisermos determinar as características de um gênero, precisamos perguntar o que o distingue do gênero mais próximo; por exemplo, o melodrama da tragédia, a novela do romance, a aula da conferência. (REBOUL, 2004, p. 143, grifos nossos)

Essa reflexão acerca dos gêneros definidos na Antiguidade nos remete, necessariamente, a um olhar mais aprofundado acerca do gênero em que o *corpus* desta pesquisa se enquadra, o *sitcom*. Das características supramencionadas, três se relacionam a ele: 1. Um auditório que está simplesmente usufruindo, como espectador, o desenvolvimento oratório; 2. O tempo cronológico do acontecimento do assunto tratado no discurso se dá no presente; 3. A necessidade de louvação ou depreciação de alguém ou de alguma ação. A reunião desses três elementos atesta que o gênero *sitcom* se origina no gênero epidítico, tal como descrito na Antiguidade. Porém, o *sitcom*, como um gênero da atualidade, traz ainda outras características.

Uma delas advém de seu formato, pertencente ao *sitcom* tradicional, tal como descrito na primeira seção deste trabalho. O gênero *sitcom*, portanto, apresenta origens teatrais, que se concretizam, sobretudo, na configuração do cenário, assim como na presença da plateia durante as gravações e na claque resultante da reação dessa mesma plateia.

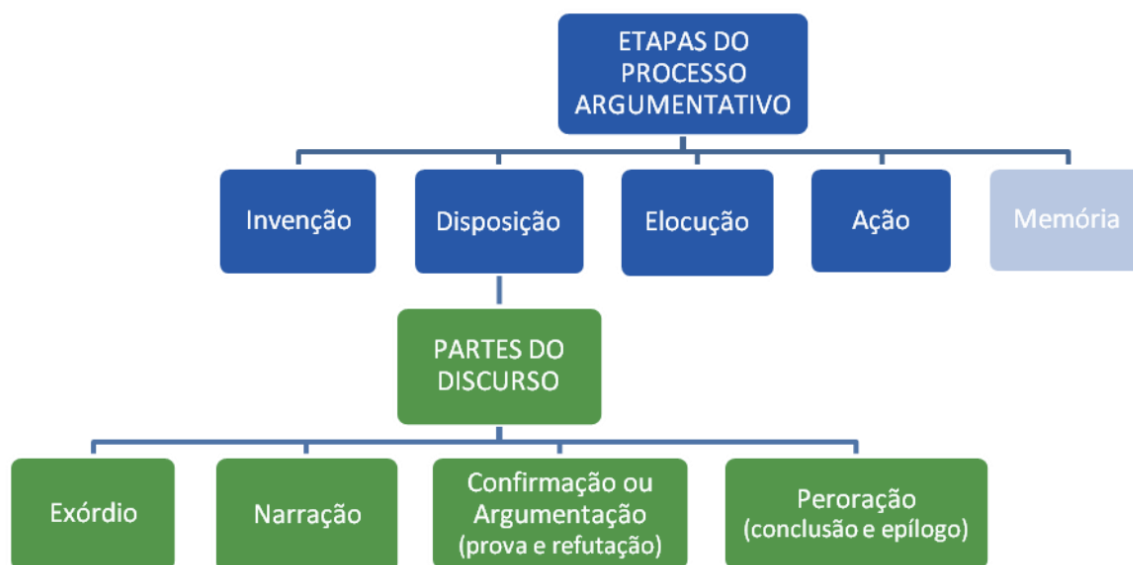
A identificação das peças teatrais como fonte e influência para a produção do *sitcom* tradicional aproxima, de forma relevante, esses dois gêneros (Teatro e *Sitcom*) e corrobora uma interessante colocação feita por Tringali (1988, p. 100, grifos nossos): “a ação é um ponto de encontro entre a Retórica e o Teatro. [...] O orador representa e, de certa forma, é um ator. A ação encena e dramatiza o discurso. De sua parte, o ator, com frequência, se comporta como um orador, há ‘deixas’ que se equiparam a verdadeiros discursos”. Para melhor entender esse excerto do estudioso da Retórica, temos que levar em consideração que “a ação”, por ele mencionada, refere-se à etapa do processo persuasivo em que o orador emite o discurso diante de um auditório. Essa classificação será devidamente descrita no item que se segue.

Como a emissão de um discurso retórico pressupõe a elaboração de etapas precedentes e possibilitadoras do conteúdo a ser transmitido, passaremos à explanação de cada uma delas até chegarmos à ação (*actio*) propriamente dita.

3.1 Etapas do processo persuasivo e partes do discurso

Antes de adentrar na explanação das etapas do processo persuasivo, apresentaremos um diagrama que organiza, de forma visual, o que exporemos a seguir:

Figura 2. Etapas do processo argumentativo e partes do discurso



Fonte: Figueiredo e Ferreira (2016, p. 58)

Reboul (2004) explica que há quatro operações do modelo retórico que representam as quatro etapas pelas quais atravessa aquele que pretende compor um discurso, são elas: invenção (*inventio*), disposição (*dispositio*), elocução (*elocutio*) e ação (*actio*). Na sequência, o autor evidencia que essas etapas constituem, na verdade, o objeto de grandes capítulos dos tratados de retórica. Sendo assim, poder-se-ia definir as quatro etapas da seguinte maneira:

A primeira é a invenção (*heurésis*, em grego), a busca que empreende o orador de todos os argumentos e de outros meios de persuasão relativos ao tema de seu discurso. A segunda é a disposição (*taxis*), ou seja, a ordenação desses argumentos, donde resultará a organização interna do discurso, seu plano. A terceira é a elocução (*lexis*), que não diz respeito à palavra oral, mas à redação escrita do discurso, ao estilo. É aí que entram as famosas figuras de estilo, às quais alguns, nos anos 60, reduziam a retórica! A quarta é a ação (*hypocrisis*), ou seja, a proferição efetiva do discurso, com tudo o que ele pode implicar em termos de efeitos de voz, mímicas e gestos. (REBOUL, 2004, p. 44)

A primeira etapa, correspondente à invenção (*inventio*), refere-se à busca dos argumentos e subsídios que possibilitem o desenvolvimento argumentativo do discurso durante o processo persuasivo. Segundo Figueiredo e Ferreira (2016, p. 47),

para que o orador consiga reunir todos os argumentos plausíveis para a elaboração do discurso, é necessário que ele conheça bem o assunto. É nesse momento que ele se interrogará sobre o auditório e buscará se identificar com ele para poder estabelecer acordos e encurtar distâncias em relação ao tema que irá propor.

Sobre o termo “invenção”, Ferreira (2010, p. 63) explica que se trata da “palavra originada do latim *inventio* e se liga ao verbo *invenire*: descobrir, achar, encontrar. Em retórica, refere-se ao momento de busca das provas que sustentarão o discurso”. Nesse mesmo raciocínio, Tringali (1988, p. 62) afirma que, “invenção, no sentido estrito e específico, que tem em Retórica, se limita à busca das provas que constituem a substância da invenção. E tal é sua relevância que Aristóteles chega a definir a Retórica pela invenção: a arte de achar em qualquer questão os meios de prova”. Após a tomada de posição frente a uma questão, o orador passa a procurar as provas que servirão como meio de obtenção do fim último da retórica: a persuasão.

A segunda etapa é denominada *dispositio* (*táxis*) ou disposição, trata-se do momento em que os argumentos são organizados e distribuídos no texto de forma racionalizada, plausível e consoante ao objetivo do orador. Na *inventio*, o orador reúne as provas e, na *dispositio*, dispõe-as no texto em ordem lógica ou psicológica de modo que constituam uma unidade que atinja o fim de persuadir (FERREIRA, 2010). Além disso, Reboul (2004) afirma que a disposição é um plano-tipo ao qual se recorre para se elaborar um discurso. Vale lembrar que coube ao gênero forense tomar a dianteira na organização desse modelo, por isso ele exerce um papel piloto, oferecendo aos outros gêneros uma divisão à qual seguir (TRINGALI, 1988). Várias propostas foram feitas acerca de um modelo norteador para a organização discursiva. No entanto, há um modelo clássico composto por quatro partes do discurso: exórdio, narração, confirmação e peroração. Vejamos uma breve descrição de cada uma dessas partes.

O exórdio é a parte inicial do discurso retórico. Por meio dele, o orador busca estabelecer identificação com o auditório, utilizando-se “de um conselho, um elogio, uma censura, conforme o gênero do texto em causa.” (FERREIRA, 2010, p. 112). Essa parte introdutória do discurso, momento em que o orador estabelece contato com o auditório, possui três objetivos, quais sejam: obter a benevolência, obter a atenção e tornar dócil o auditório (FERREIRA, 2010).

A segunda parte é a narração, caracterizada pela apresentação dos fatos ou do assunto referente ao tema apresentado no exórdio. Segundo Reboul (2004, p. 56), a narração é a exposição dos fatos referentes à causa, sempre orientada consoante às necessidades da acusação ou da defesa. Para alcançar a eficácia, ela deverá apresentar três qualidades: clareza, brevidade e credibilidade.

A terceira parte refere-se à confirmação, a parte mais densa do discurso, já que concentra as provas, os argumentos. Os próprios pontos de vista são defendidos e os argumentos adversários, refutados. “A credibilidade do argumento depende da capacidade do orador de comprovar as afirmativas. Particularmente significativa no discurso judiciário, as provas são determinantes para a ordem do processo” (FERREIRA, 2010, p. 114).

Finalmente, tem-se a peroração, que constitui a conclusão do discurso. Ela pode ser bastante longa e dividir-se em várias partes. Mencionemos as principais: “a) recapitulação; b) apelo ao ético e ao patético e c) amplificação da ideia defendida” (FERREIRA, 2010, p. 115). Uma vez descritas as quatro partes do discurso articuladas na disposição, passemos à seguinte etapa, denominada elocução.

A etapa da elocução (*elocutio*) compreende a redação do discurso retórico. Tal procedimento implica estilo, clareza, enfim, reflexões sobre a forma com que a palavra é empregada. A esse respeito, Ferreira (2010, p. 16) afirma que o modo como trabalhamos a *elocutio*, como empregamos as palavras no discurso, determina o poder que elas terão. Mais do que uma questão de estilo, o que importa, *a priori*, é o tratamento da língua num sentido amplo. Compreende tanto o plano da expressão quanto a relação forma/conteúdo: a correção, a clareza, a adequação, a concisão, a elegância, a vivacidade e o uso adequado das figuras de linguagem como argumento. A *elocutio* apresenta, portanto, duas operações: a ação de escolher as palavras apropriadas e a ação de compor a forma criativa do discurso. Essa etapa é importante porque estuda e analisa a função das figuras e os jogos de sentidos que podemos dispor para a redação de um discurso mais eficaz pelo cunho persuasivo de sua linguagem. Para Ferreira (2010, p. 116), essa etapa refere-se a “uma operação retórica que consiste em atuar sobre o material da *dispositio*. É a construção linguística que manifesta as virtudes e defeitos da energia retórica de construção textual”. Dito de outra maneira, a elocução é aquela que amplia ou reduz a potência dos argumentos selecionados e dispostos nas etapas anteriores.

As etapas supracitadas podem ser compiladas na seguinte explicação: a *inventio* inicia o processo de elaboração textual com a criação da estrutura do conjunto referencial. A *dispositio* constrói a macroestrutura textual e, finalmente, a *elocutio* conclui o processo ao revelar a

superfície textual que, como significação global do ato retórico, chegará ao auditório por meio da *actio* (FERREIRA, 2010).

Se tomarmos em consideração o *corpus* desta pesquisa e o gênero em que ele se enquadra, compreendemos que, após atravessar as etapas da invenção, da disposição e da elocução, o orador passa a executar seu discurso por meio da fala, com os elementos prosódicos e os recursos multimodais, como os gestos, os movimentos faciais, as cores do cenário e do figurino das personagens, etc. Dessa maneira, no contexto de produção do *sitcom*, depois de selecionar o material que será utilizado no discurso (*inventio*), organizar e distribuir os argumentos de acordo com as conveniências persuasivas (*dispositio*) e redigir o texto conferindo-lhe um estilo apropriado às circunstâncias (*elocutio*), o roteirista entregará o texto aos oradores/atores para que realizem a *performance* diante do auditório: eis aí a ação (*actio*).

3.1.1 A etapa da ação como protagonista do *sitcom*

O tratamento e a importância concedidos à comunicação oral bem-sucedida, aquela que cumpre seu propósito consoante às necessidades do auditório, sempre adquiriram primazia nas reflexões dos filósofos antigos. Isso se deu pelo fato de, naqueles tempos, os discursos serem proferidos oralmente e, portanto, requererem dedicação e aperfeiçoamento para que pudessem ser eficazes. De todo modo, tanto no período em questão quanto em situações posteriores, a oralidade assumiu um papel de grande relevância. É na etapa do processo persuasivo dedicada à ação (*actio*) – momento em que o orador profere seu discurso – que a oralidade exerce o protagonismo.

Ferreira (2010, p. 138) afirma que a ação (*actio* ou *pronuntiatio*) consiste na última das operações do modelo retórico. Trata-se da emissão, diante de um auditório, do texto construído pela atividade das três operações precedentes e constituintes do discurso (*inventio*, *dispositio* e *elocutio*). Consideremos que “a ação tem como finalidade a captação da atenção do auditório e a persuasão. Mantém um vínculo com a Pragmática, pois engloba os componentes sintáticos e interacionais em busca da eficácia” (FERREIRA, 2010, p. 138). Com base no exposto, fica patente a importância de empreender reflexões relacionadas à maneira com que as diferentes formas de proferição podem modificar os sentidos produzidos pelos discursos e, mais especificamente, de acordo com o nosso interesse, alterar os níveis de persuasão.

Ainda a respeito dessa etapa, Reboul (2004, p. 67) define a ação como “o arremate do trabalho retórico, a proferição do discurso. Ela é essencial porque, mediante sua ausência, o discurso não atingiria o público”. Como desfecho do trabalho, a ação completa o processo

retórico por meio de sua execução, isto é, o discurso se realiza quando é lançado para o público. “Essa etapa atualiza o discurso que existe enquanto pronunciado. Ele é mais uma ‘energia’ que um ‘*ergon*’, é mais um agir que um produto, um artefato. Enfim, sem ação não se consoma a natureza do discurso retórico” (TRINGALI, 1988, p. 98). A reflexão empreendida pelo autor coloca em evidência o papel central que a ação exerce no processo persuasivo. Ora, se o discurso retórico pressupõe a existência de orador e auditório, a etapa da ação é o sustentáculo para o discurso, ponte entre essas duas instâncias.

Sobre a relevância dessa etapa, Tringali (1988, p. 98, grifos nossos) nos recorda que

a ação domina a Retórica. É um ponto de convergência. Cícero, a despeito do entusiasmo que nutre pela elocução, *estima a ação como a finalidade da tarefa retórica*. E o próprio Cícero conta que quando se perguntava a Demóstenes qual a parte [...] principal da Retórica, sempre respondia que, em primeiro lugar era a ação, em segundo lugar, a ação e, ainda, em terceiro lugar, a ação.

Nessa fase determinante do processo retórico, o orador lança mão, além das ferramentas linguísticas, de artimanhas extralinguísticas. Tais estratégias foram objeto de investigação dos filósofos antigos, como Aristóteles, Cícero e Quintiliano, que refletiram acerca do seu impacto sobre as emoções do auditório com vistas à persuasão. Dessa forma, essa etapa pode ser entendida como a execução discursiva realizada pelo orador e enriquecida com aspectos gestuais, expressões faciais e fatores relacionados ao uso da voz, a sua modulação durante o exercício oratório a fim de ampliar seu alcance persuasivo. No interior dos estudos retóricos, os recursos acima arrolados são designados com termos específicos: os aspectos gestuais são chamados de *kinésica*, aqueles ligados à orientação espacial, aos interlocutores da atividade comunicativa, são denominados de *proxêmica* e, finalmente, os aspectos relativos aos níveis de emissão vocal são nomeados de prosódia¹¹.

A ação está, assim, relacionada com o desempenho do orador e o modo como ele se apresenta perante o auditório. Ela é entremeada por perguntas da seguinte natureza: o orador deseja parecer indolente ou entusiasmado, circunspecto ou divertido, formal ou informal, sério ou alegre? Enquanto a elocução se dirige, sobretudo, aos aspectos verbais do discurso retórico, a ação engloba todos os elementos paraverbais e não-verbais da comunicação. Dessa forma, o orador competente deve dominar conhecimentos sobre a entoação e o volume da voz, o seu ritmo oratório, as pausas entre ideias e o tom com que fala (MATEUS, 2018).

¹¹ Acerca da correlação entre prosódia e persuasão, alguns trabalhos redigidos por Figueiredo merecem destaque: “A prosódia como instrumento de persuasão” (publicado como BOLLELA, 2006) e “Nuances do dizer: efeitos retóricos da prosódia” (2017).

Sobre a ação se constituir como uma interpretação plena, é importante levar em consideração a origem e a significação do termo grego equivalente à *actio* latina, com vistas a uma compreensão mais ampla sobre a importância dessa etapa no discurso retórico. “Os romanos [...], ao terem que traduzir o termo grego [*hypókrisis*]¹², não encontraram uma palavra correspondente, e recorreram a dois termos que refletiam melhor esse *oficium* do que a palavra grega: *actio* e *pronuntiatio*, a primeira se refere ao movimento, a segunda, à voz¹³” (RAMÍREZ VIDAL, 2018, p. 104, tradução nossa). Sobre a segunda acepção, Aristóteles (2015, p. 184) afirma que

a pronúncia assenta na voz, ou seja, na forma como é necessário empregá-la de acordo com cada emoção (por vezes forte, por vezes débil ou média) e como devem ser empregados os tons, ora agudos, ora graves ou médios, e também quais os ritmos de acordo com cada circunstância. São, por conseguinte, três os aspectos a observar: são eles volume, harmonia e ritmo. Aqueles que, entre os competidores, empregam estes três aspectos arrebatam quase todos os prêmios.

O filósofo estagirita evidencia, dessa maneira, o caráter determinante dos elementos prosódicos na execução profícua de um discurso cuja finalidade seja a persuasão. Ainda sobre o termo grego, Reboul (2004, p. 44) afirma ser a *hypókrisis* “a proferição efetiva do discurso, com tudo o que ele pode implicar em termos de efeitos de voz, mímicas e gestos”. O teórico acrescenta o seguinte:

Ação, que em grego é *hypocrisis*, no início, antes de adquirir sentido pejorativo, significava a interpretação do adivinho, depois a interpretação do ator, a ação teatral. Assim como o hipócrita, o autor finge sentimentos que não tem, mas sabe disso, e seu público também. Assim também o orador: pode exprimir o que não sente, e sabe disso; mas não pode informar seu público, ou destruiria seu discurso. O ator que finge bem é um artista, o orador que finge bem seria um mentiroso. (REBOUL, 2004, p. 67)

Em alusão aos termos latinos *actio* e *pronuntiatio*, temos tanto os aspectos relativos ao movimento e à expressão corporal quanto aqueles que são relacionados às modulações vocais. Ambas as instâncias levam em consideração o impacto dessas ações sobre as emoções do

¹² “A atuação retórica (voz e movimento) não havia sido em sua origem uma das partes da retórica, senão um conhecimento generalizado e uma prática muito difundida em todas as expressões orais desde a época homérica. Por isso, podemos dizer que a execução ou performance retórica na Grécia clássica foi uma prática cultural que integrava, em primeiro lugar, a *hypókrisis* ou modulação oral correspondente à *pronuntiatio*” (RAMÍREZ VIDAL, 2018, p. 115).

¹³ “Los romanos, por su parte, al tener que traducir el término griego no encontraron una palabra correspondiente, y recurrieron a dos términos que reflejan ese *oficium* mejor que la palabra griega: *actio* y *pronuntiatio*, la primera referida al movimiento, la segunda a la voz” (RAMÍREZ VIDAL, 2018, p. 104).

auditório com o objetivo de persuadir. A função basilar da ação pode ser compreendida por meio de sua capacidade de despertar paixões. Por essa razão, Mateus (2018, p. 123), ao fazer menção à *Rethorica ad Herennium*, afirma não existir “nenhum cânone retórico (Invenção, Disposição, Elocução, Memória) cujo valor se sobreponha à Acção. Com efeito, sem acção, qualquer dos cânones retóricos permanecem incompletos e solitários, sem hipótese de chegar às mentes dos indivíduos que os presenciam”.

Cícero, em *El orador*, tece uma importante reflexão acerca da ação retórica. De acordo com o autor, o modo como se deve falar consiste em dois pontos: ação e elocução. “A ação é, com efeito, uma espécie de eloquência do corpo, já que se baseia na voz e no movimento. As mudanças na voz são tantas como as mudanças nos sentimentos, os quais, por sua vez, são especialmente provocados pela voz”¹⁴ (CÍCERO, 2013, p. 64, tradução nossa). Por essa razão, para Cícero, o orador perfeito (a quem ele se refere em toda a obra intitulada *El orador*) adotará determinado tom de voz segundo o sentimento que queira dar a impressão que afeta a si mesmo e segundo o sentimento que deseja provocar no ânimo do ouvinte. Sobre este tema, o autor amplia o diálogo para a questão dos gestos, e reflete também sobre a expressão do rosto do orador.

Dentro do contexto apresentado, em que a voz desempenha um papel fundamental no despertar das paixões no auditório, é importante reforçar que o presente trabalho visa analisar, por meio da *actio*, o papel dos elementos vocais na provocação do riso.

Ainda sobre a relevância da ação, Cícero observa, na mesma obra, que os indivíduos que não sabem falar têm obtido êxito na eloquência graças à dignidade de sua ação. Por outro lado, indivíduos eloquentes têm sido, muitas vezes, considerados como incapazes de falar por culpa da debilidade de sua ação. O filósofo romano conclui seu raciocínio com uma asserção de Demóstenes, para quem a ação exerce o primeiro, o segundo e o terceiro papéis e que, se a eloquência não é nada sem a ação e a ação é tanto sem a elocução, é evidente que a ação tem grande importância na eloquência.

Na mesma linha do pensamento ciceroniano, Quintiliano (2016, Livro XI, p. 265-267), em sua *Instituição oratória*, afirma que todo apelo às emoções se torna fraco se a voz, a fisionomia e a atitude do corpo não se acenderem. Para o retórico latino, a voz tem, no discurso, poder e eficácia impressionantes: a qualidade do que nós compusemos em nosso espírito importa menos do que a maneira como a exprimimos. A emoção do auditório depende, com

¹⁴ “La acción es, em efecto, una especie de elocuencia del cuerpo, ya que se basa en la voz y en el movimiento. Los cambios en la voz son tantos como los cambios en los sentimientos, los cuales a su vez son especialmente provocados por la voz” (CÍCERO, 2013, p. 64).

efeito, daquilo que ele ouve. O autor ousa dizer que “um discurso medíocre emitido com as forças da expressividade enfática haveria de causar maior impressão que um excelente sem ela” (QUINTILIANO, 2016, Livro XI, p. 267).

Embasados pelo pensamento de Quintiliano acerca do despertar das emoções no auditório por meio da voz, bem como por todo o exposto até aqui, julgamos relevante trazer à baila algumas questões relativas às instâncias persuasivas disponíveis ao orador.

3.1.2 O despertar das paixões na etapa da ação

Reboul (2004), ao refletir sobre as proposições ciceronianas, afirma haver no universo retórico três meios ou instâncias que podem ser articuladas com vistas à persuasão, tais meios podem ser de ordem racional ou afetiva.

Os três meios são, como já mencionados anteriormente, *ethos*, *pathos* e *logos*. O *ethos* refere-se à imagem que o orador constrói de si mesmo por meio do discurso. O *pathos*, como argumento de ordem psicológica, possui vínculo com a afetividade, é referente ao auditório, às paixões despertadas nos ouvintes. O *logos* são as provas proposicionais, refere-se ao discurso em si e em como os argumentos são selecionados e ordenados com vistas à sustentação da tese.

De acordo com Aristóteles (2015, p. 63), “as provas de persuasão fornecidas pelo discurso são de três espécies: umas residem no caráter moral do orador; outras no modo como se dispõe o ouvinte; e outras no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar”.

De modo similar, Reboul afirma que há meios persuasivos mais ligados à razão, estes dão origem à materialidade discursiva/textual e pertencem ao âmbito do *logos*. Há, ainda, outros meios mais ligados à afetividade, são aqueles relacionados ao caráter do orador (*ethos*) e à disposição das emoções do auditório (*pathos*). Pode-se relacionar esses meios às seguintes funções:

- *Docere* (instruir, ensinar), o lado argumentativo do discurso;
- *Delectare* (deleitar), o lado agradável, humorístico, etc;
- *Movere* (comover) é aquilo com que o auditório se abala, que o impressiona.

Das três funções apresentadas, destacamos, para este estudo, as funções *delectare* e *movere*. Tal seleção justifica-se em função do *corpus* analisado, cujo propósito comunicativo é levar o auditório ao riso. Para o alcance desse propósito, lança-se mão de estratégias relacionadas à emotividade do auditório. Essas duas funções relacionam-se, como vimos, à

afetividade. Assim, o orador deve suscitar, no seu auditório, emoções, paixões e sentimentos segundo seu objetivo, nesse caso, a provocação do riso (REBOUL, 2004).

Dentre as sensações experimentadas pelo auditório e amplamente utilizada como estratégia persuasiva, acreditamos que possa ser arrolado o riso. Dessa maneira, tornam-se pertinentes as seguintes palavras de Ferreira (2015):

A retórica é por excelência um recurso muito necessário para a mudança de estados de ânimo. Presente nas polêmicas, nos esforços de ordenação em busca de equilíbrio, sustenta-se na capacidade do *ethos* do orador de desencadear, por meio do manejo das palavras, os movimentos anímicos do *pathos*. É, por seu poder encantatório, vinculada a todas as ações sociais e culturais. Nesse sentido, sedimenta ou altera estados de espírito, move a disposição, modifica temperamentos e, por isso, *liga-se intrinsecamente ao humor* [...]. *Em busca da persuasão, articula-se para fazer rir e fazer chorar, fazer tremer e dar segurança, fortalecer a esperança, requerer a prudência ou a ousadia, alterar a imagem de um e de todos porque, sempre, toca a mola dos afetos.* (FERREIRA, 2015, p. 181-182, grifos nossos)

Como se pode ver, a retórica é necessária para a alteração dos estados de ânimo. Na etapa relativa à *actio*, em que a emissão discursiva acontece diante do auditório, tal alteração estará sujeita ao desempenho do orador no que se refere, além de outros pontos, aos aspectos gestuais e à utilização da voz.

Finalmente, ainda a respeito da ação, é preciso reiterar o pensamento de Tringali (1988), quando afirma que a *actio* se constitui como um ponto de encontro entre a Retórica e o Teatro.

Além de constituir esse ponto de intersecção, a ação retórica pressupõe a existência de um auditório ao qual o orador possa influenciar com seu discurso. A esse respeito, Tringali (1988, p. 98) esclarece-nos que o “discurso é uma prática significativa e comunicativa que supõe um orador, uma mensagem e um auditório. Orador e auditório se correlacionam, um postula o outro. E o auditório se entende no sentido rigoroso, ‘*in praesentia*’, ao vivo”.

Nesse mesmo sentido, no que se refere à interação orador/auditório na comédia formal (como é o caso do nosso *corpus*), é oportuno mencionar as palavras de Berger (2017, p. 153): “o teatro, como uma estrutura física e uma organização social, é o cenário para a comédia formal. Ele inclui ambos, os atores e o público, em uma interação contínua. O público é uma parte essencial do evento, criando uma antifonia na *performance* e o *riso como resposta*” (BERGER, 2017, 153, grifos nossos). Com base no exposto, fica patente a importância do contato presencial entre orador e auditório, pois somente assim as especificidades próprias dos elementos suprasegmentais são sentidas e interpretadas com a intensidade pretendida pelo

orador, nesse contexto, para a produção do riso. É evidente que essas questões são caras a nossa pesquisa.

De acordo com Berger (2017), o riso constitui a resposta esperada pelo orador/ator comediante, seu desempenho durante a ação objetiva provocar o riso e, como vimos anteriormente, a fim de alcançar êxito, ele deverá cuidar da maneira como exprime seu discurso. Em outras palavras, deverá ser competente no uso dos recursos prosódicos. Em relação à produção do riso, o auditório, em nosso objeto de pesquisa, funciona a todo o momento como um parâmetro que averigua a eficácia do discurso em relação ao propósito comunicativo do orador.

Nesse sentido, fica evidente o caráter fundamental exercido pela voz, com todas as suas possibilidades modulatórias, no momento discursivo referente à *actio*. Essa etapa é considerada pelos pensadores antigos como a fase do discurso retórico de maior importância, o ponto culminante da ação retórica. Sendo assim, questionamo-nos o que seria dessa etapa discursiva sem a voz, sem os elementos prosódicos?

3.2 Considerações finais

A presente seção objetivou apresentar ao leitor uma contextualização acerca da primeira teoria selecionada para nortear este estudo: a Retórica, com especial ênfase às etapas do processo persuasivo e as partes do discurso. Tendo em vista os propósitos desta pesquisa, vale reiterar a fase concernente à *actio*, onde ocorre o encontro entre orador e auditório. Para que tal encontro seja bem-sucedido, a paixão pretendida (no caso em análise, o riso) deve ser despertada. Para tanto, o orador/ator de *Friends* deve, como vimos, lançar mão dos recursos relacionados à emissão vocal direcionada ao seu propósito. A partir do pressuposto de que, sem a exploração dos elementos prosódicos, a *actio* retórica incorreria em insucesso, os estudiosos antigos e modernos cederam espaço em suas pesquisas para descrever os fenômenos ligados aos elementos suprasegmentais.

Nessa esteira de raciocínio, acreditamos que nossa pesquisa venha corroborar a importância exercida pelos recursos prosódicos na expressão do discurso retórico ao auditório. Passemos, assim, às considerações sobre esse campo de estudos a fim de estabelecer quais as funções linguísticas e as modificações de sentido exercidas pelos elementos prosódicos no discurso humorístico oral.

4 PROSÓDIA

A partir das reflexões tecidas até o momento, fica patente a importância dos estudos prosódicos na investigação da hipótese que norteia esta pesquisa, qual seja: as modificações prosódicas, observadas nas instâncias humorísticas selecionadas para análise, podem ultrapassar o papel de simples marcadores enunciativos para assumir o protagonismo na construção do humor e provocação do riso. Diante disso, a fim de obter um aporte teórico que viabilize esse empreendimento, faz-se necessária a presente seção, que tem como propósito considerar o que foi formulado teoricamente, ao longo do tempo, a respeito desse campo do conhecimento. Além disso, esta seção visa salientar os efeitos prosódicos e investigar as possíveis produções de sentido provocados por eles.

A respeito das mudanças de sentido provocadas pelos efeitos prosódicos, é importante destacar as reflexões de Massini-Cagliari e Cagliari (2012) acerca do acento frasal (que será descrito em tópico subsequente). De acordo com os pesquisadores, toda palavra pronunciada, isoladamente, apresentará uma sílaba com acento primário e todo enunciado apresentará um acento frasal que, no caso da língua portuguesa, será definido pela modificação entoacional. De acordo com o foco que o acento oferecer à emissão, o sentido será, conseqüentemente, modificado (exemplos em (1), adiante).

No mesmo sentido, com o objetivo de apresentar ao leitor o papel fundamental da prosódia no processo comunicativo, Kent e Read (2015, p. 370) tecem uma reflexão sobre como um falante pode produzir o mesmo enunciado de formas diferentes e, com isso, veicular sentidos distintos. Para ilustrar essa afirmação, os autores utilizam o exemplo da seguinte sentença: “*I’ll give it to you.*”¹⁵. Essa mesma sentença poderia ser uma declaração (afirmação factual), uma interrogação (“*I’ll give it to you?*”) ou uma maneira que o falante utiliza para requerer informação adicional ou confirmação, como em “*I’ll give it to you – PAUSA (on Monday? Tuesday?)*”. Além disso, a sentença pode compreender uma grande variedade de emoções. Por fim, os autores explicam que essa sentença pode ser produzida com diferentes padrões acentuais, por meio da colocação de ênfase em palavras com letras maiúsculas nas seguintes exemplificações: “*I’LL give it to you.*”, “*I’ll GIVE it to you.*”, “*I’ll give it to YOU.*”. Ademais, o enunciado pode ser produzido com diferentes pausas internas, como, por exemplo, uma pausa depois de “*it*” ou uma pausa depois de “*to*”. Todas essas modificações incidem na categoria de prosódia.

¹⁵ “Vou dar (isso) para você.” (tradução nossa).

Na esteira de Abercrombie (1967), deparamo-nos com a definição dos elementos prosódicos como aspectos vocais não segmentais, isto é, como estratos da qualidade e da dinâmica vocal aos quais pode se atribuir significação linguística.

Ao se referir à área dos estudos prosódicos, Scarpa (1999) elabora uma interessante discussão em torno desse campo terminológico, pois o conjunto de fenômenos que se convencionou a denominar “prosódia” é antigo e extenso. Ainda de acordo com a autora, o termo remonta aos gregos, que utilizavam a palavra *προσῳδία* para designar o acento de tom ou melódico, ou seja, traços da fala não representados ortograficamente. Mais tarde, o acento tonal ou melódico foi introduzido na escrita por meio de símbolos ortográficos chamados de prosódias.

A pesquisadora afirma também que, “do sentido atribuído ao termo que os gregos usavam, os linguistas modernos recuperaram a parte que se refere ao conjunto de fenômenos fônicos que se localiza além ou ‘acima’ (hierarquicamente) da representação segmental linear dos fonemas” (SCARPA, 1999, p. 8).

Ainda sobre a origem do termo prosódia, tem-se a explicação a seguir:

prosódia, do grego *προσῳδία*, em que *προσ* significa “em direção a” ou “junto com” e *ῳδία* significa “canto”, foi usado pela primeira vez no livro *República* de Platão na expressão *phthongous te kai prosodias* (algo como “segmentos vs. prosódias”) para opor aquilo que é dito (*phthongous*) à forma como é dito (*prosodias*). (BARBOSA, 2019, p. 19)

A prosódia compreende, então, os aspectos situados acima dos níveis segmentais – os elementos suprasegmentais da fala –, conforme explanado por Lucente (2017, p. 8):

O termo suprasegmental se refere às propriedades da fala que estão sobrepostas aos segmentos, ou seja, que ocorrem em paralelo à sequência dos segmentos que compõem os sons da fala. Sendo assim, no momento em que pronunciamos uma sentença, paralelamente aos segmentos sonoros que a compõem (fones/fonemas) estão os componentes prosódicos, que possibilitam, por exemplo, a acentuação das sílabas tônicas e a expressão comunicativa.

Nesse mesmo sentido, Massini-Cagliari e Cagliari (2012) explicam que, ao segmentar a fala, as unidades denominadas segmentos são referentes às vogais e às consoantes. As unidades maiores do que os segmentos são chamadas de prosódicas, como a sílaba, as moras silábicas, o pé, o grupo tonal, os tons entoacionais, a tessitura e o tempo.

Além disso, segundo Kent e Read (2015), os elementos suprasegmentais são sobrepostos às sequências fonéticas e atribuem a essas sequências uma coerência e unidade que

obscrecem a discretude aparente de seus constituintes fonéticos. Os pesquisadores afirmam ainda que, “embora seja um tanto quanto simplificado, pode-se dizer que a fala é uma série de elementos fonéticos (os segmentos) produzidos em um fundo composto por entonação, acento, ritmo, altura e taxa (os suprasegmentais)” (KENT; READ, 2015, p. 361-362).

Para Scarpa (1999), nos estudos linguísticos, o termo prosódia refere-se a uma variada gama de fenômenos que abarcam os parâmetros de altura, intensidade, duração, pausa, velocidade de fala, bem como o estudo dos sistemas de tom, entonação, acento e ritmo das línguas naturais. No mesmo sentido, Silva (2017, p. 183) define prosódia como a área da linguística e da fonética “que investiga as propriedades ou traços suprasegmentais da fala, os quais são percebidos como parâmetros de frequência fundamental, pitch, intensidade e duração. A prosódia tem estreita relação com o acento, ritmo e entonação”.

Ademais, Cagliari e Massini-Cagliari (2003, p. 69) afirmam ser a prosódia o conjunto de “todo fenômeno cuja unidade descritiva se circunscreve além do nível da sílaba”. Os autores nos recordam, ainda, o seguinte:

Desde o início dos estudos fonéticos, foi observado que, além dos segmentos (que correspondem a sons determinados, em termos articulatórios, acústicos e auditivos, representados através dos alfabetos fonéticos), há elementos sonoros que se estendem por mais de um segmento, às vezes até sobre todo o enunciado – daí a designação “supra-segmentais”: elementos que “pairam *sobre*” os segmentos. (CAGLIARI; MASSINI-CAGLIARI, 2003, p. 68)

Uma vez realizada a contextualização e exposta a definição do termo prosódia sob a perspectiva de diversos autores, exporemos, a seguir, os diferentes elementos advindos desse campo de estudo.

4.1 Elementos prosódicos

Na fala, além das vogais e consoantes (segmentos), encontramos os elementos prosódicos. Para Cagliari (1992), esses elementos prosódicos (ou suprasegmentais) são diferentes dos segmentos em natureza fonética e caracterizam unidades maiores do que os segmentos, tendo, pelo menos, a extensão de uma sílaba.

Sendo assim, a prosódia é a parte da fonologia que estuda os traços fônicos que se acrescentam aos sons da fala e que devem ser descritos a partir de um domínio maior que um segmento.

Ainda segundo Cagliari (1992), os elementos prosódicos podem ser agrupados do seguinte modo:

1) Elementos prosódicos da variação da altura melódica:

- tessitura
- entoação
- tom (nas línguas tonais)
- acento frasal (ou sílaba tônica saliente)

2) Elementos prosódicos da variação da duração:

- ritmo (sílabas, pé, grupo tonal etc.)
- duração
- acento
- pausa
- concatenação
- velocidade de fala

3) Elemento prosódico da intensidade sonora:

- volume

Com vistas a efetuar uma breve exposição definitiva de alguns dos elementos supramencionados, evocaremos as proposições de Cagliari (1992), Massini-Cagliari (1992), Massini-Cagliari e Cagliari (2012), Bollela (2006), Silva (2017) e Kent e Read (2015). Consideremos cada um deles.

4.1.1 Acento

Para Massini-Cagliari (1992, p. 9), em Linguística, o significado de acento¹⁶ tem mais em comum com o termo “tonicidade” da gramática normativa (palavras oxítonas, paroxítonas e proparoxítonas, com base na posição de sílabas tônicas e átonas) do que com o termo acento, no aspecto gráfico de uma determinada língua.

A pesquisadora acrescenta que

os modelos fonológicos mais recentes [...] têm definido “accento” como uma relação de proeminência entre sílabas, as mais proeminentes são as tônicas ou acentuadas e as menos proeminentes, as átonas. Essas proeminências fonéticas são atualizadas no nível fonético (acústico, articulatório) de maneiras diferentes, em cada língua, constituindo uma de suas características próprias. (MASSINI-CAGLIARI, 1992, p. 9)

¹⁶ Sobre a definição dos padrões rítmicos das línguas, vale conferir a discussão apresentada por Massini-Cagliari (1992).

Vale frisar que o acento revela as ondulações rítmicas da fala e tem sido interpretado de três formas distintas:

- a) A fonêmica (Pike, 1947) interpreta o acento como um fonema (do tipo suprasegmental). Trata-se de uma unidade abstrata como qualquer fonema e serve para distinguir significados lexicais de palavras.
- b) A fonologia gerativa (Chomsky; Halle, 1968) interpreta o acento como sendo um dos elementos que podem integrar a formação de uma vogal, como um traço distintivo.
- c) A fonologia métrica (Libermann; Prince, 1977) trata o acento como um fato derivado da concatenação de sílabas.

Ademais, o acento (*stress*) evidencia a proeminência de uma vogal em relação às demais vogais de um dado enunciado. Ainda que o acento seja atribuído às vogais em algumas perspectivas fonético-fonológicas, é comum se referir a sílabas acentuadas (SILVA, 2017, p. 44). Para Massini-Cagliari e Cagliari (2012, p. 121), “as sílabas são tônicas ou átonas, dependendo do grau de saliência que apresentam. Essa saliência provém geralmente, em português, de uma duração maior. Pode vir também de uma elevação ou mudança de direção da curva melódica em um enunciado e até por um aumento de intensidade sonora”. Por exemplo, na palavra “casa”, a sílaba *ca* [ka] é pronunciada com maior proeminência do que a sílaba *sa* [za].

Do mesmo modo, o comportamento do acento em inglês, seja contrastivo ou lexical, não é apenas uma questão de intensidade, mas compreende todos os três parâmetros acústicos – duração, intensidade e frequência fundamental – dos quais a duração pode ser o mais saliente e confiável. Embora a intensidade pareça ser menos importante do que a frequência fundamental ou a duração na maioria dos estudos publicados, o esforço vocal pode ser uma pista que os ouvintes usam para identificar sílabas acentuadas (KENT; READ, 2015). No que concerne ao acento lexical em inglês, pode-se mencionar, como exemplo, a palavra “*record*”: Se a sílaba tônica for “*re*” (*record*), o termo será substantivo. Por outro lado, se a sílaba tônica for “*cord*” (*record*), o mesmo termo se constituirá um verbo.

4.1.2 Acento Frasal

O acento frasal pode ser definido como um fenômeno de proeminência lexical em um sintagma, isto é, uma palavra em um grupo de palavras é considerada como mais proeminente, mais saliente ou mais acentuada. Se considerarmos qualquer agrupamento de palavras, um

falante usualmente colocará mais ênfase em uma palavra comparada a outras. Massini-Cagliari e Cagliari (2012, p. 122) explicam que

o acento frasal sempre coincide com uma sílaba que tem também um acento primário ou com um monossílabo isolado. Toda palavra pronunciada isoladamente terá uma sílaba com acento primário, se não for monossílabo. Todo enunciado apresenta um acento frasal que, em português, é definido pela mudança no contorno da variação melódica das sílabas, ou seja, da entoação.

Ao comparar os exemplos¹⁷ a seguir, os autores ilustram, ainda, que as diferentes colocações do acento frasal mudam o foco dos enunciados; com isso, as especificidades semânticas de cada um deles fazem com que sejam interpretados de modos diversos. Vejamos:

(1)

- a) **ontem**
- b) ela **foi** ao cinema **ontem**
- c) ela **foi** ao **cinema** **ontem**
- d) **ela** **foi** ao cinema **ontem**
- e) ela foi **ao** cinema **ontem**

Ainda de acordo com Massini-Cagliari e Cagliari (2012, p. 122), as diferentes colocações do acento frasal podem modificar o foco dos enunciados anteriores; assim, as especificidades semânticas de cada um deles fazem com que os enunciados supracitados sejam interpretados como respostas às seguintes perguntas:

(2)

- b) quando ela foi ao cinema?
- c) onde ela foi ontem?
- d) quem foi ao cinema ontem?
- e) ela foi ao ou no cinema ontem?

No mesmo sentido, Silva (2017, p. 45) afirma que o acento de uma sentença pode recair sobre palavras diferentes, dependendo da ênfase de significado a ser atribuído. Ademais, ela endossa a definição supramencionada no que concerne ao acento frasal, pois considera aquilo

¹⁷ As sílabas com acento primário estão destacadas em negrito e a sílaba com acento frasal está sublinhada.

que chama de *sentence stress* como sendo o acento principal de uma sentença, que caracteriza a proeminência de um enunciado.

Com relação ao acento lexical, há autores que distinguem o acento da ênfase (que corresponde às modificações de acento frasal, exemplificadas por Massini-Cagliari e Cagliari, 2012). O acento de palavra é considerado um traço abstrato lexical, enquanto a ênfase é um traço fonético com correlatos na produção, acústica e percepção (KENT; READ, 2015, p. 372).

4.1.3 Ritmo

A respeito do ritmo, Massini-Cagliari e Cagliari (2012, p. 124) explicam que, em termos fonéticos, qualquer texto falado possui ritmo, uma vez que essa noção é definida como a maneira como as línguas organizam, no tempo, os elementos salientes da fala (em especial, as durações silábicas e os acentos). Em função dessa concepção temporal atribuída ao ritmo, essa noção tem sido, tradicionalmente, dentro da Fonética, trabalhada com base na ideia de *isocronia*.

Ademais, ao fazerem menção à proposta de Pike (1945), os autores afirmam que as línguas do mundo foram classificadas em dois grandes grupos: as línguas de ritmo acentual e as línguas de ritmo silábico. As línguas que tendem a ter sílabas tônicas isócronas, isto é, ocorrendo em intervalos de tempo de duração similar, são chamadas de línguas de ritmo acentual. O português e o inglês, por exemplo, pertencem a essa categoria¹⁸.

No caso das línguas de ritmo acentual, a isocronia das sílabas tônicas (ou dos pés — intervalo entre uma tônica e outra, incluindo a primeira e excluindo a segunda) aumenta ou diminui a duração individual das sílabas, dependendo do número de sílabas átonas que ocorre entre uma tônica e outra. Se houver duas, três, quatro ou cinco, a velocidade de fala irá aumentar na mesma proporção. (MASSINI-CAGLIARI; CAGLIARI, 2012, p. 124)

Vale sublinhar, ainda, que, para Massini-Cagliari (1992, p. 11), o significado da palavra “ritmo”, em Linguística, não se resume apenas a padrões muito rígidos de repetição de acento ou durações, como nos tratados de metrificação, mas abrange a maneira como as manifestações linguísticas dos seres humanos são organizadas no tempo ao serem pronunciadas. Por outro lado, também não se resume apenas a padrões quaisquer de repetição, mas abrange a noção de expectativa de uma eventual repetição de algum parâmetro no tempo.

¹⁸ A respeito da classificação do português enquanto língua de ritmo acentual, vale conferir a Dissertação intitulada *Estudo do ritmo do Português Brasileiro a partir da análise de processos fonológicos lexicais e pós-lexicais* (MIGLIORINI, 2008), orientada pela professora Dra. Gladis Massini-Cagliari.

4.1.4 Duração

O efeito prosódico denominado duração refere-se à pronúncia, ou prolação, alongada de elementos da fala (segmentos) e pode se apresentar de duas maneiras:

- a) com a função de determinar o ritmo através das durações das sílabas, dos pés e dos grupos tonais (conforme já apresentado na subseção 4.1.3);
- b) com a função de destacar unidades sintáticas e semânticas pela prolação alongada.

A fim de ilustrar o uso do prolongamento de uma sílaba, com finalidades estilísticas, pode-se citar o seguinte exemplo: “Ele comprou uma CAAAAAAAASA!”. Tal prolongamento pode insinuar que o indivíduo comprou não apenas uma casa, mas uma casa boa, grande, etc.

4.1.5 Velocidade de fala

A velocidade de fala¹⁹ refere-se à rapidez ou à lentidão com que um mesmo enunciado pode ser pronunciado (na música, corresponde ao andamento); ela vincula-se, ainda, à variação de intensidade da voz (alta ou baixa). Dentro de certos limites, a variação de velocidade pode ser usada para enfatizar o que se diz (desaceleração), para evitar intromissão do interlocutor (aceleração) ou para sinalizar o final de argumentação ou de um turno discursivo nos diálogos (desaceleração) (MASSINI-CAGLIARI; CAGLIARI, 2012).

4.1.6 Entoação

A entoação possui vínculo com a variação melódica (ascendente ou descendente) e está ligada a fatores sintáticos, para caracterizar enunciados declarativos ou interrogativos, por exemplo. Não obstante, é mais utilizada para indicar atitudes do falante, como acontece com a ironia. Vale sublinhar a seguinte afirmação: de todos os elementos prosódicos, a “entoação é o que está mais intimamente ligado a fatos sintáticos. Por outro lado, *a entoação é ainda o elemento mais usado para a caracterização das atitudes do falante, fato muito explorado pelos atores de teatro, cinema e televisão*” (CAGLIARI, 1992, p. 139, grifo nosso).

Em outras palavras, Cagliari (1992) afirma haver dois “tons entoacionais” (padrões), que podem ser classificados em dois tipos, conforme suas funções. O primeiro prevê uma

¹⁹ É necessário ressaltar que, atualmente, a “velocidade de fala” tem sido mais referida como “taxa de elocução”, como pode ser verificado, por exemplo, em Meireles (2007).

classificação (primária) mais geral, em que determinadas características melódicas são portadoras de distinções sintáticas de frases. O “segundo tipo prevê uma classificação (secundária) dos tons, em que, à função sintática, juntam-se significados semânticos relacionados com as atitudes do falante” (CAGLIARI, 1992, p. 138).

Ainda a esse respeito, Silva (2017, p. 99) afirma que a entoação é o elemento prosódico ou suprasegmental correspondente a variações de *pitch*²⁰, frequência fundamental, volume, pausas e tempo, dentre outras; de maneira geral, em um domínio maior do que a palavra. A entoação pode, ainda, evidenciar o limite entre constituintes sintáticos, indicando o tipo de enunciado (declarativo, interrogativo etc.) ou pode expressar as atitudes dos falantes. Portanto, a entoação interage com a sintaxe e com o discurso na produção de sentido.

A partir das ponderações de P. R. León, Martins (2012, p. 86) tece o seguinte comentário acerca da entoação:

é sobretudo quando se aborda o domínio da expressividade que se toma consciência do papel imenso da entoação. O exagero ou deformação de toda curva melódica do discurso normal indica uma busca expressiva. A transposição de uma curva a outra é um meio de expressividade. A entoação revela não só o nível linguístico do locutor, mas também o seu estado psíquico. Os padrões exclamativos parecem mais numerosos do que os já inventariados. A forma das curvas afetadas em seu conjunto parece caracterizar sobretudo a expressão das emoções [...]. No discurso espontâneo, com suas voltas, rupturas, sua falta de articulação (coordenação – subordinação), a entoação desempenha o papel da sintaxe falha. No plano linguístico o papel da entoação é uma função inversa da gramaticalidade do discurso. No plano fonoestilístico, o papel da entoação é uma função direta do estado psíquico, real ou fingido.

Bally (1941) ressalta que os movimentos da entoação constituem um fenômeno de extrema delicadeza e complexidade, correspondendo às mais variadas emoções. As modificações da afetividade se refletem na linha musical da elocução e são percebidas pelo ouvinte. Segundo Martins (2012, p. 85), “deixamos extravasar, involuntariamente, pela melodia de nossas palavras, os sentimentos que desejaríamos reprimir ou ocultar. Já os bons atores imprimem de maneira intencional às suas frases os matizes tonais que mais se ajustam ao texto e, em seus exercícios, aplicam-se em emitir uma mesma frase com numerosas entoações”. A entoação, que muitas vezes nos dá a impressão de absoluta naturalidade, resulta de prolongado esforço preparatório.

²⁰ “*Pitch*: o termo é geralmente utilizado como a palavra da língua inglesa, embora possa ser também traduzido como a altura. Diz respeito ao efeito acústico produzido pela frequência de vibração das cordas vocais. De maneira geral pode-se dizer que quanto mais alta for a frequência de vibração das cordas vocais mais alto será o *pitch*. O *pitch* permite classificar os sons em uma escala de baixo-alto, com posições intermediárias e desempenha um papel importante nos estudos da entonação e tom” (SILVA, 2017, p. 175).

Mediante as considerações empreendidas até aqui, cumpre salientar o importante papel da entoação na produção dos sentidos de uma sentença. Se considerarmos que um enunciado tem muitas possibilidades entoacionais, constataremos que a escolha de uma delas em detrimento das demais, carreará significações distintas daquelas produzidas pela seleção de outras possibilidades. A esse respeito, consideremos o seguinte excerto:

As diferenças de significado carreadas pela entoação fazem parte da gramática da língua. Essas diferenças de significação são da mesma natureza que as diferenças, por exemplo, de tempo, modo, aspecto etc. A entoação é um dos tantos processos que há na língua de se estabelecer diferenças de significado. Linguisticamente, os padrões entoacionais são unidades do sistema fonológico, sintático e semântico da língua. O elemento sonoro do padrão entoacional pertence ao sistema fonológico da língua. As atitudes do falante expressas pela entoação devem ser enquadradas nos estudos sintáticos da língua, assim como estão situados nesse campo os estudos de tempo, modo e aspecto. Na verdade, eles são da mesma natureza. Isso, obviamente, acarretará uma ampliação dos limites tradicionais da sintaxe. (CAGLIARI, 2007, p. 180)

O autor afirma, também, que os padrões entoacionais possuem, além da função sintática, um desempenho quanto ao papel fundamental na realização semântica de atos de fala e na estruturação de conteúdo de enunciados complexos e da confecção de textos e organização discursiva.

4.1.7 Tessitura

O elemento prosódico denominado tessitura refere-se à ocorrência de variações que deslocam a escala melódica da fala para mais alta/aguda ou para mais baixa/grave. Os autores Massini-Cagliari e Cagliari (2012, p. 128) explicam esse elemento prosódico da seguinte maneira:

O espaço compreendido entre o som mais grave e o mais agudo, na fala de uma pessoa, é chamado de *tessitura*. Como acontece na música, uma melodia da fala pode continuar com a mesma curva, porém localizando-se em uma escala superior ou inferior. A fala costuma abranger o intervalo (tessitura) de uma oitava e meia. O ato de mudar os valores de frequência dessa escala para cima (fala aguda) ou para baixo (voz grave) em um indivíduo acarreta acréscimo de significação ao discurso. O uso mais comum da tessitura é encontrado em palavras ou expressões intercaladas, as quais são pronunciadas com uma tessitura baixa. Em um texto, podem ocorrer trechos com uma tessitura baixa, quando o falante quer significar que aquele trecho é menos importante, é secundário, com relação ao restante do que está dizendo. Isso é muito comum quando as pessoas contam histórias. Variando a tessitura no discurso, o falante consegue criar uma “onda” que coloca em condições de igual valor discursivo trechos localizados em diferentes partes do texto.

Ademais, a tessitura não ocorre a partir do meio de um grupo tonal (GT), mas sempre no início. Ela pode apresentar uma extensão variada, quase sempre permanecendo dentro dos limites dos GTs. De modo menos frequente, pode acontecer um “crescendo” ou “decrecendo” contínuo, ao passar de um GT para outro, o que resulta em uma mudança da tessitura. Nesse caso, ela será alternada com a presença de pausas e a ocorrência de ambas – tessitura e pausa – reforça ainda mais o valor “deslocado” (CAGLIARI, 1992, p. 140, 141).

4.1.8 Pausa

Em termos prosódicos, a ocorrência de pausa indica um período de silêncio na emissão discursiva em meio a enunciados e tem a função de “segmentação” da fala; por isso, pode ocorrer também depois de frases, sintagmas, palavras e pode ser usada depois de sílabas, quando se “silaba” uma palavra. A pausa pode ser utilizada, ainda, “para indicar o deslocamento de elementos sintáticos e *para assinalar algum tipo de mudança brusca ou radical do conteúdo semântico, que vai se iniciar ou terminar*” (CAGLIARI, 1992, p. 143, grifos nossos).

A respeito da produção de sentido provocada pela pausa, consideremos o excerto que se segue:

O uso de pausas “fora do esperado” representa uma hesitação, o que revela uma re-organização do processo de produção da fala (ou da linguagem, melhor dizendo), ou uma atitude do falante para impressionar o seu interlocutor. O fato de se falar palavra por palavra, segmentadas por pausa, pode representar um reforço sobre o significado literal do que se diz, solicitando do interlocutor que deixe de lado outras interpretações possíveis. Além disto, falar destacando as palavras com pausas pode representar uma atitude do falante que deseja reforçar o valor de sua autoridade e do que diz. A pausa pode também servir para chamar a atenção para o que vai se dizer em seguida ou para segmentar a fala em sintagmas de um jeito e não de outro na fala. (CAGLIARI, 1992, p. 143)

Ainda a respeito da definição desse elemento prosódico, Silva (2017, p. 172) oferece a seguinte asserção: a pausa é uma “propriedade de organização de um discurso que é relacionada com o planejamento temporal da produção da fala”. A pesquisadora acrescenta, ainda, que podem ser destacados dois tipos de pausas: “a *pausa silenciosa* que reflete a ausência de palavras específicas durante a produção de enunciado ou a *pausa preenchida* que é caracterizada por hesitações como, por exemplo, *ah!* Ou *hum!*, dentre outras” (SILVA, 2017, p. 172, grifos da autora).

4.1.9 Volume

O recurso prosódico volume é o correlato perceptual da intensidade – quantidade de energia de uma onda sonora, que está relacionada com a amplitude da onda. A intensidade é medida em decibel indicada por (dB) (SILVA, 2017).

Além disso, segundo Cagliari (1992, p. 146), “o volume é uma espécie de ‘reforço’ para o valor de outros elementos supra-segmentais prosódicos. Na verdade, o volume de voz por si só tem uma função linguística praticamente inexistente, exceto nos casos em que carrega uma atitude do falante”. Portanto, o volume diz respeito à variação da voz (intensidade alta ou baixa) e pode estar vinculado à estratégia argumentativa do falante; por conseguinte, pode adquirir função pragmática.

4.2 Características da qualidade e da dinâmica vocal

Dada a relevância do entendimento acerca dos elementos prosódicos para este trabalho, além das definições expostas anteriormente, é oportuno acrescentar as definições organizadas por Pedroso (2008), a partir das proposições de Abercrombie (1967), que descreve diversos elementos prosódicos ao apresentar as características da qualidade e da dinâmica vocal. Vejamos:

Qualidade vocal: É determinada orgânica e fisiologicamente pelas estruturas laríngeas. A voz é considerada uma “marca registrada” de cada indivíduo, é o resultado da vibração das pregas vocais na laringe e seus efeitos vocais obtidos nas cavidades de ressonância. Vários fatores interferem na qualidade vocal, quais sejam:

- a) Fatores inatos, como o sexo, a idade, a constituição física;
- b) Fatores adquiridos, como nível cultural, região geográfica, ajustes motores (musculares), hábitos vocais.

Dinâmica vocal: Consiste em parâmetros vocais geralmente adquiridos e, por isso, possíveis de imitação; servem para caracterizar tanto grupos sociais quanto indivíduos. Os componentes típicos da dinâmica vocal são os seguintes:

- Altura (frequência/ *pitch*): impressão auditiva da frequência com que o som é emitido pelo aparelho fonador (número de vibrações por segundo das pregas vocais). Classifica-se a altura em grave ou aguda, podendo-se medi-la em laboratório de acústica;
- Intensidade (*loudness*): efeito do som sobre o ouvido em termos de forte e fraco. Há três determinantes principais da intensidade, quais sejam: a força e a duração do fluxo aéreo

na expiração, a força e a duração do fechamento glótico e os fatores conjugados dos ressonadores;

- Tempo (velocidade de fala – rápida/lenta): está condicionado a vários fatores, entre eles, o estilo de conversação, a ênfase desejada e o nível sociocultural do falante;
- Continuidade (pausas/emissões): trata-se da incidência das pausas na conversação, ao modo como se concatenam momentos de silêncio com os momentos de fala;
- Ritmo (pulsação): refere-se à recorrência de um fenômeno. Pode ser silábico ou acentual. No Português, como são os acentos que ocorrem em intervalos regulares, o ritmo é acentual. O ritmo se refere a contrastes, pulsação, alternâncias e depende da maneira como são utilizados os músculos respiratórios (torácicos) durante a expiração;
- Tessitura (extensão vocal/agudo e grave): são os deslocamentos da movimentação dos músculos da laringe de um indivíduo de seu tom mais grave para o seu tom mais agudo, que saem de sua zona de conforto vocal, associados, especialmente, a fatos textuais na oralidade;
- Registro (gênero): é a mudança circunstancial de qualidade vocal devido a diferentes ajustes musculares durante a fonação com propósito discursivo;
- Flutuação tonal: são variações de frequência, deslocamentos de tessitura que propiciam unidades de informações linguísticas maiores. Estão incluídos na flutuação tonal os seguintes elementos:
 - Tom: variações de frequência ligadas à informação lexical;
 - Entoação: variações de frequência, em geral, dentro da zona de conforto vocal do indivíduo e associadas a informações sintáticas, textuais, pragmáticas e discursivas.

Depois de devidamente definidos cada um dos elementos arrolados, salientamos algumas considerações que denotam a importância inerente aos recursos prosódicos.

Para tanto, reiteramos que a prosódia tem como objetivo o estudo do conjunto dos fenômenos supramencionados que, por sua vez, podem contribuir para a construção dos mais variados significados. Os autores Kent e Read (2015, p. 383) elucidam, por meio do auxílio de uma metáfora, a definição prosódica. Para os estudiosos, a prosódia pode ser entendida “como o tecido da fala, dentro do qual os segmentos são os pontos ou fibras individuais. Os padrões prosódicos abarcam os níveis linguísticos, colocando juntas as muitas influências que constituem a rica tecelagem da linguagem em contexto”.

Ademais, em se tratando de contexto, vale acrescentar que a pesquisa prosódica parte da matéria da fala relacionada à atribuição de características pragmáticas e comunicativas, sem

deixar de relacionar esta descrição aos aspectos segmentais (LUCENTE, 2017, p. 8). Destarte, é importante considerar que “a mesma sequência de palavras pode constituir enunciados distintos cuja função comunicativa só pode ser recuperada pelo ouvinte a partir da prosódia” (BARBOSA, 2019, p. 47).

Uma vez apresentadas as definições dos elementos prosódicos, com destaque àqueles recorrentes no *corpus* desta pesquisa, bem como algumas considerações a seu respeito, passemos à descrição das possíveis funções exercidas por tais elementos na construção discursiva.

4.3 Funções dos elementos prosódicos

Os diferentes elementos prosódicos, descritos na subseção anterior, podem exercer distintas funções em diferentes situações comunicativas.

A função dos elementos prosódicos depende do significado que busca veicular. De modo geral, pode-se dizer que há um significado vinculado à estrutura (“sintático”) e um significado vinculado à interpretação (“semântico”). A diferença, existente entre eles, fica relativamente clara quando se entende como significado interpretativo tudo aquilo que traz consigo uma referência ao falante, isto é, representa a atitude do falante. O significado estrutural, por seu turno, relaciona-se com todo o resto, ou seja, com as estruturas sintáticas dos enunciados definidos pelos GTs. Quando dizemos que uma frase é afirmativa, damos a ela um significado estrutural. Esse significado não representa uma referência à atitude do falante nem conduz a considerações de natureza interpretativa da realidade não estrutural da linguagem (CAGLIARI, 1992).

A respeito das interrelações existentes entre funções prosódicas e contexto comunicativo, além da forma como ambos se influenciam na produção de sentidos, consideremos o excerto a seguir:

Como acontece com quase todos os elementos supra-segmentais prosódicos, o contexto de uso da fala pode inverter o valor semântico, se a atitude do falante for de ironia forte. Por exemplo, alguém pode dizer: Ela estuda muito? (“muuuui-to”), querendo dizer, na verdade, ironicamente, que ela estuda, de fato, pouco. Como se vê, o aumento da duração da sílaba tônica enfatizando a palavra indica um aumento no sentido positivo de uma qualidade, e o mesmo recurso passa a ter um sentido oposto, negativo, somente por ironia, *o que só pode ser interpretado pelo contexto (discursivo ou pragmático)*. (CAGLIARI, 1992, p. 142, grifos nossos)

O mesmo autor elenca as diferentes funções linguísticas que podem ser exercidas pelos fenômenos prosódicos no discurso; são elas:

- Fonológica (fonêmica);
- Fonológica (geradora de processos);
- Morfológica (lexicalização);
- Sintática (categorias e funções);
- Discursiva (coesiva);
- Dialógica (turnos conversacionais);
- Semântica (conotações, subentendidos);
- Pragmática (atitudes do falante);
- Identificação do falante ou da língua;
- Reestruturação da produção da fala e fonética (fatos físicos).

As funções, elencadas acima, encontram-se dispostas e exemplificadas no quadro a seguir:

Quadro 1. Funções dos elementos prosódicos

TESSITURA	<p>a) função sintática (categorias e funções): Destaca ou marca elementos que estão “deslocados” (tessitura geralmente mais grave). “A professora, <i>porém</i>, ignorou o acontecido.”</p> <p>b) Discursiva (coesiva): Uso de tessitura grave para digressões; uso de tessitura aguda ao retornar ao assunto principal.</p> <p>c) Dialógica (turnos conversacionais): Uso de tessitura aguda para pedir o turno durante a fala do outro; uso de tessitura grave no final de turno.</p> <p>d) pragmática (atitudes do falante): Níveis mais graves indicam mais razão, autoridade; níveis mais agudos indicam contestação, exaltação; tessitura bem grave ou bem aguda indica estratégia para não ser interrompido.</p>
ENTOAÇÃO	<p>a) sintática (categorias e funções):</p> <ul style="list-style-type: none"> • Tom descendente indica frase afirmativa. “<i>Ela chegou.</i>” • Tom ascendente indica frase interrogativa. “<i>Ela chegou?</i>” • Tom ascendente + tom descendente = frase principal + frase subordinada. “<i>Avise, quando você chegar.</i>” • Tom descendente + tom ascendente = frase subordinada + frase principal. “<i>Quando você chegar, avise.</i>” <p>b) semântica (conotações, subentendidos): Corroborar o acento frasal para marcar foneticamente o foco (ver exemplo Acento frasal).</p>

	c) pragmática (atitudes do falante): Tom descendente em nível alto, passando a baixo (no componente tônico) = frase afirmativa + significado de “pedido” por parte do falante. “ <i>Fique aqui.</i> ”
ACENTO FRASAL	Semântica (conotações, subentendidos): Marca o foco de frases ²¹ . a) Maria sempre escreve <u>e-mails</u> . b) Maria <u>sempre</u> escreve e-mails. c) <u>Maria</u> sempre escreve e-mails.
RITMO	a) fonológica (geradora de processos): Pode ocorrer um processo de contração em fronteira de palavra. “ <i>Maria sempre escreve-mails.</i> ” b) semântica (conotações, subentendidos): Fala silabada com o intuito de chamar a atenção para o que se diz; geralmente faz-se uma súplica ou diz-se um palavrão em ritmo silábico.
DURAÇÃO	a) fonológica (fonêmica): Não se aplica à língua portuguesa. b) fonológica (geradora de processos): A duração das sílabas tem grande importância na constituição dos processos fonológicos ²² . c) morfológica (lexicalização): Não se aplica à língua portuguesa. d) semântica (conotações, subentendidos): Alongamento da duração da sílaba = aumento no sentido positivo de uma qualidade. “ <i>Ana Cristina comprou um carro! (caaaarro).</i> ” • Alongamento da duração da sílaba = aumento no sentido negativo de uma qualidade (ironia). “ <i>Você é tão legal!?! (tãããã)</i> ” e) reestruturação da produção da fala. f) fonética (fatos físicos): Um dos elementos que marcam a saliência das sílabas tônicas.
ACENTO	a) fonológica (fonêmica): Distingue significados lexicais de palavras. <i>sábia – sabia – sabiá</i> <i>pública – publica – publicá</i> (publicar)
PAUSA	a) morfológica (lexicalização): Define fronteiras de palavras. b) sintática (categorias e funções): Indica o deslocamento de elementos sintáticos. “ <i>Ela, no entanto, continuava triste.</i> ” c) semântica (conotações, subentendidos): Mudança brusca do conteúdo semântico. “ <i>Eu sempre vou à missa aos domingos. // Você lembrou de comprar o jornal?</i> ”

²¹ Nos exemplos mencionados, têm-se as possíveis interpretações consoante o foco das frases: a) Maria utiliza os e-mails como forma exclusiva de comunicação; b) Maria escreve e-mails com excessiva frequência e c) Ênfase no sujeito da ação: Maria.

²² Sobre duração silábica e constituição de processos fonológicos, verificar a obra intitulada *Do poético ao linguístico no ritmo dos trovadores: três momentos da história do acento*, da pesquisadora Gladis Massini-Cagliari (1999).

	<p>d) pragmática (atitudes do falante): O uso de pausas “fora do esperado” demonstra uma atitude do falante para impressionar o interlocutor; falar destacando as palavras com pausas demonstra que o falante deseja reforçar sua autoridade e/ou o valor do que diz; serve para chamar a atenção para o que se vai dizer em seguida.</p> <p>e) reestruturação da produção da fala: Uso de pausas “fora do esperado” (hesitação) significa reorganização da fala; segmenta a fala em sintagmas de um jeito e não de outro na fala.</p> <p>f) fonética (fatos físicos): A pausa tem uma função aerodinâmica que permite ao falante respirar durante a fala.</p>
VELOCIDADE	<p>a) dialógica (turnos conversacionais): Aceleração indicando que um falante quer sobressair ao seu interlocutor, dando mais ênfase ao que diz.</p> <p>b) pragmática (atitudes do falante): Desaceleração indicando maior valor a algo que se diz; aceleração indicando argumento mais importante logo adiante.</p> <p>c) fonética (fatos físicos): Aceleração indicando início de enunciado; desaceleração indicando final de enunciado (diante de pausa).</p>
VOLUME	<p>a) pragmática (atitudes do falante): Falar alto pode sinalizar atitude autoritária; falar baixo pode sinalizar atitude de persuasão, timidez ou respeito; alto volume de voz pode ainda indicar expressões súbitas de dor, de perigo ou de grande perturbação.</p> <p>b) fonética (fatos físicos): O volume pode ser um dos elementos que marcam a saliência das sílabas tônicas; a variação do volume acompanha as marcas fonéticas de saliência ou de redução.</p>

Fonte: Adaptação de Cagliari (1992) e Bollela (2006).

Considerando a quantidade de funções elencadas no Quadro 1, fica patente a variada gama de fenômenos abarcada pelos estudos prosódicos, que se constituem um campo profícuo, situado “na encruzilhada entre prosa e poesia, entre lingüística e engenharia do som, entre sintaxe e semântica, entre fonética e fonologia, entre língua e discurso” (SCARPA, 1999, p. 8).

Das possíveis intersecções anteriormente demonstradas por Scarpa (1999), destacamos aquela situada entre sintaxe e semântica. Sendo assim, recuperamos a importante reflexão de que a atitude do falante vai, por vezes, atribuir um sentido novo ou diferente ao significado original de determinadas palavras. Segundo Cagliari (1992, p.142), fatores relacionados à sintaxe, de forma isolada, não influenciam em casos como a ironia, que tem maior relação com a atitude do falante do que com fatores estruturais. Um exemplo apresentado pelo autor é demonstrado pela frase “João tem uma casa”. O enunciado tem sentido diferente se a palavra

“casa” tiver a sílaba tônica “ca” alongada de forma excessiva (“caaaaasa”). Nesse caso, seria como se o orador dissesse: “João tem uma casa muito bonita” ou “João tem uma excelente casa”.

Os elementos prosódicos podem, ainda, “ser utilizados para reforçar a intenção retórico-argumentativa do falante” (BOLLELA, 2006, p. 113). A ocorrência mencionada pela autora pode ser observada em nosso objeto de análise; ademais, essa citação corrobora nossa hipótese de que a prosódia reforça o efeito retórico de provocação do riso.

Além das funções elencadas anteriormente, convém destacar outra que possibilita o reconhecimento da comunicação afetiva por meio da voz, em que os afetos são comunicados não pelo significado, mas pela qualidade do significante.

Os autores Kent e Read (2015, p. 388) asseveram que as emoções possuem correlatos acústicos específicos. Em outras palavras, os principais correlatos acústicos da prosódia (ritmo, intensidade e frequência fundamental²³) são, também, correlatos dos fenômenos paralinguísticos e não-linguísticos, de modo particular, a emoção.

Por todo o exposto à luz dos teóricos citados nesta seção, não se pode deixar de reconhecer o poder do “como é dito”, ou seja, da prosódia no estímulo das diversas paixões, inclusive aquela que nos interessa investigar neste trabalho: o riso.

Com vistas a demonstrar o papel fundamental exercido pela prosódia na constituição do humor, mencionamos, a título de exemplo, um dos clássicos gêneros humorísticos: a piada conversacional²⁴. Este gênero surge em nossa memória tão logo nos coloquemos a pensar em enunciados que podem provocar o riso. Não obstante, quando a piada é transcrita, parte da graça se perde. A respeito disso, é oportuno mencionar o comentário do antropólogo Driessen (2000), que afirma ser

problemática a mudança da oralidade para a escrita, que afeta a essência, o *tom*, o *timbre*, o gestual, a mímica e as atitudes que acompanharam a real narração da piada e as condições em que ela foi contada. *Parte da graça da piada se perde inevitavelmente durante esse processo.* (DRIESSEN, 2000, p. 253, grifos nossos)

²³ “A frequência fundamental (F0) é o equivalente acústico de vibração das pregas vocais [...] e corresponde ao número de vezes em que as pregas oscilam em um segundo, sua unidade física mais comum é o Hertz, abreviado Hz. [...] A frequência fundamental pode ser controlada pelo falante para veicular a entoação que ele deseja imprimir a seu enunciado, visando interagir com o ouvinte. Para ser bem-sucedida, essa interação se dá a partir da realização de funções ligadas à entoação da fala [...], bem como para assinalar acentos melódicos e segmentações da fala em unidades menores, entre outras funções.” (BARBOSA, 2019, p. 22, 24)

²⁴ De acordo com Carmelino e Ramos (2019), o termo piada é polissêmico e a classificação entre as piadas prontas e as conversacionais revela serem distintas as formas de produção do humor nos textos, sendo as piadas prontas (ou anedotas pessoais) uma situação mais narrativa e as piadas conversacionais mais ancoradas na conversação.

Vê-se que, segundo o pesquisador, parte considerável da graça de uma piada reside na oralidade e em elementos gestuais. Sendo assim, há gêneros humorísticos que, para provocarem o riso, dependem, além dos aspectos gestuais, dos elementos prosódicos. Dessa forma, torna-se fundamental a contribuição dos estudos advindos do campo da prosódia com vistas à investigação de seu papel na constituição do humor. A esse respeito, sob a perspectiva da neurociência cognitiva, encontramos respaldo na afirmação que se segue:

Todos nós já vimos alguém destruir uma piada ao pular uma pausa necessária ou acelerar justo quando precisava ir mais devagar. Essas pausas e mudança de andamento transmitem informações importantes. Na verdade, a comunicação eficaz envolve muito mais do que apenas palavras; ela também depende do que não é dito, ou o que está implícito através de hesitação e mudanças no tom. Estas pistas apresentam muitas camadas de significado e [...] o humor é baseado em significados múltiplos. Comediantes profissionais usam pausas e mudanças de andamento para construir expectativas e sinalizar reviravoltas iminentes e, sem essas manipulações, não há humor. *Apenas a narração prolongada de uma história!* (WEEMS, 2016, p. 173, grifos do autor)

Diante das considerações do pesquisador, Weems (2016, p. 173), é possível compreender o papel determinante dos fenômenos prosódicos, como o ritmo e a pausa, por exemplo, na construção de significados veiculadores de humor. De acordo com o raciocínio do autor, a comunicação de uma piada transcende a simples narração; trata-se, na verdade, de uma utilização competente do arcabouço prosódico à disposição do orador.

4.4 Considerações finais

Esta seção teve como propósito oferecer ao leitor noções fundamentais acerca do campo teórico denominado Prosódia, privilegiando a apresentação dos elementos prosódicos e suas funções. Pois, como já esclarecido, a exposição das diferentes funções assumidas pela prosódia é de fundamental importância para este trabalho, pois os resultados alcançados indicam que a função pragmática (atitudes do falante), a função semântica (conotações, subentendidos) e a função de reestruturação da produção da fala possam estar relacionadas, principalmente, à constituição de *scripts* contrastivos que, por sua vez, são responsáveis pelo efeito de humor e pela provocação do riso.

Assim, imbuídos pelo desejo de compreender esses mecanismos, dedicar-nos-emos a tecer, na próxima seção, considerações a respeito da manifestação do humor e produção do riso sob a perspectiva teórico-científica das principais vertentes de estudo desse fenômeno.

5 RISO E HUMOR

Nesta seção, dedicada às considerações sobre o riso e o humor, passaremos às reflexões a partir da origem do pensamento sobre o riso no ocidente e perpassaremos as teorias clássicas do humor até chegar, por fim, aos recentes desdobramentos da teoria da incongruência.

O humor e o riso são antigos objetos de longas investigações, tamanha a complexidade própria desses fenômenos. Assim, tornaram-se objetos passíveis de ser apreciados sob diversos ângulos, tanto que, ao longo do tempo, requereram abordagens de caráter integrativo ou, pelo menos, que trouxessem aportes de interface. Nesse sentido, podemos citar as áreas da neurociência, da história cultural, da filosofia, da antropologia, da linguística, da retórica como contribuintes para o entendimento desse fenômeno multifacetado.

Além disso, como assevera Possenti (2010, p. 175), “o humor é um campo em que se praticam gêneros numerosos, da comédia à charge, passando pelas ‘crônicas’ e narrativas, histórias em quadrinhos, tiras, pelas piadas e pela exploração humorística de numerosos outros tipos de textos [...], ‘comédias em pé’, programas de rádio e de televisão”. O autor prossegue por meio da afirmação de que, além de os gêneros humorísticos serem numerosos, podem existir manifestações humorísticas no interior de todos os tipos de texto.

Vale observar que, como um campo, o humor tem suas próprias regras, seu universo e suas funções; pode existir alguma relação com a realidade, porém, tal realidade será construída conforme suas regras específicas. Ademais, “o humor não visa retratar, pois não tem pretensões sociológicas, nem prega diretrizes, pois não tem função educativa ou moralizante. Contudo, não deixa de ter algum papel, de retratar à sua maneira os fatos e as pessoas (exagerando-os, caricaturando-os, ridicularizando-os)” (POSSENTI, 2010, p. 179).

Diante de tais considerações, não se pode atribuir um caráter simplista a um fenômeno complexo, com suas próprias regras, investigado há tanto tempo e por tantas áreas do conhecimento.

Nesse contexto, parece-nos oportuno recuar alguns milhares de anos e revisitar as teorias de pensadores antigos como Aristóteles, Cícero e Quintiliano. O retorno a esses teóricos justifica-se pelo fato de as teorias posteriores terem se amparado, essencialmente, em seus pensamentos para se constituir. Alberti (1999, p. 8) endossa essa afirmação por meio do seguinte comentário:

O recuo até a Antiguidade se faz tanto mais necessário quanto mais se conhece uma certa peculiaridade das produções teóricas sobre o riso: cada autor parece recomençar sua investigação do zero, ignorando em grande parte as tentativas de definição anteriores. Não são poucos os que declaram que suas teorias têm a faculdade de revelar, de uma vez por todas, a essência do riso, quando, na verdade, boa parte de suas definições já figura em outros textos.

Por isso, destacamos, na subseção a seguir, as origens do pensamento ocidental sobre o riso. Nela, serão apresentados alguns apontamentos de Aristóteles, Cícero e Quintiliano acerca do riso com finalidade retórica. No mesmo tópico, faremos uma breve, mas relevante, menção ao pensamento sobre o riso no período renascentista, que retoma ideias fundamentais oriundas da antiguidade greco-romana.

5.1 As origens do pensamento ocidental sobre o riso

O humor foi estudado de modo sistemático pela primeira vez na Antiguidade. Infelizmente, não é possível acessar as teorias antigas do humor de modo completo e satisfatório, uma vez que o segundo livro da *Poética*, de Aristóteles (2017), dedicado à comédia, foi perdido, assim como o *Sobre a comédia e sobre o absurdo*, de seu discípulo Teofrasto. Entretanto, ainda assim, a influência de Aristóteles é significativa na história do pensamento sobre o riso, principalmente no que se refere à consagrada definição de cômico, elaborada por ele, como um determinado erro e uma vergonha que não causam dor e destruição. Essa definição, que se acha na *Poética* (ARISTÓTELES, 2017, p. 67), estabelece-se como a característica primeira do cômico na Antiguidade e atravessa os séculos seguintes com soberania. Apesar da ausência de uma investigação empreendida pelo próprio filósofo acerca do tema em questão, existe uma afirmação dele bastante conhecida que diz ser o humano o único animal que ri (ARISTÓTELES, 2010).

Além disso, os autores Bremmer e Roodenburg (2000, p. 17) afirmam que algumas citações da *Poética* e de outras obras aristotélicas, “assim como de sua escola peripatética, mostram que, na discussão sobre o humor em *De oratore*, Cícero adotou a tradição de Aristóteles, ainda que de forma indireta e transformada pelas ideias romanas”. A Cícero pertence uma das primeiras análises sistemáticas existentes. Vale, ainda, observar que a discussão elaborada por Quintiliano (2016), na obra *Instituição oratória*, está fortemente baseada nas ideias ciceronianas.

Pelo fato de se constituírem como os primeiros sistematizadores dos estudos relativos ao humor, é fundamental que sejam mencionadas suas contribuições no que tange ao riso na

oratória. As obras *Do orador* (Livro II), de Cícero, denominado *De ridiculus* – em que o personagem César é persuadido a discursar sobre o conceito do risível –, e *Instituição oratória* (Livro VI), de Quintiliano, colaboram de modo assaz significativo para ampliar a significação do fenômeno humorístico (BREMNER; ROODENBURG, 2000, p. 52). O aspecto mais interessante comentado por Cícero é a utilização do riso com finalidade retórica. A obra de Quintiliano que aborda o tema do riso com finalidade retórica é a já mencionada *Instituição oratória*, que foi escrita entre 92 e 94 d.C. Nela, é possível perceber o parentesco com a teoria de Cícero no que se refere à finalidade retórica do riso.

Quintiliano, em sua *Instituição oratória*, Livro VI (2016, p. 463), versa sobre o ensino do risível na Arte Retórica. Ele indica um talento diferente daqueles já mencionados anteriormente em sua *Instituição*; talento este que, provocando o riso do juiz, suaviza as emoções tristes e, com frequência, afasta-lhe o espírito do campo dos fatos, por vezes também o reanima e lhe concede descanso diante do aborrecimento e da fadiga. O filósofo latino destaca, nessa obra, o papel importante do riso na condução do processo; para tanto, lança mão de exemplos como trocadilhos, palavras com duplo significado, ironia etc.

Posteriormente, Quintiliano introduz uma problemática sobre o funcionamento do riso:

Pois penso que não foi suficientemente explicado por algum autor, embora muitos tenham tentado, por que o riso é provocado não só por algum fato ou algum dito, mas por vezes até por um certo toque no corpo. Além disso, não costuma ser provocado por uma razão apenas; ora, ditos ou fatos causam risos não apenas sutis e discretos, mas também idiotas, irados e tímidos; por isso, a razão deles é ambígua, porque o riso não dista muito da zombaria. Pois, como diz Cícero, “tem a sede em alguma deformidade e baixaza”, que se diz dito espirituoso, quando são apontadas nos outros, e idiotice quando recaem contra os próprios falantes. (QUINTILIANO, 2016, p. 466-467)

No que se refere à eficácia retórica da jocosidade, o estudioso latino prossegue: “quando, porém, parece que é algo leve e o que afinal muitas vezes é provocado pelos histriões, comediantes [...] essa jocosidade tem não sei que força grandemente imperiosa e à qual não se pode resistir de forma alguma” (QUINTILIANO, 2016, p. 467).

Ainda sobre o tema do riso na oratória, Quintiliano visita um pensamento de Cícero sobre como provocar o riso no auditório: trata-se de frustrar as expectativas dos ouvintes por meio da utilização de palavras tomadas em outros sentidos e em outros meios.

Isso ocorre quando algo vai de encontro à expectativa ou não corresponde ao ponto de vista formal, quando os oradores distorcem as palavras como os piadistas. Ocorre também com os gracejos que modificam a sequência das

letras, pois iludem a expectativa. Ou então versos que não são pronunciados da maneira que o ouvinte espera. Em *De oratore*, de Cícero, César Estrabão emendou neste raciocínio aristotélico e o desenvolveu. Rimos de nosso equívoco porque foi dito algo diferente do que esperávamos. (GEIER, 2011, p. 48)

É importante notar a observação dos antigos sobre o inesperado, sobre a frustração das expectativas, já que esse pensamento será retomado, com frequência, em estudos que tiveram o riso e o humor como objeto de investigação. Um desses estudos advém dos tratados renascentistas.

Os pensadores renascentistas destacaram alguns acontecimentos de natureza inusitada que são capazes de provocar o riso, principalmente quando surpreendemos os ouvintes falando o contrário do que eles esperam. “A alegria surge de uma sensação nova de prazer [...], coisas imprevisas e inesperadas têm mais efeitos sobre nós e nos conduzem mais rapidamente ao riso do que tudo mais” (VIVES, 1539, p. 207 *apud* SKINNER, 2004, p. 32).

De acordo com Skinner (2004), a teoria clássica do riso recebeu um chamado a despertar na cultura renascentista. Segundo o autor, as contribuições mais importantes foram as de Baldessare Castiglione, com seu *Libro del Cortegiano* (1528), e Juan Luis Vives, com o *De anima e vita* (1539). Posteriormente, no mesmo período, pela primeira vez, começou a surgir uma literatura sobre os aspectos fisiológicos e psicológicos do fenômeno do riso, com destaque para os estudos do pesquisador Laurent Joubert, com a obra intitulada *Traité du ri* (1579).

Segundo Alberti (1999), a referida obra de Joubert contém pressupostos teóricos que remontam aos textos da Antiguidade, como aqueles que indicam haver o tremor violento do corpo durante o riso e que este é “próprio do homem”, duas observações encontradas em Aristóteles, Cícero e Quintiliano. Não obstante, ao contrário dos estudiosos da retórica, não interessa a Joubert a coisa risível como recurso oratório ou dramático para suscitar o riso no auditório, e sim como matéria concreta apreendida pelos sentidos e causa externa do movimento do riso. Além disso, há outra questão que ocupa Joubert na definição da matéria risível, questão essa relativa às condições para que ela suscite o riso, a saber: que sejam engraçadas e que penetrem os sentidos.

Em referência ao pensamento de Joubert, Alberti (1999) identifica algumas contribuições dos filósofos antigos, como Quintiliano, por exemplo, quando afirma que os risíveis são feitos ou ditos. Ademais, para que sejam engraçados, é necessário que sejam adequados em tempo e lugar, que não sejam tão repetitivos a ponto de desagradar e, principalmente, que sejam inesperados. Em todo risível, “é preciso haver algo de imprevisto e de novo, além daquilo que esperamos atentos, porque o espírito suspenso e em dúvida pensa

cuidadosamente no que advirá, e nas coisas engraçadas comumente o fim é inteiramente outro do que imaginávamos, sendo disso que rimos” (ALBERTI, 1999, p. 90-91). O fator surpresa, já destacado nos textos dos antigos, retorna às reflexões do período renascentista como condição de todo risível.

De fato, a identificação do elemento surpresa na constituição do fenômeno humorístico foi o fator que perdurou nos estudos subsequentes acerca do tema. Pois, com o passar do tempo, algumas questões cederão lugar a outras, como pode ser verificado na reflexão a seguir:

De onde provém o riso (homens, discursos, atos; de nós, de outrem, de elementos neutros), como o risível penetra os sentidos (audição, visão), são questões que cedem lugar a definições nitidamente menos concretas: rimos do desconhecido, do não-entendimento infinito, da incongruência entre a razão e a realidade etc. E apesar de ainda se falar hoje em cômico, chiste, jogo de palavras etc., não há mais classificações que pretendam cercar as possibilidades do risível. O objeto do riso também perdeu sua concretude de objeto. Já não é o objeto que nos faz rir, mas uma certa percepção do que ele significa — a verdade do não-sério. Assim, o risível não existe mais sem o sujeito que lhe empresta essa percepção (Jean Paul), sem a percepção da incongruência (Schopenhauer), sem a percepção de que a segurança era enganadora (Bataille). (ALBERTI, 1999, p. 205)

Assim, constatamos que os estudos ulteriores ao período renascentista terão como centro o sujeito; seja por questões intrapessoais, interpessoais ou cognitivas. A partir dessa perspectiva, serão expostas, na próxima subseção, três teorias clássicas sobre o Humor: a *teoria da superioridade*, a *teoria do alívio* e a *teoria da incongruência*.

5.2 Teorias Clássicas do Humor

A presente subseção visa apresentar as definições de três teorias clássicas do humor que buscaram desenvolver uma explicação para o fenômeno humorístico, quais sejam: a *teoria da superioridade*, a *teoria do alívio* e a *teoria da incongruência*. Naturalmente, “nenhuma das três teorias é completa – o que equivale a dizer que nenhuma abarca todos os exemplos de riso arrolados em sua tipologia” (ALBERTI, 1999, p. 27). No entanto, cada uma dessas teorias busca explicar algo relativo à experiência do humor, fornecendo, dessa forma, a base conceitual para a teoria e a pesquisa contemporâneas sobre o tema (MARTIN; FORD, 2018).

Passemos, agora, às definições das referidas teorias. É interessante, todavia, antecipar a seguinte informação antes que seja apresentada a definição da teoria do alívio, que tem como origem o pensamento freudiano.

Antes que a comédia fosse estabelecida como uma forma dramática separada, ela era parte dos dramas trágicos – digamos, ela tinha o seu próprio espaço dentro do programa trágico. Esta brecha era chamada peça satírica, de estilo dionisíaco, que se seguia às *performances* trágicas, como uma espécie de poslúdio. No sentido mais literal da expressão, ela proporcionava alívio cômico. Alívio de quê? Bem, precisamente, alívio da seriedade extrema da tragédia. Depois das lágrimas, veio o riso. Esse riso não anulou ou negou as emoções evocadas pelo espetáculo trágico. Mas, supostamente, tornou-as mais suportáveis, permitindo que os espectadores deixassem o teatro e retornassem às suas atividades corriqueiras com um pouco de tranquilidade. (BERGER, 2017, p. 52-53)

A primeira definição teórica tradicional acerca do humor é a denominada *teoria do alívio* – oriunda do pensamento freudiano. Ao visitar os escritos de Freud, Minois (2003) explica que o humor obtém resultado com a maior economia de meios, já que o principal obstáculo a um efeito cômico é a existência de um afeto penoso: dor ou qualquer mal, psíquico ou moral. Segundo o pai da psicanálise, “o humor é, afinal, um meio de adquirir prazer apesar dos afetos dolorosos que o dificultam; ele age como um substituto desse desenvolvimento dos afetos, ele se coloca no lugar deles” (FREUD, 2017, p. 323). Isso faz crer que o humor impede o desencadeamento da dor, permite a economia de um desgaste afetivo, promove o alívio. Em tudo isso, reside o prazer que ele propicia.

No mesmo sentido, Kupermann (2003) afirma que, no humor, a procedência do prazer advém de uma economia na despesa com algum afeto desprazeroso que deixa de ser experimentado. “O riso, presente em maior ou menor grau nestes processos, é o resultado visível da economia na despesa psíquica, uma vez que a sua condição de possibilidade é justamente o montante de energia psíquica liberada para a descarga motora” (KUPERMANN, 2003, p. 13). O mesmo autor assevera que o argumento central sustentado por Freud, “tendo o trabalho psíquico dos chistes como eixo, é o de que nos três casos – chistes, cômico e humor – há uma produção de prazer derivada da economia realizada na despesa psíquica” (KUPERMANN, 2003, p. 40).

Por fim, em referência à obra *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, de Sigmund Freud, Eagleton (2020, p. 20) argumentou que os chistes representam uma liberação de energia psíquica que investimos normalmente na manutenção de certas inibições socialmente essenciais. Ao relaxarmos tal repressão superegoica, poupamos o esforço inconsciente que ela demanda e o gastamos na forma de piadas e risos.

A *teoria da superioridade*, por sua vez, busca explicar o riso como resultado de um sentimento de triunfo repentino ou sentimento de superioridade sobre outra pessoa ou grupo de pessoas. No mesmo sentido, Minois (2003), ao mencionar o tratado *Sobre a natureza humana*,

de Hobbes, elucida esse tipo específico de desencadeamento do riso: aquele decorrente da descoberta de uma superioridade inesperada, que coloca os sujeitos em uma situação de força. Com esse raciocínio, poder-se-ia concluir que “a paixão do riso é um movimento de vaidade, produzido pela súbita concepção de alguma vantagem pessoal, comparada a uma fraqueza que agora notamos nos outros” (MINOIS, 2003, p. 362).

Ao discutir a *teoria da superioridade*, Propp (1992), na obra *Comicidade e riso*, declara que muito se escreveu sobre a origem do prazer provocado pelo riso. De acordo com os dados de que dispunha, o autor indicou dois aspectos fundamentais desse comportamento: o de zombaria e o de alegria. No riso de zombaria, a pessoa compara involuntariamente aquele que ri consigo próprio e parte do pressuposto de que não possui os defeitos do outro.

Na mesma linha de raciocínio, Skinner (2004) destaca a contribuição de Hobbes, que sugere ser necessário um contraste dos diferentes modos de manifestação de superioridade revelados pelo riso. Às vezes, as pessoas riem das fraquezas dos outros e, de modo comparativo, suas próprias habilidades são destacadas. Isso ocorre, particularmente, nas zombarias, quando a graça consiste em trazer à mente os absurdos cometidos pelos outros.

Ao mencionar a *teoria da superioridade*, Saliba (2017) assevera que, embora tenha havido críticas direcionadas à concepção de Hobbes na própria época em que foi formulada, suas características mais enfáticas ainda se mantiveram, quais sejam: a hostilidade, a malícia, a agressão e o menosprezo pelo objeto do riso. Há uma ênfase exagerada nos aspectos negativos e pejorativos que caracterizam o riso, ou seja, a agressividade, a subjugação do alvo e a exploração das diferenças. O autor expõe, ainda, um desdobramento importante da teoria hobbesiana, sobretudo no que se refere ao humor étnico ou de um grupo, que sempre cria um paradigma de assimetria em relação a outros povos. Em outras palavras, o humor direcionado a um grupo de pessoas, tal como ocorre em piadas de conteúdo étnico e de gênero, costuma possuir uma relação direta com esse prazer que decorre da superioridade.

Berger (2017) corrobora essa afirmação e acrescenta que, a depender de quem conta essas piadas (de conteúdo étnico, por exemplo), pode haver sentimentos de inferioridade ou ressentimento, que são descarregados ao se rebaixar as pessoas e as instituições responsáveis por eles. Todavia, independentemente de quem conta as piadas, há o efeito hobbesiano do sentimento de superioridade em relação àqueles que são alvo das piadas, a degustação de um momento de triunfo.

Finalmente, tem-se a *teoria da incongruência*²⁵, que explica o riso como reação intelectual a algo inesperado e sem lógica²⁶ (ALBERTI, 2002). De acordo com Geier (2011), a incongruência não é ridícula, e sim cômica. Além disso, o riso evocado não é arrogante ou desprezível, como no caso da *teoria da superioridade*. A ampla maioria dos estudiosos do fenômeno humorístico considera que a incongruência seja uma condição do potencial humorístico, ainda que não seja, *per se*, suficiente para garantir tal efeito (SALIBA, 2017).

De forma esquemática, tem-se o seguinte quadro com as três teorias clássicas do humor, seus diferentes focos e mecanismos explicativos:

Quadro 2. Teorias clássicas do Humor

Teoria	Foco primário	Mecanismos explicativos
Alívio	Motivacional: necessidades intrapessoais	Alívio da tensão
Superioridade	Motivacional: motivos interpessoais	Aumento da autoestima
Incongruência	Cognitivo: percepção e interpretação	Percepção de incongruência inesperada de um estímulo ou evento

Fonte: Martin e Ford (2018, p. 45).

No Quadro 2, a teoria da incongruência está em destaque devido à conclusão a que os pesquisadores Martin e Ford (2018) chegaram, qual seja: que as teorias da incongruência lançam luz sobre os processos cognitivo-perceptuais envolvidos no humor e identificam a incongruência como minimamente necessária para todo acontecimento humorístico.

Logo, por se constituir como um potencial humorístico, desenvolveremos, com maior detalhamento, a teoria da incongruência e seus desdobramentos, pois, vale lembrar, as teorias clássicas do humor, em especial a teoria da incongruência, formam a base conceitual para a teoria e a pesquisa contemporâneas sobre o humor e o riso (MARTIN; FORD, 2018).

5.3 Teoria da incongruência e seus desdobramentos

Dentre aqueles que consideram a incongruência uma condição do potencial humorístico, destaca-se o filósofo e crítico literário Eagleton (2020). Para o estudioso, a *teoria da incongruência* permanece a mais plausível análise das causas do riso. Ele explica que, nessa

²⁵ A teoria da incongruência será melhor desenvolvida em subseção posterior.

²⁶ Vale lembrar que, na filosofia de língua alemã do século XVIII, a palavra inglesa “*incongruity*” quase sempre foi traduzida como “disparate” (GEIER, 2011).

teoria, “o humor surge do impacto entre aspectos incongruentes: uma súbita mudança de perspectiva, um deslize inesperado do significado, uma atraente dissonância ou discrepância, uma momentânea desfamiliarização do familiar e assim por diante” (EAGLETON, 2020, p. 61).

Ao mencionar o Teste de Humor 3WD – *WitzDimensionen* (dimensão da piada) –, Weems (2016) afirma ser esta a tentativa que obteve mais êxito em categorizar os tipos de humor. O pesquisador explica que, após pesquisa experimental, o responsável pelo teste, Willibald Ruch, agrupou preferências humorísticas em diversos grupos. O primeiro deles, a que daremos ênfase, “é chamado de incongruência-resolução, que normalmente envolve violar as expectativas de novas maneiras, com desfechos que levam à surpresa ou ao alívio” (WEEMS, 2016, p. 23). O autor prossegue na mesma linha de raciocínio ao afirmar que “rimos de coisas que nos surpreendem (incongruência) e que nos obrigam a olhar as coisas de forma diferente (resolução). [...] Achamos engraçadas coisas que nos pegam de surpresa e mudam nossa visão de mundo (WEEMS, 2016, p. 94).

Ainda acerca das reflexões sobre a incongruência, podemos mencionar o pensamento de Skinner (2004). Para o autor, a alegria decorre de uma sensação nova de prazer, o imprevisto e o inesperado têm mais efeito sobre nós e nos conduzem mais rapidamente ao riso do que qualquer outra coisa. Ademais, o autor destaca a importância da novidade e da surpresa, ao argumentar que a mesma coisa deixa de ser ridícula quando se torna corriqueira ou usual. Em poucas palavras, ele conclui: seja o que for que provoque o riso, deve tratar-se de algo novo e inesperado. Trata-se de “uma mudança repentina em nossas expectativas, seja na forma de alguma justaposição surpreendente ou de algum outro tipo de incongruência” (SKINNER, 2004, p. 45).

Além disso, Geier (2011, p. 48) afirma que “a descoberta de que muitas vezes somos levados a rir porque é como se nos víssemos ludibriados em nossa expectativa é especialmente significativa para o esclarecimento filosófico do riso”. Já Aristóteles (2015), no livro III de sua *Retórica*, faz referência ao humor decorrente da violação das expectativas verbais, para o fato de que o dito espirituoso muitas vezes pode ser produzido por uma espécie de “truque” retórico; em outras palavras, o ouvinte é apresentado a algo novo que contraria suas expectativas. É através dessa pequena ruptura da lógica que o riso pode surgir.

Diante de todas as considerações dos teóricos advindos de áreas e épocas distintas sobre o papel determinante e recorrente da incongruência como potencial humorístico, torna-se oportuna a colocação do sociólogo Berger (2017). Ele tece uma reflexão interessante sobre o humor se constituir uma constante antropológica e ser historicamente relativo. Contudo, em

detrimento de todas as relatividades, “há *algo* que se acredita que o humor perceba. Isto é, precisamente, o fenômeno do cômico. Desde as suas expressões mais simples até as mais sofisticadas, o cômico é experimentado como *incongruência*” (BERGER, 2017, p. 11, grifos do autor). Em outras palavras,

o objeto do riso e os momentos apropriados para rir são socialmente relativos, mas a incongruência subjacente à experiência cômica se funda em uma realidade antropológica que transcende todas as variações sociais. Como tal, por certo, ele é universal (ou, caso se prefira, uma constante transcultural)” (BERGER, 2017, p. 99).

Cabe frisar, finalmente, o pensamento de Raskin (1985) acerca da teoria dos *scripts* semânticos – que foi derivada, por seu turno, da teoria da incongruência. Para tanto, passemos para o próximo tópico.

5.3.1 Raskin e os *scripts* semânticos – derivados da teoria da incongruência

Raskin (1985) unifica as teorias de incongruência sob o nome de teoria cognitivo-perceptiva. Segundo esse autor, a incongruência se manifesta através da colisão de duas linhas distintas de pensamento ou planos de conteúdo (em discursos mais recentes referidos como quadros, esquemas, roteiros, etc.). Embora sejam mutuamente irreconciliáveis, os planos ainda devem compartilhar uma parte comum que permita a transição de um quadro (linha, esquema, etc.) a outro. Dessa maneira, o ouvinte, que já se acomodou com o primeiro roteiro, chega inesperadamente ao segundo – que contradiz o anterior. No tocante à nossa pesquisa, interessa o que está formulado em poucas palavras, “aceitemos que o efeito de humor decorre da surpresa, tese bem antiga, e que a surpresa decorra da passagem de um *script* a outro, segundo a formulação de Raskin” (POSSENTI, 2010, p. 121).

A teoria da incongruência serviu, como vimos, de base para a formação de teorias linguísticas do humor. No entanto, o próprio Raskin (1985, p. 40) afirma que sua teoria semântica do humor baseada em *script* é neutra em relação a todas as teorias clássicas e seria facilmente compatível com a maioria, se não todas elas. Ainda assim, como uma das teorias linguísticas, parece contribuir substancialmente para a teoria da incongruência (KOROSTENSKIENE; LIEPONYTĖ, 2018).

A teoria semântica baseada em *script*, desenvolvida por Raskin (1985) e, posteriormente, ampliada em parceria com o linguista Salvatore Attardo (ATTARDO; RASKIN, 1991), “é a teoria linguística do humor mais bem desenvolvida e mais conhecida

pelos psicólogos” (MARTIN; FORD, 2018, p. 111). Essa teoria tenta modelar a compreensão do humor verbal, com atenção especial conferida às piadas. Ademais, ela incorpora ideias sobre os roteiros (mencionados acima), além de ter sido influenciada por conceitos chomskyanos provenientes de gramáticas gerativas transformacionais para relacionar a estrutura profunda, ou significado subjacente, de um texto à sua estrutura superficial (as palavras reais que são usadas). Raskin (1985) destina-se a fornecer um modelo formal de competência de humor, isto é, oferecer uma resposta para a pergunta: como pode um texto ser reconhecido como humorístico? (MARTIN; FORD, 2018, p. 111).

Em busca da resposta a essa pergunta, Raskin (1985, p. 99) enunciou a principal hipótese de sua teoria, qual seja: com vistas a compreender quais são as condições necessárias para que um texto seja considerado engraçado, o autor (RASKIN, 1985, p. 47) desenvolveu a teoria dos *scripts* – derivada da teoria semântica do humor. A teoria dos *scripts* pode ser entendida como um conjunto de significados semânticos que são construídos, num primeiro momento, em um determinado trecho do texto e são violados, depois, de uma certa maneira. Tal violação é responsável pelo efeito humorístico.

O estudioso propõe, ainda, haver um gatilho entre a troca de *scripts*. Segundo o autor, o gatilho (*trigger*) é o elemento que aciona a troca de *scripts* e que constitui o elemento disparador do humor. Para ele, todo texto risível envolve a sobreposição de *scripts* e a presença de um gatilho que permite a passagem do modo sério para o modo *joke telling*.

A hipótese principal de sua teoria é a de que um texto produz humor quando consegue atender a duas condições:

1. O texto é compatível, em parte ou na totalidade, com dois *scripts* diferentes, ou seja, há uma sobreposição de *scripts*;
2. Esses dois *scripts* sobrepostos apresentam algum tipo de oposição e é justamente dessa oposição que decorre o humor.

Vale observar que as duas condições supracitadas são indispensáveis para que o humor aconteça. É necessário, também, que haja a sobreposição de *scripts* com oposição total ou parcial entre eles.

Raskin (1985) acrescenta, ainda, que há três oposições semânticas básicas, isto é, três maneiras gerais em que os *scripts* podem estar em oposição, quais sejam: real *versus* não-real, normal *versus* anormal ou possível *versus* impossível. Em um nível mais concreto, as oposições de roteiro podem se manifestar em termos de pares como bom *versus* mau, vida *versus* morte, obsceno *versus* não obsceno, dinheiro *versus* não dinheiro, alta estatura *versus* baixa estatura,

limpo *versus* sujo, inteligente *versus* não inteligente e assim por diante (RASKIN, 1985, p. 127).

O humor, decorrente de algum tipo de oposição, é que torna as piadas engraçadas, pois elas nos obrigam a enfrentar erros de pensamento, por exemplo, erros de *scripts*. Quando criamos uma piada não estamos inventando novos pensamentos ou *scripts*, estamos conectando ideias de novas formas. “Quanto mais eficazmente o desfecho leva a um fim surpreendente, mais engraçado é. Não é suficiente que fiquemos chocados ou surpresos. Nosso humor deve levar-nos a um lugar novo, emocionalmente e cognitivamente” (WEEMS, 2016, p. 66).

De modo prático, isso pode ocorrer com uma pequena mudança de pontuação que altera comicamente o significado pretendido ou, como assevera o pesquisador Terry Eagleton (2020), “mesmo uma *mudança de tom* pode assinalar uma inversão abrupta das perspectivas” (EAGLETON, 2020, p. 70, grifo nosso).

É importante ter presente que a teoria da incongruência e, de forma particular, a teoria dos *Scripts Semânticos*, possibilitaram a investigação e o teste de hipóteses acerca do funcionamento do humor. Nesse sentido, faz-se oportuno trazer à baila a seguinte contribuição de Possenti (2010, p. 121): “a expectativa é que certos fenômenos se repitam, permitindo formular alguma tipologia, justificar uma teoria. Ou testar hipóteses correntes – quebra de expectativa, surpresa, ambiguidade, ocorrência de tipos e de situações baixas, textos incoerentes etc.”.

Ainda que haja a plausibilidade de uma determinada teoria, Propp (1992, p. 19) sugere uma exigência: “diante de qualquer fato ou caso que suscite riso, o pesquisador deve, a cada vez, colocar-se a questão do caráter específico ou não específico do fenômeno em exame, e de suas causas”.

Diante da asserção de Propp e das reflexões teóricas acerca do Riso e do Humor tecidas na presente seção, urge descrevermos, a seguir, os procedimentos metodológicos que serão adotados para análise do *corpus* desta pesquisa.

5.4 Considerações finais

Esta seção teve como objetivo apresentar algumas considerações acerca do riso e do humor; para tanto, partimos das proposições de teóricos da Antiguidade, do período Renascentista até a contemporaneidade, com as três teorias tradicionais do humor (teorias do *alívio*, da *superioridade* e da *incongruência*). Destacamos, por fim, a teoria dos *scripts* semânticos, tendo em vista seu lugar neste empreendimento investigativo.

6 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Uma vez apresentados os conceitos teóricos e as noções que embasarão nossas análises do *corpus*, explicitaremos, nesta seção, as questões concernentes à metodologia adotada na execução de nosso trabalho.

Embora tenhamos apresentado, na segunda seção deste trabalho, os elementos conceituais e descritivos acerca do gênero *sitcom* e, especificamente, de nosso *corpus*, pontuaremos algumas informações de especial relevância para a compreensão dos procedimentos metodológicos.

O *corpus* desta pesquisa é constituído pelo material de áudio em língua inglesa de 37 excertos extraídos das dez temporadas do *sitcom Friends* (NBC, 1994-2004), que constitui nosso objeto de pesquisa. Levando em consideração a produção do riso, próprio de cada um desses excertos, nós os chamamos de instâncias humorísticas.

Para a seleção desse objeto de estudo, levamos em consideração dois critérios específicos. O primeiro deles tem caráter retórico, qual seja, a grande repercussão frente ao público, que se refletiu pela audiência no período em que foi transmitido e naquela que, até hoje, perdura nas ocasiões em que a série é reproduzida. Como exposto na subseção 2.2, *Friends* foi assistido no mundo inteiro e teve a impressionante duração de dez anos, sempre com alta audiência. O segundo critério é ligado às questões próprias do gênero discursivo, uma vez que o *sitcom* apresenta traços de humor e, por conta disso, atende nossa demanda de busca por produção do riso.

Dessa forma, faz-se necessário esclarecer que a língua inglesa não constituiu critério de seleção do *corpus*. Antes, a escolha do objeto encaminhou-nos para o idioma em questão. A ocorrência dos recursos prosódicos será observada em língua inglesa uma vez que ela se constitui como idioma original do *corpus*.

Vale lembrar, inclusive, que a adesão da série, ainda que sem dublagem, não se restringiu (nem se restringe) aos falantes de língua inglesa, mas estendeu-se, também, aos falantes de outras línguas. Ora, tanto no período em que foi gravada quanto nos anos posteriores ao término da gravação, a série obteve excelentes índices de audiência não apenas nos Estados Unidos, mas também em outros países. Desse modo, se o seriado alcançou, com êxito, a audiência de não-falantes de língua inglesa e provocou-lhes o riso e a adesão ao programa, podemos considerar que a modificação prosódica do inglês pode ter sido identificada pelo público de maneira geral.

Depois de descrever o *corpus* e justificar os critérios adotados em sua seleção, examinemos os procedimentos relacionados ao levantamento e tratamento dos dados. De início, realizamos, de forma auditiva, a seleção dos trechos da série em que houve a manifestação do riso por parte do auditório presente na gravação dos episódios.

É pertinente informar que, durante a gravação de cada episódio, estava presente uma plateia composta por 300 fãs. Assim, a reação da plateia funcionava como um fator indicativo da ocorrência de humor, uma vez que a presença do público ajudava os diretores a perceberem se as piadas estavam dando certo na prática (MILLER, 2018). Além disso, como vimos na subseção 2.1, a risada presente nos áudios dos episódios atua como elemento caracterizador do gênero *sitcom*, em seu formato tradicional.

Ainda sobre a presença do riso nos áudios da série, salientamos que ela se constituiu como um critério para nosso levantamento de dados, pois a ideia do fenômeno investigado neste trabalho foi motivada pela seguinte observação: em diversas cenas do *sitcom Friends*, o riso do auditório, presente durante a gravação dos episódios, pode ter sido provocado não apenas pelo conteúdo dos enunciados emitidos, mas também pelo modo como a emissão vocal foi realizada; em outras palavras, pela modificação prosódica. A partir disso, foi construída a hipótese que norteou este trabalho, qual seja: no humor oral, as modificações prosódicas podem ultrapassar os limites de apenas se constituir marcadores dos enunciados humorísticos e assumir o protagonismo enquanto estímulo do riso em inúmeras ocorrências.

No que tange à seleção do riso como parâmetro para a seleção das instâncias humorísticas, é preciso acentuar as seguintes observações:

- i) Como já exposto anteriormente, o riso (concretizado na claqué) está presente na constituição do gênero *sitcom*. No contexto retórico em análise, a saber: a gravação dos episódios do seriado em estúdio diante de um auditório, o riso constituiu-se como parâmetro indicativo de reconhecimento do humor por parte da plateia;
- ii) Do ponto de vista metodológico, o riso apresenta viabilidade à pesquisa científica com base em sua concretude e possibilidade de mensuração, pois, segundo o estudioso do Humor, Weems (2016, p. XII), “o riso é aquele que podemos realmente observar e medir”. Ademais, Perujo Serrano (2011) endossa tal afirmação ao fazer referência às características que viabilizam um determinado objeto de estudo. Segundo o autor, para que um objeto seja adequado à investigação científica, ele deve ser nítido, acessível, mensurável e significativo.

Uma vez esclarecida a função do riso como parâmetro de referência para a identificação das instâncias humorísticas constituintes do *corpus*, passemos à exposição dos procedimentos adotados para o levantamento dos dados.

6.1 Levantamento dos dados

O primeiro levantamento, efetuado por intermédio de análise auditiva, identificou 161 instâncias humorísticas em que a relação prosódica e riso se fez presente. Em outras palavras, buscamos observar se os diálogos que precederam o riso apresentaram algum tipo de modificação prosódica. Assim, os dados relevantes para a análise foram aqueles que obedeceram a esse critério. Esse procedimento se deu com vistas a deflagrar uma possível relação entre prosódia e humor.

A partir dessa relação, na etapa referente à análise, verificamos o que houve, sob a perspectiva da prosódia, que possa ter contribuído com a construção do humor. Vale lembrar que a identificação do humor não foi pautada numa impressão subjetiva, e sim na resposta do auditório, uma vez que, como já reiterado, a série foi filmada diante de uma plateia ao vivo durante as gravações de todas as temporadas (MILLER, 2018). Desse modo, consideramos as cenas em que o auditório, comprovadamente, manifestou-se por meio do riso. Portanto, com base em sinalizações desse auditório, investigamos as enunciações precedentes ao riso para verificar o que ocorreu, em termos prosódicos, que possa ter provocado esse efeito. Vale observar, ainda, que a emissão do riso do auditório ocorreu sempre após a repetição do enunciado que sofreu alteração prosódica; havendo poucas exceções em que foi identificada uma emissão discreta, um prenúncio do riso entre as emissões.

Posto isso, é necessário sublinhar que, com o intuito de restringir ao máximo as ocorrências de variáveis e estreitar os elementos observados de acordo com nosso objetivo, efetuou-se a seleção definitiva da amostra de investigação para esta pesquisa. Dessa maneira, das 161 instâncias levantadas, de forma auditiva, na primeira análise, retiramos aquelas que apresentaram, além de modificações prosódicas, modificações de ordem sintática e lexical. Além disso, excluímos, também, as ocorrências em que, embora a construção sintática e a escolha lexical fossem idênticas, os personagens emissores fossem distintos.

Desse modo, restaram 37 instâncias em que os enunciados foram emitidos de forma idêntica pelo mesmo personagem, mas que apresentaram modificação prosódica. Além da restrição de variáveis, tal critério de afinamento teve como objetivo o recorte do objeto para atender ao nosso propósito: investigar o papel da prosódia na provocação do riso, uma vez que,

com o estreitamento dos elementos observados, foi possível verificar o que mudou em termos de parâmetros prosódico-acústicos que possa ter provocado o riso. Com isso, foram definidas todas as sentenças para o experimento, uma vez que as variáveis relevantes para o fenômeno investigado foram delimitadas.

A seguir, organizamos o Quadro 3, que apresenta alguns exemplos de instâncias que tinham sido inicialmente mapeadas, mas que foram excluídas da amostra final, com base nos critérios delimitados e já expostos para a composição do *corpus*.

Quadro 3. Instâncias humorísticas excluídas da amostra de análise final

Personagem	Trecho excluído	Motivo da exclusão
Joey	<i>Whichever one you want, man/ Whichever one you want.</i>	Presença do vocativo “ <i>man</i> ” no primeiro enunciado, diferenciando as duas emissões.
Phoebe, Rachel, Ross e Monica	<i>Surprise!</i> <i>Surprise...</i>	Muitas vozes envolvidas na emissão de ambas as frases, com conseqüente comprometimento da análise acústica.
Chandler	<i>You marry me/ You marry me/ Hey, You marry me!</i>	Presença do termo “ <i>Hey</i> ” na última emissão, provocando diferenciação.
Chandler	<i>If I broke up with you, I’d miss you.</i> <i>I’d miss you, If I broke up with you.</i>	Inversão sintáticas das sentenças.
Phoebe	<i>To lose Everything...</i> <i>Everything!</i>	O trecho em questão não apresenta os enunciados emitidos de forma idêntica.
Ross	<i>You, you like Rachel?</i> <i>Rachel?!</i>	As emissões do nome “ <i>Rachel</i> ” estiveram inseridas em sentenças distintas.
Phoebe	<i>Ok, you have 19 questions left.</i> <i>If you don’t ask any questions!!!</i>	As emissões do termo “ <i>questions</i> ” estão inseridas em sentenças distintas.
Monica	<i>A blood relative.</i> <i>Blood!</i>	As duas emissões do termo “ <i>blood</i> ” foram realizadas em enunciados diferentes.

Elaboração própria.

Depois de havermos evidenciado os critérios que nortearam o levantamento dos dados, passemos a uma descrição dos procedimentos adotados para o tratamento do objeto de pesquisa.

6.2 Tratamento do *corpus*

No que se refere ao tratamento do *corpus*, foi efetuada uma análise quantitativa (por meio de investigação sistemática) e qualitativa, com vistas a compreender o fenômeno como

um todo, isto é, a função da prosódia como possível gatilho à provocação do riso na etapa relativa à *actio* retórica. Buscou-se observar as possíveis regularidades da relação entre prosódia e humor presentes nas dez temporadas da série *Friends*.

Antes de dar início à análise acústica, realizamos a coleta de dados do material que compõe o *corpus*. Ela foi realizada por meio da extração do material de áudio das instâncias humorísticas selecionadas nas dez temporadas da série. Para tanto, fizemos uso dos *softwares* *DVDdecrypter*, *BeSweet* e *BeLight*. Em primeiro lugar, foi utilizado o *freeware* *DVDdecrypter* (2012) para a extração das faixas de áudio do *sitcom* *Friends*. Uma vez extraídas as faixas, foram utilizados, em conjunto, os programas *BeSweet* (2008) e *BeLight* (2008) para a conversão do arquivo extraído no formato *.vob* para o formato *.mp3*, que é um dos formatos aceitos pelo programa *Praat*.

Esse programa foi utilizado para a execução da análise instrumental. O *Praat* (BOERSMA; WEENIK, 2018) é um *software* livre, gratuito, baixado via internet. O download é realizado a partir da página oficial: <http://www.fon.hum.uva.nl/praat/>. O programa possui versões para vários sistemas operacionais como o *Windows*, o *Mac OS*, ou o *Linux*, foi criado e organizado por Paul Boersma e David Weenink no Instituto de Ciências Fonéticas da Universidade de Amsterdam. O *software* passou por inúmeras revisões e modificações até se tornar um dos programas de análise acústica mais utilizados pelos pesquisadores dessa área.

Oferecemos, a seguir, o seguinte esclarecimento do procedimento adotado:

- (i) edição dos arquivos de áudio gravado por meio de programa computacional específico de modo a se obterem apenas os contextos linguísticos investigados;
- (ii) análise dos arquivos de áudio por meio do programa *Praat*, a fim de se extraírem medidas e imagens do sinal acústico que possam ser interpretadas como provas do fenômeno investigado. O tipo de informação a ser extraído do sinal acústico é definido em função do fenômeno analisado e das perguntas de pesquisa.

Com base no exposto, justifica-se nossa seleção do *Praat* como instrumento analítico e ferramenta de auxílio para o tratamento de nossos dados. Passemos, assim, a demonstrar como se dará o procedimento de análise, expondo, a seguir, a título de exemplo, uma ilustração prática desse processo.

6.3 Exemplo de análise

Para compor a aplicação ilustrativa dos procedimentos analíticos, selecionamos a instância humorística presente na temporada 1, no episódio 6.

Em primeiro lugar, realizou-se uma análise auditiva, por intermédio da qual foram identificados os seguintes fenômenos prosódicos:

Quadro 4. Dados da análise auditiva extraídos da ocorrência (1), enunciado “*Based on this play?*”

Personagem	Enunciado	Modificações prosódicas
Phoebe	Primeira emissão: <i>Based on this play?</i>	Entoação descendente, tessitura grave e pausa entre as emissões.
	Segunda emissão: <i>Based on this play!</i>	Entoação ascendente e tessitura aguda

Elaboração própria

Uma vez identificados os elementos prosódicos na etapa de análise auditiva dos fragmentos, foram observadas as categorias do som com o auxílio do *software* de análise acústica *Praat*. Por meio desse programa, foi possível realizar a análise acústica dos elementos: frequência fundamental (F0), intensidade e duração. Tais recursos nos possibilitaram a corroborar ou não²⁷ dos resultados obtidos por meio da análise auditiva – primeira etapa de levantamento dos dados desta pesquisa.

Com o objetivo de dar continuidade ao exemplo de análise da instância de humor mencionada anteriormente – em que os enunciados foram emitidos de modo idêntico no que tange ao conteúdo linguístico, mas de forma diversa do ponto de vista prosódico –, apresentaremos, a seguir, as imagens acústicas da instância em questão. Antes, porém, observemos o trecho do qual a instância analisada foi extraída:

CHANDLER: *Oh, listen, the usher gave me this to give to you.*

RACHEL: *What is it?*

JOEY: *The Estelle Leonard Talent Agency. Wow, an agency left me its card! Maybe they wanna sign me!*

PHOEBE: *Based on this play? (pausa) Based on this play!*²⁸

Uma vez demonstrados o resultado da análise auditiva e a exposição do trecho da cena da qual os enunciados foram retirados, passemos à demonstração analítica efetuada no *software*

²⁷ É importante esclarecer que os dados apresentados na análise auditiva nem sempre foram ao encontro daqueles extraídos da análise acústica. Por esse motivo, o leitor poderá se deparar com alguma diferenciação entre os valores extraídos da análise acústica e os dados obtidos por intermédio da análise auditiva.

²⁸ CHANDLER: Oh, ouça, o “lanterninha” me deu isso para dar a você.

RACHEL: O que é isso?

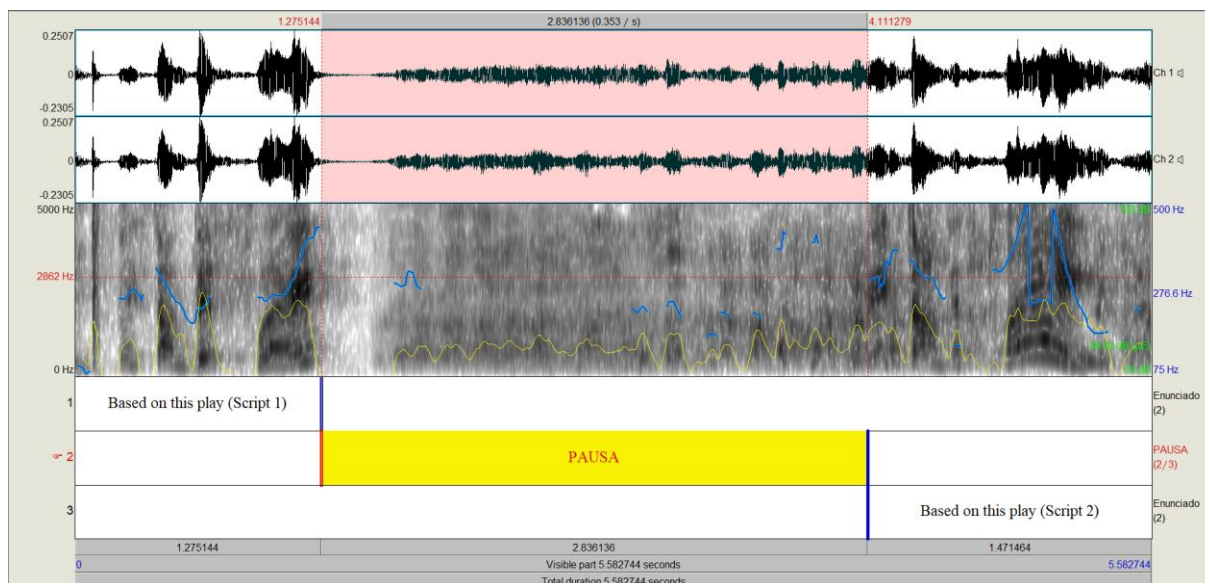
JOEY: A agência de talentos *Estelle Leonard*. Uau, uma agência me deixou um cartão! Talvez eles queiram assinar comigo!

PHOEBE: Baseados nessa peça? (pausa) Baseados nessa peça! (tradução nossa)

Praat. Segue a imagem acústica contendo espectrograma, curva da F0 e os enunciados com destaque para suas diferentes emissões.

A figura 3, arrolada abaixo com finalidade ilustrativa, constitui cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão exemplificada:

Figura 3. Imagem acústica com destaque para a pausa silenciosa entre os enunciados “Based on this play?”



Fonte: *Elaboração própria.*

Por intermédio da imagem acústica exposta, é possível verificar que a análise prosódica empreendida se fundamenta, principalmente, no comportamento dos parâmetros acústicos de frequência fundamental (F0), intensidade e duração da pausa, que são representados, respectivamente, pelo traçado azul, pelo traçado amarelo e pelo destaque em vermelho claro, além da duração e velocidade de fala.

Após a observação do conjunto de dados disponíveis por meio da análise realizada pelo programa *Praat*, indicamos como esses dados foram utilizados na descrição e análise realizada neste trabalho com relação aos seguintes itens:

- a) anotação da altura melódica;
- b) observação de dados acústicos (intensidade, duração e tessitura) que corroborem a análise da entoação;
- c) duração da pausa.

Com relação à observação da F0, foram utilizados tanto os recursos de captura de medida da altura melódica pontuais como os globais. Por meio do posicionamento do cursor ou

pelo recurso “*get pitch*”²⁹, foram utilizados os dados da altura melódica em pontos específicos do material de áudio.

A Figura 3 apresenta o espectrograma da seção (em cinza) com a marcação da altura melódica (traçado em azul) e da curva de intensidade (traçado em amarelo).

Em vermelho claro, está o trecho selecionado e é possível ver, tanto na parte superior quanto na parte inferior do quadro, a duração da pausa: 2.83 milissegundos. A duração da pausa, destacada em amarelo na mesma figura, foi calculada por meio da seleção da área de onda sonora ao redor da pausa, em seguida foi realizada uma análise espectrográfica com a medição manual da duração da pausa com a utilização de cursores.

É necessário sublinhar que, embora o período destacado em vermelho claro indique a ocorrência de pausa silenciosa, há a presença de fragmentos de curvas entoacionais no espectrograma, em traçado azul, assim como quedas e ascendências bruscas desse mesmo traçado. Tais fragmentos referem-se aos ruídos advindos da plateia presente nas gravações dos episódios e de outras possíveis fontes melhor descritas mediante a ocorrência na seção de análises, e não à emissão executada pela personagem em questão. Todavia, é relevante sublinhar que, em alguns casos, a pausa será parcialmente silenciosa e parcialmente preenchida pela emissão de algum interlocutor. Quando este for o caso, esse fator será indicado no tópico de análise em questão. Vale salientar, ainda, que não houve prejuízo à análise no *corpus* selecionado, uma vez que foram executadas as análises auditiva e acústica em conjunto, com vistas à identificação de ruídos. Ademais, a extração dos dados foi executada em pontos específicos do espectro; assim, os ruídos não interferiram na análise e interpretação dos dados. Por fim, é importante ter presente que é efetuada a análise da curva de F0 das emissões com o intervalo da pausa, mediante sua ocorrência, no mesmo espectrograma a fim de demonstrar as mudanças no contorno entoacional e de intensidade entre os dois enunciados emitidos pela mesma personagem. Haverá apenas duas exceções (ocorrências 22 e 25) em que a análise foi dividida em duas imagens acústicas em função do grande intervalo existente entre as emissões de uma mesma sentença. Ressaltamos que nossa busca por apresentar os dados em um mesmo espectrograma sempre que possível se deu em função de proporcionar ao leitor uma melhor visibilidade do fenômeno analisado, com sua variabilidade prosódica.

²⁹ O recurso “*get pitch*” informa ao usuário do programa *Praat* o valor em Hertz do material de áudio no ponto da fala em que o cursor está. Esse valor pode ser apresentado na janela de análise do programa, na cor azul do lado esquerdo da camada para o espectrograma, ou em uma janela especial dependendo do comando do usuário. O mesmo recurso pode ser acionado também para uma seleção de fala, nesse caso, o valor apontado é da média de valores da altura melódica da seleção. (CÓRDULA, 2013, p. 130)

Uma vez realizada a análise auditiva e acústica do material de áudio, bem como feita a descrição dos procedimentos, procedemos ao estudo das funções dos elementos prosódicos, interpretando-os no contexto humorístico em questão.

Dessa maneira, elencamos, no quadro a seguir, as funções dos elementos prosódicos detectados na análise acústica:

Quadro 5. Elementos prosódicos identificados e suas funções – Enunciado “*Based on this play?*”

Elemento	Valor	Funções
Tessitura	433.7Hz/ 490.1Hz	Função pragmática: Nível grave (menos agudo), indicando depreciação. Nível agudo, indicando exaltação/entusiasmo.
Entoação	Tom descendente na primeira emissão e ascendente, na segunda.	Função sintática, indicando exclamação (no segundo enunciado), além de corroborar o acento frasal para marcar foneticamente o foco da frase.
Pausa	2.83 milissegundos	Função pragmática de reestruturação da produção da fala.
Acento frasal		O acento frasal incidiu sobre o vocábulo “ <i>play</i> ” nos dois enunciados, conferindo-lhe posição de proeminência como unidade semântica distintiva em cada uma das unidades semânticas.

Fonte: Elaboração própria.

Observadas as diferentes funções exercidas pelos elementos prosódicos em seu contexto humorístico específico, passemos à aplicação da teoria dos *scripts*, derivada da teoria semântica do humor, de Raskin (1985). No que concerne à aplicação dessa teoria, salientamos que sua ocorrência se manifestará em 25 instâncias humorísticas das 37 selecionadas para a composição

do *corpus*; nas demais, como será demonstrado, os elementos prosódicos assumirão outros efeitos de humor que não a oposição de *scripts*.

Na instância (1), tem-se o seguinte esquema:

SCRIPT 1: *Based on this play?* (Entoação ascendente e tessitura grave)

Conjunto de significado semântico: depreciação.

GATILHO: pausa de 2.84/s precedente à mudança brusca do conteúdo semântico.

SCRIPT 2: *Based on this play!* (Entoação mais ascendente que a primeira e tessitura mais aguda)

Violação do conteúdo semântico veiculado pela primeira emissão: movimento de transição da depreciação para entusiasmo e valorização.

6.4 Considerações finais

A presente seção teve como objetivo apresentar o percurso metodológico adotado para este empreendimento investigativo. Para tanto, procedemos à descrição do *corpus*, assim como à apresentação das justificativas referentes aos critérios adotados em sua seleção. Na sequência, examinamos os procedimentos relacionados ao levantamento e tratamento dos dados. Por fim, foi realizada uma exemplificação do modelo de análise que será adotado na próxima seção deste trabalho. Mediante a ilustração de análise, podemos inferir que, ao lançar mão do método indutivo, é possível ampliar nossa compreensão acerca do fenômeno em estudo, qual seja: o lugar da prosódia na *actio* retórica e sua função como possível gatilho para a provocação do riso.

Após tais considerações, dediquemo-nos, na próxima seção, à descrição dos dados e à discussão dos resultados oriundos da análise de todas as instâncias selecionadas para constituir o *corpus* desta pesquisa.

7 DESCRIÇÃO DOS DADOS E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Depois da exposição de todo o arcabouço teórico que sustenta nossa hipótese, bem como da descrição metodológica, serão apresentados, nesta seção, os dados coletados a partir do material de áudio selecionado para compor o *corpus* desta pesquisa. Vale lembrar que a primeira análise empreendida foi de ordem auditiva. Em seguida, mediante o emprego de alguns critérios metodológicos já descritos na seção anterior, chegamos à amostra definitiva composta por 37 instâncias humorísticas em que ocorreram modificações prosódicas importantes que precederam o riso do auditório presente às gravações. Tais ocorrências estão dispostas em ordem cronológica no quadro disponível a seguir.

Além disso, é oportuno recordar que foram elencados os elementos prosódicos identificados nos enunciados idênticos, ou seja, aqueles que foram emitidos de forma repetida pelo mesmo personagem, do ponto de vista sintático e vocabular, mas que apresentaram modificação prosódica. Esse critério, como vimos no tópico relativo à metodologia, teve como objetivo a redução das variáveis com vistas ao estreitamento dos elementos observados de acordo com os propósitos desta pesquisa.

Posteriormente à exposição dos dados oriundos da análise auditiva, serão analisadas, nesta seção, as 37 instâncias de humor por intermédio da análise acústica via *Praat*, em que serão verificadas as funções dos elementos prosódicos identificados no contexto das cenas em que a enunciação ocorreu.

Por fim, será considerada e proposta uma possível relação entre as funções dos elementos prosódicos com a Teoria Semântica do Humor, de Raskin (1985) – o desenvolvedor original da teoria de *script*. Ademais, embora a maioria das instâncias humorísticas tenham se enquadrado nesse modelo de sobreposição de *scripts*, veremos como diferentes efeitos de humor, tais como a ironia, o exagero e a imitação, advieram dos fenômenos prosódicos e assumiram uma função importante na provocação do riso nos demais casos.

Especificadas as asserções concernentes ao procedimento analítico, passemos à observação do quadro em que estão dispostos os trechos selecionados para compor o *corpus*, assim como os elementos prosódicos identificados por meio da análise auditiva.

Quadro 6. Elementos prosódicos identificados na análise auditiva das 37 instâncias humorísticas

Temporada/ Episódio	Personagem	Enunciado	Modificações prosódicas
T. 1; E. 5	Chandler	<i>Saturday night</i>	Volume alto
		<i>Saturday night</i>	Volume baixo e fala silabada
T. 1; E. 6	Phoebe	<i>Based on this play</i>	Entoação descendente, tessitura grave e pausa
		<i>Based on this play</i>	Entoação ascendente e tessitura aguda
T. 1; E. 14	Monica	<i>Oh, Chandler sorry</i>	Entoação ascendente, volume alto e pausa
		<i>Oh, Chandler sorry</i>	Entoação descendente e volume baixo
T. 1; E. 16	Chandler	<i>Ninna</i>	Tessitura aguda e volume alto
		<i>Ninna</i>	Tessitura aguda e volume alto
		<i>Ninna</i>	Tessitura grave e volume baixo
		<i>Ninna</i>	Tessitura grave e volume baixo
T. 1; E. 17	Phoebe	<i>I can't believe you did this</i>	Entoação ascendente, volume alto e pausa
		<i>I can't believe you did this</i>	Entoação descendente e volume baixo
T. 1; E. 18	Phoebe	<i>That's a Bird</i>	Entoação descendente, tessitura grave e pausa
		<i>That's a bird</i>	Entoação ascendente, tessitura aguda
T. 2; E. 14	Chandler	<i>Wow I don't know what to say</i>	Entoação descendente e pausa
		<i>Wow I don't know what to say</i>	Entoação ascendente e volume mais alto que a emissão anterior
T. 2; E. 14	Phoebe	<i>Oh, now you have two</i>	Entoação ascendente, tessitura aguda, volume alto e pausa
		<i>Oh, now you have two</i>	Entoação descendente, tessitura grave e volume baixo
T. 2; E. 19	Estelle	<i>Look at me</i>	Entoação ascendente e pausa
		<i>Look at me</i>	Entoação ascendente e acento frasal
T. 3; E. 8	Monica	<i>You're so brave!</i>	Entoação ascendente
		<i>Yes, you are!</i>	Entoação descendente
		<i>You're so brave...</i>	Entoação descendente e volume baixo
T. 3; E. 17	Ross	<i>Oh</i>	Entoação ascendente, volume alto e pausa
		<i>Oh</i>	Entoação descendente e volume baixo

T. 3; E. 23	Phoebe	<i>Oh, my God</i>	Tessitura grave
		<i>Oh, my God</i>	Tessitura aguda e volume alto
T. 3; E. 24	Phoebe	<i>Was/ Was/ Was/ Was/ Was/ Was</i>	Entoação ascendente, tessitura mais aguda, volume mais alto na última emissão e velocidade acelerada
T. 4; E. 2	Monica	<i>Not yet! Not yet! Not yet! Not yet! Not yet! Not yet! Not yet...</i>	Velocidade de fala rápida
T. 4; E. 6	Phoebe	<i>Excuse-me</i>	Volume baixo, tessitura grave
		<i>Excuse-me</i>	Volume alto, tessitura aguda e modificação na qualidade de voz
T. 4; E. 8	Monica	<i>Oh</i>	Entoação descendente e volume baixo
		<i>Oh</i>	Entoação ascendente e volume alto
T. 4; E. 9	Rachel	<i>Oh, God</i>	Entoação ascendente, volume alto e pausa
		<i>Oh, God</i>	Entoação ascendente, volume alto e qualidade de voz soprada
		<i>Oh, God</i>	Entoação descendente, volume baixo
T. 4; E. 17	Phoebe	<i>Oh my God</i>	Tessitura grave
		<i>Oh my God</i>	Tessitura grave
		<i>Oh my God</i>	Tessitura aguda e volume mais alto do que nas emissões anteriores
T. 4; E. 17	Phoebe	<i>Back to happy</i>	Tessitura grave e volume baixo
		<i>Back to happy</i>	Tessitura aguda e volume alto
T. 4; E. 18	Ross	<i>Am I</i>	Entoação descendente e volume baixo
		<i>Am I</i>	Entoação ascendente e volume alto
T. 4; E. 20	Joey	<i>Joey</i>	Tessitura grave e volume baixo
		<i>Joey</i>	Tessitura aguda e volume alto
		<i>Joey</i>	Tessitura aguda e acento frasal
T. 4; E. 22	Joey	<i>I'm never gonna get to be a bestman</i>	Entoação ascendente e pausa
		<i>I'm never gonna get to be a bestman</i>	Entoação ascendente e acento frasal
T. 5; E. 13	Phoebe	<i>Sit</i>	Entoação descendente, volume baixo e pausa
		<i>Sit</i>	Entoação ascendente e volume alto

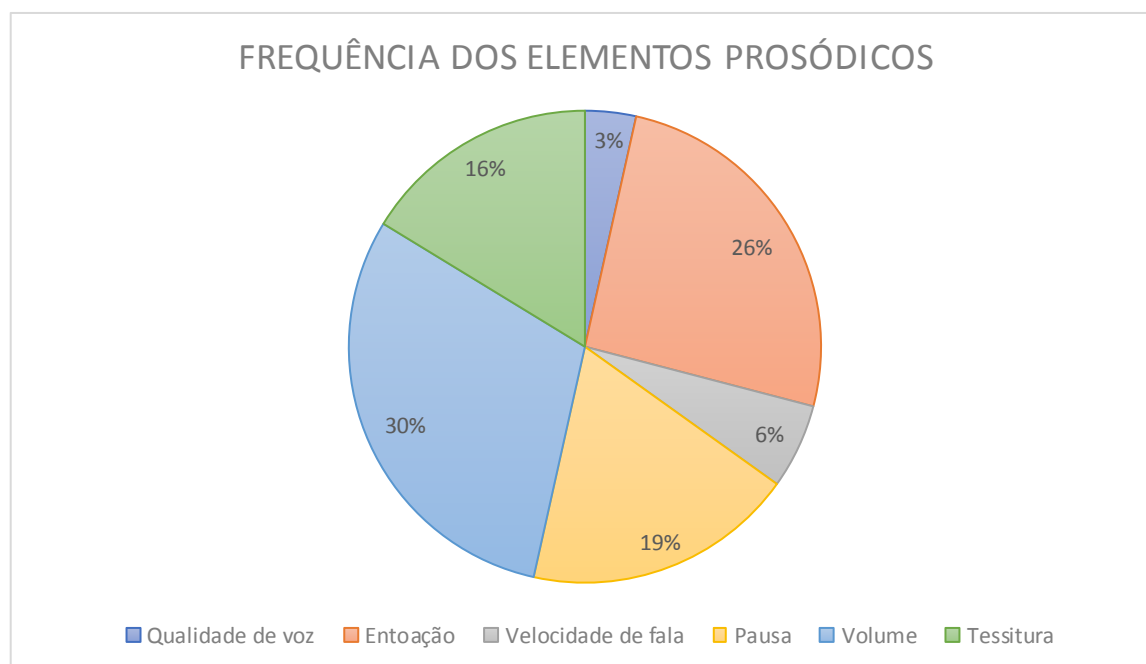
T. 5; E. 15	Ross	<i>My best friend and my sister</i>	Tessitura grave, volume alto e velocidade rápida
		<i>My best friend and my sister</i>	Tessitura aguda, volume baixo e velocidade lenta
T. 5; E. 16	Phoebe	<i>Like a fool</i>	Tessitura aguda, volume baixo e entoação descendente
		<i>Like a fool</i>	Tessitura Aguda, volume alto e entoação ascendente
T. 5; E. 16	Chandler	<i>Shut up/ Shut up/ Shut up</i>	Repetição dos mesmos padrões prosódicos de “Pivot”
T. 5; E. 18	Rachel	<i>Me too</i>	Entoação ascendente, volume alto e pausa
		<i>Me too</i>	Entoação descendente e volume baixo
T. 6; E. 3	Phoebe	<i>Denise/ Denise/ Denise</i>	Volume mais alto na terceira emissão
T. 6; E. 22	Rachel	<i>That's your dad's bedroom/</i>	Volume baixo e pausa
		<i>That's your dad's bedroom</i>	Volume alto
T. 7; E. 5	Chandler	<i>Licked my neck</i>	Volume baixo e tessitura grave
		<i>Licked my neck</i>	Volume alto, tessitura aguda e velocidade mais acelerada
T. 7; E. 11	Phoebe	<i>I should change my beliefs</i>	Entoação ascendente e pausa
		<i>I should change my beliefs</i>	Entoação descendente
T. 7; E. 21	Chandler	<i>There are no words</i>	Entoação descendente, volume baixo
		<i>There are no words</i>	Volume mais alto e velocidade mais acelerada na segunda emissão
T. 7; E. 24	Ross	<i>Hi/ Hi/ Hi</i>	Pausa e entoação ascendente no terceiro “Hi”
T. 9; E. 5	Phoebe	<i>Pick up the sock</i>	Entoação descendente
		<i>Pick up the sock</i>	Entoação ascendente
		<i>Pick up the sock</i>	Entoação ascendente e maior duração do termo “sock” na última emissão
T. 9; E. 6	Chandler	<i>Hello/ Hello</i>	Tessitura mais grave, além da modificação da qualidade de voz (<i>murmured voice</i>)
T. 9; E. 8	Monica	<i>Careful</i>	Entoação descendente
		<i>Careful</i>	Entoação ascendente e volume alto
T. 10; E. 2	Ross	<i>I'm fine</i>	Tessitura aguda/ volume alto e pausa

		<i>I'm fine</i>	Tessitura grave e volume baixo
--	--	-----------------	--------------------------------

Fonte: Elaboração própria.

Uma vez realizada a análise auditiva, organizamos os dados levantados no gráfico 1, com intuito de averiguar a recorrência de determinados elementos prosódicos na amostra definitiva para o procedimento analítico. Consideremos a disposição dos dados levantados:

Gráfico 1. Frequência dos elementos prosódicos



Fonte: Elaboração própria.

Os dados do Gráfico 1 mostram a maior ocorrência dos seguintes elementos prosódicos: entoação, pausa e volume; a pausa, como será demonstrado em análises subsequentes, exerceu função determinante no conjunto dos demais elementos. Evidenciaremos, com mais aprofundamento, essa relação nos próximos parágrafos.

A entoação e o volume, por sua vez, apresentaram valores próximos (26% e 30% respectivamente). Nesse sentido, é pertinente trazer à baila a seguinte afirmação de Cagliari (1992, p. 146): “a variação do volume de voz acompanha paralelamente as marcas fonéticas de saliência ou de redução que o falante imprime à sua fala. É uma espécie de ‘reforço’ para o valor de outros elementos supra-segmentais prosódicos”. Assim, os dados levantados ilustram nitidamente a exposição teórica mencionada.

Mediante a descrição dos resultados da análise auditiva, é possível começar a vislumbrar os elementos prosódicos mais frequentes na construção do humor na série em análise. Ademais, com o objetivo de investigar, de modo sistemático, como tais fenômenos prosódicos puderam estabelecer relação com a construção de uma cena humorística e, por conseguinte, com a provocação do riso, foram selecionados 37 trechos para a realização da análise instrumental do *corpus*.

7.1 As funções exercidas pelos elementos prosódicos no *corpus*:

Na primeira subseção, veremos as diferentes funções semânticas e pragmáticas que os elementos prosódicos exerceram nos trechos analisados. Essa subseção será dividida em outras duas partes, em cada uma delas serão dispostas as análises dos trechos selecionados levando em consideração, na primeira categoria, as instâncias que apresentaram oposição de sentidos entre si e, na segunda, as instâncias que não apresentaram tal oposição. Nesses casos, o comportamento dos elementos prosódicos foi responsável pela construção de outros efeitos de humor, tais como: a repetição, a ironia, a imitação e o exagero. A diferenciação existente entre os elementos das duas categorias será melhor explicada em discussões posteriores.

Por fim, na segunda subseção, apresentaremos uma discussão geral dos resultados que puderam ser extraídos de todas as análises que compõem o *corpus*, a fim de apresentar, de forma panorâmica, a relação investigada durante nosso empreendimento de pesquisa, com vistas a possibilitar a redação de nossas conclusões.

Estabelecidas tais considerações, passemos às partes em que serão apresentados os dados obtidos a partir da análise acústica com auxílio do programa *Praat*. Por intermédio dessa análise, empreenderemos a investigação das funções exercidas pelas modificações prosódicas nos contextos em que ocorreram.

7.1.1 Primeira categoria: instâncias que apresentaram *scripts* em oposição

A presente categoria é dedicada às ocorrências em que os enunciados apresentaram sentidos opostos consoante a modificação prosódica sofrida em cada um dos processos de enunciação. Cumpre ressaltar que essas modificações de sentido ocorreram entre enunciados intervalados por pausas silenciosas ou parcialmente preenchidas, como já explicado na seção relativa aos procedimentos metodológicos.

Vejam, pois, a primeira ocorrência analisada.

Ocorrência (1): (Temporada 1; episódio 6)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

Os cinco amigos (Rachel, Monica, Phoebe, Chandler e Ross) vão assistir a uma peça de teatro protagonizada pelo amigo Joey. Ao final, a peça não os agrada. Contudo, para não desanimar Joey, os amigos tentam incentivá-lo. De modo surpreendente (pois a *performance* do ator foi ruim), Chandler traz as boas-novas de que uma agência de talentos havia se interessado pelo trabalho do ator e lhe deixado um cartão. Nesse contexto, a personagem Phoebe emite o seguinte comentário:

Primeira emissão: *Based on this play?*³⁰ (Entoação ascendente e tessitura grave)

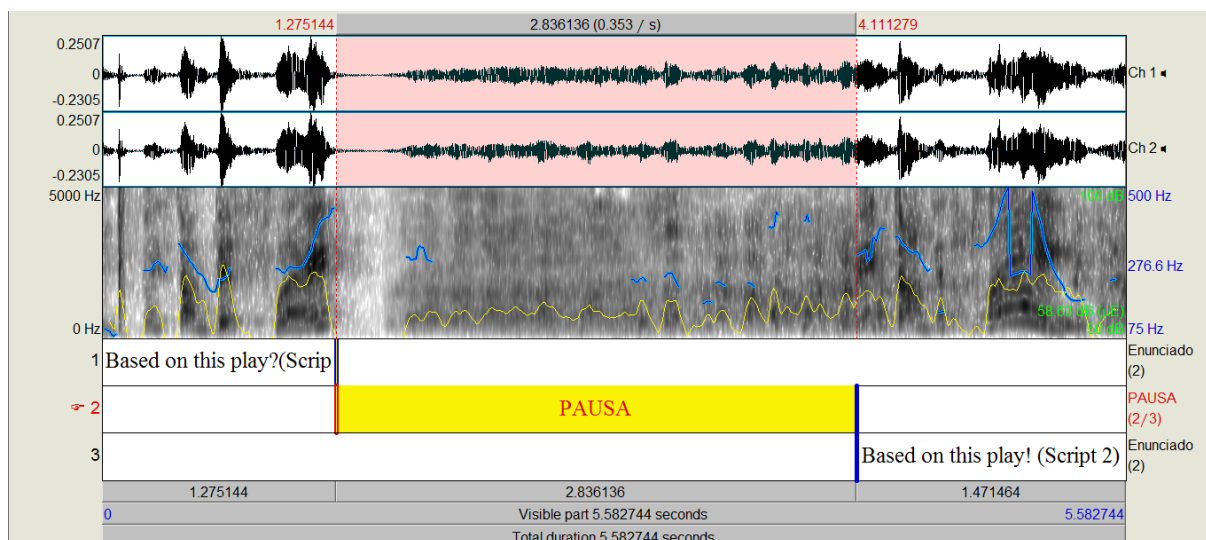
Pausa silenciosa de 2.83 segundos

Segunda emissão: *Based on this play!* (Entoação mais ascendente que a primeira e tessitura mais aguda)

A Figura 4 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (1):

³⁰ “Baseado nesta peça?” (tradução nossa).

Figura 4. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa na transição dos enunciados – Ocorrência (1)



Fonte: Elaboração própria.

Na primeira ocorrência (1), há, entre os dois enunciados, uma pausa de 2.83 segundos (trecho destacado em vermelho claro no espectrograma) que separa duas diferentes avaliações valorativas da atuação do amigo pela personagem Phoebe Buffay. Ao perceber a gafe que cometera, ela emite de modo prosodicamente diferente o segundo enunciado por meio da tessitura mais aguda (478 Hz) e do acento frasal com maior duração recaído sob a palavra “*play*”. As diferentes colocações do acento frasal modificaram as especificidades semânticas de cada uma das ocorrências: na primeira emissão, a personagem demonstra uma avaliação depreciativa; na segunda, uma avaliação apreciativa e entusiasmada.

Como pode ser visualizado no espectrograma, entre as duas enunciações há uma pausa de 2.83 segundos. Segundo Cagliari (1992), a pausa pode possuir uma função pragmática de reestruturação da produção da fala. Foi o que ocorreu com a personagem Phoebe, pois ela reestrutura sua fala após a percepção da gafe cometida.

Ainda sobre a pausa, Urios-Aparisi e Wagner (2013) asseveram não haver um padrão marcadamente humorístico para esse parâmetro. Entretanto, alguns exemplos merecem uma análise cuidadosa, pois mostram que as pausas podem assumir alguns papéis relacionados à realização do humor, como, por exemplo, os efeitos de surpresa ou, até mesmo, formas diferentes de avaliar a sentença como se ela fosse “uma reflexão tardia” do emissor.

Além disso, em nosso objeto, o humor parece ter sido realizado prosodicamente pela pausa e pelo contraste de *pitch*, já que assumiram significados avaliativos contrastantes (depreciação e apreciação). A pausa, utilizada para reformular o modo de dizer somada à

ulterior modificação de *pitch*, assumiu especial relevância por ter caracterizado, inclusive, a prosódia da personagem Phoebe e sua impassível entrega às gafes.

Vejamos a segunda ocorrência:

Ocorrência (2): (Temporada 1; episódio 14)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

Na véspera do Dia dos Namorados, Joey marca um encontro com uma linda mulher por quem se sente atraído. A mulher exige que ele leve consigo outra pessoa, pois ela estará acompanhada por uma amiga solteira que precisará de companhia. Joey decide, então, pedir a Chandler que faça esse favor. Ainda que contrariado, ele aceita.

No local do encontro, uma coincidência acontece: a mulher misteriosa, que Chandler deverá acompanhar, é Janice, sua ex-namorada, com quem tinha rompido o relacionamento, de modo nada amigável, há pouco tempo.

Ainda que o clima do encontro tenha, a princípio, manifestado hostilidade, eles decidem jantar e estender a noite juntos, com bebidas e extravagâncias. Na manhã seguinte, Chandler se assusta ao perceber que tinha acordado em sua cama ao lado de Janice. Poucos minutos depois, ele conduz a moça à porta para se despedir; enquanto se beijam, são flagrados pela amiga e vizinha de Chandler, Monica, que emite os enunciados descritos a seguir:

Primeira emissão: *Oh, Chandler, sorry!*³¹ (Entoação ascendente)

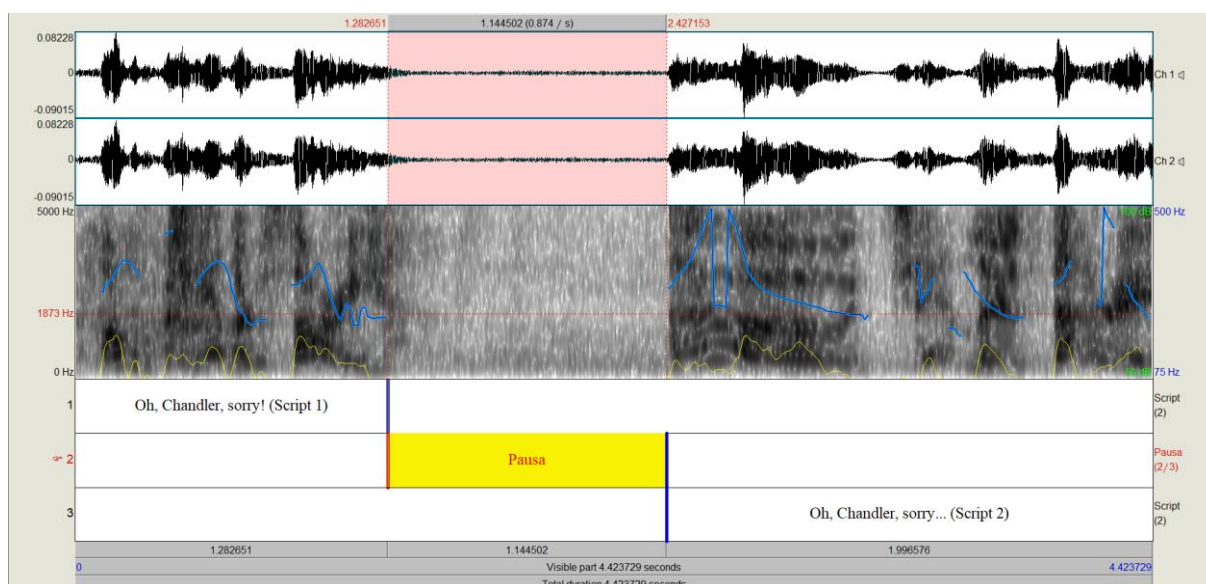
Pausa silenciosa de 1.14 segundos

Segunda emissão: *Oh, Chandler, sorry...* (Entoação descendente)

A Figura 5 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (2):

³¹ “Oh, Chandler, desculpe!” (tradução nossa).

Figura 5. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa na transição dos enunciados – ocorrência (2)



Fonte: Elaboração própria.

Na ocorrência (2), apresentamos os valores do *pitch* inicial e final de cada enunciado, devido às diferentes manifestações de sentido veiculadas pela interjeição “*Oh*” nas duas emissões. Em cada uma delas, a interjeição assume um sentido distinto consoante a modificação na curva melódica. Vejamos.

A primeira ocorrência do enunciado apresenta *pitch* inicial de 287.4Hz e final de 226Hz; portanto, há uma variação pequena na curva melódica. Durante essa emissão, a personagem Monica não havia identificado ainda quem era a mulher que estava beijando o amigo. Assim, o pedido de desculpas (*Oh, Chandler, sorry!*) foi sincero e um pouco constrangedor, já que ela pensou haver interrompido alguma interação romântica genuína.

Todavia, uma vez identificada a mulher, qual seja, a personagem irritante Janice, Monica realiza uma pausa silenciosa de 1.14/s e modifica a curva melódica da segunda emissão do mesmo enunciado. Dessa vez, a interjeição “*Oh*” é emitida com *pitch* de 488.7Hz (a primeira reprodução desse mesmo termo foi de 287.4Hz) e o enunciado é concluído com 202Hz. As diferenças entoacionais e de tessitura entre as duas emissões da interjeição atribuíram conotações de espontaneidade e constrangimento no primeiro enunciado e de afetação e zombaria, no segundo.

Ademais, pode-se verificar, por intermédio da comparação espectrográfica, as variações da taxa de elocução. A sentença “*Oh, Chandler, sorry*” apresentou duração total de 1.28/s na primeira ocorrência e 1.99/s, na segunda. A produção em taxa lenta na segunda emissão corrobora o sentido de malícia e zombaria já verificado na modificação da curva melódica.

Passemos à análise de mais uma ocorrência.

Ocorrência (3): (Temporada 1; episódio 16)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

Chandler é promovido a um cargo de chefia na empresa em que trabalha. Com a promoção, vêm as responsabilidades. Dentre elas, Chandler é incumbido da difícil tarefa de demitir funcionários. Em um determinado dia, ele é obrigado a demitir uma moça chamada *Ninna*, por quem nutre um sentimento de ternura e interesse amoroso. Em função desse interesse, e por não desejar magoá-la, Chandler encontra muita dificuldade em dar-lhe a má notícia. Assim, antes que, de fato, comunique a demissão à moça, ele repete o nome dela diversas vezes, com vistas a ganhar tempo. As reproduções do nome “*Ninna*” apresentarão características prosódicas diversas, que veicularão atitudes distintas do falante, tais como a resolução e o abalo. A seguir, tem-se o esquema completo da emissão:

Primeira emissão: *Ninna!* (Entoação ascendente)

Pausa silenciosa de 2.78 segundos

Segunda emissão: *Ninna.* (Entoação descendente)

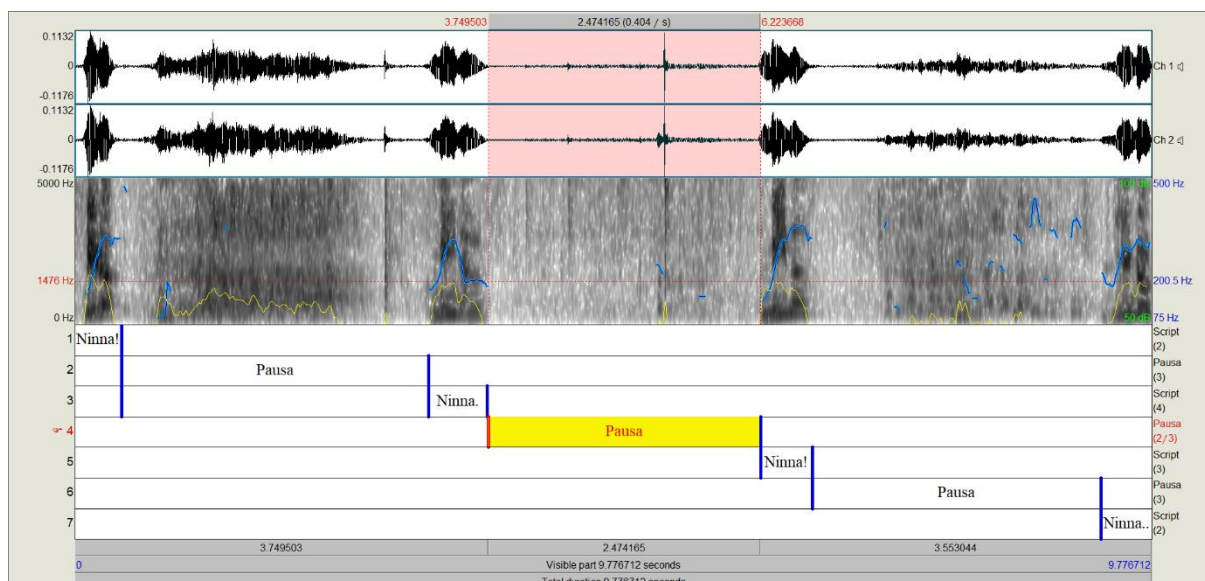
Pausa silenciosa de 2.47 segundos

Terceira emissão: *Ninna!* (Entoação ascendente)

Pausa silenciosa de 2.62 segundos

Quarta emissão: *Ninna...* (Entoação ascendente)

A Figura 6 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (3):

Figura 6. Imagem acústica contendo todas as emissões e as pausas na transição delas – ocorrência (3)

Fonte: Elaboração própria.

A imagem acústica presente neste tópico de análise expõe quatro emissões do nome “*Ninna*”, intervaladas por três pausas silenciosas. Vale lembrar que os fragmentos de som, traçados em azul e visualizados nos períodos de pausa, referem-se aos ruídos advindos da plateia que acompanhava a gravação do episódio.

De acordo com o contexto da cena em que foi extraída a enunciação analisada, Chandler estava contrariado por precisar demitir uma pessoa por quem nutria sentimentos amorosos. Quando a moça ingressa na sala onde receberá a notícia, Chandler pede que ela se sente e, ainda bastante desconfortável, ensaia iniciar seu discurso de demissão proferindo o vocativo “*Ninna*”. Como Chandler encontra dificuldade para anunciar a demissão, ele emite o referido nome por quatro vezes. Vejamos, no quadro a seguir, os valores referentes à F0, à intensidade e à duração de cada uma das emissões:

Tabela 1. Valores de F0, intensidade e duração das emissões do vocativo “*Ninna*”

	F0	Intensidade	Duração
Primeira emissão	Valor inicial: 177Hz Valor final: 323Hz	62dB	0.3/s
Segunda emissão	Valor inicial: 175Hz Valor final: 188Hz	60dB	0.5/s
Terceira emissão	Valor inicial: 144Hz Valor final: 325Hz	61dB	0.4/s
Quarta emissão	Valor inicial: 224Hz Valor final: 294Hz	60dB	0.4/s

Fonte: Elaboração própria.

Na primeira emissão, um pouco mais curta que as demais, Chandler enuncia o nome da funcionária em tom ascendente. Nesse primeiro momento, ele busca chamar a atenção de *Ninna* para si com vistas a indicar o início de uma interlocução. Interessa-nos ressaltar que a primeira emissão é a mais curta, o que indica velocidade de fala superior às demais, tal aceleração, no contexto da cena, veio ao encontro de uma atitude resolutiva que busca cumprir uma ordem.

A segunda emissão apresenta valor menor no final da curva melódica em comparação àqueles demonstrados nas demais emissões. Ainda que o valor final da segunda emissão seja superior ao inicial, tem-se um declínio a partir do contorno mais proeminente (traçado azul no espectograma). Além disso, a duração aumenta na segunda emissão para 0.5 segundos, o que pode indicar, no contexto da cena em questão, que a personagem reduziu a velocidade de fala com vistas a obter mais tempo.

Na terceira vez em que o nome “*Ninna*” é emitido, verifica-se a elevação da frequência fundamental de 144Hz para 325Hz, a importante ascensão da curva entoacional prenuncia uma alteração emocional de Chandler, que será explicitada na emissão a seguir. A quarta e última enunciação apresentará variação menor entre os valores inicial e final de F0 (224Hz e 294Hz) e manterá a duração do enunciado precedente. É importante destacar que essa emissão manifesta uma atitude abalada e indicadora de choro, enquanto o personagem profere, pela última vez, o nome da moça.

A repetição, por quatro vezes, do nome de “*Ninna*”, com o intuito de adiar a notícia de demissão à funcionária, provoca o riso no auditório. Não obstante, é importante sublinhar que as três primeiras emissões expressaram um sentido diverso daquele veiculado na última emissão. Enquanto as primeiras revelaram um caráter firme e resolutivo de Chandler, que pretendia seguir as ordens de seu superior em detrimento de sua própria vontade e motivações pessoais, a última emissão expressará o oposto, uma vez que o personagem manifestará um caráter abalado.

As variações de F0 e as diferentes durações atuaram conjuntamente para as modificações pragmáticas do orador. Dito de outro modo, as mudanças emocionais vinculadas à entoação e à duração do mesmo vocábulo puderam conduzir o auditório ao riso.

Ocorrência (4): (Temporada 1; episódio 17)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

A personagem Phoebe decide ir ao restaurante onde sua irmã gêmea, Úrsula, trabalha, a fim de pedir-lhe o seguinte favor: que ela seja honesta com Joe – amigo de Phoebe – sobre sua real intenção com ele, qual seja, a de não se relacionarem mais.

Urge mencionar que as irmãs gêmeas não mantêm uma relação amistosa entre si, pelo contrário, nas poucas interações ocorridas entre elas, há enfado e conflito. Phoebe não obtém êxito em seu pedido, uma vez que sua irmã demonstra indiferença acerca dos sentimentos de Joe. Tal indiferença se corporifica na maneira como Úrsula lida com presentes recebidos dele e de outras pessoas. Essa atitude se evidencia quando ambas trocam presentes por ocasião de seus aniversários. Phoebe presenteia a irmã com uma garrafa térmica e Úrsula – que não havia preparado nada de antemão – finge ter intuído a visita de Phoebe e lhe dá de presente um agasalho que havia ganhado de Joe (tal fato era de conhecimento de Phoebe). Antes de abrir a caixa, Phoebe realiza a primeira emissão do enunciado: *I can't believe you did this!*³².

Contudo, ao perceber que se tratava de um presente recebido de Joe e não adquirido especialmente para ela, Phoebe realiza uma pausa silenciosa e modifica a curva melódica da emissão final, conforme as descrições a seguir:

Primeira emissão: *I can't believe you did this!* (Entoação ascendente)

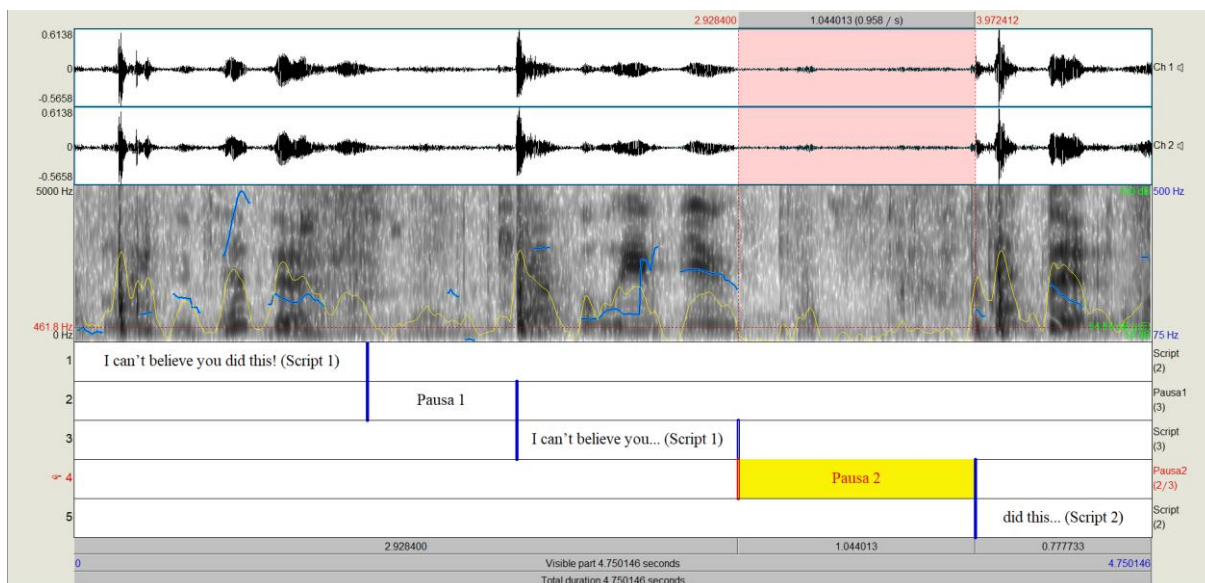
Primeira pausa silenciosa de 0.9 segundos

Segunda emissão: *I can't believe you...* (segunda pausa silenciosa de 1.04/s) *did this...* (Entoação descendente)

A Figura 7 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (4):

³² “Eu não acredito que você fez isso!” (tradução nossa).

Figura 7. Imagem acústica contendo as emissões e as pausas na transição dos enunciados – ocorrência (4)



Fonte: Elaboração própria.

Os dados obtidos na análise acústica da ocorrência (4) indicaram a presença da pausa silenciosa por duas vezes: a primeira, de 0.9/s, equivale ao período em que a personagem Phoebe desembulha o presente recebido de sua irmã gêmea, Úrsula. Nesse momento, o agasalho presenteado ainda não é identificado. A sentença que precede a primeira pausa expressa surpresa e alegria, já que Phoebe acreditava tratar-se de uma lembrança sincera. Essa atitude entusiasmada é corroborada pelo acento frasal recaído sob o termo “*did*” – que apresenta *pitch* de 482.8Hz e volume de 70dB.

Enquanto efetua a abertura do pacote que envolve o presente, Phoebe repete a estrutura “*I can't believe you*”, mas não a conclui porque, nesse momento, identifica o conteúdo do pacote e verifica que se trata de um presente recebido de outra pessoa e repassado a ela, o que denota a ausência de qualquer estima verdadeira. Uma vez feita a constatação descrita, a personagem faz a segunda pausa (1.04/s) que, no contexto em questão, expressa perplexidade e antevê a culminação da sentença com a declinação da curva melódica (145Hz) responsável por denotar a decepção de Phoebe.

Consideremos os valores de *pitch* e o volume do termo “*did*” nas duas enunciações:

Pitch: 482.84Hz (primeira emissão) → 145Hz (segunda emissão)

Volume: 70dB (primeira emissão) → 63dB (segunda emissão)

Os dois valores de *pitch* expostos indicam a declinação do contorno da curva melódica entre as duas emissões do termo “*did*”; essa declinação foi responsável por veicular diferentes

nuances de sentido contextualizadas anteriormente: na primeira, a surpresa e a alegria são veiculadas; na segunda, a decepção é expressa na atitude de Phoebe.

Passemos à análise de mais uma ocorrência:

Ocorrência (5): (Temporada 1; episódio 18)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

Durante um jogo de adivinhação sobre o que o participante está desenhando numa tela branca, a personagem Monica tenta ilustrar algo que remeta a um pássaro. Porém, ao término do tempo concedido aos participantes para que adivinhassem o desenho, ninguém descobriu o que era. De maneira bastante irritadiça, Monica aponta para o quadro e diz tratar-se de um pássaro. Na sequência, Phoebe emite a pergunta “*That’s a bird?*”³³, o que deixará Monica ainda mais alterada, pois a realização prosódica do enunciado insinua que o desenho do pássaro esteja irreconhecível. Ao perceber a expressão facial nervosa de sua amiga, Phoebe emite a mesma sentença sob outra forma prosódica de modo a suavizar seu comentário. Vejamos o esquema das emissões com o intervalo da pausa:

Primeira emissão: *That’s a bird?* (Entoação ascendente)

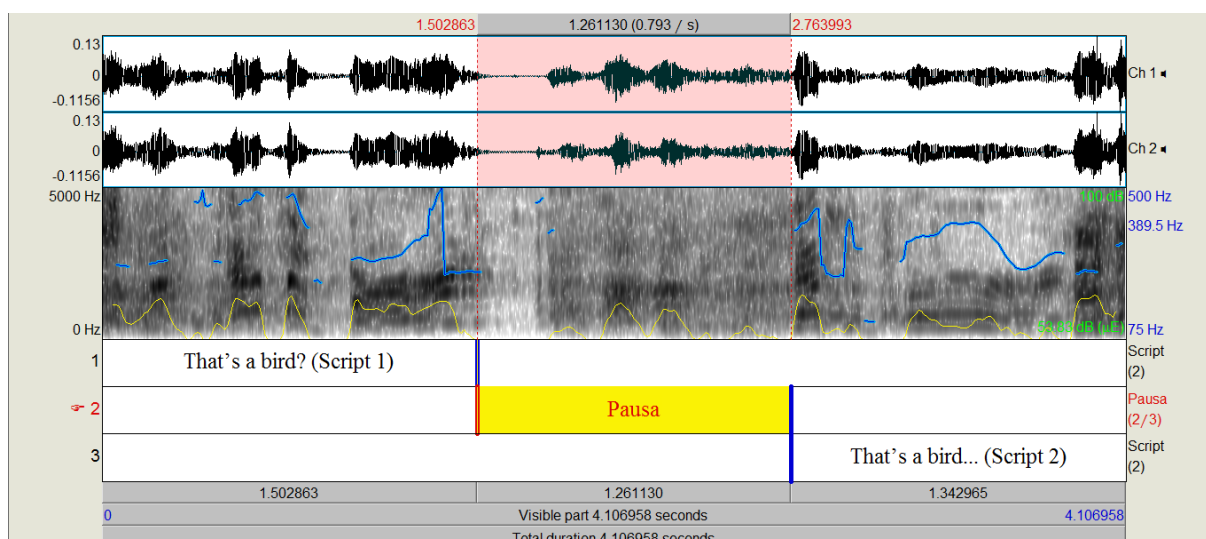
Pausa silenciosa de 1.2 segundos

Segunda emissão: *That’s a bird...* (Entoação descendente)

A Figura 8 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (5):

³³ “Isso é um pássaro?” (tradução nossa).

Figura 8. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa na transição dos enunciados – ocorrência (5)



Fonte: Elaboração própria.

Na ocorrência (5), verificam-se comportamentos diferentes da curva melódica. Na primeira emissão, a personagem Phoebe questiona a tentativa da amiga, Monica, de desenhar um pássaro. A função sintática da interrogação é acompanhada de um espanto frente ao indecifrável. O *pitch* do final da primeira emissão é de 497Hz e a intensidade é de 62dB, valores que, associados e no contexto descrito, atribuem significação de espanto e questionamento.

Em contrapartida, uma vez consciente acerca da gafe cometida, Phoebe faz uso da pausa (destacada em vermelho claro no espectrograma), de 1.2/s, para reestruturar a segunda emissão. Nessa segunda sentença, o valor de *pitch* do vocábulo “bird” – no qual recai o acento frasal – é de 402.7Hz e a intensidade é de 55dB.

Estabelecamos uma comparação entre as duas emissões do vocábulo “bird”:

Pitch: 497.15Hz (primeira emissão) → 402.77Hz (segunda emissão).

Volume: 62.27dB (primeira emissão) → 55dB (segunda emissão).

A modificação de *pitch* e de intensidade do vocábulo “bird” atribuem sentidos distintos à emissão: na primeira, a função interrogativa é corroborada pelo espanto e intensifica esse sentimento. Na segunda proferição, após a pausa silenciosa de 1.2/s, os valores de *pitch* e da intensidade são reduzidos e o comportamento da curva afasta-se da interrogação e aproxima-se da afirmação por meio da inclinação descendente.

A modificação prosódica na segunda emissão conferiu um caráter (ainda que forjado) de compreensão do desenho de um pássaro, conduzindo Monica, assim, para um apaziguamento do estado emocional.

Ocorrência (6): (Temporada 2; episódio 14)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

Em retribuição a todo o auxílio financeiro e incentivos à carreira de ator recebido pelo amigo Chandler, Joey decide presenteá-lo com um bracelete dourado brega, com o seguinte dizer gravado: *To my best bud* (“Para meu melhor amigo”). Quando recebe a caixinha, ainda sem saber o que ela contém, Chandler emite, alegremente, o enunciado: *Wow, I don't know what to say*³⁴. No entanto, quando abre a caixinha e descobre o conteúdo, ele emite a mesma sentença, porém com traços prosódicos diferentes que manifestaram surpresa e descontentamento:

Primeira emissão: *Wow, I don't know what to say!* (entoação ascendente)

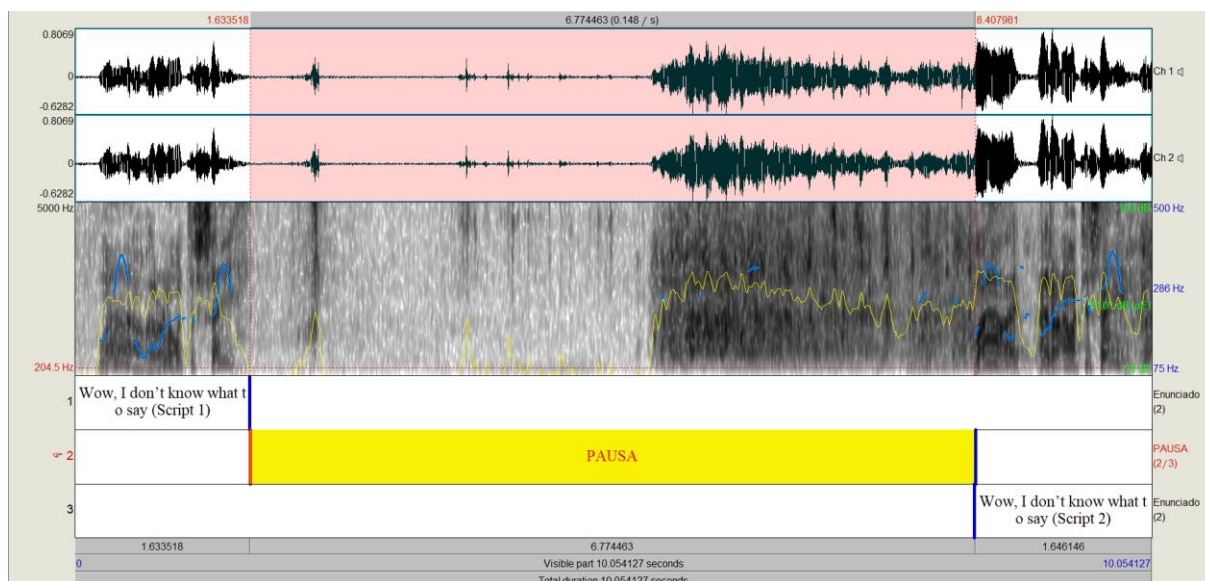
Pausa silenciosa de 6.77 segundos

Segunda emissão: *Wow, I don't know what to say...* (Entoação descendente)

A Figura 9 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (6):

³⁴ “Uau, não sei o que dizer.” (tradução nossa).

Figura 9. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa na transição dos enunciados – ocorrência (6)



Fonte: Elaboração própria.

Além de permitir a correção de uma gafe, como vimos nas ocorrências (1) e (5), a reestruturação da fala após a pausa, especialmente a longa, dá ao público tempo para acreditar que o turno tenha se encerrado ou cria expectativa para a enunciação posterior (URIOS-APARISI; WAGNER, 2013).

Tal comportamento foi identificado na presente análise, já que, no excerto em questão, a pausa durou 6.77 segundos (trecho destacado em vermelho claro no espectrograma) entre as duas emissões; o período longo da pausa silenciosa, somado ao momento de abertura do presente recebido, despertou, no auditório, expectativa e posterior surpresa.

Na primeira emissão, antes da pausa, o personagem Chandler emite a interjeição “Wow” com *pitch* de 370.4 Hz e, na segunda, com *pitch* de 348 Hz. A primeira ocorrência, mais aguda, demonstrou a surpresa e a alegria decorrentes do prazer de ganhar um presente inesperado. A segunda emissão, com tessitura mais grave, produziu sentido oposto: decepção e descontentamento. Em outras palavras, a mesma interjeição veiculou sentidos opostos por meio da modificação da curva melódica no momento de sua realização vocal.

Além do exposto, no final da primeira ocorrência, o volume apresentado foi um pouco menor (76 dB) do que na segunda (80 dB). O volume, *per se*, não possui função linguística significativa, à exceção dos casos em que carrega uma atitude do falante (CAGLIARI, 1992), como é o caso da ocorrência em análise. Neste caso, o aumento do volume da voz assumiu função pragmática, uma vez que demonstrou a perturbação, o nervosismo do personagem,

Chandler, diante de uma situação constrangedora (receber um presente indesejado e não poder demonstrar sinceridade).

Passemos à análise de mais uma ocorrência:

Ocorrência (7): (Temporada 2; episódio 14)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

Os enunciados analisados na ocorrência (7) estão inseridos em cena subsequente àquela descrita na ocorrência (6) – em que Chandler recebe de presente, do amigo Joey, um bracelete dourado de que não gosta. Embora o mimo o tenha desagradado, Chandler prefere não ser sincero e utiliza o bracelete, mesmo que contra sua vontade.

No mesmo dia, enquanto visita a cafeteria *Central Perk*, Chandler perde o acessório. Esse fato incomodará Joey e criará um clima conflituoso entre os amigos. Com vistas à reconciliação com o amigo, Chandler decide adquirir outro bracelete para substituir o que ele perdera. O que ele não contava é que o antigo bracelete seria encontrado na cafeteria e entregue pela amiga Rachel – que trabalhava como garçonete no estabelecimento, na ocasião. Enquanto recebe o segundo bracelete, Chandler escuta de Phoebe, que estava presente no momento do acontecimento, os enunciados descritos a seguir:

Primeira emissão: *Oh, now you have two!*³⁵ (Entoação ascendente)

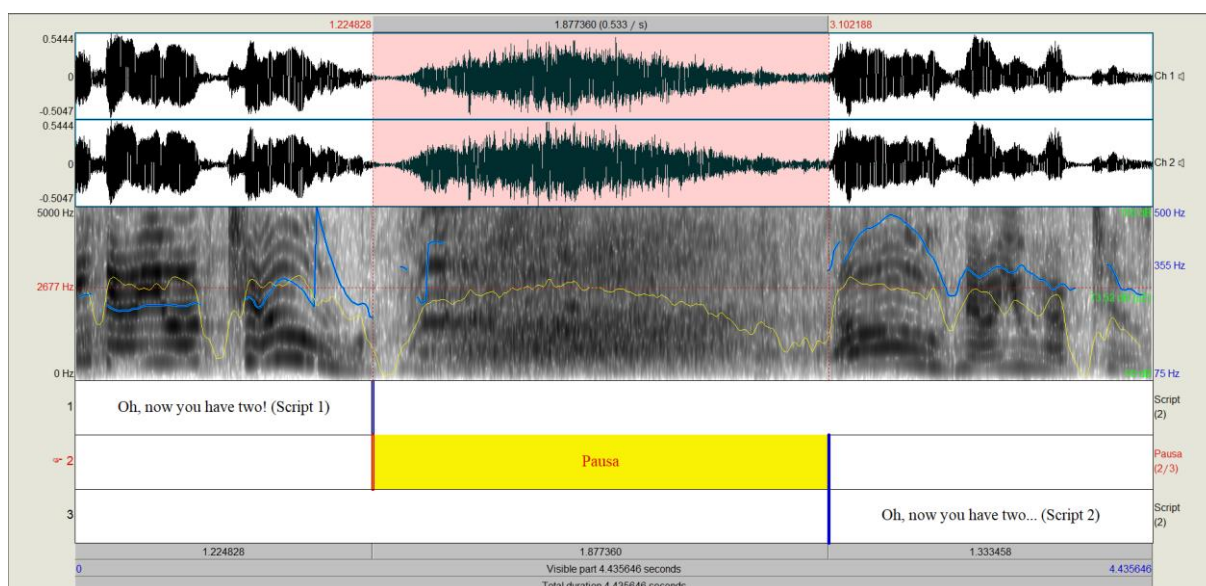
Pausa silenciosa de 1.8 segundos

Segunda emissão: *Oh, now you have two...* (Entoação descendente)

A Figura 10 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (7):

³⁵ “Oh, agora você tem dois!” (tradução nossa).

Figura 10. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa na transição dos enunciados – ocorrência (7)



Fonte: Elaboração própria.

Conforme descrito no contexto desta análise, a cena em que o enunciado “*Oh, now you have two*” está inserido relaciona-se à cena descrita na ocorrência (6), em que Chandler recebe de presente um bracelete, que lhe provoca aversão.

Os acontecimentos subsequentes a essa cena revelam a seguinte reviravolta: Chandler se vê com dois braceletes bregas e uma situação de conflito para resolver com o melhor amigo, Joey.

Sem perceber que se tratava de uma situação negativa e provocadora de desgosto para o amigo presenteado, Phoebe realiza a primeira emissão de forma espontânea e alegre como se a posse dos dois braceletes fosse algo positivo: “*Oh, now you have two!*”. Tal percepção otimista pode ser percebida prosodicamente por intermédio da curva melódica ascendente, pois o *pitch* inicial da sentença foi de 286,2Hz e o final de 496.4Hz.

Após perceber que não se tratava de algo positivo, e sim de um acontecimento desagradável, Phoebe utiliza a pausa silenciosa de 1.8/s para reestruturar seu modo de dizer de maneira que fosse ao encontro dos reais sentimentos de Chandler. Desta vez, a curva melódica descendente indicará a decepção da personagem. Vejamos os valores de *pitch* dessa emissão: 364.5Hz inicial e 357.6Hz final. Na verdade, os valores sofrem uma mudança pequena, se comparados à modificação de curva melódica ocorrida na primeira emissão da mesma sentença. A relativa estabilidade da curva pode indicar o caráter monótono da emissão que tem como objetivo coadunar a decepção do amigo Chandler.

Passemos, agora, à análise da ocorrência de número (8) de nosso objeto de estudo.

Ocorrência (8): (Temporada 2; episódio 19)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

Joey perdeu o emprego como ator principal em uma novela, o que o frustra consideravelmente. Diante disso, ele procura sua agente, chamada Estelle Leonard, com vistas a conseguir alguma oportunidade nova de trabalho. Assim que inicia o diálogo com sua agente, Joey evidencia sua frustração e seu desânimo. Num dado momento da interlocução, enquanto Joey está cabisbaixo, Estelle solicita que ele olhe para ela, conforme descrição abaixo. Como ele não olha de imediato, ela repete a mesma ordem, porém com características prosódicas veiculadoras de determinados sentidos que romperão expectativas do auditório que assiste à gravação, conforme será demonstrado na análise subsequente.

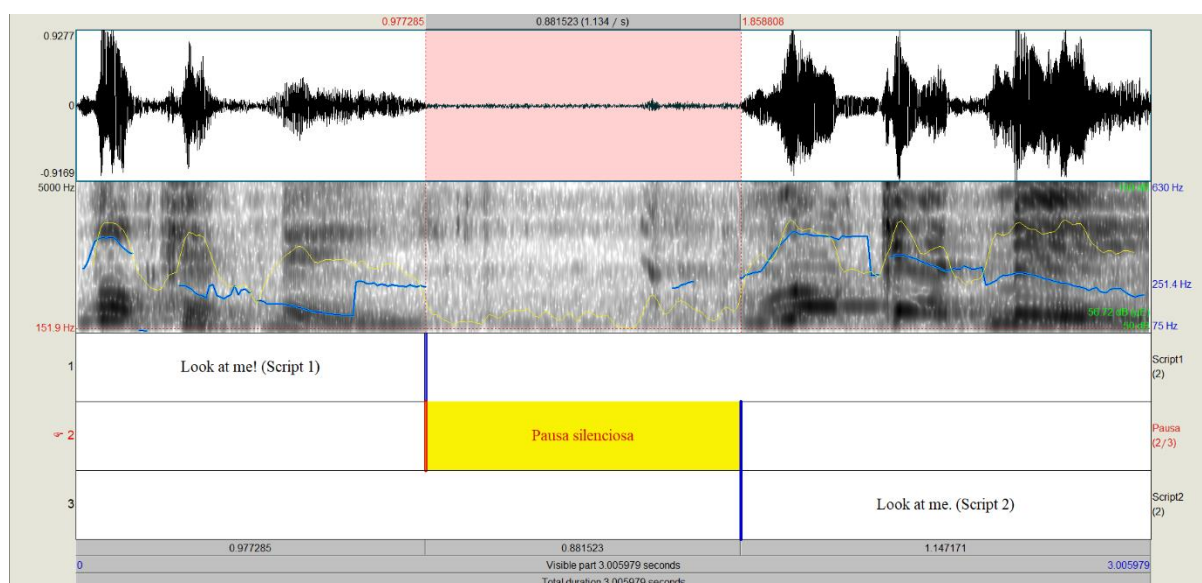
Primeira emissão: *Look at me!*³⁶. (Entoação ascendente)

Pausa silenciosa de 0.8 segundos

Segunda emissão: *Look at me.* (Entoação descendente)

A Figura 11 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (8):

Figura 11. Imagem acústica contendo as duas emissões de “*Look at me*” e a pausa silenciosa entre elas – ocorrência (8)



Fonte: Elaboração própria.

³⁶ “Olhe para mim.” (Tradução nossa)

A cena em que as orações em análise foram extraídas refere-se ao momento em que Joey demonstra sua frustração por perder o papel principal em uma novela. Por isso, ele procura sua agente, Estelle, para conversar sobre a perda da oportunidade de trabalho e a ausência de boas projeções para a carreira. Durante a interlocução, ele é interrompido por sua agente, que emite a oração “*Look at me!*” (Olhe para mim!) por duas vezes.

Na primeira vez, o enunciado foi emitido com duração de 0.9/s e os valores da frequência fundamental foram de 309.9Hz no início da emissão e 193Hz, no final. A intensidade variou entre 59dB e 86dB. A segunda emissão, por sua vez, obteve duração de 1.14/s e valores de F0 de 277Hz iniciais e 241Hz finais. A intensidade da segunda enunciação variou entre 63.5dB e 87.3dB. Na primeira vez em que busca chamar a atenção de Joey, a agente inicia a emissão com tons mais agudos que aqueles apresentados no final. Além disso, a velocidade de fala de Estelle é mais rápida do que a que será utilizada na repetição do enunciado. A intensidade empregada pela personagem não apresentou variação significativa. Como Joey não atende à primeira emissão de seu pedido, ela o observa por 0.8/s e, em seguida, repete a mesma oração.

Na repetição da sentença, Estelle inicia a emissão com valor de *pitch* menor (277Hz) do que o valor apresentado no início da primeira; porém, ao término, o valor será mais elevado (241.6Hz) do que aquele extraído do final da primeira emissão. Além disso, o pronome “*me*” apresentou 0.5/s de duração na reprodução da sentença, enquanto na primeira obteve 0.4/s, isto é, na repetição do pedido, a emissão do pronome foi um pouco mais prolongada. Embora seja reconhecida a função da frequência fundamental e da intensidade na determinação do acento frasal, em língua inglesa, a duração exerce papel fundamental (KENT; READ, 2015).

Assim, ao prolongar a duração do pronome “*me*”, Estelle enfatiza a importância de ser vista por Joey. Tal insistência cria expectativa no auditório acerca do que será emitido a seguir; no caso em análise, o público espera que a personagem emitirá um conselho de grande importância ou, quem sabe, um encorajamento a Joey. Não obstante, assim que ele, finalmente, olha para Estelle, ela pergunta se seus dentes estão sujos de batom. Assim, a plateia ri porque vê sua expectativa frustrada. É importante ter presente o papel exercido pela prosódia na criação dessa expectativa, uma vez que a personagem intensifica sua emissão e imprime carga emocional que vai de encontro ao teor prosaico do que, ao final, é enunciado.

Ocorrência (9): (Temporada 3; episódio 17)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

Ross decide visitar sua ex-mulher, Carol, sob o pretexto de pegar um filme emprestado. Porém, sua real intenção era a de obter uma interlocutora para desabafar seus recentes dissabores, principalmente aqueles relativos ao seu término com Rachel. Ao chegar no apartamento de Carol, ele avista uma mesa posta para duas pessoas. Como a decoração remetia a um clima romântico, ele deduziu que seria um jantar para ela e sua companheira, Susan. Ao perguntar se o aniversário de casamento não seria em outro mês, Carol respondeu que a comemoração visava outra data especial. Num primeiro momento, Ross emite a interjeição “*Oh*”, como se tivesse compreendido a informação de Carol. Todavia, após alguns instantes de pausa silenciosa, ele percebe que ela se referia ao primeiro momento íntimo das duas; assim, após essa percepção, ele emite novamente a interjeição com outra tonalidade, conforme será descrito na análise prosódica a seguir.

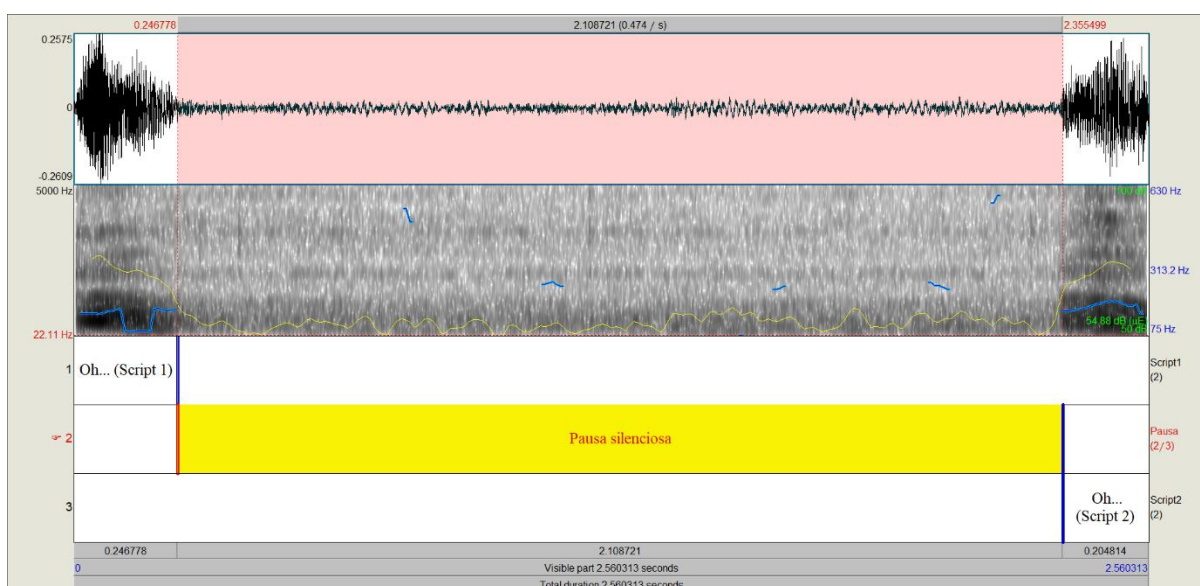
Primeira emissão: *Oh!* (Entoação ascendente)

Pausa silenciosa de 2.1 segundos

Segunda emissão: *Oh...* (Entoação ascendente)

A Figura 12 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (9):

Figura 12. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa na transição dos enunciados – ocorrência (9)



Fonte: Elaboração própria.

Como vimos na descrição do contexto da cena em que as emissões em análise foram extraídas, Ross enuncia por duas vezes a interjeição “*Oh*”. Na primeira vez, ele ainda não havia

entendido a que tipo de comemoração Carol se referia. Sendo assim, nesse primeiro momento, Ross emite, de modo espontâneo, a interjeição “*Oh*”, com aparente compreensão do comentário de Carol. Os valores relativos à frequência fundamental são de 158Hz, no início da emissão e de 171.8Hz, no final. A intensidade média utilizada foi de 72dB e a duração total foi de 0.2/s – a mesma que será empregada na segunda emissão.

Após a enunciação espontânea e aparentemente compreensiva, Ross realiza a pausa silenciosa de 2.1/s em que assimilará, de fato, o que Carol quis dizer; a saber, que não se tratava de um jantar comemorativo de aniversário de casamento, e sim do primeiro encontro íntimo entre ela e Susan. Assim, após a pausa, ele emite a mesma interjeição de modo a expressar o súbito entendimento da razão comemorativa da ex-esposa e de sua nova companheira.

Na segunda vez em que emite a interjeição “*Oh*”, Ross emprega a mesma duração de 0.2/s que utilizou na primeira emissão. A intensidade média será bem próxima daquela utilizada no primeiro momento: 71.8dB. Não obstante, a curva entoacional sofrerá elevação quando comparada à primeira enunciação. Os valores inicial e final de F0 será de 166.9Hz e 190Hz respectivamente. Em outras palavras, a distinção prosódica entre uma e outra emissão residirá na modificação da curva melódica. Os valores mais altos da frequência fundamental serão responsáveis por veicular o sentido da real compreensão de Ross acerca dos motivos de comemoração de Carol e Susan.

Portanto, na primeira emissão, tem-se uma resposta rápida e espontânea com aparente naturalidade e compreensão da mensagem; na segunda, o personagem obtém o entendimento súbito e real do que a situação, de fato, representava, e expressa constrangimento.

Ocorrência (10): (Temporada 3; episódio 23)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

Phoebe se encontra em uma situação inusitada: decide manter encontros românticos com dois homens ao mesmo tempo, já que considera ambos extremamente atraentes e, por isso, não consegue se decidir com qual deles manterá um relacionamento mais duradouro. Naturalmente, manter essas relações em absoluto segredo sem que um ou outro descubra o que está ocorrendo não é tarefa fácil. Em uma noite, ao sair com um dos rapazes, ocorre uma explosão no motor de um veículo estacionado. Ao se deparar com a cena, Phoebe emite pela primeira vez o enunciado “*Oh, my God.*” (Oh, meu Deus.). Porém, ao perceber a gravidade da explosão e atentar para o fato de que o outro rapaz com quem está saindo é bombeiro (e poderia estar no

local a qualquer momento), ela emite novamente o mesmo enunciado, mas com modificação entoacional indicativa de nervosismo. Vejamos:

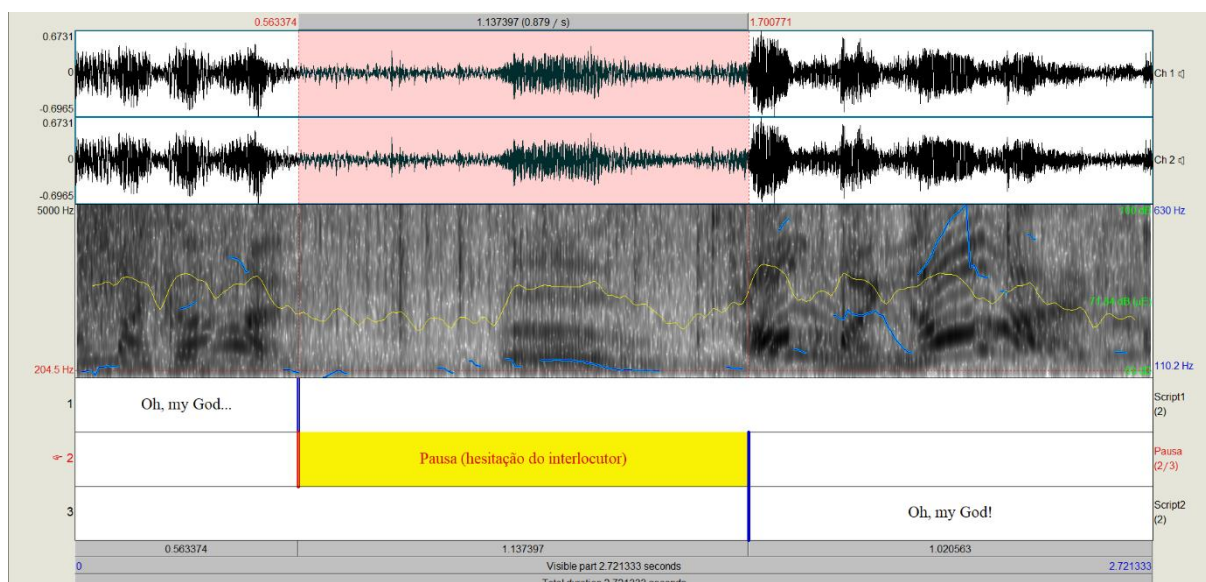
Primeira emissão: *Oh, my God*³⁷. (entoação ascendente)

Pausa de 1.13 segundos: 0.56 segundos de pausa silenciosa e 0.57 segundos de emissão do interlocutor.

Segunda emissão: *Oh, my God!* (entoação mais ascendente a primeira emissão)

A Figura 13 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (10):

Figura 13. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa entre elas – ocorrência (10)



Fonte: Elaboração própria.

Os dados extraídos da análise acústica nesta ocorrência indicam modificações da frequência fundamental, da duração e da intensidade, embora esta última tenha sido discreta. Na primeira vez em que Phoebe emite o enunciado “*Oh, my God!*”, há uma duração menor – 0.5 segundos – indicativa de velocidade de fala mais rápida, pois tanto ela quanto o rapaz com quem está saindo avistam o início da explosão do motor pertencente a um veículo estacionado próximo ao local por onde ambos estão caminhando.

³⁷ Oh, meu Deus.” (Tradução nossa).

Sendo assim, a reação de Phoebe, nesse momento, apresenta espontaneidade e susto. Os valores de F0 do início e do final da emissão são de 81Hz e 459Hz, a intensidade varia entre 68dB e 80dB.

Antes de repetir a sentença, Phoebe realiza uma pausa de 1.13 segundos. Durante esse período, há um silêncio de 0.56 segundos, seguido da interjeição “*Oh...*”, emitida por seu acompanhante com duração de 0.57 segundos. Durante a pausa, ela observa o incidente enquanto obtém a percepção de que os bombeiros podem estar no local em poucos instantes. Sendo assim, a próxima emissão do mesmo enunciado será alterada do ponto de vista prosódico pelas seguintes razões: o incêndio adquire intensidade e se espalha pelo veículo, o que indica perigo; além disso, a personagem se altera pelo receio de que os dois homens com quem está saindo concomitantemente possam se encontrar e desmascarar seu segredo.

Vejamos, então, os valores da frequência fundamental e a duração extraídos da análise acústica da segunda sentença: o valor de F0 do início da segunda emissão foi de 154Hz, enquanto a curva mais proeminente da emissão apresentou o valor de 630Hz. Associada a essa modificação entoacional, tem-se a duração de 1 segundo – o dobro do tempo empregado na primeira emissão. A intensidade obteve uma variação entre 64dB e 82dB.

Os dados extraídos da segunda emissão demonstram uma modificação prosódica importante em relação à primeira. Em última análise, isso pode ter ocorrido devido à alteração de cunho pragmático, pois, conforme já mencionado, a personagem manifesta uma atitude espontânea e assustada na primeira emissão. Mas, durante o período de pausa, ela obtém a súbita percepção do real contexto e de sua gravidade. Desse modo, na segunda vez em que enuncia a mesma sentença, é possível notar a mudança da atitude de Phoebe, tendo em vista seu desconforto na situação em que se encontra. Nesse segundo momento, o medo e a preocupação são expressos em sua realização prosódica.

Dito de outro modo, as mudanças na curva entoacional e na duração, bem como a função da pausa enquanto oportunidade para o *insight* da personagem, refletiram a intensidade emocional das palavras, que veicularam diferentes valores semânticos e pragmáticos.

Ocorrência (11): (Temporada 4; episódio 8)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

Monica fere o olho esquerdo e precisa ir ao oftalmologista. Entretanto, embora seus amigos insistam que ela busque ajuda o quanto antes, ela hesita devido à sua história sentimental

com o oftalmologista chamado Richard Burke. Mas quando informada pela secretária do consultório médico sobre as férias de Richard e que, por isso, outro médico estaria em atendimento, ela muda de ideia e decide fazer o exame. Para sua surpresa, ao chegar ao consultório, Monica descobre que será atendida pelo doutor Burke, o que a incomoda. No entanto, a secretária esclarece ser Timothy Burke, o filho de Richard. Ao ser chamada para o exame, ela logo percebe o quanto o filho do ex-namorado está bonito, pois há muito tempo não o via. Enquanto conversam sobre amenidades, Monica questiona onde o rapaz irá passar o Dia de Ação de Graças. Como resposta, ele diz que iria passar com a namorada, ao que Monica responde: “*Oh...*”; porém, na sequência ele continua sua resposta dizendo que os planos para a data comemorativa foram frustrados porque a namorada e ele romperam o relacionamento. Monica reage por meio da interjeição “*Oh...*” novamente, porém com outras características prosódicas, conforme será descrito na análise a seguir.

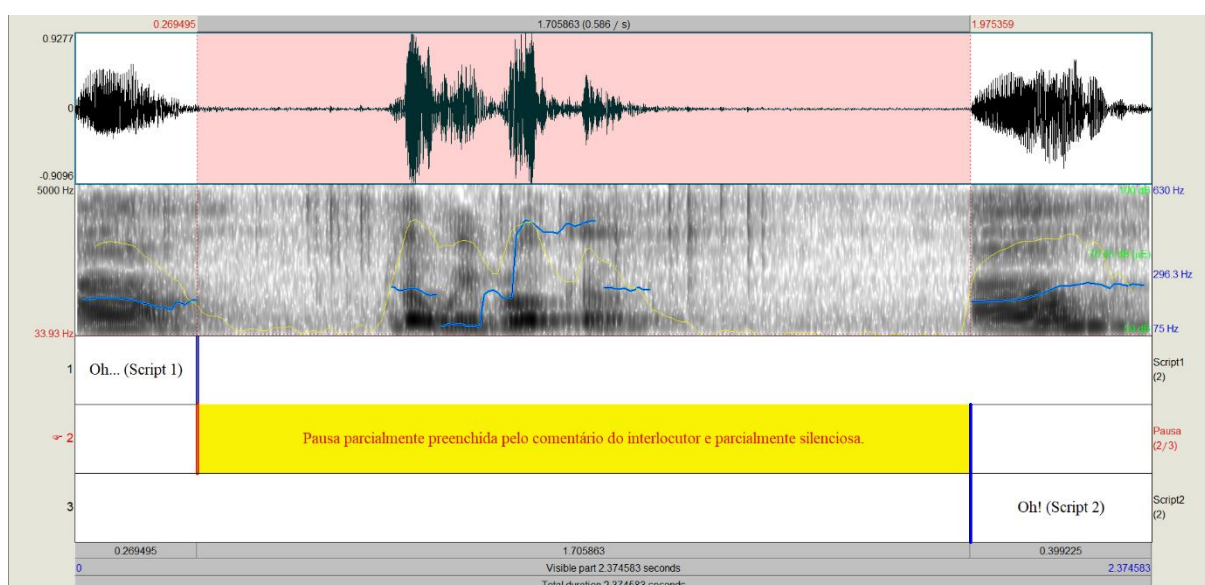
Primeira emissão: *Oh...* (Entoação ascendente)

Pausa de 1.7 segundos: 1.12 segundos de pausa silenciosa e 0.57 segundos de emissão do interlocutor.

Segunda emissão: *Oh!* (Entoação ascendente)

A Figura 14 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (11):

Figura 14. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa na transição dos enunciados – ocorrência (11)



Fonte: Elaboração própria.

A imagem acústica exposta neste tópico de análise expõe a interjeição “*Oh...*” emitida por duas vezes pela personagem Monica. Os dados extraídos da análise acústica da primeira emissão indicam os seguintes valores da frequência fundamental: 207Hz no início e 206Hz, no final. A intensidade média verificada foi de 77dB. É possível observar, nos valores de F0 apresentados, que a primeira emissão apresentou pouca variação entoacional. Além disso, a personagem enunciou a interjeição nesse primeiro momento em 0.26 segundos, que, como será demonstrado a seguir, obteve uma duração menor que a segunda emissão. Ou seja, a velocidade de fala de Monica foi um pouco mais rápida nesse momento. Assim, a pequena variação do tom e a velocidade de fala mais rápida caracterizaram a primeira reação de espontaneidade e desapontamento diante do comentário do jovem médico, Timothy, sobre ter um compromisso com a namorada no jantar de Ações de Graças.

Não obstante, na sequência da interjeição de Monica, o médico dá prosseguimento à conversa e afirma que não terá mais o compromisso mencionado porque rompeu seu relacionamento com a namorada (“*But we broke up*”³⁸). A emissão de Timothy possui a duração de 0.57 segundos de um intervalo total de 1.7 segundos entre as emissões de Monica.

Assim que obtém a informação de que o jovem médico não está namorando mais, Monica emite, novamente, a interjeição “*Oh...*”. Os valores relativos à frequência fundamental são modificados para 199Hz no início da emissão e 259Hz, no final.

Ademais, a intensidade média foi de 79dB. Enquanto a intensidade não tenha sofrido variação importante, a curva entoacional apresentou padrão distinto entre as emissões, já que na primeira vez em que emitiu a interjeição, a curva apresentou um comportamento descendente e, na segunda, ascendente. Além da modificação no padrão da curva, houve, também, o aumento da duração com a consequente diminuição da velocidade de fala. Tais modificações puderam veicular sentidos pragmáticos em oposição.

Em suma, a atitude da personagem assumiu duas expressões distintas: a primeira, com menor duração e pouca variação entoacional, veiculou o desapontamento da personagem. A segunda, com elevação da curva entoacional e aumento da duração, transmitiu uma atitude interessada e esperançosa.

Ocorrência (12): (Temporada 4; episódio 9)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

³⁸ “Mas nós rompemos.” (Tradução nossa).

Depois de ter sido prejudicada por sua chefe, Joanna, numa possível promoção dentro da empresa, Rachel decide pedir demissão, pois está muito chateada. Todavia, Joanna diz a Rachel que não colaborou em sua entrevista para a transferência a um outro setor porque reconhece sua eficiência e dedicação no trabalho. Desse modo, para que Rachel não desistisse do emprego, Joanna lhe prometeu uma promoção no próprio setor, com benefícios como uma sala própria e uma secretária, além do aumento salarial, evidentemente. Rachel aceita a proposta com bastante entusiasmo. Não obstante, na manhã seguinte, quando chega ao trabalho, Rachel recebe a notícia chocante de que Joanna havia falecido em um acidente. Num primeiro momento, ela reage com perplexidade e tristeza pelo falecimento de uma pessoa próxima. Contudo, posteriormente, ela possui um *insight* e percebe que não será mais promovida, uma vez que Joanna não havia feito a antecipação formal da promoção. Após o *insight*, ela emite, mais uma vez, a mesma sentença de forma a expressar decepção.

Primeira emissão: *Oh, God!*³⁹ (entoação ascendente)

Pausa silenciosa de 1.22 segundos

Segunda emissão: *Oh, God...* (voz soprosa)

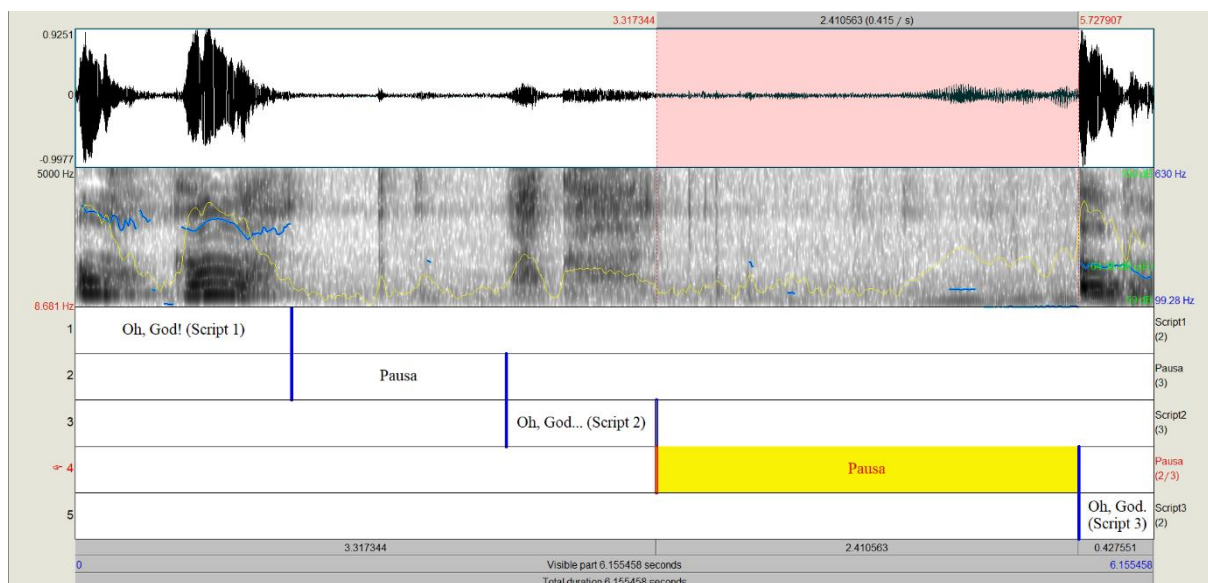
Pausa silenciosa de 2.41 segundos

Terceira emissão: *Oh, God.* (entoação descendente)

A Figura 15 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (12):

³⁹ “Oh, Deus!” (Tradução nossa).

Figura 15. Imagem acústica contendo as três emissões e as pausas nas transições dos enunciados – ocorrência (12)



Fonte: Elaboração própria.

Como descrito na contextualização da cena da qual foram extraídos os enunciados em análise, ao descobrir que sua chefe, Joanna, havia falecido de forma repentina em um acidente, Rachel emite pela primeira vez o enunciado “*Oh, God!*” (Oh, Deus!) com *pitch* máximo de 480Hz – esse valor de F0, mais alto que as demais emissões do mesmo enunciado, caracteriza a atitude do falante no que se refere à perplexidade diante da notícia abrupta.

A segunda emissão, precedida por uma pausa de 1.22/s, não apresenta o traçado azul no espectrograma referente à curva de F0 porque a personagem modifica sua emissão para a qualidade de voz soprosa (*breathy voice*). Nesse tipo de qualidade de voz, não há vibração das pregas vocais, o que ocorre é a voz acompanhada de ar não sonorizado pelas pregas vocais. Quando o emissor não produz som, o espectrograma revela o silêncio (KENT; READ, 2015), como pode ser verificado na imagem acústica acima. Ao tentar assimilar a notícia de falecimento da chefe, Rachel emudece e apenas consegue reproduzir o primeiro enunciado de forma silenciosa, como se estivesse repetindo para si mesma em busca de assimilação da informação obtida. Vale observar que, na língua inglesa, para as vozes soprosa (*breathy voice*) e sussurrada (*whispery voice*) são conferidos, dentre outros, os atributos de sentimentos como medo e tristeza (QUEIROZ, 2011).

No entanto, após emitir, de forma inconformada e triste, o enunciado pela segunda vez, ela finalmente percebe as consequências que o falecimento de Joanna teriam em sua ascensão profissional. Essa súbita percepção é processada durante a segunda pausa silenciosa de 2.41/s (destacada em vermelho claro no espectrograma); mais longa que a primeira, portanto.

Após a pausa, Rachel emite o mesmo enunciado com valor máximo de F0 de 249Hz; sendo assim, é possível verificar o declínio da curva entoacional nessa emissão. Ademais, a personagem emitiu o último enunciado de maneira mais rápida (0.42/s) que na primeira emissão (1.22/s). O declínio da curva entoacional, somado ao aumento da velocidade de fala, atribuiu modificação de cunho pragmático, uma vez que a atitude do emissor se alterou da surpresa e tristeza iniciais (sensibilidade) para o *insight* e decepção finais (insensibilidade).

Ocorrência (13): (Temporada 4; episódio 17)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

Phoebe comparece à consulta obstetrícia para verificação de seu estado de saúde e para revelação do sexo do bebê. Para sua surpresa e choque inicial, a médica informa-lhe que não é apenas um bebê, mas três! O impacto se justifica por duas razões: a primeira é que quando ela foi submetida à inseminação artificial, a profissional responsável pelo procedimento explicou que a grande quantidade de óvulos fecundados se devia ao fato de a probabilidade de desenvolvimento de apenas um óvulo ser baixa. Sendo assim, Phoebe manteve a expectativa de que, por questões probabilísticas, estaria gerando apenas um bebê. A segunda razão refere-se à ansiedade de Phoebe quanto à possível reação dos pais dos bebês, seu irmão Frank e sua cunhada, Alice, diante da notícia de que teriam trigêmeos. Nesse contexto, assim que recebe a confirmação gestacional de três bebês, Phoebe enuncia, sequencialmente, as emissões a seguir:

Primeira emissão: *Oh, my God*⁴⁰... (Entoação ascendente)

Pausa silenciosa de 0.7 segundos

Segunda emissão: *Oh, my God!* (Entoação mais ascendente que a primeira emissão)

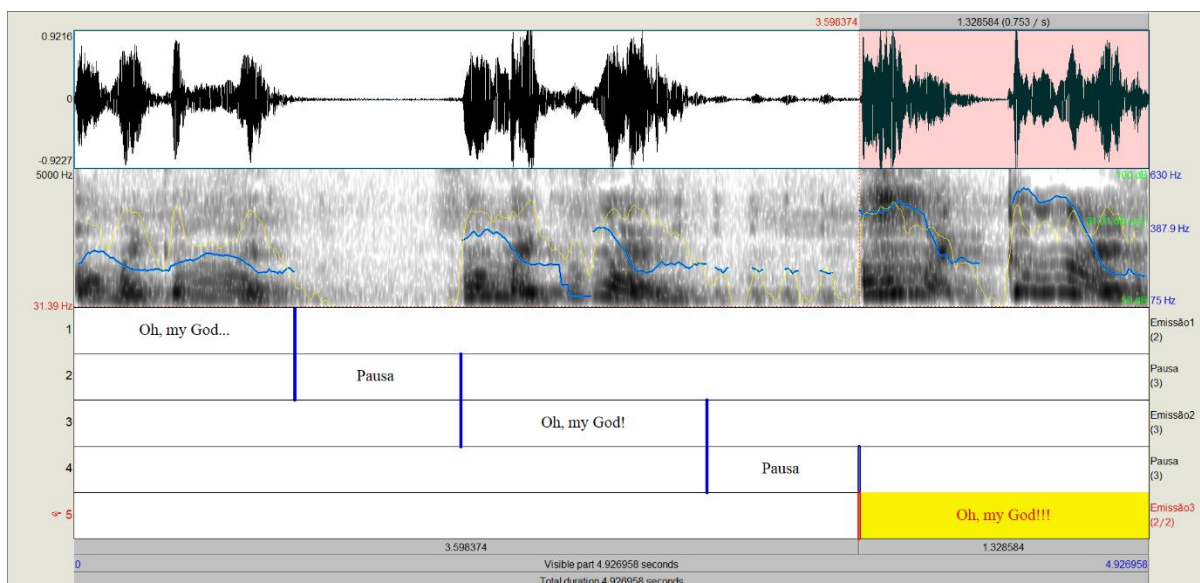
Pausa silenciosa de 0.6 segundos

Terceira emissão: *Oh, my God!* (Entoação mais ascendente que a segunda emissão)

A Figura 16 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (13):

⁴⁰ “Oh, meu Deus...” (Tradução nossa).

Figura 16. Imagem acústica contendo as três emissões de “*Oh, my God*” e as pausas entre elas – ocorrência (13)



Fonte: Elaboração própria.

Conforme já contextualizado, ao descobrir que está grávida de trigêmeos, Phoebe fica perplexa. As escolhas prosódicas feitas por ela veiculam essa reação, pois, como será descrito, a cada emissão da frase “*Oh, my God*” (Oh, meu Deus), a personagem varia a duração e a configuração entoacional.

Com vistas à visualização das diferentes gradações emocionais, vejamos o *pitch* médio e duração de cada sentença: 253Hz e 1/s, na primeira; 273Hz e 1.12/s, na segunda e, por fim, 387.9Hz e 1.3/s, na terceira e última emissão. É possível verificar a elevação gradual dos valores concernentes à curva entoacional; inclusive, tal comportamento pode ser visualizado no espectrograma (traçado azul).

Na primeira vez em que enuncia a frase, Phoebe já prenuncia o estado emocional de perplexidade; no entanto, sua atitude se vincula à surpresa de ver na imagem do ultrassom três bebês em formação. As emissões subsequentes sofrem realce em sua intensidade de sentido, até a última e mais expressiva emissão. A cada uma das enunciações, a expressão emocional da personagem recebe diferentes gradações em um crescendo de perplexidade. Dito de outro modo, na primeira vez em que emite a expressão “*Oh, my God*”, Phoebe expressa uma atitude de surpresa; na última emissão, o choque inicial cede lugar à assimilação da notícia com as preocupações inerentes à ela.

Ocorrência (14): (Temporada 4; episódio 17)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

Phoebe combina um encontro na cafeteria com seu irmão, Frank, e sua cunhada, Alice, a fim de dar-lhes uma grande notícia: ela está grávida de trigêmeos! O impacto da notícia justifica-se pelo fato de os bebês que Phoebe está gerando não serem dela, e sim do casal. Ao anunciar-lhes a novidade, eles ficam muito felizes e comemoram a grande prole que, em breve, chegará. Entretanto, após a reação festiva de Frank e Alice, Phoebe comenta com eles que havia ficado aliviada pela maneira positiva com que eles reagiram à novidade, uma vez que estava bastante tensa com a possibilidade de a notícia gerar tensão devido as responsabilidades e as despesas que três bebês demandam. Depois de tais considerações, Frank e Alice alteram seus semblantes para uma expressão preocupada. Após notar que seu irmão e sua cunhada haviam modificado seus estados de ânimo, Phoebe emite, sequencialmente, os enunciados descritos abaixo:

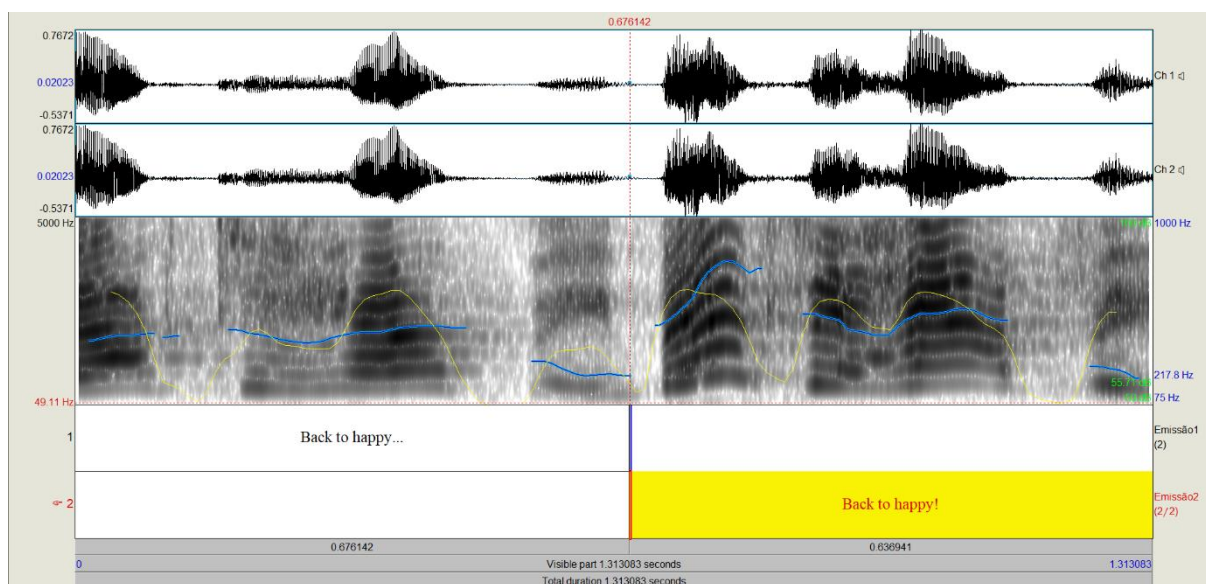
Primeira emissão: *Back to happy*⁴¹. (Entoação ascendente)

Ausência de pausa

Segunda emissão: *Back to happy!* (Entoação ascendente/descendente)

A Figura 17 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (14):

Figura 17. Imagem acústica contendo as duas emissões sequenciais de “*Back to happy*” – ocorrência (14)



Fonte: Elaboração própria.

⁴¹ “Felizes de novo...” (tradução nossa).

Como descrito no contexto da cena em análise, há duas reações emocionais distintas que foram expressas por Frank e Alice. A primeira compreendeu os sentimentos de euforia e felicidade por acabarem de ser informados de que serão pais de trigêmeos. A segunda reação vai de encontro com a primeira, pois, ao perceberem, por meio das considerações de Phoebe, que três bebês demandarão grande responsabilidade e muitas despesas, o casal se torna pensativo e expressa preocupação. Devido a essa súbita transformação de estados emocionais e da tensão que passa a dominar o ambiente, Phoebe emite, de maneira sequencial as sentenças “*Back to happy... Back to happy!*” (Felizes de novo. Felizes de novo!).

As duas emissões apresentaram durações iguais (0.6/s) e uma pequena variação da intensidade média de 72dB e 75dB. Não obstante, a curva entoacional das duas enunciações apresentaram valores de F0 diferentes. Enquanto na primeira emissão a frequência fundamental tenha variado entre 217Hz e 464Hz; na segunda, a diferença entre o valor mínimo e máximo ampliou-se: 205.6Hz e 784Hz.

A amplitude para níveis entoacionais mais altos na segunda emissão pode estar relacionada com a atitude de Phoebe em retirar seu irmão e sua cunhada das preocupações que tensionavam seus semblantes e trazê-los de volta à felicidade inicial. Tal objetivo já estava manifestado na primeira emissão; no entanto, com a repetição da sentença, houve a intensificação do sentido veiculado pelo enunciado. Ademais, a segunda expressão prosódica, com valores da frequência fundamental bem mais altos, emulou a primeira reação, positiva e eufórica, do casal quando soube da novidade.

Dito de outro modo, a diferenciação existente entre as duas sentenças residiu nos distintos sentidos veiculados por elas: na primeira, o foco recaiu no resgate do casal para o primeiro estado emocional sentido por eles; na segunda, a ênfase foi posta na emulação efetuada por Phoebe tendo em vista a reprodução da felicidade inicial de Frank e Alice.

Ocorrência (15): (Temporada 5; episódio 13)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

Durante o funeral de sua avó, Phoebe descobre a identidade de seu pai, Frank, sem que ele percebesse que foi reconhecido. Ele abandonou a família quando ela e sua irmã gêmea ainda eram crianças. Tanto sua mãe quanto sua avó ocultaram qualquer informação relativa à paternidade das meninas, e o pouco que foi informado não correspondia à verdade. Quando, finalmente, Phoebe se depara com seu pai no funeral, ele tenta se esquivar, mas ela o alcança e

obtém seu contato, sem que ele descubra a identidade dela. Posteriormente, sob o pretexto de entregar a ele um objeto deixado por sua avó, que faleceu recentemente, ela consegue marcar um encontro na cafeteria *Central Perk*. Assim que Frank chega ao local, Phoebe pede que ele se sente no sofá em que ela está sentada. Como ele hesita em fazê-lo, ela repete o pedido; contudo, desta vez, com um tom mais irritadiço, já que há muito tempo ela convive com a mágoa provocada pelo abandono do pai. A seguir, têm-se a descrição dos enunciados e a análise das emissões.

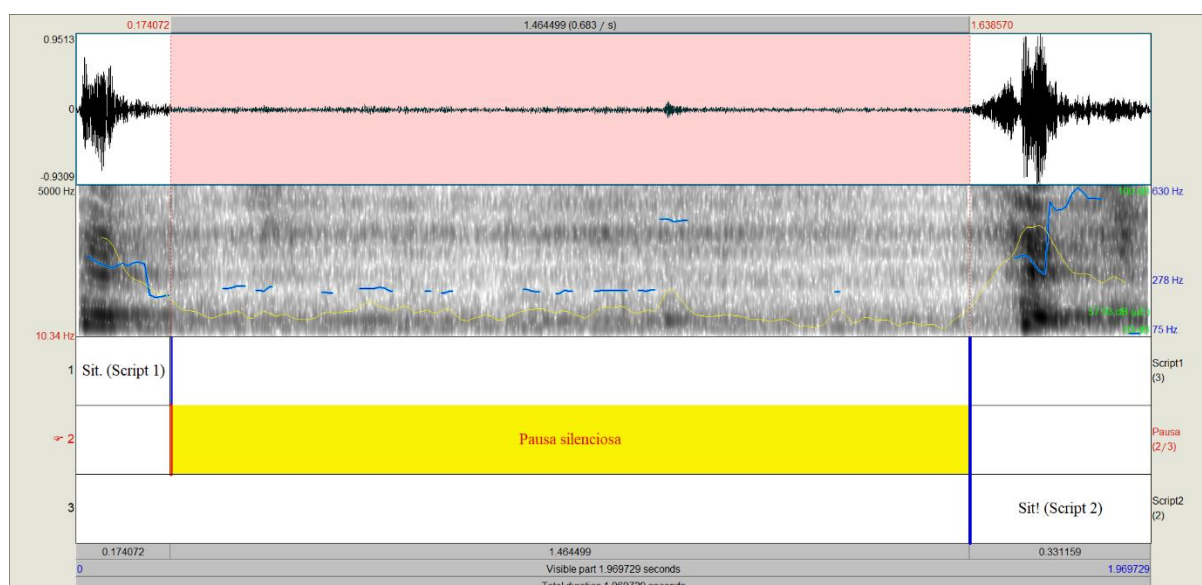
Primeira emissão: *Sit*⁴²... (Entoação descendente)

Pausa silenciosa de 1.46 segundos

Segunda emissão: *Sit!* (Entoação ascendente)

A Figura 18 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (15):

Figura 18. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa entre elas – ocorrência (15)



Fonte: Elaboração própria.

A imagem acústica exposta neste tópico de análise demonstra duas diferentes emissões do verbo “*sit*” (senta-se) e o intervalo da pausa silenciosa (1.46/s) entre elas. Conforme contextualização da cena, Phoebe nutria há muito tempo a mágoa concernente ao abandono de seu pai quando ela ainda era um bebê. Ainda que tivesse interesse em conhecê-lo e entender mais de sua própria história, ela não consegue disfarçar sua raiva, além da já mencionada

⁴² “Senta-se.” (Tradução nossa).

mágoa. Quando Phoebe se encontra com o pai na cafeteria sob o pretexto de entregar uma pequena herança deixada pela avó materna, ela disfarça, a princípio, até revelar sua real identidade. Porém, até que isso aconteça, ela tenta controlar seus sentimentos.

Na primeira vez em que pede ao pai que ele se sente, logo em sua chegada, há uma tentativa de controle emocional e Phoebe, ainda calma, emite o pedido de forma descendente, como pode ser verificado na curva entoacional (traçado azul) da primeira emissão. O valor inicial de F0 é de 368Hz e o final de 227Hz. A duração total em que a personagem emitiu o primeiro pedido foi de 0.18/s e a intensidade variou de 62.7dB a 82.6dB.

A pausa entre as emissões foi de 1.46/s – período em que Frank, por estar receoso do encontro inusitado com uma (ainda) desconhecida, mantém-se de pé a despeito do pedido que lhe foi dirigido. Como ele não se senta, Phoebe repete uma vez mais o verbo “*sit*”; entretanto, desta vez, ela explicita sua irritabilidade por meio da modificação da curva melódica, com valor inicial de F0 de 365Hz e final de 579Hz. A importante elevação da curva entoacional na repetição do verbo promove modificação de cunho pragmático, pois, na primeira vez em que enuncia o pedido, Phoebe ainda se esforça por manter o autocontrole e a calma; na repetição da sentença, em oposição, ela expressa um estado emocional de irritabilidade.

Ocorrência (16): (Temporada 5; episódio 15)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

Monica e Chandler mantiveram seu relacionamento em segredo por cerca de quatro meses. O primeiro a descobrir o romance foi Joey, na sequência Rachel e, por fim, Phoebe. Ross, irmão de Monica e melhor amigo de Chandler, foi o último a ter conhecimento da novidade. É importante mencionar que o relacionamento do casal surpreendeu a todos porque Monica e Chandler sempre foram apenas amigos e nunca haviam demonstrado interesse amoroso um pelo outro. Além disso, ainda que quase todos já soubessem, eles optaram por tomar cuidado quanto à divulgação da notícia para Ross devido às recentes vicissitudes experienciadas por ele em diversas áreas da vida, que, por sua vez, provocavam-lhe o estresse e o comportamento reativo. Não obstante, Ross descobre o relacionamento da irmã com seu amigo da pior forma: um flagrante de um momento íntimo do casal. Como era esperado, tal flagrante gera tensão e conflito. Num primeiro momento, Ross reage de maneira irada e questionadora, pois acredita que Chandler esteja apenas se divertindo com sua irmã. Nessa ocasião, ele afirma não acreditar no que viu: “*My best friend and my sister.*” (Meu melhor

amigo e minha irmã.). Entretanto, após explicação do casal acerca de suas reais intenções, isto é, de que estariam apaixonados e dispostos a investirem em um relacionamento sério, Ross altera sua postura e emite a mesma sentença pela segunda vez, conforme descrição a seguir:

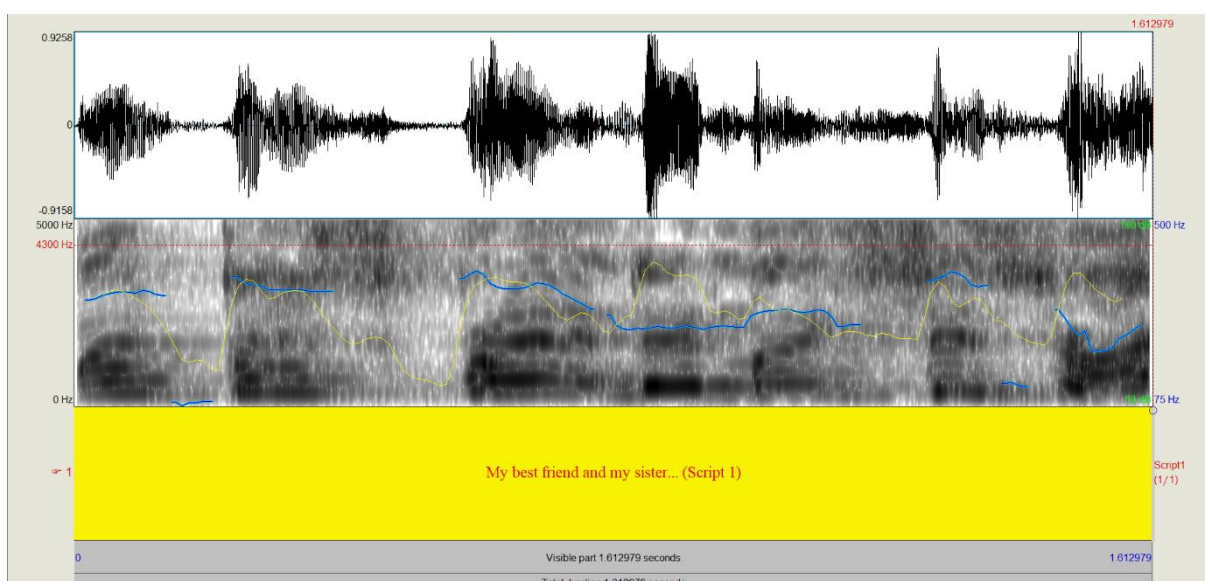
Primeira emissão: *My best friend and my sister*⁴³. (Entoação descendente)

Intervalo de 22 segundos: 15 segundos de interlocução dos personagens e 7 segundos de pausa silenciosa.

Segunda emissão: *My best friend and my sister!* (Entoação ascendente)

As Figuras 19 e 20 são cópias da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* dos materiais de áudio referentes à emissão da ocorrência (16):

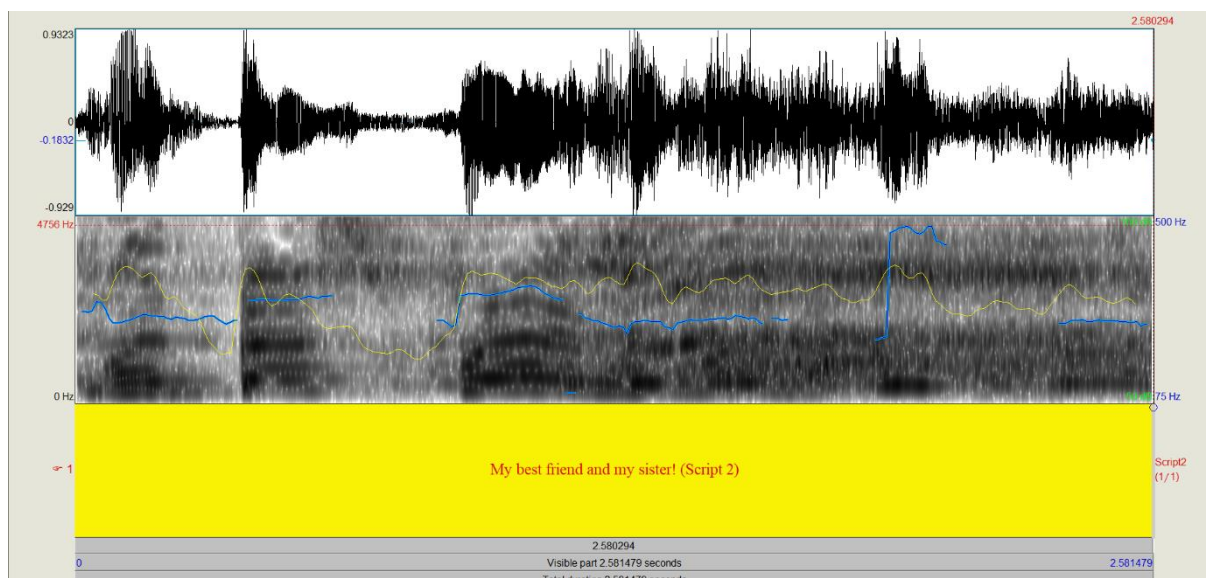
Figura 19. Imagem acústica contendo a primeira emissão de “*My best friend and my sister*” – ocorrência (16)



Fonte: Elaboração própria.

⁴³ “Meu melhor amigo e minha irmã.” (Tradução nossa).

Figura 20. Imagem acústica contendo a segunda emissão de “*My best friend and my sister*” – ocorrência (16)



Fonte: Elaboração própria.

A ocorrência em análise neste tópico foi dividida em duas imagens acústicas em função do intervalo longo composto pela interlocução entre Monica e Chandler (15/s) e por uma pausa silenciosa de 7 segundos. Sendo assim, tem-se, na Figura 19, a imagem acústica correspondente à primeira emissão de Ross do enunciado em análise.

Como explanado na descrição do contexto de cena, na primeira vez em que enuncia a sentença “*My best friend and my sister.*” (Meu melhor amigo e minha irmã.), Ross está bastante alterado emocionalmente e ainda em choque com a cena que acabara de presenciar. Enquanto Monica procura evitar um possível confronto físico entre seu irmão e seu namorado, o conflito verbal prossegue de modo ininterrupto. Ross insiste em não acreditar no que viu e emite a referida frase. Suas emoções de ira e indignação são percebidas em seu desempenho prosódico, a começar pela duração de sua fala: o personagem emite a sentença completa em apenas 1.6 segundos.

Em uma análise comparativa com a duração da segunda emissão (2.5 segundos), é possível verificar a velocidade de fala mais rápida no primeiro momento. Ainda em uma abordagem de comparação, tem-se a intensidade máxima utilizada de 88dB, na primeira ocorrência, e 87dB, na segunda – o que indica um padrão na intensidade emitida pelo personagem. Quanto à frequência fundamental, foram extraídos os seguintes valores mínimo e máximo de cada emissão: 76Hz e 381Hz, na primeira enunciação e 98.7Hz e 480.Hz, na segunda. Portanto, os dados relativos à F0 indicam elevação da curva entoacional na repetição da sentença, elevação esta que veiculará alteração pragmática relativa ao personagem Ross.

Com vistas a um melhor entendimento acerca da modificação prosódica e pragmática do personagem, é importante reiterar o contexto do intervalo entre as emissões.

Uma vez emitida a sentença pela primeira vez, Chandler e Monica explicam sua condição relacional e esclarecem que não se trata de uma brincadeira, e sim de um sentimento sério. Tanto Chandler quanto Monica afirmam estarem apaixonados um pelo outro. Monica lamenta que Ross tenha descoberto seu relacionamento com Chandler da maneira com que tudo aconteceu, mas reitera que está apaixonada. Enquanto ouve a explanação (com duração de 15 segundos), Ross observa o casal e sustenta seu olhar fixo sobre eles por mais 7 segundos de silêncio. Após a pausa silenciosa, ele emite pela segunda vez a sentença “*My best friend and my sister!*”. Desta vez, sua emissão apresentará diferentes características prosódicas. Vejamos.

Como já informado, a duração da primeira vez em que a sentença foi emitida foi de 1.6 segundos, enquanto a segunda foi de 2.5 segundos, ou seja, houve uma desaceleração da fala na segunda ocorrência. Essa velocidade de fala mais lenta, por si só, já poderia indicar a alteração de uma atitude irada para uma atitude mais calma. Não obstante, além da calma, outra emoção pode ter sido veiculada: a alegria, decorrente da satisfação de ver sua irmã e seu melhor amigo em um relacionamento sério. Em termos prosódicos, essa mudança emocional se deu, principalmente, pelas diferentes durações e pela modificação de F0: na primeira emissão, os valores, mínimo e máximo, foram de 76Hz e 381Hz, respectivamente, e, na segunda, de 98.7Hz e 480Hz.

Na segunda ocorrência, os valores da curva entoacional foram mais proeminentes durante a emissão do termo “*sister*”. Nesse momento, Ross modifica sua tessitura para níveis mais agudos e eleva a entoação. Em outras palavras, tanto a elevação da curva entoacional, com acento frasal em “*sister*”, quanto o aumento da duração da sentença puderam transmitir uma atitude oposta àquela assistida na primeira emissão. É pertinente enfatizar que a pausa silenciosa de 7/s criou expectativas no auditório relacionadas à continuidade do conflito; contudo, Ross frustrou tais expectativas, agindo de maneira oposta, e, com isso, provocando o riso na plateia.

Ocorrência (17): (Temporada 5; episódio 18)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

Rachel recebe, finalmente, a oportunidade tão almejada de um trabalho na área da moda. Desse modo, ela se esforça para pertencer à equipe desde o início das atividades. Na primeira reunião com a chefe do setor em que foi contratada, ela percebe uma interação bastante próxima

dessa chefe com uma determinada funcionária. Tal aproximação é estendida para os intervalos de descanso ao ar livre enquanto ambas fumam e dão continuidade a conversas sobre o trabalho. Quando Rachel faz uma tentativa de interação, a chefe a recorda de que ela não deveria ir ao local restrito a fumantes onde é feito o intervalo, já que Rachel não fuma e, naquele local, muitas pessoas estariam fumando. Tal limitação a incomoda e, para não perder nenhuma oportunidade na empresa, ela simula um mal-entendido: afirma que quando disse, anteriormente, que não fumava, se referia à maconha, e não ao cigarro comum. De maneira espontânea e natural, sua chefe afirma que faz uso de maconha, sim. Rachel, surpreendida pela resposta, responde: “*Me too!*” (Eu também!). Porém, a chefe, em seguida, afirma estar brincando, o que constrange Rachel e a induz a repetir o mesmo enunciado, mas com outras características prosódicas.

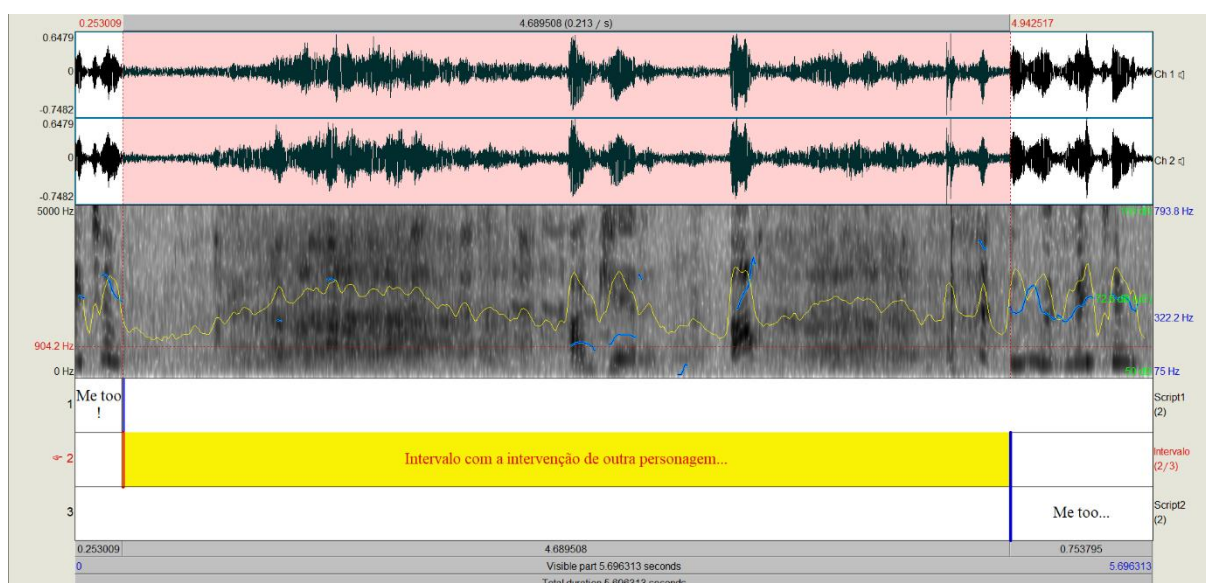
Primeira emissão: *Me too!*⁴⁴ (Entoação ascendente)

Intervalo total de 4.68 segundos: 4.5 segundos de pausa silenciosa e 0.63 segundos de emissão do interlocutor.

Segunda emissão: *Me too...* (Entoação descendente)

A Figura 21 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (17):

Figura 21. Imagem acústica contendo as duas emissões e o intervalo entre elas – ocorrência (17)



Fonte: Elaboração própria.

⁴⁴ “Eu também!” (Tradução nossa).

Em uma tentativa de pertencimento à empresa pela qual foi contratada recentemente, Rachel esforça-se, em todos os sentidos, para não perder nenhuma oportunidade de entrosamento. Seus esforços ultrapassam os limites de seus hábitos e, num dado momento, ela se vê em uma situação em que, por não fumar, perde as chances de aproximação da chefe e das oportunidades de crescimento, já que os assuntos relativos ao trabalho se estendem aos momentos de intervalo na área reservada a fumantes.

Em um desses intervalos, Rachel entra no local onde estão a chefe e outra funcionária fumando e se aproxima delas com um cigarro entre os dedos, que foi emprestado por um fumante que estava no local. Ao ser questionada acerca de seu posicionamento anterior sobre não fumar, ela explica que pensava se tratar de maconha, por isso disse não fazer uso. Porém, de modo surpreendente, sua chefe afirma que faz uso, sim, da droga. Rachel, para continuar seu empreendimento de inclusão no grupo, responde: “*Me too!*” (Eu também!).

Os valores inicial e final da primeira emissão são de 417Hz e 507Hz, respectivamente. Esses valores, conforme será demonstrado a seguir, são superiores aos da segunda emissão. O contorno ascendente com maior proeminência da primeira emissão ocorre quando Rachel é surpreendida pela resposta inesperada de sua chefe e reage quase que de forma instantânea, confirmando que possui o mesmo hábito que ela. A atitude de Rachel nesse momento é de surpresa e interesse em ir ao encontro das preferências de sua chefe. Vale sublinhar que a emissão é executada em uma curta duração de 0.2/s, que, mesmo com um enunciado curto, indica a velocidade de fala rápida adotada pela falante – um fator indicativo de nervosismo.

Após a emissão de Rachel, há um intervalo total de 4.68/s. Nesse período, ocorre uma pausa silenciosa inicial de 2.36/s, seguida do comentário da chefe de Rachel, que diz: “*I’m kidding.*” (Eu estou brincando.). Após tal comentário, há, ainda, uma pausa de 1.69/s parcialmente preenchida com uma pequena risada nervosa de Rachel. Após a constatação da gafe que acabara de cometer com sua primeira resposta, ela fica constrangida e, ainda na tentativa de sustentar seu intento de inclusão no grupo, busca concordar novamente com sua superior e afirma que também estava brincando.

A segunda emissão de “*Me too...*” apresenta uma curva entoacional menos ascendente que a primeira, com valor inicial de F0 de 360Hz e final de 423Hz. Ademais, o tempo de emissão será ampliado para 0.7/s. Tanto o declínio da curva entoacional quanto a diminuição da velocidade de fala contribuíram para a alteração da atitude da personagem: na primeira emissão, Rachel expressa as atitudes de surpresa e espontaneidade e, na segunda, de disfarce e desconforto.

Ocorrência (18): (Temporada 6; episódio 3)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

A personagem Rachel precisa se mudar do apartamento em que vive, pois, sua amiga Monica, com quem divide o apartamento, decide morar junto com o namorado, Chandler. Após algumas tentativas de moradia, Rachel vislumbra a possibilidade de dividir o apartamento com Phoebe, outra amiga muito próxima que está inserida no grupo de amigos há um bom tempo. Contudo, após sugerir à Phoebe que morassem juntas, surge a surpresa para todos: Phoebe já tem uma colega, chamada Denise, que reside com ela. Os demais amigos presentes ficam surpresos quando Phoebe compartilha a novidade e questionam o fato de nunca terem tido conhecimento dessa informação. Num primeiro momento, Phoebe afirma, por duas vezes, em tom mais ameno, que, sim, tem uma colega chamada Denise. Entretanto, após sucessivas admoestações, ela se altera e emite o mesmo nome, porém de modo bastante distinto da primeira emissão. Vejamos:

Primeira emissão: *Denise, Denise...* (Entoação ascendente/descendente em cada emissão)

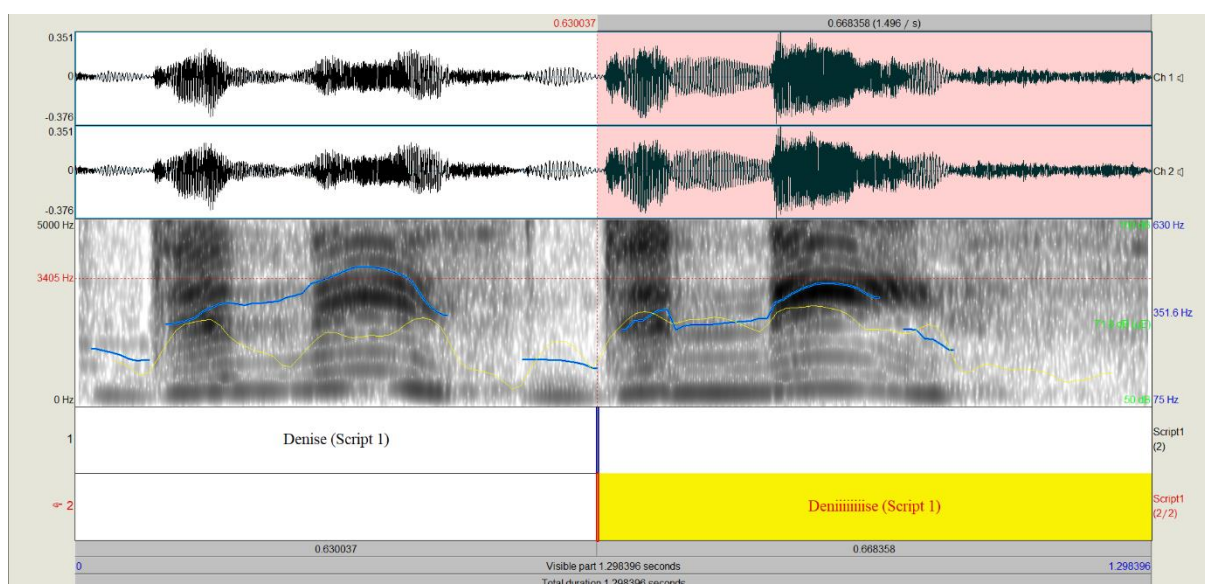
Intervalo de 14.93 segundos em que ocorre a interlocução de outras personagens.

Segunda emissão: *Denise!* (Entoação ascendente)

As Figuras⁴⁵ 22 e 23 são cópias da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente às emissões da ocorrência (18):

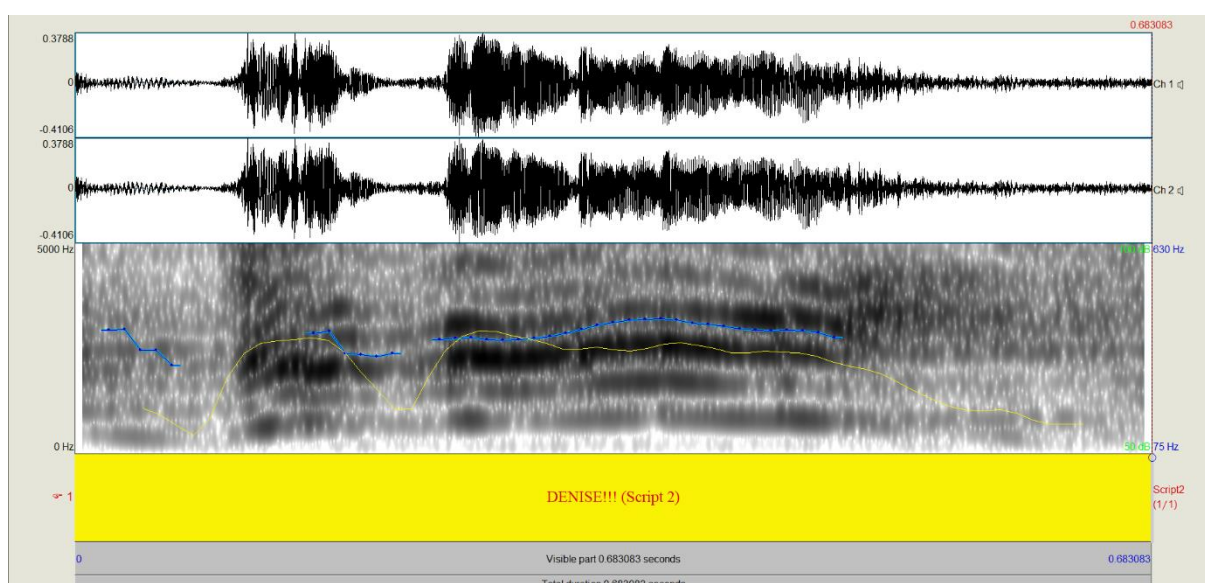
⁴⁵ Com base na grande extensão do intervalo entre as emissões, a análise acústica foi separada em duas partes.

Figura 22. Imagem acústica contendo as duas primeiras emissões sequenciais de “Denise” – ocorrência (18)



Fonte: Elaboração própria.

Figura 23. Imagem acústica contendo a segunda emissão de “Denise” – ocorrência (18)



Fonte: Elaboração própria.

A presente análise expõe duas imagens acústicas relativas a dois momentos de emissão do nome “Denise”. Isso se deu em função do grande intervalo – com duração de 14.93 segundos – entre esses dois momentos. Antes de emitir o referido nome pela terceira e última vez, ocorre interlocuções entre os amigos de Phoebe sobre sua extrema discrição por nunca ter mencionado que compartilhava seu apartamento com uma colega chamada Denise. É oportuno sublinhar que a reação dos amigos foi de surpresa e, ao mesmo tempo, de repreensão à Phoebe por nunca terem sido informados de sua condição de moradia compartilhada.

A primeira vez em que é questionada sobre a novidade, Phoebe responde, com naturalidade e ainda com estado de calma, que não reside sozinha e informa a identidade de sua colega. Com o objetivo de deixar claro sua condição de moradia e justificar o motivo de não poder dividir o apartamento com Rachel, ela destaca, por meio de uma cuidadosa articulação, o nome de “*Denise*” para que todos compreendam. Para tanto, ela enuncia, por duas vezes, o nome de sua colega sem a presença da pausa entre as duas emissões.

Os valores da frequência fundamental variaram entre 211Hz e 489Hz, na primeira proferição e 188Hz e 441Hz, na segunda. É possível identificar um padrão entoacional ascendente em ambos os casos. Ademais, a intensidade máxima das duas emissões foi de 73dB e 76dB, isto é, não houve diferenças significativas entre os valores apresentados. Em contrapartida, pode-se verificar uma diferença entre as durações de cada emissão do nome “*Denise*”: 0.5/s na primeira emissão e 0.7/s, na segunda. A segunda e maior duração manifestou o prolongamento final de “*nise*” – apenas essa parte do nome apresentou 0.57/s de duração de um total de 0.7/s. Ao prolongar o som, Phoebe intenciona fazer-se compreendida.

A terceira emissão (Figura 23) do nome “*Denise*” apresentou variação menor de F0 que as anteriores, quais sejam: 307Hz e 430Hz. Em outras palavras, o registro agudo foi mais prevalente que nas emissões precedentes. Ademais, a intensidade máxima foi de 79dB – valor discretamente maior do que aquele extraído das enunciações anteriores. A predominância dos valores mais altos da frequência fundamental ocorre quando a personagem perde o controle e grita o nome “*Denise*”, alegando que o erro não residiu no fato de ela não ter feito menção à colega, e sim no descaso dos amigos, que nunca prestam atenção no que ela diz.

Na primeira imagem acústica, vimos a emissão dupla do nome “*Denise*”, com maior variação da curva entoacional e prolongamento da parte final do referido nome. Tal ênfase visou esclarecer sua situação de moradia e justificar a impossibilidade de compartilhar o apartamento com Rachel. A segunda imagem acústica demonstra, por sua vez, maior estabilidade da curva entoacional com menor variação entre os valores de F0 com prevalência de níveis agudos. Tal comportamento prosódico se justifica pela alteração emocional de Phoebe, que, após sucessivas repreensões, grita o nome “*Denise!*”.

Em outras palavras, a cena apresentou duas atitudes distintas de Phoebe: na primeira, ela sustenta autocontrole e calma e comunica, com educação, o nome da colega por duas vezes. Na segunda, após sucessivas repreensões dos amigos, ela emite o nome de Denise de forma exagerada, de modo a expressar uma atitude de descontrole emocional e raiva.

Ocorrência (19): (Temporada 6; episódio 22)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

O personagem Ross inicia um namoro com uma ex-aluna bem mais jovem do que ele, chamada Elisabeth. De início, o pai da jovem aceita o namoro, mesmo que contra sua vontade, porém, pouco tempo depois, ele altera seu julgamento acerca de Ross e proíbe o relacionamento. Ainda assim, o casal decide manter o namoro em segredo.

Após alguns dias, eles viajam à casa de férias da família de Elisabeth para passar o fim de semana. Entretanto, o casal não esperava que o pai da moça, Paul, decidiria ir, no mesmo fim de semana, com Rachel – amiga e ex-namorada de Ross –, para o mesmo local que eles. Essa coincidência provoca uma grande confusão, pois, ao chegarem à casa de férias, Paul e Rachel acreditam estarem sozinhos, quando, na verdade, Ross está escondido debaixo do sofá aguardando um momento apropriado para sair dali. Rachel percebe a situação e distrai Paul para que Ross consiga ir para outro local.

Em seguida, uma segunda coincidência acontece: o local para onde Ross se dirige é o quarto de Paul. No entanto, Rachel apenas obtém essa informação ao se encontrar com Elisabeth. Quando a moça revela que o quarto onde Ross está escondido pertence ao pai, Rachel emite, em alta intensidade (com o objetivo de alertar o amigo em apuros), os enunciados a seguir:

Primeira emissão: *That's your dad's bedroom.*⁴⁶ (Entoação descendente)

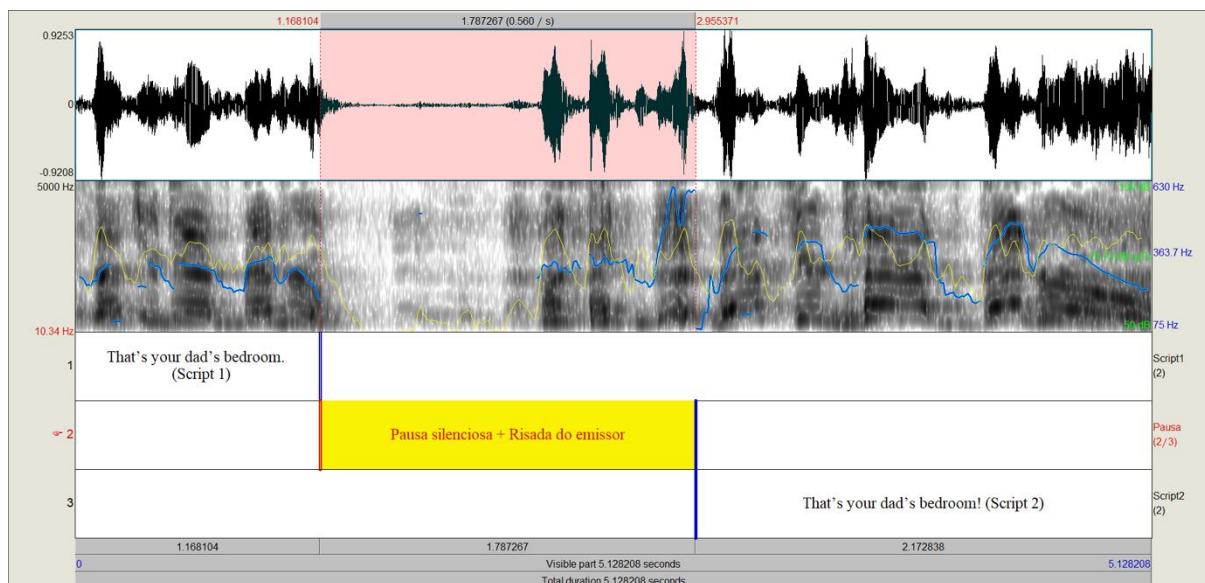
Pausa de 1.78 segundos (parcialmente silenciosa, pois há a risada nervosa do emissor).

Segunda emissão: *That's your dad's bedroom!* (Entoação ascendente)

A Figura 24 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (19):

⁴⁶ “Esse é o quarto do seu pai.” (tradução nossa).

Figura 24. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa na transição dos enunciados – ocorrência (19)



Fonte: Elaboração própria.

Na primeira proferição do enunciado “*That’s your dad’s bedroom*”, a personagem Rachel dirige-se à filha de Paul e namorada de Ross, Elisabeth, com a resposta daquilo que acabara de descobrir. A realização prosódica da primeira sentença indica os valores de 357.9Hz no início da emissão e 324Hz, no final. Esses dados indicam a reação de surpresa do emissor frente à descoberta. Entretanto, após a pausa de 1.78/s inicialmente silenciosa e, posteriormente, preenchida com a risada nervosa de Rachel, a emissão é modificada para os valores superiores de frequência fundamental (F0) de 445.9Hz e final de 474.4Hz.

A modificação da curva melódica para valores mais altos de *pitch* indicou uma atitude de nervosismo por parte do emissor. Ademais, como demonstrado no espectograma, a elevação da curva azul na emissão do vocábulo “*bedroom*”, indicou a colocação do acento frasal sobre esse termo. Além da modificação de F0 para um valor superior àquele apresentado na primeira emissão do mesmo vocábulo, houve a modificação de intensidade, pois na primeira emissão o valor foi de 74dB e, na segunda, de 80.9dB. Vejamos os valores de *pitch* e de intensidade extraídos por meio da seleção do vocábulo “*bedroom*”:

Primeira emissão de “*bedroom*”: 279Hz e 76dB;

Segunda emissão de “*bedroom*”: 346.9Hz e 80dB.

Durante a segunda emissão, Rachel aumenta os valores de F0 e de intensidade com o objetivo de avisar ao amigo Ross que ele estaria em perigo, porque, sem saber, estava no quarto do pai, raivoso e vingativo, da namorada. Têm-se, assim, duas expressões distintas de sentido: na primeira emissão, Rachel reproduz a informação recém compartilhada por Elisabeth; neste

momento, há surpresa e espontaneidade. Na segunda emissão, a espontaneidade inicial cede lugar ao disfarce, por meio da repetição, com vistas a alertar Ross que fugisse do local.

Analisemos mais um caso significativo de modificação prosódica associada à produção de humor.

Ocorrência (20): (Temporada 7; episódio 5)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

Chandler chega em casa, emocionalmente alterado, por algo que lhe aconteceu durante o trajeto que realiza, cotidianamente, para regressar do trabalho. Ao entrar na sala onde estão reunidos alguns de seus amigos, antes que lhe perguntassem o que havia ocorrido para justificar seu estado nervoso, Chandler informa que alguém, no metrô, havia lambido seu pescoço. Nesse contexto, ele emite os enunciados a seguir a fim de expressar sua indignação:

Primeira emissão: *Licked my neck!*⁴⁷ (Entoação ascendente)

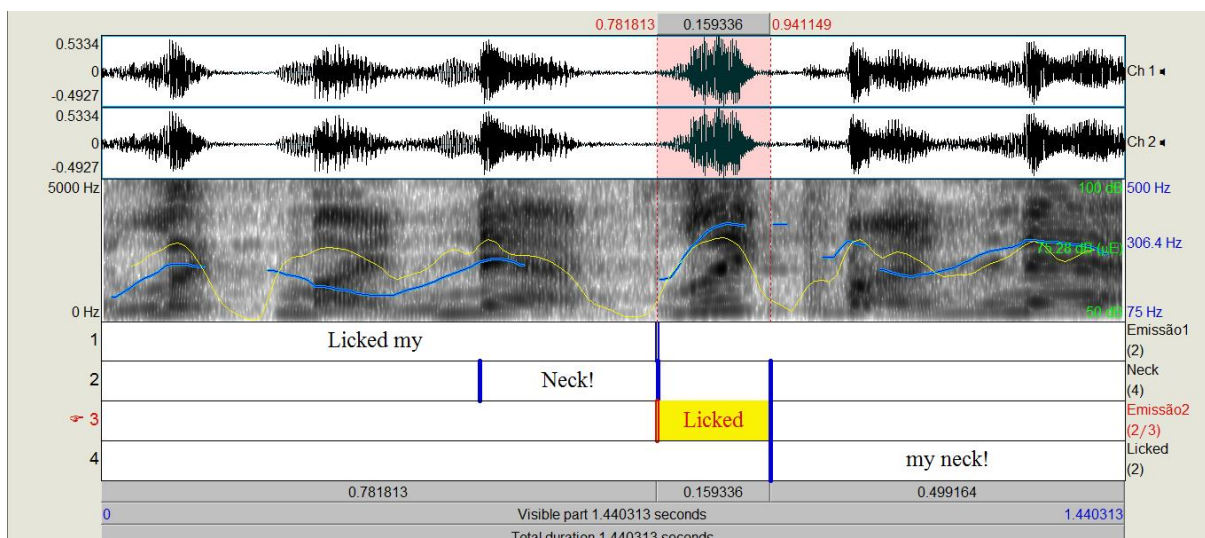
Pausa silenciosa de 0.18 segundos

Segunda emissão: *Licked my neck!* (Entoação inicial mais ascendente que a primeira emissão)

A Figura 25 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (20):

⁴⁷ “Lambeu meu pescoço!” (Tradução nossa).

Figura 25. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa na transição dos enunciados – ocorrência (20)



Fonte: Elaboração própria.

Por meio da imagem acústica exposta nesta ocorrência, é possível verificar a emissão das duas orações de maneira encadeada. A ausência do traçado azul no espectrograma na parte final da primeira emissão do vocábulo “neck” refere-se a uma pausa bastante discreta (0.18/s) – quase imperceptível na análise auditiva. A pausa quase inexistente entre as duas emissões com enunciados idênticos sugere a indignação do orador que repete a mesma sentença de modo sequencial.

Os dados obtidos por intermédio da análise acústica indicam, ainda, valores próximos de intensidade entre as duas emissões, vejamos:

Primeira emissão: valor inicial de 69dB e final de 78dB.

Segunda emissão: valor inicial de 78dB e final de 73dB.

Ainda que a diferença entre as intensidades das duas emissões seja pequena, é interessante notar que a intensidade inicial do segundo enunciado seja a mesma daquela apresentada no final do primeiro. Essa constatação corrobora a pausa tênue existente entre as emissões e a velocidade de fala da personagem, que realizou a emissão total com a duração de apenas 1.44 segundos.

Assim como a variação da intensidade para valores mais altos no início da segunda emissão, as modulações da frequência fundamental também serão elevadas. Os valores inicial e final de F0 da primeira emissão foram de 151.9Hz e 241Hz, a segunda emissão, por sua vez, apresentou os seguintes valores: 365Hz no início do enunciado e 277Hz, no final. Portanto, há uma progressão da curva entoacional a partir da primeira emissão do termo “neck”, culminando com o valor de F0 mais alto na segunda emissão do verbo “licked”. Isto é, tanto a intensidade

quanto a frequência fundamental são mais elevadas na proferição desse verbo (78dB e 365Hz), o que lhe atribui o acento frasal. O realce prosódico recebido pelo termo “*licked*” evidencia a indignação de Chandler frente ao absurdo de ter recebido uma lambida no pescoço enquanto voltava para casa de metrô.

Em outras palavras, o auditório ri pelo absurdo da própria ação sofrida pelo personagem. Ademais, o humor é evidenciado pela narração enfática (acentos frasal) do ato de ter sido lambido por um estranho no metrô.

Ocorrência (21): (Temporada 7; episódio 11)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

Os amigos Phoebe e Joey possuem um acordo firmado de jantarem a sós uma vez ao mês a fim de conversar sobre amenidades. Contudo, no contexto em questão, Joey descumpriu o compromisso e não compareceu ao jantar. Phoebe ficou muito brava e discutiu com ele acerca de princípios e valores como, por exemplo, a concessão da primazia aos acordos estabelecidos entre amigos. Após a discussão, remarcaram uma data para o jantar. O que Phoebe não contava é que, desta vez, seria ela quem não cumpriria o que foi combinado devido a um imprevisto, a saber, a visita de um antigo amor e a possibilidade de se reencontrar com ele na mesma noite em que havia marcado um encontro com o amigo Joey. Diante desse dilema, Phoebe, ao conversar com Monica, emite, por duas vezes, o seguinte enunciado:

Primeira emissão: *I should change my beliefs?*⁴⁸ (Entoação ascendente)

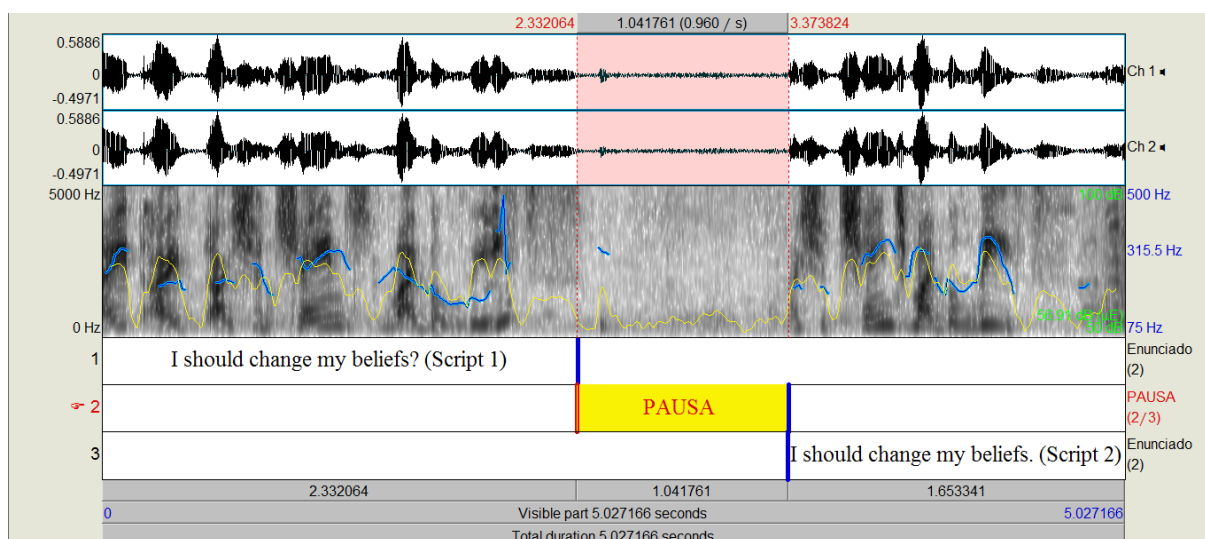
Pausa silenciosa de 1.04 segundos

Segunda emissão: *I should change my beliefs.* (Entoação descendente)

A Figura 26 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (21):

⁴⁸ “Eu deveria mudar minhas crenças?” (tradução nossa).

Figura 26. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa na transição dos enunciados – ocorrência (21)



Fonte: Elaboração própria.

Na ocorrência (21), a primeira emissão do enunciado apresenta uma entoação ascendente (467 Hz), esse movimento é indicador da função sintática de interrogação. O segundo enunciado, por seu turno, apresenta entoação descendente (355 Hz), evidenciando função sintática de afirmação. Além disso, entre as duas emissões houve uma pausa silenciosa de 1.04 segundos. Durante a pausa, a personagem possui um *insight* e apresenta, na emissão seguinte, modificação de *pitch*, que, por sua vez, altera o sentido veiculado.

A esse respeito, é pertinente mencionar que a pausa pode ser usada para assinalar algum tipo de mudança brusca ou radical do conteúdo semântico; ademais, o uso de pausas fora do esperado (hesitação) significa reorganização da fala (CAGLIARI, 1992). Dessa maneira, além de lançar mão da pausa para reorganizar outro modo de emitir o mesmo enunciado, a personagem expressa, na segunda emissão, conteúdo semântico discrepante daquele transmitido anteriormente, já que, na primeira ocorrência, a construção semântico-pragmática se vincula à afirmação dos próprios valores morais e, na segunda, a atitude do falante é alterada para uma posição de completo desprendimento às mesmas questões morais antes levantadas.

Vale, ainda, ressaltar que a pausa pode reforçar os efeitos de surpresa (EAGLETON, 2020) dos enunciados, pois o auditório tem sua expectativa violada por meio da mudança brusca do conteúdo semântico de um enunciado para outro. Consideremos, ainda, as reflexões próprias a outra ocorrência selecionada:

Ocorrência (22): (Temporada 7; episódio 21)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

O casamento de Chandler e Monica se aproxima; então, como de praxe, os noivos começam a pensar sobre o que escreverão em seus votos mútuos de casamento. Para Monica, essa tarefa é fácil e fluida; para Chandler, todavia, tal empreendimento é desafiador e infrutífero. Como não consegue ser criativo e exteriorizar seus sentimentos por meio das palavras, ele decide pedir ajuda a Ross e Joey, porém, os amigos não lhe são úteis quanto às sugestões para a escrita dos votos matrimoniais. Num primeiro momento, ele introduz, de forma tranquila e positiva, a frase “*There are no words...*” (Não há palavras...) com vistas a iniciar a escrita de seus votos. No entanto, quando percebe que não consegue desenvolver mais do que isso, a tranquilidade cede lugar ao nervosismo e ele repete a mesma oração com outro tom e valor semântico. Segue, abaixo, o esquema das duas emissões com o intervalo de pausa longa e silenciosa entre elas:

Primeira emissão: *There are no words*⁴⁹... (entoação descendente)

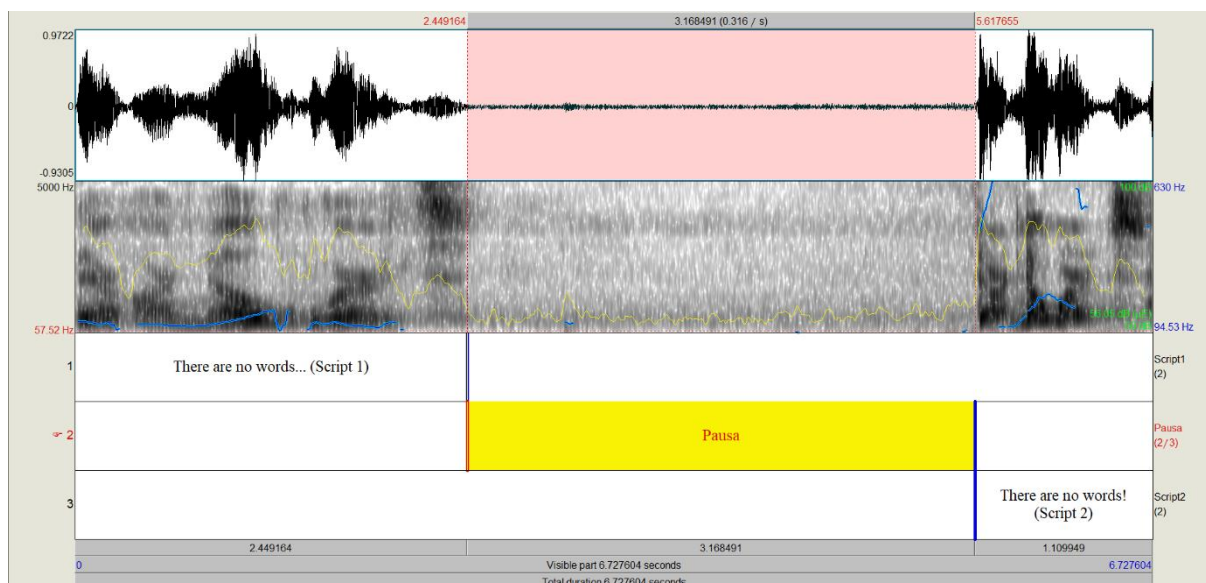
Pausa longa silenciosa de 3.16 segundos

Segunda emissão: *There are no words!* (entoação descendente)

A Figura 27 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (22):

⁴⁹ “Não há palavras...” (Tradução nossa).

Figura 27. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa na transição dos enunciados – ocorrência (22)



Fonte: Elaboração própria.

De modo comum, ao escrever algum discurso de agradecimento ou homenagem, sobretudo aqueles de menor extensão, as pessoas introduzem os textos com a seguinte oração: “Não há palavras...”. A partir disso, espera-se que haja algum desenvolvimento textual. No trecho em análise neste tópico, o personagem Chandler inicia a escrita de seus votos de casamento com o enunciado em questão, porém, como ele está imerso em um bloqueio criativo e sem qualquer inspiração para expressar, de forma verbal, seus sentimentos, a mensagem não é desenvolvida a partir do referido enunciado.

Enquanto ainda escreve e narra a primeira emissão, aparentemente tomado por um otimismo precoce de que poderia escrever mais, a proferição é executada com relativa estabilidade entoacional – com valores mínimo e máximo de F0 de 80Hz e 162Hz, respectivamente. A entoação final dessa primeira emissão indica oralmente o que na escrita é representada pelas reticências, isto é, o comportamento entoacional do enunciado prevê continuidade narrativa. Além disso, a emissão é realizada no tempo de 2.44/s, mais que o dobro do tempo em que a personagem repetirá o enunciado. A duração mais longa da primeira emissão se deve a dois fatores: o primeiro é que Chandler executa duas ações ao mesmo tempo, a saber, a escrita e a fala; sendo assim, tem-se aqui uma desaceleração natural. O segundo fator é que, por desenvolver de modo mais lento a escrita e a fala da oração, ele ganha tempo para pensar em uma possível continuidade narrativa, além de ouvir sugestões dos amigos, Ross e Joey, para tanto.

Após a constatação de que não haverá continuidade textual e de que seus votos para o casamento não serão desenvolvidos, Chandler observa a folha em que inicia a escrita e em

seguida dirige o olhar aos amigos. Esse processo ocorre durante a pausa longa e silenciosa de 3.16 segundos. A emissão subsequente a essa pausa apresentará outros elementos prosódicos, já que a personagem sofre uma alteração emocional decorrente da frustração.

Ao contrário da primeira emissão, há uma diferença relevante entre os valores mínimo e máximo de F0: 96Hz e 627Hz. Ademais, a duração total da proferição do enunciado diminui consideravelmente: o emissor realiza sua fala em 1.10 segundos. A elevação da curva entoacional e a velocidade de fala aumentada revelam a modificação da atitude do falante para uma condição de nervosismo: “*There are no words!*”.

Têm-se, assim, dois *scripts* opostos na cena em análise: o primeiro de tranquilidade e confiança, revelado pela pequena variação da curva entoacional (valores de F0 entre 80Hz e 162Hz) e pela duração longa de 2.44/s, que indica menor velocidade de fala. Em contrapartida, tem-se o segundo *script*, com valores de F0 entre 96Hz e 627Hz e duração enunciativa de 1.10/s, que veiculam uma atitude do falante entregue ao nervosismo.

Ocorrência (23): (Temporada 7; episódio 24)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

No dia do casamento de Chandler e Monica, ocorrem muitas complicações relacionadas aos noivos – como a fuga de Chandler por ter medo da responsabilidade de se casar – e aquelas vinculadas aos familiares de ambas as partes. Dentre as complicações do dia, tem-se o desconforto provocado pelo encontro dos pais de Chandler. Eles se separaram porque o pai de Chandler decidiu assumir sua preferência sexual por homens. Desde então, há muita tensão entre eles. Pouco antes da cerimônia do casamento se iniciar, Ross entra na sala onde estão reunidos seus pais e os pais de Chandler, na sequência emite o cumprimento “*Hi!*” (Oi!) ao seu pai (primeira emissão), à mãe de Chandler (segunda emissão) e, finalmente, ao pai de Chandler (terceira emissão) – que, na ocasião, está caracterizado como uma mulher. Cada cumprimento tem seu próprio modo de emissão devido às circunstâncias que permeavam o evento: tanto a mãe quanto o pai de Chandler consideravam Ross atraente. Por isso, a atitude de Ross sofrerá variação em cada cumprimento que proferir.

Primeira emissão: *Hi!*⁵⁰ (Entoação ascendente)

⁵⁰ “Oi!” (Tradução nossa).

Pausa silenciosa de 0.7 segundos

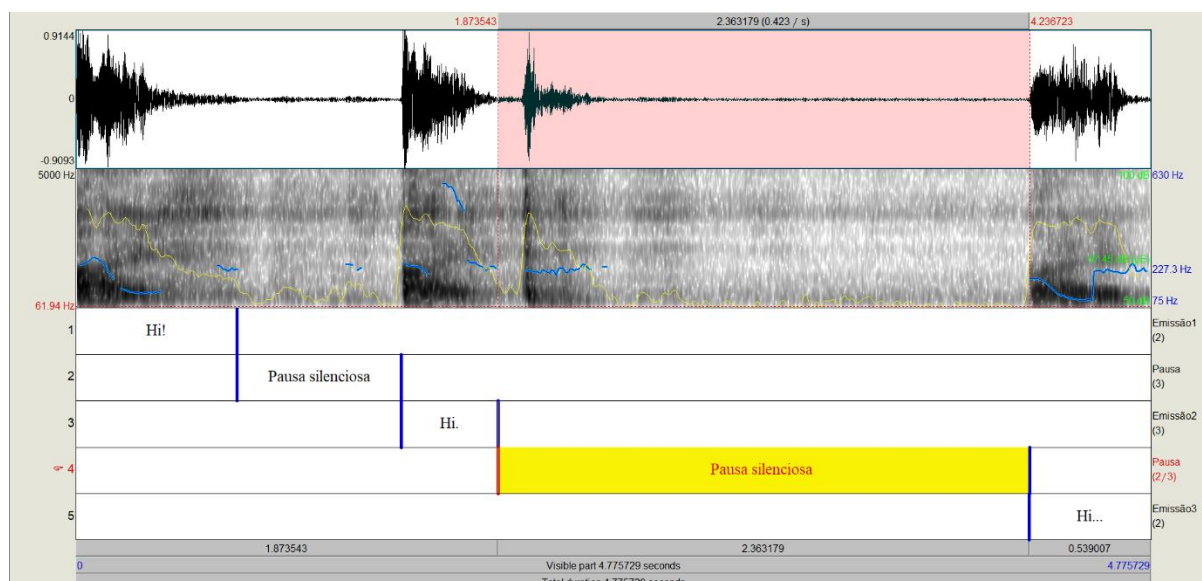
Segunda emissão: *Hi*. (Entoação ascendente)

Pausa silenciosa de 2.36 segundos

Terceira emissão: *Hi...* (Entoação descendente)

A Figura 28 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (23):

Figura 28. Imagem acústica contendo as três emissões de “*Hi*” e as pausas entre elas – ocorrência (23)



Fonte: Elaboração própria.

De acordo com o contexto da cena, Ross emite por três vezes o cumprimento “*Hi*” (Oi). O primeiro foi dirigido a seu pai, Jack. Quando abre a porta da sala onde algumas pessoas estão reunidas aguardando a cerimônia do casamento começar, Ross logo avista seu pai, a quem emite pela primeira vez o cumprimento. Nesse momento, ele fica surpreso em encontrá-lo na sala; em termos prosódicos, tal reação pode ser verificada no tom mais agudo (247Hz) no início da emissão quando comparado ao término (140.8Hz), o que atribui à curva melódica um comportamento descendente.

Na sequência, Ross cumprimenta a mãe de Chandler, Nora Bing, com valores de F0 inicial e final de 211Hz e 574Hz, respectivamente; ademais, a duração será menor (0.4/s) do que aquela demonstrada na primeira enunciação (0.7/s). Ao cumprimentá-la, Ross veicula uma atitude educada no que tange à continuidade do protocolo social que preceitua o cumprimento de todos os presentes em um determinado recinto. É interessante observar que, entre os dois

primeiros cumprimentos, há uma pausa curta de 0.7/s, que demonstra o caráter sequencial das primeiras saudações.

Em contrapartida, a pausa silenciosa⁵¹ que precede a última emissão será bem maior: 2.36 segundos. O personagem faz uso da pausa longa porque não havia notado a presença do pai de Chandler, Charles Bing (que se tornou Helena), sentado em uma poltrona ao seu lado. Ross apenas percebe sua presença quando é tocado no braço por ele. Enquanto o pai de Chandler ainda mantém sua mão no braço direito de Ross, eles se entreolham por 2.36 segundos, quando, finalmente, Ross emite o último “*Hi...*”, com a curva melódica menos variável de todas as utilizadas anteriormente. Os valores da frequência fundamental foram de 191Hz, no início da emissão e 182Hz, no final. A duração foi maior (0.5/s) quando comparada com aquela utilizada na segunda emissão (0.4/s). Além disso, a tessitura vocal do personagem é modificada para níveis mais graves.

As modificações prosódicas na última emissão, precedidas por uma pausa silenciosa longa, cooperaram na construção do humor por veicularem uma atitude do falante distinta daquelas veiculadas nas duas primeiras emissões. Nas duas primeiras, o termo “*Hi*” cumpriu o protocolo social de saudar, com espontaneidade, os presentes em um determinado encontro; na última, o termo extrapolou o sentido de simples cumprimento espontâneo e expressou o constrangimento do falante.

Ocorrência (24): (Temporada 9; episódio 8)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

No Dia de Ação de Graças, Monica tem o costume de oferecer um jantar especial aos amigos e familiares. Desta vez, a ocasião será diferente porque ela está casada com Chandler. Por se tratar de uma noite atípica, Chandler sugere que eles utilizem o aparelho de jantar de porcelana chinesa que ganharam de presente de casamento. Há hesitação por parte de Monica, que apresenta traços de personalidade perfeccionista e cuidadosa. Num primeiro momento, ela alega que gostaria de reservar os pratos para uma ocasião ainda mais especial, como, por exemplo, a visita da rainha. Depois de um período de deliberação, Chandler consegue persuadir Monica a inaugurar o presente no jantar de Ação de Graças. Não obstante, ela não consegue se desvencilhar de um excessivo cuidado com os objetos finos. Enquanto dispõe os pratos à mesa,

⁵¹ No início da pausa em questão, verifica-se um fragmento de traçado azul que corresponde ao ruído oriundo da abertura de uma porta.

Chandler ouve, de sua esposa, a primeira orientação: “*Careful...*” (Cuidado...); como se não bastasse uma emissão, Monica repete, na sequência, a mesma ordem, porém com mais expressividade prosódica.

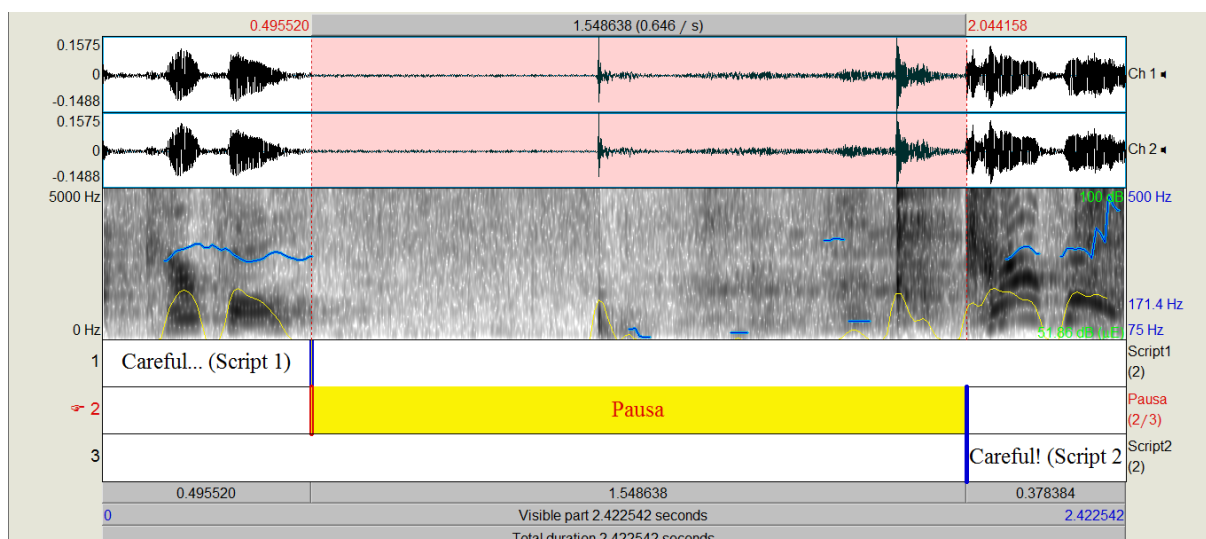
Primeira emissão: *Careful*⁵²... (Entoação descendente)

Pausa silenciosa de 1.54 segundos

Segunda emissão: *Careful!* (Entoação ascendente)

A Figura 29 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (24):

Figura 29. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa na transição dos enunciados – ocorrência (24)



Fonte: Elaboração própria.

O contexto da cena em análise descreveu o extremo cuidado de Monica ao utilizar o jogo de jantar de porcelana chinesa. Num primeiro momento, ela hesitou em fazer uso das peças no Dia de Ação de Graças; porém, seu marido, Chandler, a persuadiu a fazê-lo. Como foi ele mesmo quem retirou o aparelho de jantar da caixa, Monica procurou monitorar o processo.

Enquanto Chandler retira as primeiras peças, Monica ainda está tentando se controlar emocionalmente e emite a ordem de maneira mais ponderada e calma. Nessa primeira emissão, têm-se os valores mínimo e máximo de F0 de 315Hz e 344Hz; nota-se, portanto, uma variação pequena da curva entoacional. Além disso, a personagem emite o enunciado em 0.4/s – duração

⁵² “Cuidado...” (Tradução nossa).

um pouco maior do que aquela que será desempenhada na segunda proferição de “*Careful!*” (Cuidado!): 0.3/s.

Após emitir pela primeira vez o enunciado, Monica mantém seu olhar atento na ação de desembulhar o jogo de jantar de porcelana. Tal movimento é realizado durante a pausa silenciosa de 1.54/s. Como ainda não possui confiança absoluta no marido, ela repete a mesma orientação. Entretanto, desta vez, a entoação será modificada: os valores mínimo e máximo de F0 da segunda emissão são de 307Hz e 627Hz. Sendo assim, a elevação da curva entoacional para valores mais agudos é relevante, o que indicou a alteração na atitude da personagem no que se refere ao aumento do nervosismo, com sua demonstração explícita. Vale lembrar que, além dos níveis mais agudos, a segunda emissão é executada com velocidade de fala um pouco menor, já que a personagem enuncia a ordem em uma duração de 0.3/s, como já mencionado anteriormente.

Com a modificação para níveis mais altos de frequência fundamental, Monica assusta Chandler e provoca nele a impaciência. Além da reação do marido, a mudança da atitude de Monica de um enunciado para outro provoca o riso no auditório, já que assistimos à alteração do controle emocional e da calma iniciais para uma explosão emocional e nervosismo finais.

Ocorrência (25): (Temporada 10; episódio 2)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

Ross flagra seu amigo, Joey, e sua ex-namorada, Rachel, aos beijos. É importante lembrar que Rachel e Ross mantiveram um longo e sério relacionamento, tendo, inclusive, uma filha – chamada Emma – que, nessa ocasião, ainda era um bebê. Ao se deparar com a cena inesperada e chocante, Ross fica perplexo por alguns segundos, em silêncio, observando e tentando assimilar o que acabara de flagrar. A fim de interromper o silêncio constrangedor, Rachel busca explicar o acontecimento e aproveita para se desculpar. Por fim, pergunta a Ross se está tudo bem (tendo em vista sua completa paralização). Embora pareça perplexo e abalado, ele responde que está bem, conforme descrição abaixo:

Primeira emissão: *I'm fine!*⁵³ (Entoação ascendente e tessitura aguda)

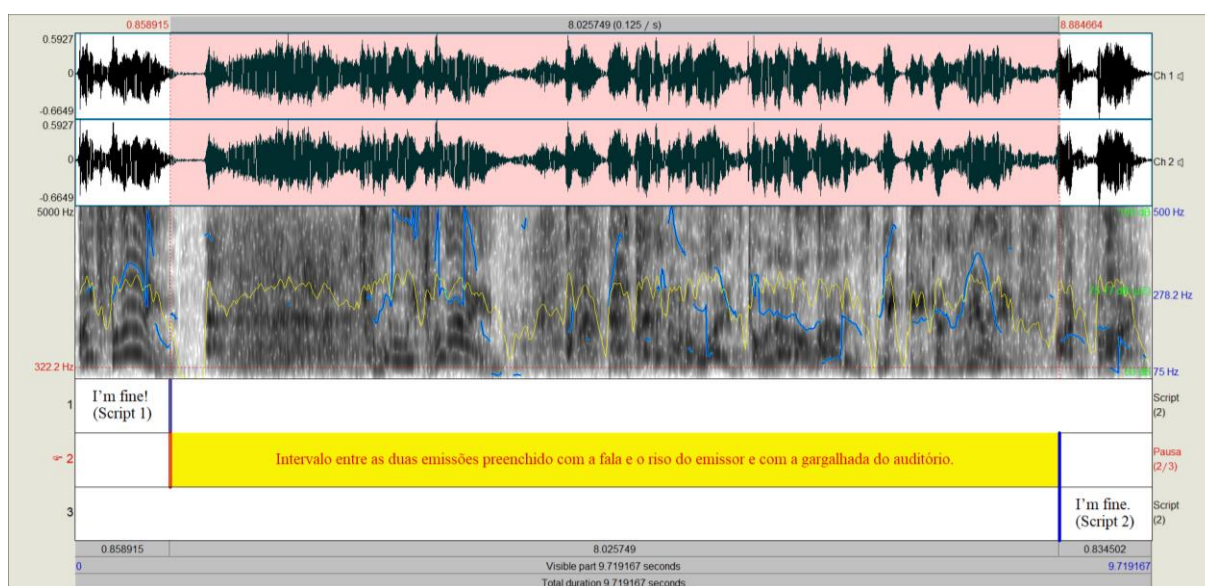
⁵³ “Eu estou bem!” (tradução nossa).

Intervalo (8/s) entre as emissões: *Totally fine! I, I don't know why it's coming out all loud and squeaky, 'cause... Really*⁵⁴...

Segunda emissão: *I'm fine*. (Entoação descendente e tessitura grave)

A Figura 30 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (25):

Figura 30. Imagem acústica contendo as duas emissões e o intervalo na transição dos enunciados – ocorrência (25)



Fonte: Elaboração própria.

A contextualização da cena efetuada anteriormente mostrou uma situação de constrangimento e desestabilização emocional frente ao flagrante de um acontecimento inesperado. O choque e a perplexidade de Ross ficam evidentes para aqueles que assistem a essa cena, antes mesmo que ele emitisse qualquer comentário. Quando é indagado a respeito de estar bem, ele responde que sim, “*I’m fine!*” (Eu estou bem!), a despeito da prosódia da primeira emissão, que revela o nervosismo explícito do personagem. Na primeira ocorrência do enunciado, o valor máximo da frequência fundamental é de 434.3Hz e a intensidade, de 79dB. Do ponto de vista pragmático, a modificação da voz para a tessitura mais aguda pode indicar nervosismo; assim, dizer que está bem com um tom extremamente agudo produz humor devido à possível incongruência existente entre o conteúdo do enunciado e o desempenho prosódico.

A discrepância é evidenciada quando o próprio personagem faz o seguinte comentário, com duração de 8/s, após sua primeira emissão: “*Totally fine! I, I don't know why it's coming*

⁵⁴ “Totalmente! Eu, eu não sei por que estou falando alto e desafinado, porque... Sério...” (tradução nossa).

out all loud and squeaky, 'cause... Really...' (Totalmente! Eu, eu não sei por que estou falando alto e desafinado, porque... Sério...). Uma vez percebida a incongruência, o ator reformula outro modo de emitir o mesmo enunciado, de modo a deixar claro que está bem (embora não esteja), que não está nervoso. Dessa forma, ao invés de realizar a emissão com tons agudos, ele reproduz a mesma afirmação, porém com um tom mais grave: 101.6Hz, extraído da seleção do vocábulo “*fine*”.

A intensidade média – extraída da seleção global de cada enunciado – de ambas as emissões possui valores bem próximos: 79dB e 78dB, ou seja, ainda que buscasse disfarçar o nervosismo, o personagem, apesar de ter conseguido modificar a entoação e a tessitura, não alterou o volume.

Além disso, a utilização do tom agudo na primeira emissão, indicando, claramente, o estado nervoso da personagem, em detrimento do conteúdo do enunciado (“*I’m fine*”), e a utilização do tom grave na segunda emissão para corrigir a primeira impressão e veicular calma e controle podem ter sido responsáveis pela produção do humor na cena em análise.

7.1.1.1 Discussão da primeira categoria

Nos 25 trechos analisados na primeira categoria, foi possível verificar um quadro relativamente homogêneo em relação ao comportamento dos elementos prosódicos no que concerne à construção de sentidos opostos. Essa oposição foi intervalada por pausas silenciosas em 72% das ocorrências e por pausas, parcial ou totalmente preenchidas, em 28%.

Mediante o percentual de ocorrência de pausas demonstrada acima, pudemos verificar que esse recurso prosódico se fez presente na maioria dos casos com vistas à criação de oposição de sentidos. Além disso, o recurso de pausa, silenciosa ou preenchida, precedeu modificações de *pitch* em todos os casos. De acordo com Urios-Aparisi e Wagner (2013), as pausas entre as palavras podem ser usadas como um marcador de humor em conexão com acentos de *pitch* pronunciados, como pôde ser observado pragmaticamente nas emissões analisadas. Portanto, observamos que o recurso de pausa pode reforçar o efeito do humor em um contexto específico. Por intermédio das análises que empreendemos na primeira categoria, podemos afirmar que a pausa, para além da função já mencionada, pode atuar como gatilho para a produção de humor decorrente da oposição de sentidos.

No que concerne à oposição de sentidos, oriunda das diferentes funções exercidas pelos recursos prosódicos, contaremos com os escritos de Raskin (1985); de modo específico, com a noção de *script* – derivada de sua teoria semântica do humor.

Na quinta seção deste trabalho, intitulada “Riso e Humor”, fizemos menção à Teoria de *Script Semântico do Humor*, proposta por Raskin (1985), cuja hipótese principal merece ser reiterada:

De acordo com esse estudioso, um texto produz humor quando consegue atender a duas especificações:

1. O texto é compatível, em parte ou na totalidade, com dois *scripts* diferentes; em outras palavras, há uma sobreposição de *scripts*;
2. Esses dois *scripts* sobrepostos apresentam algum tipo de oposição e é justamente daí que decorre a produção do humor.

Vale, ainda, observar que as duas condições supracitadas são indispensáveis para que o humor aconteça. É necessário, também, que haja a sobreposição de *scripts* com oposição total ou parcial entre eles (RASKIN, 1985).

Uma vez reiterada a hipótese principal da teoria dos *scripts*, passemos à sua aplicação nas 25 ocorrências analisadas nesta primeira categoria:

Na ocorrência (1), tem-se o seguinte esquema:

SCRIPT 1: *Based on this play?* (Entoação ascendente e tessitura grave)

Conjunto de conteúdo semântico: depreciação.

GATILHO: pausa de 2.83/s precedente à mudança brusca do conteúdo semântico.

SCRIPT 2: *Based on this play!* (Entoação mais ascendente que a primeira e tessitura mais aguda)

Violação do conteúdo semântico veiculado pela primeira emissão: movimento de transição da depreciação para a apreciação e o entusiasmo.

Na ocorrência (2), tem-se o seguinte esquema:

SCRIPT 1: *Oh, Chandler, sorry!* (Entoação ascendente)

Conjunto de conteúdo semântico: espontaneidade e constrangimento.

Gatilho: pausa de 1.14/s precedente à mudança brusca do conteúdo semântico.

SCRIPT 2: *Oh, Chandler, sorry...* (Entoação descendente)

Violação do conteúdo semântico veiculado na primeira emissão: movimento de transição da espontaneidade e do constrangimento para a afetação e a zombaria.

Na ocorrência (3), tem-se o seguinte esquema:

SCRIPT 1: *Ninna!* (Entoação ascendente)

Conjunto de conteúdo semântico: resolução.

Pausa: 2.78/s

SCRIPT 1: *Ninna.* (Entoação descendente)

Conjunto de conteúdo semântico: resolução.

Pausa: 2.47/s

SCRIPT 1: *Ninna!* (Entoação ascendente)

Conjunto de conteúdo semântico: resolução.

Gatilho: Pausa: 2.62/s

SCRIPT 2: *Ninna...* (Entoação ascendente)

Conjunto de conteúdo semântico: abalo.

Na ocorrência (4), tem-se o seguinte esquema:

SCRIPT 1: *I can't believe you did this!* (Entoação ascendente)

Conjunto de conteúdo semântico: surpresa e alegria.

Primeira pausa: 0.9/s

I can't believe you...

Gatilho: segunda pausa de 1.04/s precedente à mudança brusca do conteúdo semântico.

SCRIPT 2: *did this...* (Entoação descendente)

Violação do conteúdo semântico veiculado na primeira emissão: a surpresa e a alegria cedem lugar à decepção e à tristeza.

Na ocorrência (5), tem-se o seguinte esquema:

SCRIPT 1: *That's a bird?* (Entoação ascendente)

Conjunto de conteúdo semântico: incompreensão.

Gatilho: pausa de 1.2/s precedente à mudança brusca do conteúdo semântico.

SCRIPT 2: *That's a bird!* (Entoação descendente)

Violação do conteúdo semântico veiculado na primeira emissão: movimento de mudança da incompreensão para a compreensão.

Na ocorrência (6), tem-se o seguinte esquema:

SCRIPT 1: *Wow, I don't know what to say!* (Entoação ascendente)

Conjunto de conteúdo semântico: surpresa e alegria.

Gatilho: pausa de 6.77/s precedente à mudança brusca do conteúdo semântico.

SCRIPT 2: *Wow, I don't know what to say...* (Entoação descendente e volume mais alto do que aquele apresentado na primeira emissão).

Violação do conteúdo semântico veiculado na primeira emissão: movimento de transição da alegria e da surpresa para a decepção e o descontentamento.

Na ocorrência (7), tem-se o seguinte esquema:

SCRIPT 1: *Oh, now you have two!* (Entoação ascendente)

Conjunto de conteúdo semântico: espontaneidade e alegria.

Gatilho: pausa de 1.8/s precedente à mudança brusca do conteúdo semântico.

SCRIPT 2: *Oh, now you have two...* (Entoação descendente)

Violação do conteúdo semântico veiculado na primeira emissão: movimento de alteração de espontaneidade e alegria para a tristeza e decepção.

Na ocorrência (8), tem-se o seguinte esquema:

SCRIPT 1: *Look at me!* (Entoação ascendente)

Conjunto de conteúdo semântico: chamar a atenção do interlocutor.

Gatilho: pausa de 0.8/s precedente à mudança do conteúdo semântico.

SCRIPT 2: *Look at me.* (Entoação descendente)

Violação do conteúdo semântico veiculado na primeira emissão: movimento de mudança de apenas chamar a atenção do interlocutor para uma reivindicação séria.

Na ocorrência (9), tem-se o seguinte esquema:

SCRIPT 1: *Oh!* (Entoação ascendente)

Conjunto de conteúdo semântico: naturalidade e compreensão.

Gatilho: pausa de 2.1/s precedente à mudança brusca do conteúdo semântico.

SCRIPT 2: *Oh...* (Entoação ascendente)

Violação do conteúdo semântico veiculado na primeira emissão: movimento de mudança da naturalidade e compreensão para o constrangimento.

Na ocorrência (10), tem-se o seguinte esquema:

SCRIPT 1: *Oh, my God.* (entoação ascendente)

Conjunto de conteúdo semântico: susto e espontaneidade.

Gatilho: Pausa de 1.13 segundos: 0.56 segundos de pausa silenciosa e 0.57 segundos de emissão do interlocutor.

SCRIPT 2: *Oh, my God!* (entoação ascendente)

Violação do conteúdo semântico veiculado na primeira emissão: movimento de mudança de susto e espontaneidade para o medo e a preocupação.

Na ocorrência (11), tem-se o seguinte esquema:

SCRIPT 1: *Oh...* (Entoação ascendente)

Conjunto de conteúdo semântico: decepção.

Gatilho: Pausa de 1.7 segundos: 1.12 segundos de pausa silenciosa e 0.57 segundos de emissão do interlocutor.

SCRIPT 2: *Oh!* (Entoação ascendente)

Violação do conteúdo semântico veiculado na primeira emissão: movimento de mudança da decepção para a esperança.

Na ocorrência (12), tem-se o seguinte esquema:

SCRIPT 1: *Oh, God!* (entoação ascendente)

Conjunto de conteúdo semântico: surpresa e tristeza diante da notícia chocante.

Primeira pausa de 1.22/s.

SCRIPT 1: *Oh, God...* (voz soprosa)

Conjunto de conteúdo semântico: surpresa e tristeza pelo falecimento da chefe.

Gatilho: segunda pausa de 2.41/s precedente à mudança brusca do conteúdo semântico.

SCRIPT 2: *Oh, God.* (entoação descendente)

Violação do conteúdo semântico veiculado na primeira emissão: movimento de mudança da tristeza (sensibilidade) pelo falecimento da chefe para a decepção (insensibilidade) de perder uma oportunidade de emprego.

Na ocorrência (13), tem-se o seguinte esquema:

SCRIPT 1: *Oh, my God...* (Entoação ascendente)

Conjunto de conteúdo semântico: primeira reação prenunciadora de espanto diante da notícia gestacional de trigêmeos.

Pausa de 0.7/s

Emissão 2: *Oh, my God!* (Entoação mais ascendente que a primeira emissão)

Conjunto de conteúdo semântico: início da percepção real da notícia.

Pausa de 0.6/s

SCRIPT 2: *Oh, my God!* (Entoação mais ascendente que a segunda emissão)

Violação do conteúdo semântico veiculado na primeira emissão: movimento de mudança de percepção inicial da notícia para o real entendimento das implicações do estado gestacional.

Na ocorrência (14), tem-se o seguinte esquema:

SCRIPT 1: *Back to happy*

Conjunto de conteúdo semântico: o foco recaiu no resgate do casal para o primeiro estado emocional sentido por eles.

Ausência de pausa

SCRIPT 2: *Back to happy*

Violação do conteúdo semântico veiculado nas emissões precedentes: movimento de mudança do resgate da condição de felicidade inicial para a emulação da euforia do casal.

Na ocorrência (15), tem-se o seguinte esquema:

SCRIPT 1: *Sit...* (Entoação descendente)

Conjunto de conteúdo semântico: calma.

Gatilho: pausa de 1.46/s precedente à mudança brusca do conteúdo semântico.

SCRIPT 2: *Sit!* (Entoação ascendente)

Violação do conteúdo semântico veiculado na primeira emissão: movimento de mudança de calma para estado explícito de irritabilidade.

Na ocorrência (16), tem-se o seguinte esquema:

SCRIPT 1: *My best friend and my sister.* (Entoação ascendente)

Conjunto de conteúdo semântico: indignação e ira.

Gatilho: Pausa de 22 segundos: 15 segundos de interlocução dos personagens e 7 segundos de pausa silenciosa, precedente à mudança brusca do conteúdo semântico.

SCRIPT 2: *My best friend and my sister!* (Entoação mais ascendente que a anterior)

Violação do conteúdo semântico veiculado na primeira emissão: movimento de mudança de indignação e ira para a satisfação e felicidade.

Na ocorrência (17), tem-se o seguinte esquema:

SCRIPT 1: *Me too!* (Entoação ascendente)

Conjunto de conteúdo semântico: concordância e espontaneidade.

Gatilho: Intervalo total de 4.7 segundos: 2,36 segundos de pausa silenciosa e 2,34 segundos de emissão do interlocutor

SCRIPT 2: *Me too...* (Entoação descendente)

Violação do conteúdo semântico veiculado na primeira emissão: movimento de mudança de concordância e espontaneidade para o imprevisto e constrangimento.

Na ocorrência (18), tem-se o seguinte esquema:

SCRIPT 1: *Denise, Denise...* (Entoação ascendente/descendente)

Conjunto de conteúdo semântico: autocontrole e calma.

Gatilho: Intervalo de 14.93 segundos em que ocorre a interlocução de outras personagens

SCRIPT 2: *Denise!* (Entoação ascendente)

Violação do conteúdo semântico veiculado na primeira emissão: movimento de mudança do autocontrole e da calma para o descontrole emocional e a raiva.

Na ocorrência (19), tem-se o seguinte esquema:

SCRIPT 1: *That's your dad's bedroom.* (Entoação descendente)

Conjunto de conteúdo semântico: surpresa e espontaneidade.

Gatilho: pausa de 1.78/s (parcialmente silenciosa, pois há a risada nervosa do emissor) precedente à mudança brusca do conteúdo semântico.

SCRIPT 2: *That's your dad's bedroom!* (Entoação ascendente)

Violação do conteúdo semântico veiculado na primeira emissão: movimento de alteração dos sentimentos de surpresa e espontaneidade para a repetição disfarçada e constrangida com a tentativa de alerta.

Na ocorrência (20), tem-se o seguinte esquema:

SCRIPT 1: *Licked my neck!* (Entoação ascendente)

Conjunto de conteúdo semântico: informação de um acontecimento inusitado.

Gatilho: pausa de 0.18/s precedente à mudança do conteúdo semântico.

SCRIPT 2: *Licked my neck!* (Entoação inicial mais ascendente que a primeira emissão)

Violação do conteúdo semântico veiculado na primeira emissão: movimento de mudança no teor informativo da primeira emissão para a afirmação indignada do absurdo.

Na ocorrência (21), tem-se o seguinte esquema:

SCRIPT 1: *I should change my beliefs?* (Entoação ascendente)

Conjunto de conteúdo semântico: afirmação dos próprios valores morais.

Gatilho: pausa de 1.04 /s precedente à mudança brusca do conteúdo semântico.

SCRIPT 2: *I should change my beliefs.* (Entoação descendente)

Violação do conteúdo semântico veiculado na primeira emissão: movimento de mudança da afirmação dos próprios valores morais para a reconsideração e despreendimento dos valores morais outrora afirmados.

Na ocorrência (22), tem-se o seguinte esquema:

SCRIPT 1: *There are no words...* (entoação descendente)

Conjunto de conteúdo semântico: tranquilidade e confiança no início da redação dos votos.

Gatilho: pausa de 3.17/s precedente à mudança brusca do conteúdo semântico.

SCRIPT 2: *There are no words!* (entoação descendente)

Violação do conteúdo semântico veiculado na primeira emissão: movimento de mudança da tranquilidade e confiança para a frustração e o nervosismo.

Na ocorrência (23), tem-se o seguinte esquema:

SCRIPT 1: *Hi!* (Entoação ascendente)

Conjunto de conteúdo semântico: espontaneidade.

Pausa: 0.7/s

Segunda emissão: *Hi.* (Entoação ascendente)

Conjunto de conteúdo semântico: espontaneidade.

Gatilho: pausa de 2.36/s precedente à mudança brusca do conteúdo semântico.

SCRIPT 2: *Hi...* (Entoação descendente)

Violação do conteúdo semântico veiculado na primeira emissão: movimento de mudança da espontaneidade para o constrangimento.

Na ocorrência (24), tem-se o seguinte esquema:

SCRIPT 1: *Careful...* (Entoação pouco ascendente)

Conjunto de conteúdo semântico: controle emocional e calma.

Gatilho: pausa de 1.55/s precedente à mudança brusca do conteúdo semântico.

SCRIPT 2: *Careful!* (Entoação com maior ascendência)

Violação do conteúdo semântico veiculado na primeira emissão: movimento de mudança do controle emocional e da calma para a explosão emocional e o nervosismo.

Na ocorrência (25), tem-se o seguinte esquema:

SCRIPT 1: *I'm fine!* (Entoação ascendente e tessitura aguda)

Conjunto de conteúdo semântico: nervosismo e descontrole.

Gatilho: Intervalo (8/s) entre as emissões: *Totally fine! I, I don't know why it's coming out all loud and squeaky, 'cause... Really...*

SCRIPT 2: *I'm fine.* (Entoação descendente e tessitura grave)

Violação do conteúdo semântico veiculado na primeira emissão: movimento de mudança do nervosismo para a calma e autocontrole.

Mediante os esquemas demonstrados anteriormente, foi possível observar o funcionamento do parâmetro prosódico “pausa” como um elemento de transição para a alteração de *scripts*.

Ademais, acredita-se que a pausa silenciosa tenha acionado a troca de *scripts* na maioria dos casos (72% das 25 ocorrências), ou seja, tenha atuado como gatilho (*trigger*). Ao permitir a reestruturação da fala, a pausa precedeu a emissão de outros elementos prosódicos que construíram sentidos distintos daqueles veiculados na primeira emissão. Mesmo o percentual restante (28%) apresentou oposição de sentidos entre as emissões, contudo, as pausas entre as modificações prosódicas foram parcial ou totalmente preenchidas.

O *script* ulterior, por sua vez, apresenta o efeito surpresa da cena humorística porque promove a mudança repentina das expectativas do auditório, já que a pausa, como vimos, pode fazer com que o auditório acredite que o turno tenha acabado ou criar uma expectativa para a enunciação posterior. Assim, a emissão prosódica posterior constitui o segundo *script* – em que ocorre a manifestação do modo *joke telling*.

De modo esquemático, tem-se os dados coletados dispostos no Quadro 7:

Quadro 7. Prosódia e estrutura formal baseada em *script*

Enunciados	Parâmetros prosódicos	SCRIPTS
<i>Based on this play?</i>	Entoação ascendente	SCRIPT 1
	Pausa silenciosa de 2.83/s	gatilho (<i>trigger</i>)
<i>Based on this play!</i>	Entoação mais ascendente que a emissão anterior	SCRIPT 2: modo <i>joke telling</i>
<i>Oh, Chandler, sorry!</i>	Entoação pouco descendente	SCRIPT 1
	Pausa silenciosa de 1.14/s	gatilho (<i>trigger</i>)
<i>Oh, Chandler, sorry...</i>	Entoação mais descendente que a emissão anterior	SCRIPT 2: modo <i>joke telling</i>
<i>Ninna!</i>		SCRIPT 1
	Pausa silenciosa de 2.78/s	
<i>Ninna.</i>		
	Pausa silenciosa de 2.47/s	
<i>Ninna!</i>		
	Pausa silenciosa de 2.62/s	gatilho (<i>trigger</i>)
<i>Ninna...</i>		SCRIPT 2: modo <i>joke telling</i>
<i>I can't believe you did this!</i>	Entoação ascendente	SCRIPT 1
	Pausa 1: 0.9/s Pausa 2: 1.04/s → gatilho	gatilho (<i>trigger</i>)
<i>I can't believe you did this...</i>	Entoação descendente	SCRIPT 2: modo <i>joke telling</i>
<i>That's a bird?</i>		SCRIPT 1

	Entoação ascendente	
	Pausa silenciosa de 1.2/s	gatilho (<i>trigger</i>)
<i>That's a bird!</i>	Entoação descendente	<i>SCRIPT 2: modo joke telling</i>
<i>Wow, I don't know what to say!</i>	Entoação ascendente	<i>SCRIPT 1</i>
	Pausa silenciosa longa de 6.77/s	gatilho (<i>trigger</i>)
<i>Wow, I don't know what to say...</i>	Entoação descendente	<i>SCRIPT 2: modo joke telling</i>
<i>Oh, now you have two!</i>	Entoação ascendente	<i>SCRIPT 1</i>
	Pausa silenciosa de 1.8/s	gatilho (<i>trigger</i>)
<i>Oh, now you have two...</i>	Entoação descendente	<i>SCRIPT 2: modo joke telling</i>
<i>Look at me!</i>	Entoação ascendente	<i>SCRIPT 1</i>
	Pausa silenciosa de 0.8/s	gatilho (<i>trigger</i>)
<i>Look at me.</i>	Entoação descendente	<i>SCRIPT 2: modo joke telling</i>
<i>Oh!</i>	Entoação ascendente	<i>SCRIPT 1</i>
	Pausa silenciosa de 2.1/s	gatilho (<i>trigger</i>)
<i>Oh...</i>	Entoação ascendente	<i>SCRIPT 2: modo joke telling</i>
<i>Oh, my God.</i>	Entoação ascendente	<i>SCRIPT 1</i>
	Pausa de 1.13/s: 0.56/s de pausa silenciosa e 0.57/s de emissão do interlocutor	gatilho (<i>trigger</i>)
<i>Oh, my God.</i>	entoação ascendente	<i>SCRIPT 2: modo joke telling</i>
<i>Oh...</i>	Entoação ascendente	<i>SCRIPT 1</i>
	Pausa de 1.7/s: 1.12/s de pausa silenciosa e 0.57/s de emissão do interlocutor	gatilho (<i>trigger</i>)
<i>Oh!</i>	Entoação ascendente	<i>SCRIPT 2: modo joke telling</i>
<i>Oh, God!</i>	Entoação ascendente	<i>SCRIPT 1</i>
	Pausa silenciosa de 1.22 segundos	
<i>Oh, God...</i>	Voz soprosa	<i>SCRIPT 1</i>
	Pausa silenciosa de 2.41/s	gatilho (<i>trigger</i>)

<i>Oh, God.</i>	Entoação descendente	<i>SCRIPT 2: modo joke telling</i>
<i>Oh, my God...</i>	Entoação ascendente	<i>SCRIPT 1</i>
	Pausa silenciosa de 0.7/s	
<i>Oh, my God!</i>	Entoação mais ascendente que a primeira emissão	<i>SCRIPT 1</i>
	Pausa silenciosa de 0.6/s	gatilho (<i>trigger</i>)
<i>Oh, my God!</i>	Entoação mais ascendente que a segunda emissão	<i>SCRIPT 2: modo joke telling</i>
<i>Back to happy.</i>	Entoação ascendente	<i>SCRIPT 1</i>
	Ausência de pausa	
<i>Back to happy!</i>	Entoação ascendente/descendente	<i>SCRIPT 2: modo joke telling</i>
<i>Sit...</i>	Entoação descendente	<i>SCRIPT 1</i>
	Pausa silenciosa de 1.46/s	gatilho (<i>trigger</i>)
<i>Sit!</i>	Entoação ascendente	<i>SCRIPT 2: modo joke telling</i>
<i>My best friend and my sister.</i>	Entoação descendente	<i>SCRIPT 1</i>
	Intervalo de 22/s: 15/s de interlocução dos personagens e 7/s de pausa silenciosa	gatilho (<i>trigger</i>)
<i>My best friend and my sister!</i>	Entoação ascendente	<i>SCRIPT 2: modo joke telling</i>
<i>Me too!</i>	Entoação ascendente	<i>SCRIPT 1</i>
	Intervalo total de 4.68/s: 4.5/s de pausa silenciosa e 0.63/s de emissão do interlocutor	gatilho (<i>trigger</i>)
<i>Me too...</i>	Entoação descendente	<i>SCRIPT 2: modo joke telling</i>
<i>Denise, Denise...</i>	Entoação ascendente/descendente em cada emissão	<i>SCRIPT 1</i>
	Intervalo de 14.93/s em que ocorre a interlocução de outras personagens.	gatilho (<i>trigger</i>)

<i>Denise!</i>	Entoação ascendente	<i>SCRIPT 2: modo joke telling</i>
<i>That's your dad's bedroom.</i>	Entoação descendente	<i>SCRIPT 1</i>
	Pausa de 1.78/s preenchida com risada nervosa do emissor	gatilho (<i>trigger</i>)
<i>That's your dad's bedroom!</i>	Entoação ascendente	<i>SCRIPT 2: modo joke telling</i>
<i>Licked my neck!</i>	Entoação ascendente	<i>SCRIPT 1</i>
Pausa	0.18/s	gatilho (<i>trigger</i>)
<i>Licked my neck!</i>	Entoação inicial mais ascendente que a primeira emissão	<i>SCRIPT 2: modo joke telling</i>
<i>I should change my beliefs?</i>	Entoação ascendente	<i>SCRIPT 1</i>
	Pausa de 1.04 /s	gatilho (<i>trigger</i>)
<i>I should change my beliefs.</i>	Entoação descendente	<i>SCRIPT 2: modo joke telling</i>
<i>There are no words...</i>	Entoação descendente	<i>SCRIPT 1</i>
	Pausa longa silenciosa de 3.16/s	gatilho (<i>trigger</i>)
<i>There are no words!</i>	Entoação descendente	<i>SCRIPT 2: modo joke telling</i>
<i>Hi!</i>	Entoação ascendente	<i>SCRIPT 1</i>
	Pausa silenciosa de 0.7/s	
<i>Hi.</i>	Entoação ascendente	<i>SCRIPT 1</i>
	Pausa silenciosa longa de 2.36/s	gatilho (<i>trigger</i>)
<i>Hi...</i>	Entoação descendente	<i>SCRIPT 2: modo joke telling</i>
<i>Careful...</i>	Entoação pouco ascendente	<i>SCRIPT 1</i>
	Pausa silenciosa de 1.54/s	gatilho (<i>trigger</i>)
<i>Careful!</i>	Entoação com maior ascendência	<i>SCRIPT 2: modo joke telling</i>
<i>I'm fine!</i>	Entoação ascendente	<i>SCRIPT 1</i>
	Intervalo entre as emissões de 8/s: <i>Totally fine! I, I don't know why it's coming out all loud and squeaky, 'cause... Really...</i>	gatilho (<i>trigger</i>)
<i>I'm fine.</i>	Entoação descendente	<i>SCRIPT 2: modo joke telling</i>

Ainda de acordo com a teoria raskiniana, é pertinente sublinhar que a existência da sobreposição de *scripts* não é suficiente para que um texto seja considerado engraçado. Os *scripts* sobrepostos devem, também, ser opostos em um sentido específico. Como as sobreposições parciais prevalecem sobre as sobreposições completas, o mesmo pode ser dito sobre oposições absolutas (ou seja, oposições nas quais um *script* nega claramente o outro). Geralmente, as oposições são tratadas como antônimos locais, ou duas entidades linguísticas cujos significados opostos resultam em uma instância específica do discurso e, portanto, servem apenas para ele (RASKIN, 1985). Assim, duas entidades que normalmente não evocariam nenhuma impressão de oposição são deliberadamente opostas para produzir a reação humorística do ouvinte (KOROSTENSKIENE; LIEPONYTĖ, 2018).

Diante disso, sob a luz dessa teoria, identificamos, nas 25 instâncias analisadas, a sobreposição de *scripts*. Em outras palavras, acreditamos que a modificação dos elementos prosódicos tenha atuado como diferenciadora dos *scripts* e criadora de oposição total ou parcial entre eles, oposição essa geradora de humor.

Nesse sentido, parece conveniente dizer que as modificações prosódicas puderam engendrar, nas instâncias verificadas nesta categoria, a violação das expectativas verbais, provocar inversões das perspectivas e, conseqüentemente, levar o auditório ao riso.

Concluídas as considerações a respeito das análises constituintes da primeira categoria, passemos ao desenvolvimento analítico das demais instâncias pertencentes à amostra de análise desta pesquisa.

7.1.2 Segunda categoria: instâncias que não apresentaram *scripts* em oposição

Ao contrário do que se pôde notar na primeira categoria, a segunda não compreende instâncias que apresentaram oposição de *scripts* a partir da modificação prosódica. Antes, os fenômenos prosódicos foram responsáveis por efeitos de humor como: repetição, incongruência, ironia, exagero e imitação. Tais efeitos, como será demonstrado, assumiram o papel fundamental na geração de humor nesses casos.

Uma vez realizadas tais considerações, passemos à exposição das análises empreendidas.

Ocorrência (26): (Temporada 1; episódio 5)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

A partir do pressuposto de que sábado à noite seria um período dedicado à folga e à diversão, Chandler anuncia esse momento com entusiasmo “*Saturday night!*” (Sábado à noite!) para seus amigos que estão reunidos na cafeteria onde ocorre a maioria dos encontros do grupo. Contudo, na noite em questão, não há absolutamente nada de divertido para ser feito que tenha sido programado por Chandler. Pelo contrário, ele planejou, de antemão, romper com Janice – mulher com quem estava saindo há algum tempo. O modo como a emissão ocorre é descrito abaixo:

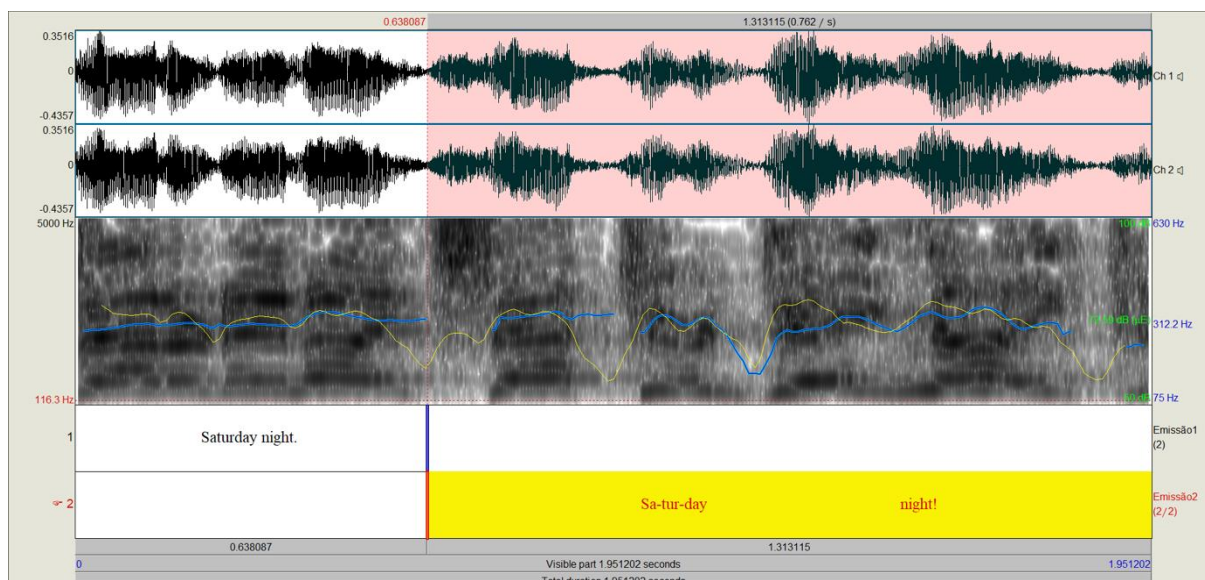
Primeira emissão: *Saturday night*.⁵⁵ (Entoação ascendente)

Ausência de pausa

Segunda emissão: *Sa-tur-day night!* (Entoação ascendente)

A Figura 31 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (26):

Figura 31. Imagem acústica contendo as duas emissões de “*Saturday night*” – ocorrência (26)



Fonte: Elaboração própria.

Como antecipado no contexto da cena em análise, Chandler e seus amigos estão reunidos na cafeteria *Central Perk* no sábado à noite. Embora as noites de sábado sejam comumente dedicadas à diversão, o período retratado em nosso objeto de análise,

⁵⁵ “Sábado à noite.” (Tradução nossa).

especificamente, será desconcertante, uma vez que Chandler pretende romper com Janice, sua namorada.

Nesse contexto, Chandler, que já estava bastante ansioso, aproxima-se do grupo de amigos e emite por duas vezes consecutivas o enunciado “*Saturday night!*” (Sábado à noite!), como se, de fato, ele estivesse nutrindo uma expectativa positiva pelo que aconteceria naquela noite. O entusiasmo (ainda que dissimulado) pode ser percebido por meio de sua fala com variações entoacionais ascendentes tanto na primeira emissão quanto na segunda, vejamos:

Primeira emissão: Valor inicial de 295Hz e valor final de 349Hz.

Segunda emissão: Valor inicial de 296Hz e valor final de 364.5Hz.

Os valores progressivos da frequência fundamental percebidos em ambas as enunciações exerceram a função sintática de exclamação. Além disso, o personagem verbaliza com diferentes durações o enunciado “*Saturday night*”: a primeira emissão apresenta a duração de 0.6 segundos e a segunda é estendida para 1.3 segundos. Importa acentuar, ainda, que na emissão mais duradoura o vocábulo “*Saturday*” é proferido de forma silabada: “*sa-tur-day*”. A silabação desse vocábulo atribui foco a esse termo por meio do acento frasal, pois, de uma duração total da frase de 1.3 segundos, tem-se a prolongação desse termo sendo realizada em 0.8 segundos.

Vale observar, ainda, a ausência de pausa entre as emissões. A escolha do emissor por encadear as duas frases corrobora a tentativa de veicular uma expressão emocional entusiasmada e feliz que, na realidade, inexistia.

A expressão prosódica veiculadora de entusiasmo é, como já descrito, uma dissimulação. Afirmamos isso porque, na sequência de sua emissão, as interlocuções dos demais presentes lembrarão a Chandler de que ele não tem nada de divertido previsto para aquela noite, pelo contrário, ela será dedicada a um término relacional e seus consequentes dissabores. Em outras palavras, a animação veiculada por Chandler é irônica, já que ele está tenso pelo encontro com Janice. Isso é especialmente relevante para a caracterização prosódica de Chandler e de sua inclinação a efetuar comentários irônicos.

Destarte, os parâmetros prosódicos relativos à entoação e ao acento frasal foram responsáveis por veicular um valor semântico e uma atitude do personagem que foram de encontro ao real contexto da cena. O riso do auditório pode, desse modo, ter sido provocado pela incongruência existente entre a expressão prosódica do personagem com o desenrolar da cena.

Ocorrência (27): (Temporada 3; episódio 8)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

Ross precisa se ausentar repentinamente a fim de atender a uma emergência no trabalho e necessita que alguém cuide de seu filho pequeno, Ben, por um tempo. Então decide pedir a sua irmã, Monica, que se responsabilize pela tarefa de cuidar do menino. Rachel, que também está presente no momento, questiona o porquê de não ter sido ela a pessoa consultada para tal responsabilidade. Ross tenta justificar, ainda que sem sucesso, o motivo da escolha. Ao final, fica decidido que ambas, Monica e Rachel, cuidariam de Ben. Não obstante, durante a ausência de Ross, ocorre um pequeno incidente: ao brincar de jogar Ben para o alto, Monica, sem querer, provoca uma contusão na cabeça do garotinho. Diante do susto ocasionado pela possibilidade de um ferimento mais grave e do medo da possível reação de Ross, Monica emite, com uma voz chorosa, os enunciados abaixo, que são dirigidos ao sobrinho.

Primeira emissão: *You're so brave!*⁵⁶ (entoação ascendente)

Intervalo: *Yes, you are!*⁵⁷

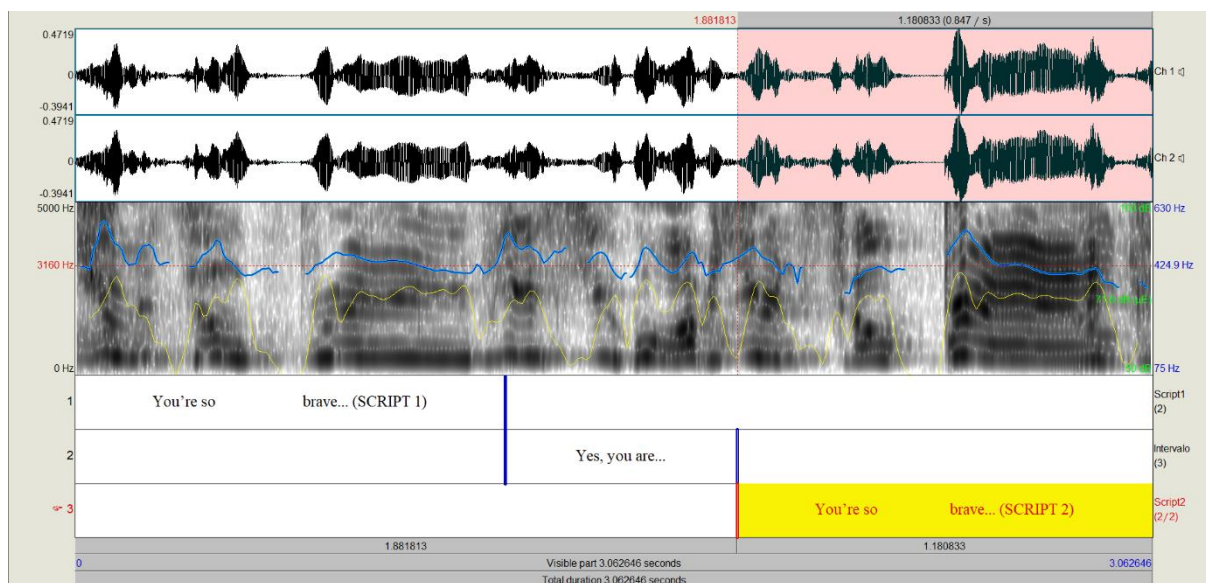
Segunda emissão: *You're so brave...* (entoação menos ascendente que a primeira emissão)

A Figura 32 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (27):

⁵⁶ “Você é tão corajoso!” (Tradução nossa).

⁵⁷ “Sim, você é!” (Tradução nossa).

Figura 32. Imagem acústica contendo dois enunciados idênticos e a afirmação no intervalo entre eles – ocorrência (27)



Fonte: Elaboração própria.

Vimos, na descrição do contexto feita anteriormente, que Ross incumbiu sua irmã, Monica, e sua namorada, Rachel, de cuidar do seu filho pequeno enquanto ele atendia a uma emergência no trabalho. Ainda que também tenha incluído Rachel, Ross confiava mais em sua irmã pelo fato de ela possuir uma personalidade cuidadosa e perfeccionista. Contudo, de maneira surpreendente, será Monica quem, acidentalmente, ferirá Ben.

Diante do susto e do medo da possível reação de Ross, Monica emite a declaração “*You are so brave!*” (Você é tão corajoso!) para o sobrinho enquanto o segura no colo. A tentativa é de apaziguar a situação tensa. Um dos comportamentos de Monica que suscita o riso no auditório nessa cena relaciona-se com a incongruência, pois ela emite um enunciado de encorajamento, que, inclusive, contém o vocábulo “*brave*” (corajoso), com uma voz chorosa. Isso indica que o valor semântico veiculado no enunciado não encontra ressonância na prosódia de Monica.

Com o propósito de reafirmar sua declaração, ela reproduz de forma parcial o primeiro enunciado antes de repeti-lo na íntegra: “*Yes, you are.*” (Sim, você é.). Ainda que os dois enunciados sejam idênticos e emitidos com a voz chorosa, há diferenças na curva melódica. Vejamos uma comparação entre os valores mínimo e máximo de F0 de ambas as emissões dos enunciados:

Primeira emissão: valor mínimo de 393Hz e valor máximo de 568Hz.

Segunda emissão: valor mínimo de 331Hz e valor máximo de 539Hz.

É possível notar que, embora haja diferenças, os valores das duas emissões são relativamente próximos. No entanto, a ênfase atribuída ao vocábulo “*brave*” possui uma distinção relevante: enquanto na primeira emissão o valor inicial de F0 é de 399Hz e a intensidade de 55dB; na segunda, o valor inicial desse vocábulo eleva-se para 539Hz – o valor mais alto da segunda emissão – e a intensidade aumenta para 78dB. Sendo assim, ainda que o acento frasal tenha recaído nas duas emissões do termo “*brave*”, na segunda emissão desse mesmo termo, o *pitch* e a intensidade são elevados, provocando ainda mais ênfase. Esse realce vocal, associado à atitude de Monica, transmite o medo sentido por ela. Por conseguinte, a incongruência se manifesta por meio da escolha lexical “*brave*” (corajoso) e do comportamento prosódico (que expressou o medo da personagem) dissonante com seu valor semântico.

Dito de outro modo, a emissão do termo “*brave*” preveria um desempenho prosódico distinto daquele veiculado por Monica, uma vez que o sentido veiculado por “*brave*” (corajoso) demandaria um modo de emissão resolutivo e destituído de choro. Tal desarmonia conduziu o auditório ao riso.

Ocorrência (28): (Temporada 3; episódio 24)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

Uma amiga de Phoebe, chamada Bonnie, tem interesse amoroso em Ross e deseja conhecê-lo melhor. Para tanto, ela pede à Phoebe que eles sejam apresentados. Antes, porém, de apresentar a amiga a Ross, Phoebe consulta Rachel a fim de se certificar de que não haja qualquer problema, já que Ross e Rachel mantiveram um relacionamento sério por um tempo considerável e haviam rompido o namoro há pouco tempo. Rachel autoriza a apresentação de ambos com relativa tranquilidade ao se lembrar de Bonnie: uma moça que é careca por opção. Entretanto, Rachel será surpreendida por uma linda mulher que não é mais adepta ao estilo descrito anteriormente, já que, no momento de encontro com Ross, Bonnie possui longos cabelos. Tal evento inesperado incita ciúmes e irritabilidade em Rachel, que questionará Phoebe sobre a moça que agora está saindo com Ross. Após explicar por várias vezes que, no passado, Bonnie era careca, mas agora já não é mais, Phoebe repete de forma acelerada e irritada o verbo “*Was*” (era) por diversas vezes, conforme descrito a seguir:

Primeira emissão: *Was*⁵⁸. (Entoação descendente)

Segunda emissão: *Was!* (Entoação ascendente)

Terceira emissão: *Was!* (Entoação ascendente)

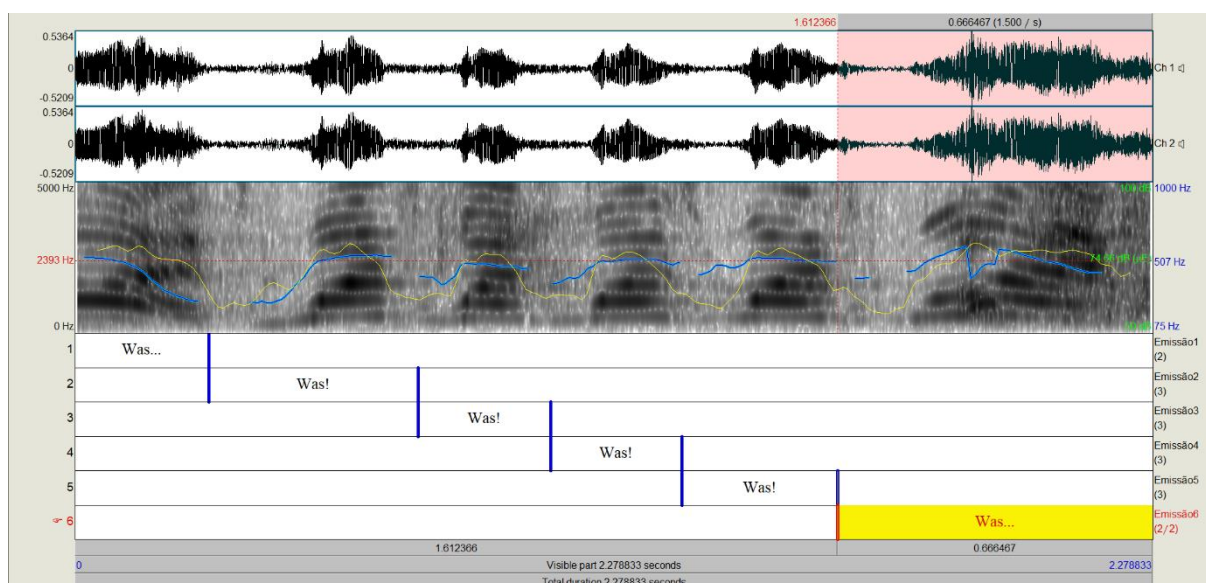
Quarta emissão: *Was!* (Entoação ascendente)

Quinta emissão: *Was!* (Entoação ascendente)

Sexta emissão: *Was!* (Entoação ascendente)

A Figura 33 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (28):

Figura 33. Imagem acústica contendo as seis emissões do verbo “*Was*” – ocorrência (28)



Fonte: Elaboração própria.

A ocorrência enunciativa em análise compreende a repetição, por seis vezes, do verbo “*was*”. Como contextualizado anteriormente, Phoebe solicita a autorização de Rachel para apresentar Ross a Bonnie. Ela obtém a autorização porque Rachel possui uma lembrança de Bonnie de quando ela ainda era careca. Quando Rachel descobre o estado atual da moça que, ao contrário do que pensava, possui longos cabelos, se indigna e discute com Phoebe. Na discussão, Phoebe a relembra de que obteve sua autorização para apresentar Ross para Bonnie. Rachel replica ao dizer que autorizou o ato porque pensava que a moça ainda estivesse careca. Como Phoebe já havia explicado outras vezes que o estilo pouco usual de Bonnie tinha ficado

⁵⁸ “Era.” (Tradução nossa).

no passado, ela emite repetidas vezes de maneira irritadiça que Bonnie era (no passado) careca: “*Was, was, was, was, was, was!*” (Era, era, era, era, era, era!).

Ao utilizar tal estrutura como resposta, Phoebe faz uso da figura retórica da repetição – que tem como objetivo intensificar o sentido expresso (FIORIN, 2014). Ela enfatiza que a informação compartilhada sobre a aparência de Bonnie referia-se ao passado. Além disso, a análise acústica da ocorrência indica os seguintes valores de F0 no início e final de cada emissão:

Tabela 2. Valores de F0 de cada uma das emissões do verbo “*was*”

F0	Emissão 1	Emissão 2	Emissão 3	Emissão 4	Emissão 5	Emissão 6
Inicial	536Hz	265.8Hz	422.7Hz	381Hz	432.6Hz	454Hz
Final	271.9Hz	545Hz	470Hz	508.6Hz	514Hz	443Hz

Elaboração própria

A partir dos dados expostos na tabela 2, é possível verificar um padrão entoacional ascendente entre a segunda e a quinta ocorrências. A primeira emissão apresenta curva entoacional descendente, nesse momento Phoebe reage à insistência de Rachel sobre a informação supostamente desatualizada acerca da pretendente de Ross. A atitude de Phoebe é de enfado e irritabilidade. Com vistas a esclarecer, definitivamente, que Bonnie era careca no passado, mas que mudou o visual no presente, Phoebe atribui ênfase ao verbo “*was*” por meio da repetição e do paralelismo; ambos os recursos retóricos têm como objetivo intensificar o sentido do termo em evidência (FIORIN, 2014).

Embora tenha havido a proximidade de valores da frequência fundamental entre as emissões que, por sua vez, manifestaram o paralelismo e a repetição, é interessante frisar a diferença dos valores finais da primeira para a última emissão, quais sejam: 271Hz e 443Hz. A elevação do valor de F0 na última emissão, em comparação com a primeira, corrobora um estado emocional progressivamente alterado de Phoebe.

Ocorrência (29): (Temporada 4; episódio 2)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

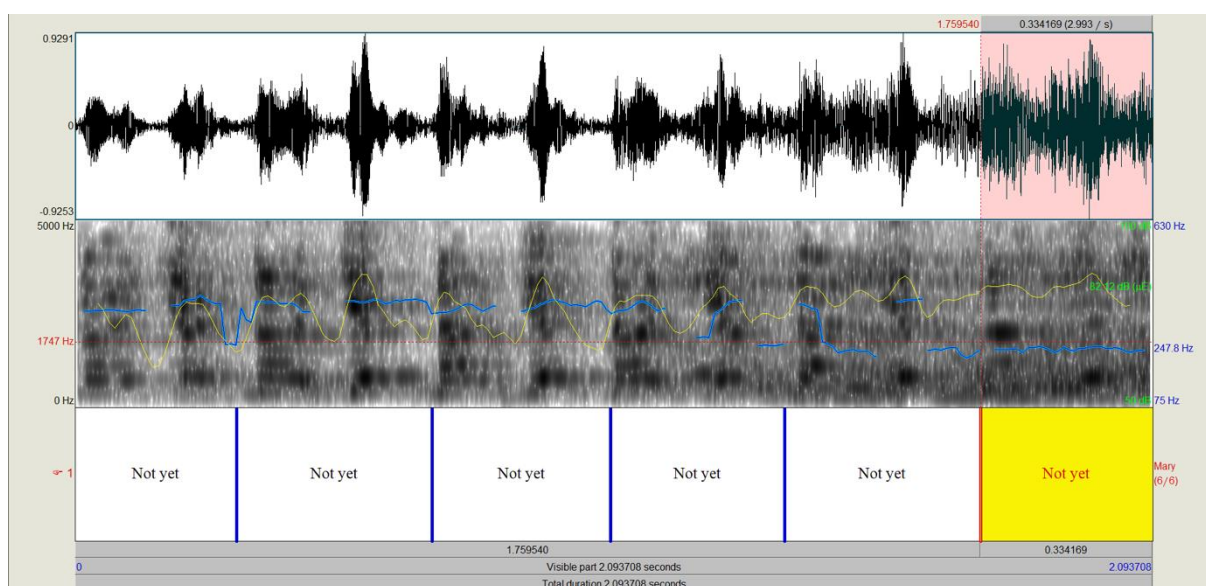
Monica reencontra, depois de muito tempo, um colega popular dos tempos de colégio, chamado Chip. Na época, ele mal percebia a existência de Monica, mas agora, como ela está muito bonita e disponível, eles combinam um encontro. Embora a contragosto de Rachel, que

teve uma experiência desagradável com Chip no passado, Monica não disfarça o entusiasmo em finalmente estar com o tão cobiçado rapaz. Após conversar com a amiga, tudo fica certo e Monica vai tomar um banho para se arrumar para o almejado encontro. Quando está de saída do banho, ouve-se a porta ser batida. Como Monica presume ser Chip, ela sai às pressas do banheiro em direção ao quarto emitindo, repetidas vezes e de forma acelerada, a expressão “*Not yet!*” (Ainda não!) para que Rachel atenda a porta por ela.

Emissão: *Not yet, not yet, not yet, not yet, not yet, not yet...*

A Figura 34 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (29):

Figura 34. Imagem acústica contendo as seis emissões sem pausas entre elas – ocorrência (29)



Fonte: Elaboração própria.

A imagem acústica deste tópico de análise demonstra apenas uma camada em que todas as emissões da expressão “*Not yet*” (Ainda não) são expostas de forma paralela. Cada uma das seis reproduções da expressão está alinhada a seu respectivo fragmento do espectrograma em que as curvas entoacionais (traçado azul) e de intensidade (traçado amarelo) estão representadas.

A escolha pela disposição em camada única justifica-se pelo paralelismo das emissões e pela velocidade de fala da personagem: a reprodução total das seis emissões foi de 2 segundos; em média, cada uma das emissões obteve a duração de 0.3 segundos, apenas. A velocidade de

fala de Monica vai ao encontro de sua ansiedade e de seu entusiasmo diante do encontro com um rapaz idealizado desde os tempos de colégio.

Ademais, é possível verificar a similaridade das seis repetições por intermédio da pequena variação de intensidade, que apresentou o valor mínimo de 73dB e máximo de 82dB. A curva entoacional, por sua vez, demonstrou descendência do valor inicial para o final; vejamos os valores extraídos da seleção de cada sentença da primeira emissão para a última: 362Hz; 379Hz; 373.7Hz; 338.7Hz; 285.6Hz e 247Hz. Conforme a personagem sai do banheiro e se direciona para o quarto, até se ausentar do cenário, a curva entoacional de sua emissão sofre um progressivo declínio.

Tanto a repetição quanto a velocidade de fala da personagem veicularam, no contexto descrito, a ansiedade típica de uma adolescente que finalmente terá um encontro com o garoto popular da escola; como Monica já é uma mulher adulta, tal comportamento – desconexo com sua faixa etária – provoca o riso no auditório.

Ocorrência (30): (Temporada 4; episódio 6)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

Phoebe e Monica decidem trabalhar juntas, já que ambas estavam desempregadas. Como Monica é chef de cozinha, elas têm a ideia de organizar serviços de *buffet* em diferentes eventos. A primeira oportunidade de contratação é feita para um funeral de um idoso. Após o término do serviço, Monica se dirige à viúva a fim de receber o valor combinado. Contudo, a mulher não efetua o pagamento por se sentir abalada pelo recente falecimento do esposo. Por isso, Monica não consegue insistir na cobrança e retorna à cozinha onde Phoebe a aguarda. Após explicar o que ocorreu, Phoebe observa, à distância, o comportamento controverso da viúva, uma vez que ela é flagrada acompanhando o pianista enquanto canta uma música. Phoebe, inconformada e desconfiada da situação, interrompe o momento musical pedindo licença. Na segunda vez em que emite o pedido, Phoebe altera sua enunciação de forma significativa, conforme análise que será demonstrada a seguir.

Primeira emissão: *Excuse-me*⁵⁹... (Entoação descendente)

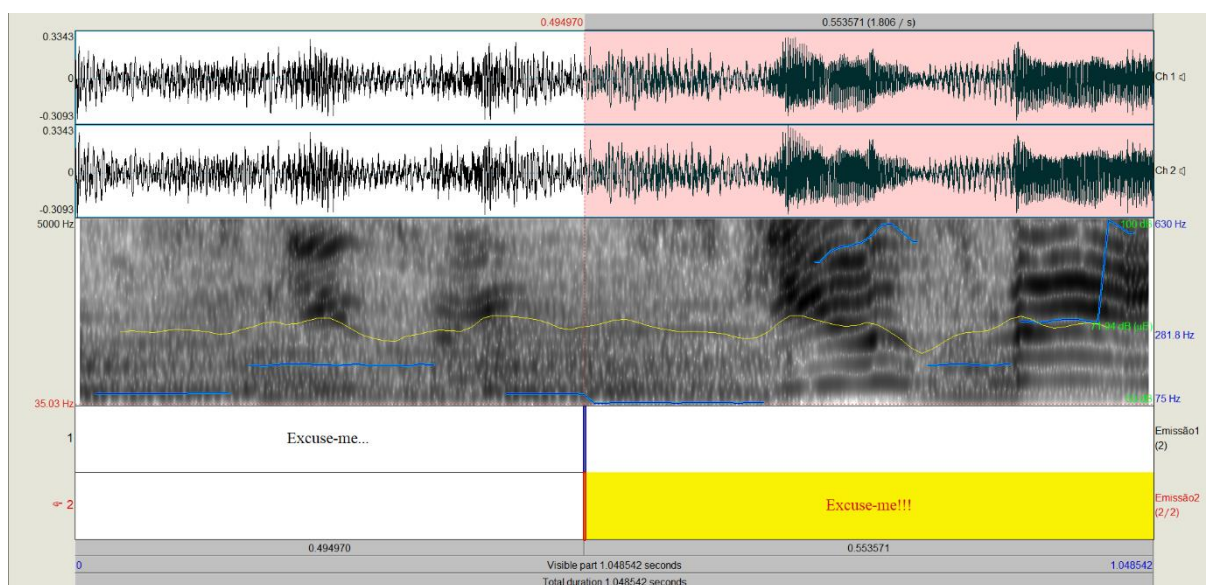
Ausência de pausa

Segunda emissão: *Excuse-me!* (Entoação ascendente/descendente)

⁵⁹ “Com licença...” (tradução nossa).

A Figura 35 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (30):

Figura 35. Imagem acústica contendo as duas emissões do pedido “*Excuse-me*” – ocorrência (30)



Fonte: Elaboração própria.

Na cena em análise, há duas emissões do pedido “*Excuse-me*” (Com licença) – enunciadas pela personagem Phoebe. Como já descrito no contexto da cena, Phoebe não se conforma com a negação da viúva em efetuar o pagamento do serviço prestado sob o pretexto de incapacidade emocional. Como Monica se sente intimidada a insistir na cobrança, Phoebe assume essa responsabilidade.

Ao ingressar na sala onde todos estão reunidos com a viúva em uma aparente festividade musical, Phoebe enuncia, pela primeira vez, o pedido de licença com um tom comedido. Nessa primeira emissão, os valores mínimo e máximo de F0 são de 107Hz e 198Hz, a intensidade máxima é de 74dB e a duração total é de 0.4 segundos. É importante destacar a ausência de uma pausa minimamente expressiva entre os dois enunciados – a personagem emite-os de modo encadeado. A rápida emissão dos dois enunciados, sem a utilização de um intervalo, veicula a atitude impaciente de Phoebe, que será evidenciada na segunda emissão.

Enquanto emite o primeiro pedido de licença, Phoebe não é escutada por todos os presentes, sobretudo pela viúva. Assim, o comedido manifestado há alguns instantes no primeiro pedido altera-se para outra atitude por meio da realização prosódica: os valores mínimo e máximo da segunda emissão são de 79Hz e 655Hz. Portanto, a elevação da curva entoacional é muito alta, tanto em relação às variações no interior do próprio enunciado quanto

em comparação com os valores da primeira emissão. Tamanha modificação propiciou a expressão de uma atitude irritadiça e exagerada.

É oportuno frisar, por fim, que, além das duas emissões terem manifestado atitudes opostas, como o comedimento e a irritabilidade, a segunda emissão vocal de Phoebe provoca o riso no auditório por se configurar numa incongruência com o contexto em que ocorreu, pois, em um funeral, espera-se interlocuções discretas. Portanto, além dos scripts em oposição, há uma violação das normas sociais (TRAVAGLIA, 1990, p. 77), induzindo, assim, o auditório ao riso.

Ocorrência (31): (Temporada 4; episódio 18)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

Após algumas decepções amorosas, Ross finalmente inicia um novo relacionamento com a inglesa Emily Waltham. Tudo está correndo bem, até que Emily precisa retornar para a Inglaterra por motivos de trabalho. Por coincidência, Susan Bunch, companheira da ex-esposa de Ross, viajará para o país no mesmo período. Assim, as duas combinam de aproveitar a programação cultural de Londres juntas. Esse fato incomoda Ross, sobremaneira, já que seu casamento com Carol foi rompido por ela ter se apaixonado por Susan. Como ficou traumatizado com o término, ele adota uma postura receosa no que se refere à amizade entre Emily e Susan. A fim de lidar com a desconfiança, ele visita sua ex-mulher, Carol, para desabafar sua inquietação e se certificar de que não há nada com que se preocupar. Porém, quando ele exterioriza sua inquietação, Carol afirma que ele é paranoico. Ross reage, assim, com o questionamento “*Am I?*” (Eu sou?), ao que Carol responde: “*Yes!*” (Sim!); então, ele insiste: “*Am I...*” – tendo em vista a história pregressa de ambos.

Vejamos, a seguir, a descrição das emissões:

Primeira emissão: *Am I?*⁶⁰ (Entoação ascendente)

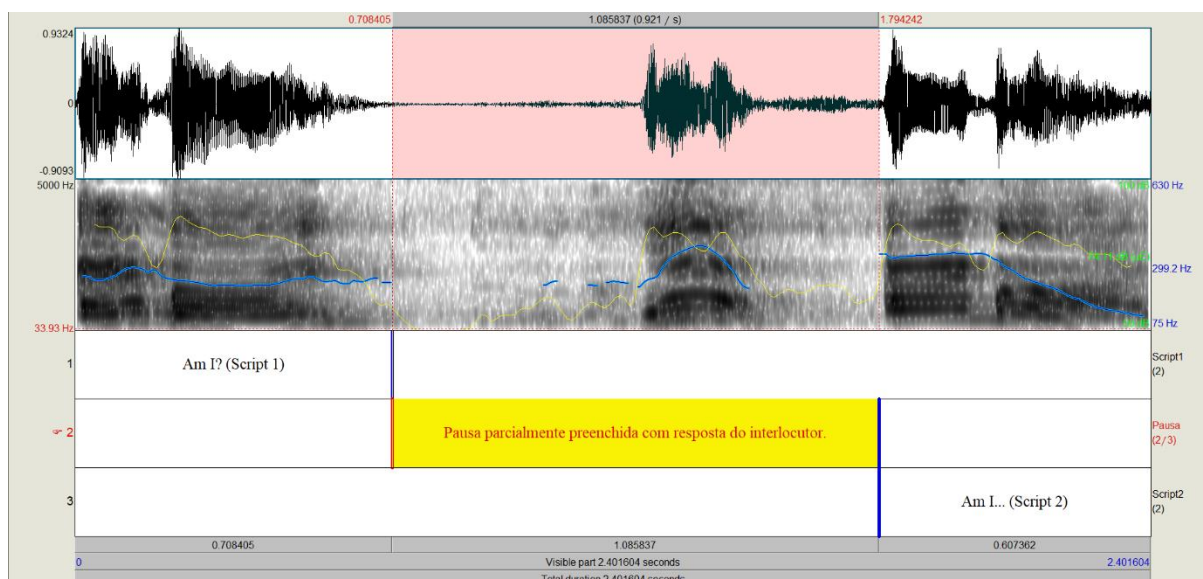
Pausa de 1 segundo: 0.3 segundos de pausa silenciosa e 0.7 segundos de emissão (“*Yes!*”) do interlocutor.

Segunda emissão: *Am I...* (Entoação ascendente)

⁶⁰ “Eu sou?” (Tradução nossa).

A Figura 36 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (31):

Figura 36. Imagem acústica contendo as duas emissões e o intervalo na transição dos enunciados – ocorrência (31)



Fonte: Elaboração própria.

De acordo com o contexto da cena em questão, Ross lança o questionamento à Carol, sua ex-mulher, após ouvir dela que ele estivesse sendo paranoico com todo o receio em torno da viagem de sua atual namorada com Susan, companheira de Carol. Como seu casamento foi rompido devido ao envolvimento de Carol com Susan, Ross alegou ter motivos para a desconfiança e replicou o seguinte comentário de Carol: “*Oh, my God, you are so paranoid.*” (Oh, meu Deus, você é tão paranoico), ao que Ross replica: “*Am I?*” (Eu sou?).

Na primeira emissão, Ross direciona a pergunta retórica (já que ele conhece a resposta) para a ex-esposa. Os valores apresentados da frequência fundamental nesse momento são de 275Hz iniciais e 258Hz finais. Portanto, a curva entoacional não sofre muita variação. Quando Carol responde que sim (“*Yes!*”), Ross repete a mesma estrutura: “*Am I...*”. Desta vez, a emissão será iniciada com elevação da F0 (354Hz) e sofrerá um declínio importante no final com o valor de 136Hz.

Como pode ser verificado, o maior valor da frequência fundamental é encontrado no início da segunda emissão, quando Ross, inconformado com a insistência de sua ex-esposa de que estaria sendo paranoico, repete a questão com um tom insinuador que, no contexto em questão, remete à ironia. Dessa maneira, a pergunta retórica da primeira emissão se transforma na ironia declarada da segunda, fato que induz o auditório ao riso.

Ocorrência (32): (Temporada 4; episódio 20)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

Chandler e Joey dividem o mesmo apartamento, com quartos paralelos e divididos por uma parede estreita. Num dado momento, Joey começa a roncar muito de madrugada, o que perturba o sono de Chandler. Em uma madrugada insone, Chandler se dirige até ao quarto de Joey, abre a porta e tenta acordá-lo chamando-o repetidas vezes. Em vez de despertar com a tentativa do amigo de acordá-lo, Joey reproduz seu próprio nome por três vezes ainda em sono profundo, o que faz o auditório deduzir que ele esteja em meio a uma confusão entre o real e o onírico. As emissões reproduzidas por ele estão descritas a seguir:

Primeira emissão: Joey...

Pausa de 0.6 segundos

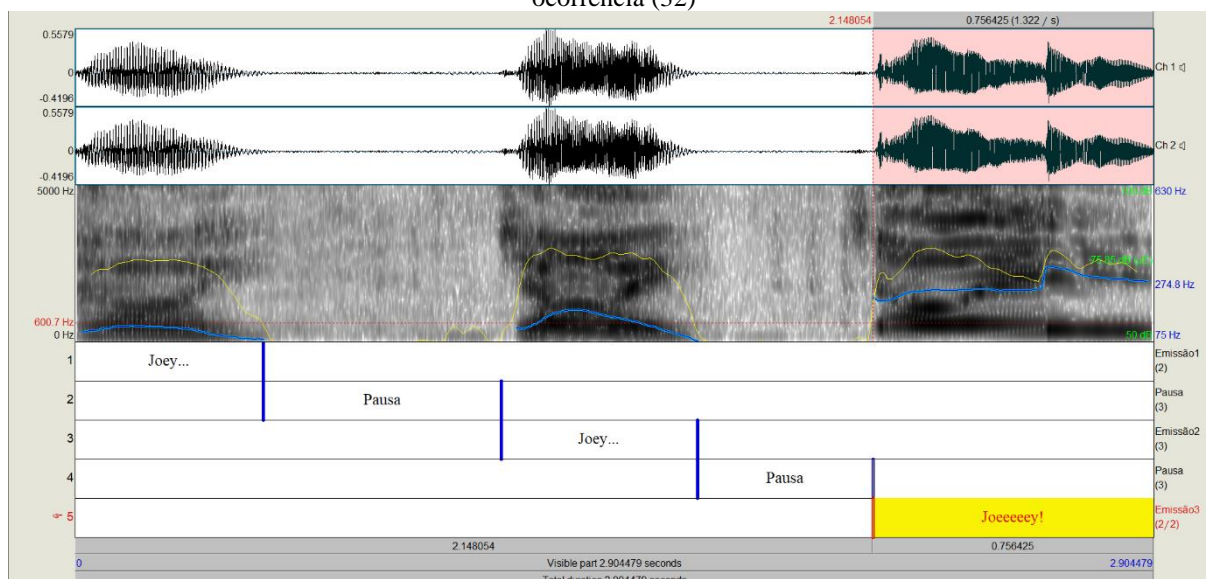
Segunda emissão: Joey.

Pausa de 0.4 segundos

Terceira emissão: Joeeeeey!

A Figura 37 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (32):

Figura 37. Imagem acústica contendo as emissões do nome “Joey” e as pausas nas transições dos enunciados – ocorrência (32)



Fonte: Elaboração própria.

Como vimos na contextualização da cena, em determinado momento, Joey passa a roncar muito durante a madrugada. Como seu quarto é bem próximo ao de Chandler, este se irrita com a interrupção de seu descanso. Numa dessas madrugadas, Chandler entra no quarto de Joey e o chama por diversas vezes. Entretanto, ao invés de despertar, Joey repete o próprio nome, por três⁶¹ vezes, ainda em sono profundo, como que em um processo de imitação à reprodução anterior de Chandler. As emissões de Joey, bem como as pausas entre elas, estão presentes na imagem acústica, exposta anteriormente neste tópico.

As duas primeiras emissões apresentam um padrão entoacional descendente, como pode ser verificado no espectrograma (traçado azul). Os valores inicial e final de F0 na primeira ocorrência foram de 106Hz e 83HZ, respectivamente, enquanto aqueles extraídos da segunda emissão foram de 120Hz inicial e 91Hz, final. É interessante observar que, mesmo de modo discreto, houve uma elevação da frequência fundamental da primeira para a segunda enunciação e, como será demonstrado, a terceira e última emissão apresentará valores bem maiores de F0 que as emissões precedentes, quais sejam: 223Hz no início da emissão e 291Hz, no final.

Além da progressão entoacional, detectamos diferentes durações das duas pausas entre as emissões, sendo a primeira de 0.6 segundos e a segunda de 0.4 segundos. Por fim, é relevante frisar que o personagem emprega maior duração na última vez em que enuncia seu nome, a saber: 0.7 segundos. A primeira e a segunda emissões apresentaram 0.5 segundos e 0.4 segundos, respectivamente.

Em outras palavras, o auditório assiste a um progressivo aumento do entusiasmo de Joey – que, em termos prosódicos, concretizam-se na elevação da curva entoacional a cada emissão – até atingir seu pico na sílaba *ey* da última emissão (339Hz), cujo prolongamento, como vimos, ocorre de maneira ascendente. Além do mais, a redução da segunda pausa em comparação com a primeira corrobora a evolução do estado emocional de excitação do personagem. Tal comportamento, aliado à imitação subconsciente dos dizeres do amigo, Chandler, pode ter induzido o auditório ao riso.

Ocorrência (33): (Temporada 4; episódio 22)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

⁶¹Na cena em análise, o personagem emite o próprio nome por quatro vezes. No entanto, a imagem acústica apresenta três emissões em função de uma interferência importante do auditório, por meio da gargalhada. Tal interferência ocorreu, de maneira concomitante, à primeira enunciação de Joey. Com isso, a análise do áudio ficaria comprometida com o excesso de ruído. Sendo assim, das quatro emissões de Joey, analisamos três: a segunda, a terceira e a quarta.

Ross está com o casamento marcado com a inglesa Emily. Tudo está acontecendo muito rápido desde o dia em que Ross conheceu sua noiva. Assim que decidiram se casar, projetaram a data para um mês a partir do noivado. Com isso, a organização de todos os detalhes ocorre rapidamente. Quando Ross entra no apartamento onde residem Chandler e Joey para mostrar a aliança que pertencerá à Emily, Joey questiona-o sobre a escolha do padrinho de casamento. De forma bastante constrangida, Ross revela que já havia feito o convite para Chandler, já que são amigos de longa data e, por isso, esperava que Joey compreendesse os motivos. Joey expressa uma atitude de surpresa e contrariedade por não ter sido ele o escolhido, uma vez que Chandler já havia sido padrinho de Ross em seu primeiro casamento. Além disso, diz que nunca será padrinho do noivo (primeira emissão do enunciado) porque possui sete irmãs. A fim de apaziguar a reação de Joey, Chandler sugere que ele seja seu padrinho quando se casar. Como é de conhecimento de todos os amigos que Chandler possui medo de se comprometer e que nunca, até então, havia mantido um relacionamento duradouro, Joey reproduz a mesma sentença. Vejamos o esquema de emissão do trecho:

Primeira emissão: *I'm never gonna get to be a bestman*⁶². (Entoação descendente)

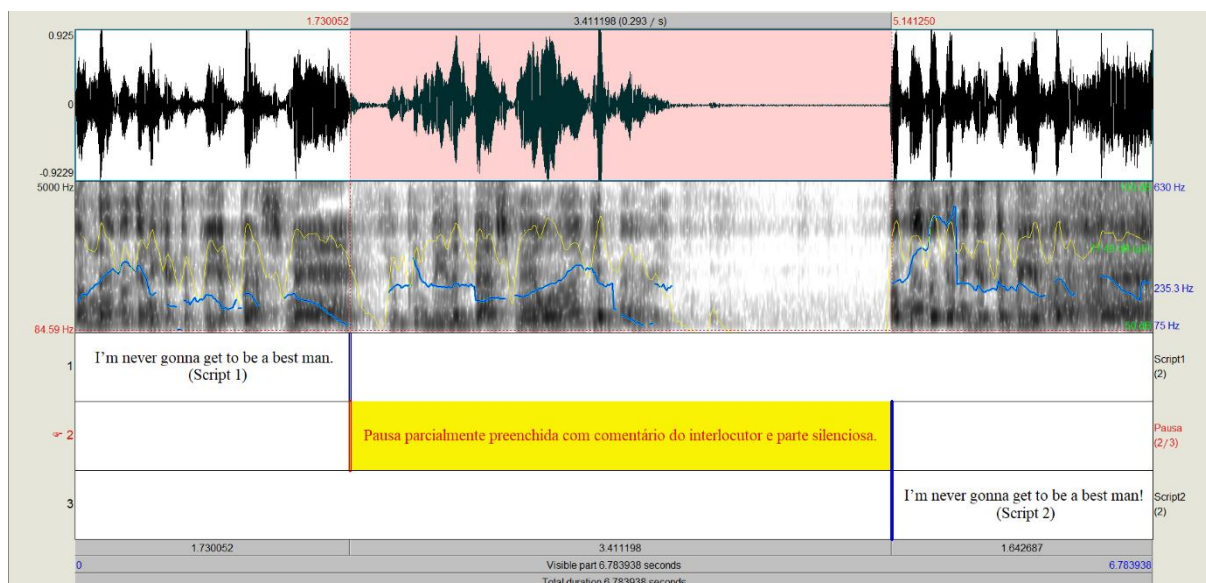
Pausa de 3.4 segundos: 1.6 segundos de pausa silenciosa e 1.8 segundos de emissão do interlocutor.

Segunda emissão: *I'm never gonna get to be a bestman!* (Entoação ascendente)

A Figura 38 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (33):

⁶² “Eu nunca vou ser um padrinho.” (Tradução nossa).

Figura 38. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa entre elas com comentário do interlocutor – ocorrência (33)



Fonte: Elaboração própria.

A partir da contextualização da cena em análise e da imagem acústica contendo as duas emissões de Joey, têm-se as seguintes considerações:

Ambas as emissões manifestam o padrão da curva entoacional (traçado azul) ascendente/descendente, como pode ser visualizado no espectograma. Todavia, os valores da frequência fundamental na parte mais proeminente da curva – em que o personagem pronuncia a palavra “*never*” possuem diferenças significativas; vejamos: na primeira emissão, o vocábulo “*never*” apresenta valor máximo de 333Hz, enquanto na segunda, o mesmo termo apresentará o valor máximo de 537.7Hz.

Após enunciar pela primeira vez a oração “*I'm never gonna get to be a bestman*” (Eu nunca vou ser um padrinho), ocorre a emissão de Chandler – com duração de 1.8 segundos – sugerindo que Joey possa ser seu padrinho quando ele se casar. Diante da probabilidade remota de isso acontecer, Joey, de maneira emudecida, olha fixamente para Chandler por 1.4/s e repete o mesmo enunciado de forma ainda mais contrariada.

Conforme se pode constatar, ao repetir a mesma sentença, Joey faz uso de níveis entoacionais mais altos na palavra “*never*” – que, por sua vez, recebe o acento frasal. Na primeira emissão, o termo também recebe ênfase, porém, o valor de F0 é menor quando comparado com aquele verificado na repetição. É importante lembrar que, na primeira emissão, Joey afirma que nunca será padrinho do noivo porque possui apenas irmãs. Ao enunciar a oração novamente, tal ênfase é ainda mais evidenciada pelo aumento da curva entoacional (de 333Hz para 537.7Hz). Essa elevação pode corresponder, em termos semântico-pragmáticos, à

intensificação do sentido veiculado, a saber: a impossibilidade de ser padrinho de casamento de Chandler algum dia, pois este não se casará.

Por fim, é necessário acrescentar a modificação prosódica do termo final “*man*”. Na primeira emissão, esse vocábulo apresenta os seguintes valores inicial e final de F0: 203Hz e 105Hz, enquanto na repetição da sentença, o mesmo termo manifestará valores inicial e final de 280Hz e 256Hz. Como já foi contextualizado, a contrariedade de Joey é expressa desde a primeira emissão, quando descobre que Chandler (e não ele) será o padrinho de Ross. Assim, o importante declínio da curva entoacional verificado na primeira vez em que emite o enunciado, reflete sua atitude de contrariedade e reclamação. Os valores da frequência fundamental observados na segunda vez em que enuncia o mesmo termo indicam não apenas a elevação da curva entoacional, como também uma pequena variação entre os valores apresentados. A emissão mais aguda no final da segunda sentença corrobora a contrariedade de Joey e intensifica sua indignação diante da irrealizável proposta de Chandler.

Em poucas palavras, a modificação prosódica supramencionada, aliada à repetição da mesma sentença, enquanto o auditório aguardava resposta diferente, pode ter provocado o riso.

Ocorrência (34): (Temporada 5; episódio 16)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

Ross, juntamente com Rachel e Chandler, tenta transportar um sofá, adquirido por ele, pelas escadas do prédio onde reside. Na ocasião, Ross repete por diversas vezes o comando “*Pivot!*” (Vire!). Chandler, que já estava incomodado em ter que ajudar a carregar um sofá pesado, irrita-se, ainda mais, com o fato de não obterem êxito no empreendimento. Como se não bastasse isso, Ross irrita-o com a repetição cansativa do comando mencionado anteriormente, a saber: “*Pivot!*” (Vire!). Em resposta ao comportamento irritante de Ross, Chandler emite a ordem descrita a seguir:

Primeira emissão: *Shut up!*⁶³ (Entoação ascendente)

Ausência de pausa

Segunda emissão: *Shut up!* (Entoação ascendente)

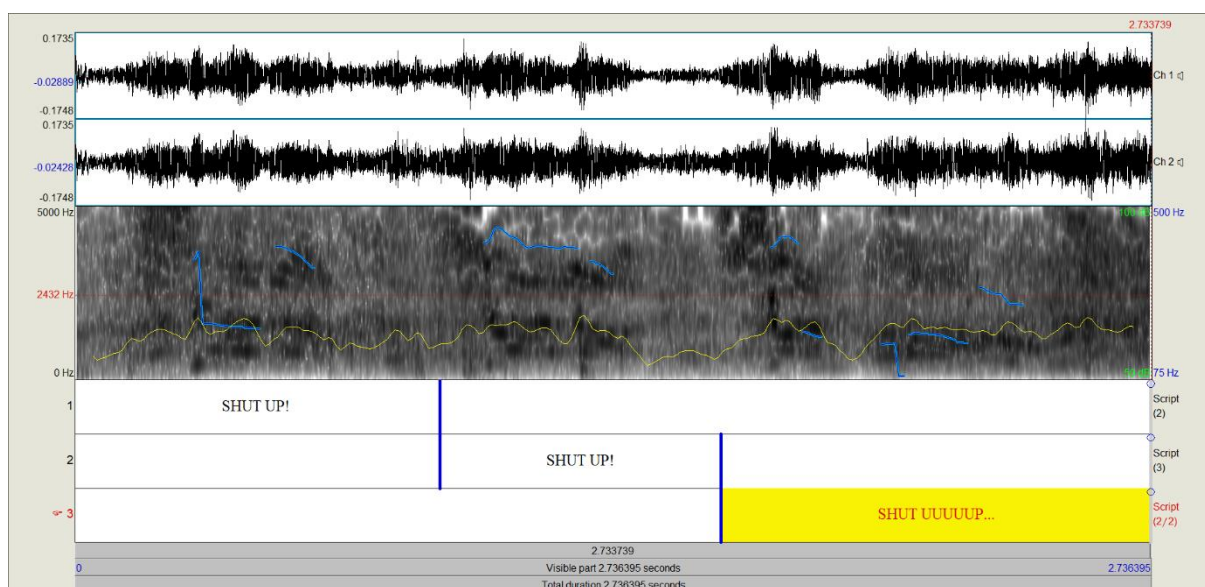
Ausência de pausa

⁶³ “Cale a boca!” (Tradução nossa).

Terceira emissão: *Shut up...* (Entoação descendente)

A Figura 39 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (34):

Figura 39. Imagem acústica contendo as três emissões da ordem “*Shut up*” – ocorrência (34)



Fonte: Elaboração própria.

Como já descrito, o personagem Ross repete diversas vezes o comando *Pivot!* (Vire!) para orientar os amigos, Chandler e Rachel, no transporte do sofá recém adquirido por ele. Na sequência da emissão de Ross, Chandler reage, de maneira irritadiça, com o enunciado em análise neste tópico.

Em primeiro lugar, vale mencionar a estrutura de repetição e paralelismo utilizada por Ross ao comandar o transporte do sofá recém adquirido: “*Pivot... Pivot. Pivot!*” (Vire... Vire. Vire!). Após várias emissões desse comando, Chandler imita a mesma estrutura sequencial e manda o amigo calar a boca: “*Shut up! Shut up! Shut up...*”. Ao fazê-lo, Chandler demonstra impaciência diante do comando repetido pelo amigo. Além da repetição, do paralelismo e da escolha lexical, o aborrecimento de Chandler é evidenciado pelo desempenho prosódico.

Tal constatação é respaldada pela inexistência de pausas entre as emissões e pela velocidade de fala: o personagem realizou a emissão total em menos de três segundos. Ademais, na última vez em que enuncia a frase, ele estende a duração de “*up*”, que, por sua vez, apresenta declínio da curva entoacional – o *pitch* mínimo da última emissão de “*Shut up*” é de 73Hz. A fim de visualizar o declínio da curva entoacional, serão apresentados, a seguir, os valores mínimo e máximo de *pitch* das três emissões:

- 1) *Pitch* mínimo: 188Hz; *pitch* máximo: 406Hz;
- 2) *Pitch* mínimo: 334Hz; *pitch* máximo: 447Hz;
- 3) *Pitch* mínimo: 73Hz; *pitch* máximo: 426Hz.

Enquanto os valores relativos à curva melódica sofreram variação, a intensidade se manteve entre 55dB e 68dB durante as três emissões. Nota-se um importante declínio da curva entoacional (traçado azul no espectograma) na última emissão que, além de indicar conclusão do enunciado, no que se refere à função sintática, pode ter se constituído numa expressão de aborrecimento por parte do emissor.

Ademais, vale destacar, a imitação que Chandler faz da reprodução anterior de Ross, aliados ao prolongamento da emissão final, contribuíram para a expressão da atitude de Chandler e o consequente riso da plateia.

Ocorrência (35): (Temporada 5; episódio 16)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

Phoebe encontra, por acaso, um distintivo de investigador da polícia embaixo da poltrona em que estava sentada na cafeteria *Central Perk*. Em vez de deixar o documento na caixinha de achados e perdidos do estabelecimento, ela decide permanecer com ele e se divertir um pouco, além de aproveitar a autoridade inerente ao distintivo para corrigir más condutas daqueles que cruzarem seu caminho. Entretanto, seus planos são frustrados quando decide apresentar o documento para um motorista que havia estacionado, de modo irregular, em frente à cafeteria de onde ela estava saindo. Quando expõe a documentação e diz ser policial, o homem, chamado Gary, afirma que também é. A partir disso, o constrangimento fica evidente na postura de Phoebe até ela ser desmascarada pelo policial, uma vez que o distintivo localizado por ela pertence a ele. Após tal revelação, ela lança o documento no chão e sai correndo. O fato inusitado desse encontro é que o policial se interessará por Phoebe e irá procurá-la. Num primeiro momento, ela pensa que ele a localizou para prendê-la pela posse indevida do documento. Assim, antes de Gary revelar o verdadeiro motivo de procurá-la, a saber, o de convidá-la para um jantar, Phoebe reage de forma defensiva e afirma que seu advogado fará com que ele faça papel de idiota. As emissões do referido comentário estão descritas a seguir:

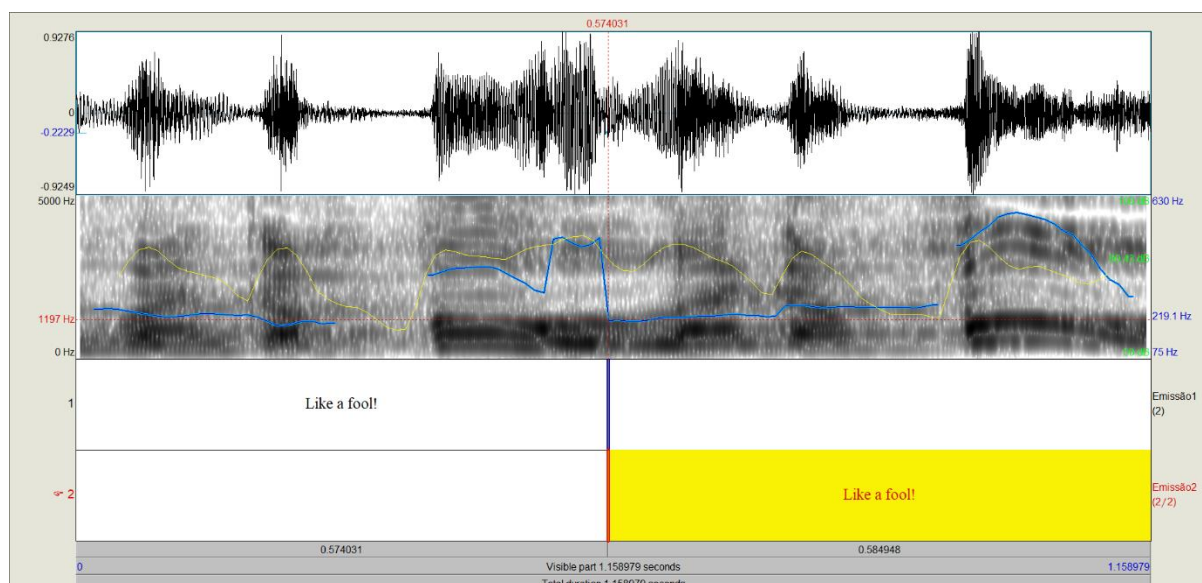
Primeira emissão: *Like a fool*⁶⁴. (Entoação descendente)

Ausência de pausa

Segunda emissão: *Like a fool!* (Entoação ascendente)

A Figura 40 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (35):

Figura 40. Imagem acústica contendo as duas emissões de “*Like a fool*” – ocorrência (35)



Fonte: Elaboração própria.

De acordo com o contexto da cena, Phoebe encontra, por acaso, um distintivo policial embaixo da poltrona em que estava sentada na cafeteria. Em vez de entregá-lo ao funcionário do estabelecimento, ela permanece com o documento para corrigir as condutas inadequadas daqueles que cruzarem seu caminho. Contudo, em uma situação inesperada, ela utiliza o distintivo para advertir o real portador do documento, chamado Gary. Depois de uma conversa constrangedora, ela foge deixando o documento no chão. Depois disso, o policial a procura para convidá-la para sair, pois, embora tenha achado a personalidade de Phoebe um tanto excêntrica, ele se sentiu atraído por ela. Ao conseguir localizá-la, Gary transmite a impressão de que pretende prendê-la. Enquanto Phoebe ainda desconhece os reais motivos da busca, sua reação é bastante reativa. Ela se antecipa e declara que seu advogado irá deixá-lo, ao final, como um idiota.

A personagem repete a expressão “*Like a fool*” (Como um idiota) por duas vezes. Na primeira, os valores inicial e final de F0 são, respectivamente, de 244Hz e 483Hz; enquanto na

⁶⁴ “Como um idiota.” (Tradução nossa).

segunda os valores são de 206Hz, no início, e 569Hz, no final. A primeira parte do enunciado (“*like a*”) apresenta uma variação menor entre as duas emissões, com *pitch* médio de 218.9Hz na primeira enunciação e 231.8Hz, na segunda. Em contrapartida, o termo “*fool*” recebe o acento frasal com o aumento da duração e elevação da F0 na segunda vez em que a enunciação ocorre. Vejamos os valores extraídos da emissão do vocábulo “*fool*” em ambas as enunciações: primeira emissão – 0.19 segundos de duração e *pitch* médio de 391.5Hz; segunda emissão – 0.2 segundos de duração e *pitch* médio de 478.9Hz. Como demonstrado, tanto a duração quanto a frequência fundamental foram maiores na repetição do termo “*fool*”.

Além do absurdo contemplado na cena no que tange à ofensa destemida a uma autoridade policial, que configura, por sua vez, uma violação das normas sociais, tem-se a seguinte constatação: a escolha vocabular (*fool*), a repetição e a intensidade atribuída ao termo por meio do acento frasal puderam provocar o riso do auditório pela caracterização prosódica do *ethos* de Phoebe, qual seja, aquele vinculado ao exagero, à hiperbolização.

Ocorrência (36): (Temporada 9; episódio 5)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

Phoebe organiza, de modo bastante entusiasmado, um encontro em um restaurante para comemorar seu aniversário com os amigos. A fim de que tudo corra bem, ela efetua o planejamento com antecedência e comunica a todos tanto o local quanto o horário do evento. Porém, ao chegar ao restaurante, o único presente é Joey, todos os demais estão atrasados. Em função desse atraso, Phoebe se vê na obrigação de contornar a comunicação com a gerência do estabelecimento e de seus funcionários para manter a mesa, reservada de antemão, que acomodaria a todos. Após longo período de espera, ela é obrigada a se transferir para uma mesa extremamente pequena. Diante disso, Phoebe, que já estava chateada com o atraso dos amigos, encontra-se sensibilizada e com os nervos à flor da pele. Quando, finalmente, todos se encontram presentes, prontos para brindar a aniversariante, ocorre o que faltava para acionar uma explosão emocional de Phoebe: Rachel interrompe os votos de aniversário que estavam sendo proferidos para pedir, à distância de alguns metros, que sua sogra recolhesse a meia de sua filhinha, pois havia caído no chão. Como a sogra de Rachel não compreende o pedido, mesmo após sua repetição, Phoebe se levanta da mesa e grita, por três vezes, a ordem: “*Pick up the sock!*” (Pegue a meia!).

Primeira emissão: *Pick up the sock*⁶⁵. (Entoação descendente)

Pausa silenciosa de 0.12 segundos

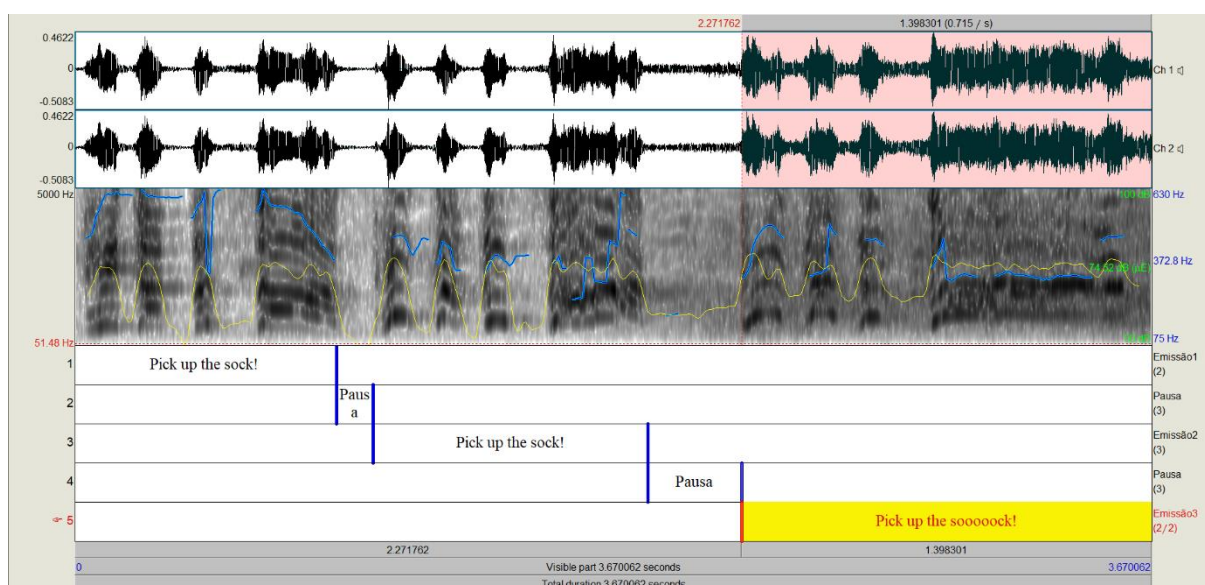
Segunda emissão: *Pick up the sock!* (Entoação ascendente)

Pausa silenciosa de 0.3 segundos

Terceira emissão: *Pick up the sock!* (Entoação ascendente)

A Figura 41 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (36):

Figura 41. Imagem acústica contendo as três emissões e as pausas na transição dos enunciados – ocorrência (36)



Fonte: Elaboração própria.

A partir da descrição do contexto da cena em análise neste tópico, fica patente a alteração emocional sofrida por Phoebe – que tenta, por várias vezes, manter o autocontrole até irromper em cólera no restaurante em que todos estavam reunidos.

Vale destacar que, antes da primeira emissão, Phoebe vinha acumulando uma série de atitudes de tolerância para com a inadequação de seus amigos. Quando, finalmente, parece iniciar o seu jantar de aniversário, com os votos feitos por Rachel, a queda da meia da bebê interrompe, mais uma vez, sua noite de comemoração. Dessa maneira, na primeira emissão, o aborrecimento da personagem já pode ser percebido em nível crítico.

Tal condição emocional é expressa claramente por meio de uma tessitura aguda, com valor máximo de F0 de 642Hz. As demais emissões terão valores máximos próximos da

⁶⁵ “Pegue a meia!” (Tradução nossa).

primeira, sendo a segunda de 637Hz e a terceira de 518Hz. Embora o valor máximo da frequência fundamental da terceira emissão seja a menor dentre as três, é preciso frisar a duração mais longa do vocábulo “*sock*” (0.8/s) – que é realçado na última emissão, recebendo, assim, o acento frasal. Enquanto esse vocábulo apresentou 0.8/s de duração na última emissão, nas duas primeiras, o tempo foi de 0.4/s em cada uma das enunciações do mesmo termo.

As variações de F0 nos domínios das sentenças podem ter veiculado a tolerância limítrofe da personagem, que beirava o esgotamento. A análise das proeminências dos contornos entoacionais do termo “*sock*” demonstra um gradual declínio dos valores de F0, quais sejam: 623Hz na primeira emissão, 394Hz na segunda e, por fim, 351Hz na última e mais duradoura emissão.

O humor presente na ocorrência em análise está relacionado com o exagero que subjaz a escolha prosódica de todas as emissões e que caracteriza a atitude de Phoebe. Desde a primeira enunciação da sentença “*Pick up the sock!*”, a personagem veicula a atitude de aborrecimento, já que, até então, tentava sustentar a tolerância, talvez, em nome de um bom convívio. O que ocorre é um crescendo da fúria que atinge o ápice na última emissão da ordem.

Ocorrência (37): (Temporada 9; episódio 6)

Contexto da cena em que o trecho analisado está inserido:

Chandler é despertado no meio da madrugada por um telefonema de Monica – sua esposa. Como eles estão em diferentes estados, o fuso horário faz com que Monica se esqueça que, no local onde Chandler está, ainda é madrugada e ele se encontra em profundo sono. Em oposição ao entusiasmo de Monica, Chandler, por ter acabado de despertar fora do horário usual, não a corresponde. Ao atender o telefone, ele emite o vocábulo “*Hello*” com a voz rouca, recém despertada. Como a voz não é emitida de modo nítido, ele utiliza a pausa para pigarrear e repetir o enunciado, conforme esquema abaixo:

Primeira emissão: *Hello*⁶⁶... (Entoação pouco ascendente)

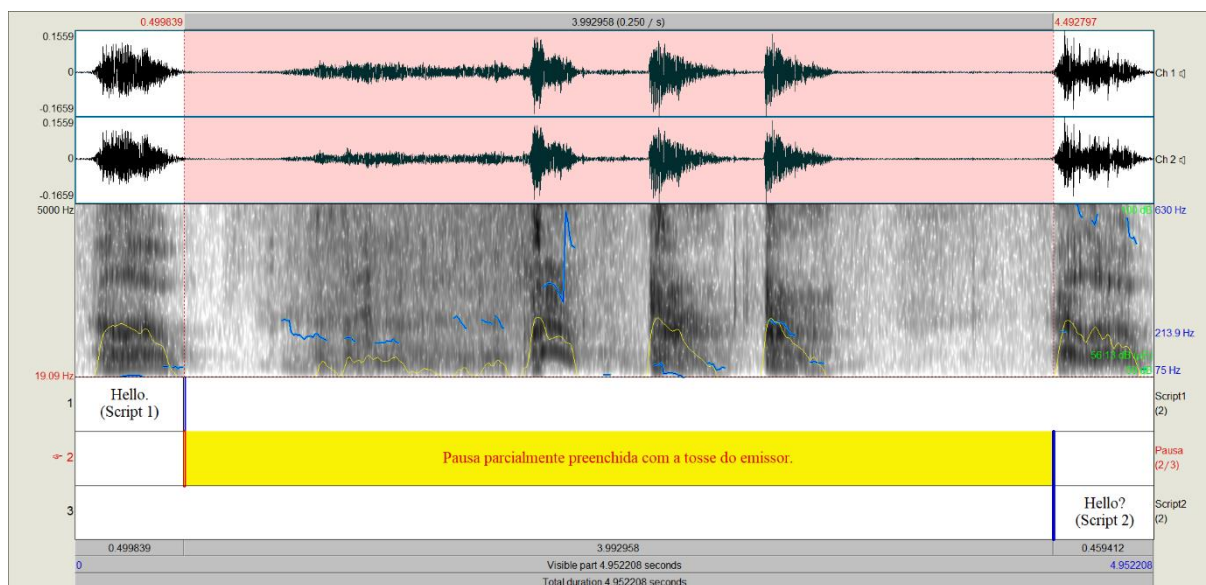
Pausa de 3.99 segundos parcialmente preenchida pela tosse do emissor

Segunda emissão: *Hello?* (Entoação mais ascendente que a anterior)

⁶⁶ “Olá.” (Tradução nossa).

A Figura 42 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* do material de áudio referente à emissão da ocorrência (37):

Figura 42. Imagem acústica contendo as duas emissões e a pausa na transição dos enunciados – ocorrência (37)



Fonte: Elaboração própria.

Conforme breve contextualização da cena da qual foram extraídos os dados em análise neste tópico, o emissor atende ao telefone do quarto do hotel em que está hospedado com a voz característica de quem acabou de ser despertado do sono. As características vocais próprias desse tipo de emissão remetem à qualidade de voz crepitante (*creaky voice*) – um tipo de emissão vocal baixo e áspero. Ao empreender a análise acústica do trecho em análise, pudemos encontrar os seguintes valores de F0 e de intensidade extraídos por meio da seleção do vocábulo “*Hello*” de ambas as enunciações:

Primeira emissão: 90Hz; 61.5dB

Segunda emissão: 160Hz; 61.3dB

É possível notar que a modificação entoacional foi importante – o que conferiu funções sintáticas de afirmação e interrogação, na primeira e segunda emissões, respectivamente. Quanto à mudança de intensidade, os valores identificados foram quase idênticos, com uma modificação sutil. Isso pode ter ocorrido em função do tipo de qualidade de voz utilizada pelo emissor.

Ainda que tenham sido apresentadas variações entoacionais importantes, a qualidade de voz utilizada (*creaky voice*) permaneceu inalterada do ponto de vista da percepção do ouvinte. Isso significa que, apesar de o orador ter feito uma tentativa de melhorar a emissão posterior por meio do pigarrear, não obteve êxito. Tal frustração provoca o riso do auditório, que mantém

a expectativa de que a emissão seguinte sofrerá modificação com a tentativa do orador. Essa expectativa é reforçada pela pausa completa de 3.99/s, uma vez que a pausa, especialmente a longa, cria expectativas no auditório sobre o que será enunciado posteriormente. Temos, assim, uma situação de incongruência – que se configura como a distância entre o que o ouvinte acha que vai acontecer e o que, de fato, acontece. Quando o emissor repete a mesma qualidade de voz em detrimento da melhoria que todos esperavam, o riso é provocado.

7.1.2.1 Discussão da análise da segunda categoria

Uma vez concluídas as análises pertencentes à segunda categoria, convém tecer algumas considerações. Já foi ressaltado que, ao contrário das instâncias constituintes da primeira categoria, as ocorrências analisadas na segunda não apresentaram a oposição de *scripts* como mola propulsora para a provocação do riso. Antes, de acordo com as modificações prosódicas, expuseram distintos efeitos de humor, como será exposto a seguir.

Desse modo, apresentamos as 12 ocorrências analisadas na segunda categoria com os efeitos de humor decorrentes das modificações prosódicas observadas em cada uma delas:

(26)

Primeira emissão: *Saturday night*. (entoação ascendente)

Ausência de pausa

Segunda emissão: *Sa-tur-day night!* (entoação ascendente)

→ Os parâmetros prosódicos relativos à entoação e ao acento frasal foram responsáveis por veicular um valor semântico e uma atitude do personagem que foram de encontro com o real contexto da cena. Dessa maneira, o riso do auditório pode ter sido provocado por essa incongruência, além da caracterização prosódica de Chandler, que remeteu à ironia.

(27)

Primeira emissão: *You're so brave!* (entoação ascendente)

Intervalo: *Yes, you are!*

Segunda emissão: *You're so brave...* (entoação menos ascendente que a primeira emissão)

→ Na instância (28), a incongruência pode ser verificada, sobretudo, na escolha lexical do termo “*brave*” (corajoso) e do comportamento prosódico dissonante com seu valor semântico, uma vez que a emissão vocal de Monica remete a uma atitude medrosa.

(28)

Primeira emissão: *Was*. (Entoação descendente)Segunda emissão: *Was!* (Entoação ascendente)Terceira emissão: *Was!* (Entoação ascendente)Quarta emissão: *Was!* (Entoação ascendente)Quinta emissão: *Was!* (Entoação ascendente)Sexta emissão: *Was!* (Entoação ascendente)

→ Phoebe atribui ênfase ao verbo “*was*” por meio da repetição e do paralelismo; ambos os recursos retóricos têm como objetivo intensificar o sentido do termo em evidência. Ao enunciar, por seis vezes, uma informação que já havia sido compartilhada com Rachel, Phoebe desperta o riso pelo exagero decorrente da repetição.

(29)

Emissão: *Not yet, not yet, not yet, not yet, not yet, not yet...*

→ Tanto a repetição quanto a velocidade de fala da personagem veicularam, no contexto em questão, a ansiedade típica de uma adolescente que finalmente terá um encontro com o garoto popular da escola; como Monica já é uma mulher adulta, tal comportamento – incongruente com sua faixa etária – provoca o riso no auditório.

(30)

Primeira emissão: *Excuse-me...* (Entoação descendente)

Ausência de pausa

Segunda emissão: *Excuse-me!* (Entoação ascendente/ descendente)

→ A segunda execução prosódica do pedido “*Excuse-me*” pode ter provocado o riso no auditório por se configurar numa incongruência com o contexto em que ocorreu, pois, em um funeral, espera-se uma conduta respeitosa e interlocuções discretas. O exagero dessa emissão, que veiculou impaciência por meio das escolhas prosódicas da personagem, violou as normas sociais próprias do contexto já mencionado; tal violação pode ter sido responsável pela provocação do riso no auditório.

(31)

Primeira emissão: *Am I?* (Entoação ascendente)Pausa de 1 segundo: 0.3/s de pausa silenciosa e 0.7/s de emissão (“*Yes!*”) do interlocutor.Segunda emissão: *Am I...* (Entoação ascendente)

→ O maior valor da frequência fundamental é encontrado no início da segunda emissão, quando Ross, inconformado com a insistência de sua ex-esposa de que estaria sendo paranoico, repete a questão com um tom insinuador que, no contexto em questão, remete à ironia. Dessa maneira, a pergunta retórica da primeira emissão (com elevação da curva entoacional) se transforma na ironia declarada da segunda.

(32)

Primeira emissão: Joey... (entoação descendente)

Pausa de 0.6/s

Segunda emissão: Joey. (entoação ascendente)

Pausa de 0.4/s

Terceira emissão: Joeeeeey! (entoação ascendente)

→ O auditório assiste a um progressivo aumento do entusiasmo de Joey – que, em termos prosódicos, concretizam-se na elevação da curva entoacional a cada emissão – até atingir seu pico na sílaba *ey* da última emissão (339Hz), cujo prolongamento, como vimos, ocorre de maneira ascendente. Além do mais, a redução da segunda pausa em comparação com a primeira corrobora a evolução do estado emocional de excitação do personagem. Por fim, o desempenho prosódico de Joey, assim como a repetição do próprio nome, consistiu em uma imitação subconsciente do amigo, Chandler, imitação esta provocadora do riso.

(33)

Primeira emissão: *I'm never gonna get to be a bestman.* (Entoação descendente)

Pausa de 3.4/s: 1.6/s de pausa silenciosa e 1.8/s de emissão do interlocutor.

Segunda emissão: *I'm never gonna get to be a bestman!* (Entoação ascendente)

→ A repetição da mesma sentença, com acento frasal recaído na emissão do termo “*never*”, atribuindo-lhe realce, pode ter provocado o riso da plateia devido à expectativa frustrada, pois, após sugestão atenciosa de Chandler (de que Joey fosse seu padrinho de casamento no futuro), seria esperada uma resposta de agradecimento; porém, a contrariedade manifestada na primeira emissão se intensifica ainda mais na segunda. Dito de outro modo, a pausa subsequente à sugestão de Chandler cria uma expectativa no auditório de que haverá um outro enunciado, talvez de agradecimento por parte de Joey; não obstante, o que ocorre é a repetição da mesma sentença veiculadora de desagrado e de decepção. Assim, a repetição trai as expectativas da plateia, induzindo-a ao riso.

(34)

Primeira emissão: *Shut up!* (Entoação ascendente)

Ausência de pausa

Segunda emissão: *Shut up!* (Entoação ascendente)

Ausência de pausa

Terceira emissão: *Shut up...* (Entoação descendente)

→ No contexto da cena referente à instância de análise (34), pudemos ver a atitude irritadiça e limítrofe de Chandler. Após tentativas frustradas de carregamento do sofá pelas escadas do prédio, Chandler, já bastante cansado do esforço físico empregado na movimentação, não tolera um comportamento irritante do amigo, Ross, qual seja: o de repetir o comando “*pivot*” (Vire!) por diversas vezes, sem qualquer êxito, uma vez que não conseguiram realizar a manobra com o sofá. Como resposta a tal comportamento, Chandler imita a estrutura de repetição das frases utilizada por Ross, porém, ao invés de imitar a sequência “*pivot, pivot, pivot*” (Vire, vire, vire), ele enuncia “*Shut up! Shut up! Shut up!*” (Cale a boca! Cale a boca! Cale a boca...). A imitação, no contexto descrito, induziu o auditório ao riso.

(35)

Primeira emissão: *Like a fool.* (Entoação descendente)

Ausência de pausa

Segunda emissão: *Like a fool!* (Entoação ascendente)

→ A escolha vocabular de “*fool*” (idiota) e a intensidade atribuída a ela por meio da repetição e do acento frasal recaído nesse mesmo vocábulo puderam provocar o riso do auditório pela caracterização prosódica do *ethos* de Phoebe, qual seja, aquele vinculado ao exagero, que, por sua vez, veiculou o absurdo da cena no que se refere à ofensa destemida a uma autoridade policial.

(36)

Primeira emissão: *Pick up the sock.* (Entoação descendente)

Pausa silenciosa de 0.12/s

Segunda emissão: *Pick up the sock!* (Entoação ascendente)

Pausa silenciosa de 0.3/s

Terceira emissão: *Pick up the sock!* (Entoação descendente)

→ Desde a primeira enunciação da sentença “*Pick up the sock!*”, Phoebe veicula a atitude de aborrecimento; o que ocorre é um crescendo da fúria que atinge o ápice na última emissão da

ordem, com o prolongamento do termo *sock*. O humor presente na ocorrência em análise está relacionado à repetição e ao exagero que subjaz à escolha prosódica de todas as emissões e que, inclusive, caracteriza o *ethos* da personagem Phoebe. Finalmente, tais emissões exageradas e carregadas de fúria destoam do ambiente (um restaurante elegante) em que todos estão reunidos. Desse modo, o exagero da emissão viola a norma social que dita bons modos em lugares públicos.

(37)

Primeira emissão: *Hello...* (Entoação descendente)

Pausa de 3.99/s parcialmente preenchida pela tosse do emissor

Segunda emissão: *Hello?* (Entoação ascendente)

→ Na ocorrência (37), foi verificada a violação das expectativas do auditório que esperava uma emissão diferente daquela que ouviu, já que, após a tentativa do personagem de melhorar sua emissão vocal com o ato de pigarrear, nada ocorreu, a qualidade de voz (*creaky voice*) se manteve. Com a repetição da mesma emissão prosódica, em vez de uma modificação decorrente da melhoria vocal, houve a frustração das expectativas e, como consequência, o riso.

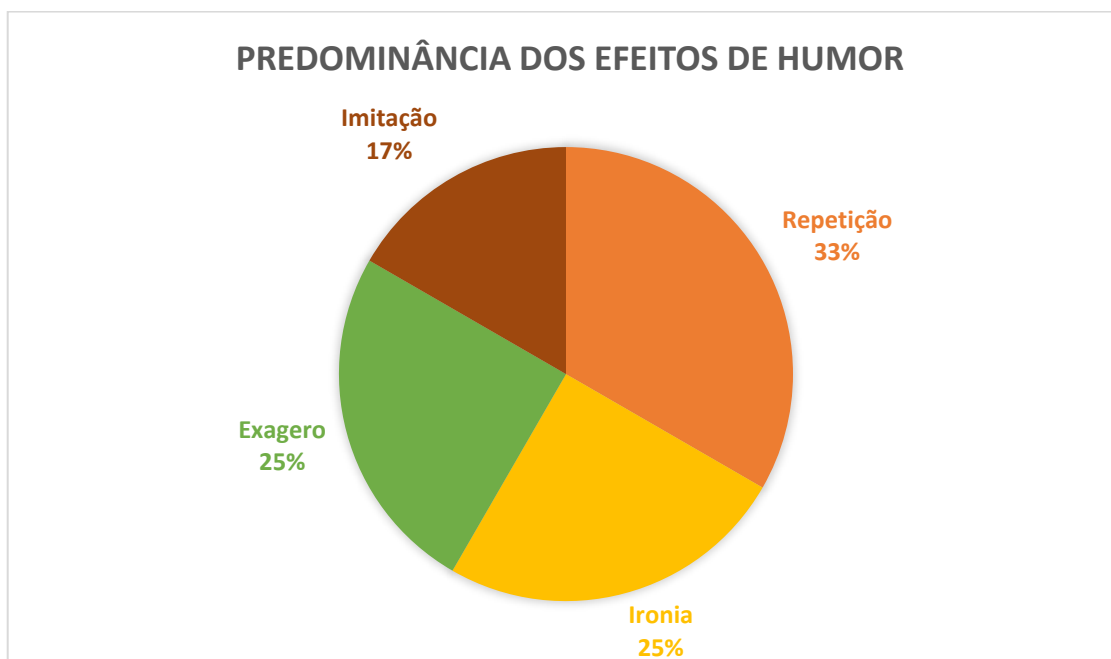
Uma vez realizadas as análises das ocorrências constituintes da segunda categoria, convém delinear algumas considerações no que tange às funções prosódicas e aos efeitos humorísticos decorrentes delas.

As instâncias humorísticas que compõem a segunda categoria não apresentaram, como já exposto, a oposição de *scripts* semânticos. Não obstante, por meio da execução prosódica em cada uma das ocorrências, foi possível verificar os efeitos humorísticos decorrentes dela. Vejamos:

- Repetição (como processo cômico): ocorrências (28), (29), (33) e (37)
- Ironia: ocorrências (26), (27) e (31)
- Exagero: ocorrências (30), (35) e (36)
- Imitação: ocorrências (32) e (34)

No gráfico a seguir é possível visualizar o predomínio de cada efeito de humor identificado nas doze instâncias constituintes da segunda categoria:

Gráfico 2. Efeitos de humor identificados na segunda categoria de análise



Fonte: Elaboração própria.

Os efeitos de humor decorrentes da modificação prosódica, e que foram identificados nas 12 ocorrências pertencentes à segunda categoria, estão relacionados e descritos a seguir. Vejamos:

Repetição: Ao fazer menção ao *Tractatus coislinianus*, Alberti (1999, p. 55, grifos nossos) enumera os procedimentos cômicos próprios de cada tipo. No caso dos diferentes discursos, a autora cita sete expressões da língua que engendram o efeito cômico, quais sejam: a homonímia, a sinonímia, **a repetição de palavras**, a paronímia, a forma diminutiva da expressão infantil, **a modificação de palavras por gestos ou voz**, dentre outros. Um dos registros mais antigos sobre a teoria da comédia já apontava o papel da repetição no procedimento cômico. A repetição de palavras ou a modificação delas pela voz, conforme visto anteriormente, foi identificada, por exemplo, nas instâncias (33) e (37), em que, embora o auditório esperasse ouvir uma palavra ou sentença diferentes, o resultado foi a emissão sendo repetida pela personagem, o que traiu as expectativas do público e gerou o riso nele. Ademais, sob a perspectiva retórica, a figura da repetição intensifica o sentido expresso pela palavra ou oração, como foi o caso das instâncias (28) e (29), em que a intensificação dos termos proferidos destoou dos contextos em que estavam inseridos, conforme já detalhado nas análises das referidas ocorrências.

Ironia: De acordo com Reboul (2004), na ironia, zomba-se dizendo o oposto do que se quer dar a entender; trata-se, de fato, de uma figura de pensamento, pois apresenta dois sentidos: aquele tomado ao pé da letra e aquele que se opõe ao sentido próprio do termo. Segundo o mesmo autor, a ironia pode ressaltar um argumento de incompatibilidade pelo ridículo. Para fins de ilustração dessa figura retórica em nosso *corpus*, pode ser mencionada a instância (27), em que a personagem Monica profere o termo *brave* (corajoso) com um desempenho prosódico veiculador de medo – exatamente o oposto do que ela pretendia dizer.

Exagero: Esse recurso, de acordo com Travaglia (1989, p. 64), consiste “no exagero na forma de falar ou na caracterização de alguém ou de algum objeto, de gestos, e até no detalhamento de ações e dizeres”. Em nossas análises, especificamente nas instâncias (30), (35) e (36), foi identificado o exagero na forma de falar, especialmente no que tange à prosódia; pois, em todos os casos elencados nessa categoria, a personagem alterou a duração e o volume de voz, conforme já detalhado na descrição da análise acústica das instâncias em questão. Essa modificação prosódica atribuiu exagero à emissão da personagem, Phoebe, em contextos onde tal comportamento é inesperado, como, por exemplo, em um funeral ou em uma interação com uma autoridade da polícia.

Imitação: Henri Bergson discorre, com detalhes, sobre as diferentes formas do cômico. Uma delas é aquela relativa à imitação, à atitude mecânica. Ora, o autor propõe que se aceite “a lei fundamental da vida, que é a de não se repetir jamais!” (BERGSON, 2018, p. 50). Contudo, prossegue o autor, um determinado movimento do braço ou da cabeça, por exemplo, parece se repetir, sempre o mesmo, periodicamente. Se notado e esperado, tal movimento provoca o riso involuntário. Por quê? Questiona o pesquisador. Em função de um mecanismo que funciona de forma automática. Nesse caso, “não se trata mais da vida, mas de *um mecanismo instalado na vida e que imita a vida. Trata-se do cômico. Eis porque gestos dos quais nunca riríamos tornam-se risíveis quando outra pessoa os imita.*” (BERGSON, 2018, p. 50, grifos nossos). As ocorrências (32) e (34) enquadram-se nessa categoria explanada por Bergson por imitarem gestos e modos de emissão de outra pessoa. No caso da instância (32), Joey imita, ainda que de forma subconsciente, a reprodução enérgica de Chandler que tentara despertá-lo de um sono profundo e incomodativo, já que Joey roncava muito enquanto dormia. Já a instância (34) apresenta a imitação de Chandler das ordens de Ross. Ainda que altere o conteúdo da frase (de *Pivot* para *Shut up* – conforme já explicado na descrição da análise acústica), Chandler imita o padrão de emissão prosódica do amigo.

É relevante indicar, ainda, que tais efeitos puderam provocar as seguintes situações:

- Violação das normas sociais, como, por exemplo, nas ocorrências (30), (35) e (36);
- Quebra da expectativa do auditório, como, por exemplo, nas ocorrências (33) e (37);
- Caracterização das personagens (*ethos* retórico).

Como a caracterização do *ethos* retórico foi identificada também em outras ocorrências da primeira categoria, explanaremos esse fenômeno no tópico posterior.

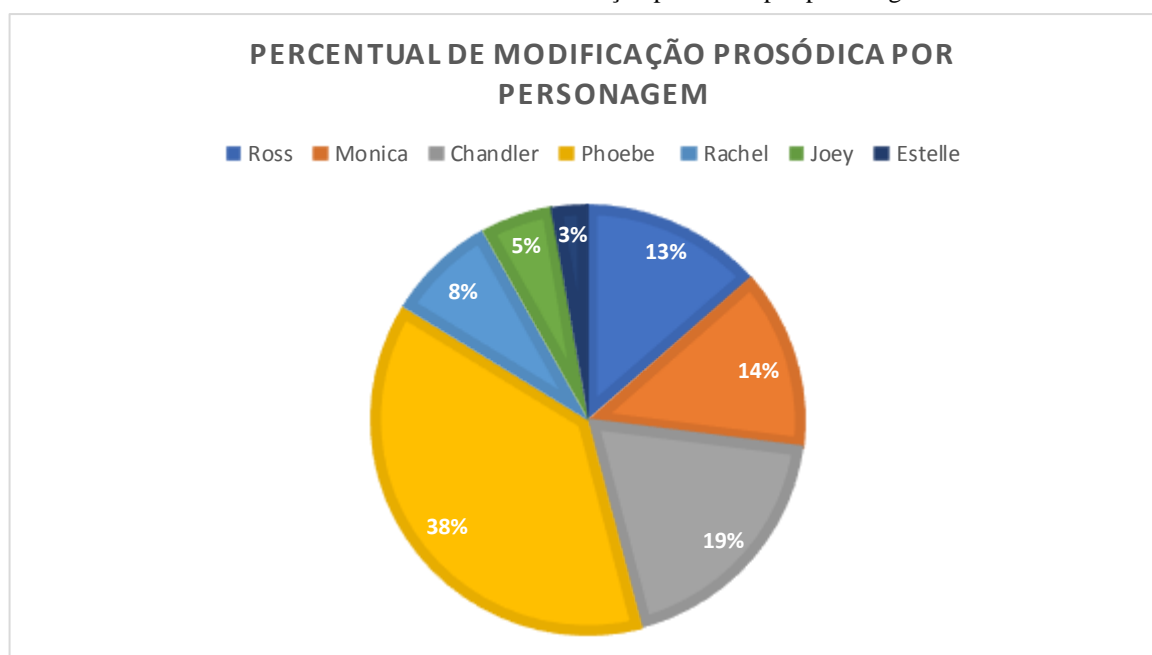
7.2 Discussão geral

Como já explicitado anteriormente, os 37 excertos analisados (bem como o *corpus* em sua totalidade) apresentaram enunciados idênticos – do ponto de vista sintático e lexical –, porém manifestaram características prosódicas distintas. Em outras palavras, podemos dizer que o traço distintivo de significação entre as enunciações ocorreu no nível suprasegmental. Sendo assim, parece evidente que a alteração de sentido não ocorreu em decorrência de alguma mudança vocabular ou sintática, mas sim prosódica.

No entanto, em 25 ocorrências, as modificações prosódicas engendraram *scripts* em oposição, conforme postulação raskiniana; tais oposições de sentido puderam, nessa parcela da amostra, ter sido responsáveis pela provocação do riso. Quanto às demais instâncias humorísticas, a saber, 12 ocorrências, foi possível averiguar os efeitos de humor já descritos anteriormente.

É preciso ressaltar que, em todas as instâncias humorísticas que compõem nosso *corpus*, a repetição esteve presente tanto como um critério metodológico para seleção dos enunciados quanto como um processo cômico desencadeador do riso. Não obstante, na primeira categoria de análises, a repetição dos enunciados com diferenciação prosódica entre as emissões construiu o humor decorrente da oposição de *scripts*. Já a segunda categoria reuniu as instâncias (28), (29), (33) e (37), em que o processo cômico oriundo da repetição não esteve atrelado à oposição de *scripts*, e sim a outros efeitos de humor já delineados na discussão de análise desse grupo.

Além disso, os dados extraídos das análises do *corpus* indicaram a função da prosódia na caracterização dos personagens. Com vistas a visualizar a frequência da modificação prosódica em cada um deles, exporemos o seguinte gráfico:

Gráfico 3. Percentual de modificação prosódica por personagem

Fonte: Elaboração própria.

O Gráfico 2 demonstra o percentual de modificação prosódica verificado em cada personagem. Como pode ser visto, os personagens que apresentaram mais ocorrências com modificação prosódica foram Phoebe (38%) e Chandler (19%). Ainda que Chandler tenha apresentado uma parcela considerável do total da amostra, a personagem Phoebe obteve o destaque, com 38% das ocorrências.

O Quadro 8 apresenta as instâncias emitidas por Phoebe, bem como as atitudes veiculadas pelo desempenho prosódico da personagem:

Quadro 8. Elementos prosódicos identificados na análise auditiva

Enunciado	Atitude veiculada
<i>Pick up the sock</i>	Exagero
<i>Pick up the sock</i>	
<i>Pick up the sock</i>	
<i>I should change my beliefs</i>	Reflexão tardia
<i>I should change my beliefs</i>	
<i>Denise/ Denise/ Denise</i>	Exagero
<i>Like a fool</i>	Exagero
<i>Like a fool</i>	
<i>Sit...</i>	Impaciência
<i>Sit!</i>	
<i>Back to happy</i>	Exagero
<i>Back to happy</i>	
<i>Oh my God</i>	Reflexão tardia e exagero

<i>Oh my God</i>	
<i>Oh my God</i>	
<i>Excuse-me</i>	Exagero e violação das normas sociais
<i>Excuse-me</i>	
<i>Was/ Was/ Was/ Was/ Was/ Was</i>	Exagero e impaciência
<i>Oh, my God</i>	Reflexão tardia
<i>Oh, my God</i>	
<i>Oh, now you have two</i>	Reflexão tardia/Gafe
<i>Oh, now you have two</i>	
<i>That's a Bird</i>	Reflexão tardia /Gafe
<i>That's a bird</i>	
<i>I can't believe you did this</i>	Reflexão tardia
<i>I can't believe you did this</i>	
<i>Based on this play</i>	Reflexão tardia/Gafe
<i>Based on this play</i>	

Fonte: Elaboração própria.

Conforme pode ser observado no Quadro 8, as atitudes veiculadas por Phoebe compreenderam o exagero, a reflexão tardia – que se refere à demora da personagem em assumir a percepção real do contexto em que uma determinada interação discursiva estava ocorrendo –, a gafe, que pode ser relacionada à reflexão tardia, a impaciência e, por fim, a violação das normas sociais. Em graus variáveis, as atitudes elencadas estabeleceram concomitância, como demonstrado, por exemplo, na ocorrência (37), em que a violação das normas sociais num ambiente de funeral é provocada pelo exagero da emissão prosódica.

No que se refere, especificamente, ao exagero, é oportuno trazer à baila o fato de o humor retratar, a sua maneira, os fatos e as pessoas, de modo a exagerá-los (POSSENTI, 2010, p. 179). Em nosso empreendimento investigativo, foi possível verificar que o exagero constitutivo do *ethos* da personagem Phoebe Buffay decorreu, de maneira bastante importante, de suas escolhas prosódicas, tais como: a repetição, a modificação da curva melódica e o acento frasal.

Embora a referida personagem tenha obtido destaque no que tange às modificações prosódicas e aos efeitos humorísticos decorrentes delas, é pertinente colocar que os demais personagens fizeram uso de tais recursos para construir oposição de sentidos – como nos casos averiguados na primeira categoria, composta por 70% do *corpus* –, para imitarem seus interlocutores por meio da repetição, violarem normas sociais ou, ainda, construir imagens de si mesmos de modo a gerar o riso, como foi observado no caso da personagem Phoebe.

7.3 Considerações finais

Em suma, a presente seção teve como propósito a descrição dos dados e a discussão dos resultados encontrados em nosso procedimento investigativo. Por meio do critério metodológico de delimitação das variáveis, a saber, das sentenças idênticas e da emissão efetuada pelo mesmo personagem, foi possível averiguar o papel da prosódia na construção dos diferentes sentidos veiculados. Em grande parte da amostra selecionada para análise, foi identificada a sobreposição de *scripts*; nas ocorrências restantes, embora não tenha ocorrido a oposição de sentidos, foi possível identificar efeitos de humor decorrentes das escolhas prosódicas, inclusive no que se refere à caracterização do *ethos* da personagem.

CONCLUSÃO

Imbuídos pelo objetivo de investigar o papel da prosódia na provocação do riso na etapa relativa à *actio* retórica, demos início à elaboração desta pesquisa. Para tanto, selecionamos, como *corpus*, o material de áudio extraído de instâncias humorísticas provenientes do *sitcom Friends*. A partir disso, passaremos a elencar as principais considerações oriundas de tal empreendimento investigativo.

A primeira delas é a de que o objeto selecionado para análise, dada a complexidade constitutiva do gênero ao qual pertence, demandou reflexões amparadas por uma abordagem teórica integrativa. Dessa maneira, os campos teóricos mobilizados foram: Retórica, Prosódia e Humor. Por intermédio dessa perspectiva de interface teórica, é que se pode descrever o fenômeno observado pela pesquisadora e que deu origem à hipótese norteadora desta pesquisa.

O arcabouço teórico proveniente da Retórica foi selecionado como a perspectiva pela qual analisaríamos o gênero *sitcom*, ao qual *Friends* pertence. A partir desse lugar teórico, passamos a investigar o caráter persuasivo do programa, que se concretizou nos altos índices de adesão evidenciados no decorrer das reflexões empreendidas na seção dedicada à apresentação do *corpus*. Além de fornecer subsídios capazes de explicar o mecanismo persuasivo da série, a teoria retórica ofereceu aporte teórico concernente à etapa discursiva denominada ação (*actio*). Nessa etapa, a oralidade assume protagonismo no que tange à provocação do riso, de forma específica, em nosso objeto de análise.

No que tange à investigação do papel da oralidade na provocação do riso, fez-se necessário convocar as contribuições teóricas advindas da Prosódia, que ofereceu instrumental analítico para a observação dos fenômenos responsáveis pela modulação da voz com vistas à construção de sentidos carreadores de humor.

Mediante a mobilização desse instrumental teórico-analítico, foi possível empreender uma investigação sistemática da relação existente entre elementos prosódicos e provocação do riso. Durante o procedimento analítico, foram trazidas à baila as funções desempenhadas pelos recursos prosódicos nos contextos humorísticos em questão. Na sequência, essas funções identificadas foram correlacionadas aos *scripts* contrastivos, que, por seu turno, atuaram como geradores de humor.

Esse fenômeno esteve presente em 25 ocorrências da amostra de análise composta por 37 instâncias humorísticas; dessa forma, foi possível verificar um quadro relativamente homogêneo em relação ao comportamento dos elementos prosódicos na produção do humor e provocação do riso no que tange à oposição de *scripts*. Além disso, ainda que nas 12 ocorrências

restantes não tenha sido identificada essa oposição, verificamos diferentes efeitos de humor decorrentes das modificações prosódicas, conforme foi demonstrado na seção intitulada “Descrição dos dados e discussão dos resultados”.

Parece conveniente dizer que os dados levantados indicaram que os fenômenos prosódicos – entoação, volume, tessitura, acento frasal e pausa –, puderam atuar na modificação e na construção de sentidos tanto de ordem semântica quanto pragmática. Dessa maneira, a prosódia assumiu um papel fundamental na constituição de *scripts* contrastivos e de efeitos de humor relacionados à repetição, à ironia, ao exagero e à imitação, provocando, desse modo, o riso.

É importante salientar que, quanto à discussão dos resultados, o que este trabalho pretendeu apreender não foi se a relação observada entre prosódia e humor aconteceu exatamente da mesma maneira em outras línguas, como na língua portuguesa, por exemplo. Antes, interessou-nos investigar se a prosódia teve ou não uma função geradora de humor, fato que se corroborou. Vale lembrar que, mesmo quando estamos falando dos suprasegmentos, das funções linguísticas dos elementos prosódicos, haverá sempre uma modulação, isto é, tal fenômeno prosódico pode indicar, pode sinalizar, mas não pode oferecer qualquer critério absoluto tomado isoladamente, uma vez que a produção de humor dependerá, obviamente, do contexto em que o riso aconteceu como decorrência de uma comicidade própria do momento enunciativo.

A partir disso, evidencia-se o caráter contributivo de nosso empreendimento investigativo como norteador para futuras pesquisas que se debrucem sobre a mesma temática. Destacamos, ainda, sua contribuição no que concerne ao papel da prosódia na construção dos textos orais do gênero humorístico, uma vez que poucas investigações sistemáticas foram conduzidas no Brasil a fim de demonstrar esse fenômeno. Nesse sentido, acreditamos na relevância deste empreendimento científico, que objetivou apresentar uma abordagem sistemática, do ponto de vista metodológico, e integrativa, do ponto de vista teórico.

No que tange à metodologia, é pertinente, ainda, tecer algumas reflexões finais. Na ocasião do levantamento de trabalhos que tiveram objetivos próximos ao nosso, foi identificada a obra *Prosody and humor*, organizada por Attardo, Wagner e Urios-Aparisi (2013). Nessa obra, os pesquisadores chegaram à seguinte conclusão: as investigações que tomam o humor como objeto devem levar em conta seu caráter multimodal, como as expressões faciais, a linguagem corporal, o contexto e a voz, com especial ênfase às variações entoacionais. Nesse sentido, a voz não assumiria o protagonismo, e sim um papel coadjuvante no processo de construção do humor.

Naturalmente, a presente pesquisa reconhece o caráter multimodal desse fenômeno, bem como a importância do contexto enunciativo em que o riso acontece. Todavia, ao delimitar, ao máximo, as variáveis das instâncias humorísticas que comporiam nosso *corpus*, pudemos estreitar os elementos observados e, com isso, investigar o papel específico da prosódia na geração do humor e consequente provocação do riso. Como foi demonstrado, a prosódia, de fato, assumiu uma função geradora de humor em inúmeros casos. Ainda que sejam necessários mais estudos que se debruçam sobre o tema, pode-se considerar que esta tese oferece contribuição metodológica para as pesquisas que têm como objeto o humor pautado na oralidade.

Feita essa observação final, e por intermédio de todo exposto, constatamos a plausibilidade de nossa hipótese de pesquisa, que acredita na existência de um estreito vínculo entre a Retórica, a Prosódia e o Humor. De igual modo, como já reiterado, a hipótese norteadora deste estudo foi confirmada, pois os resultados indicaram que as modificações de caráter prosódico puderam exorbitar a função de simples marcadores enunciativos – como outros estudos já indicavam – para assumir o protagonismo no processo de estímulo do riso em inúmeras ocorrências discursivas, como demonstrado nesta pesquisa.

REFERÊNCIAS

ABERCROMBIE, D. **Elements of general phonetics**. Edimburgh: Edimburgh University Press, 1967.

ALBERTI, V. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: FGV, 1999. (Coleção antropologia social)

ALEXANDRE JÚNIOR, M. Introdução. *In*: ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015. p. 9-52.

ARISTÓTELES. **Partes dos animais**. Tradução de Maria de Fátima de Sousa e Silva e consultoria científica de Lucas Angioni. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2015.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: editora 34, 2017.

ATTARDO, S. (Org). **Encyclopedia of Humor Studies**. Texas: A&M University, 2014.

ATTARDO, S. **The linguistics of humor: an introduction**. New York: Oxford University Press, 2020.

ATTARDO, S.; RASKIN, V. Script theory revis(it)ed: joke similarity and joke representation model. **Humor**, v. 4, n. 3/4, p. 293-347, 1991.

ATTARDO, S.; URIOS-APARISI, E.; WAGNER, M. M. **Prosody and humor**. John Benjamins Publishing Company, 2013.

BALLY, C. **El lenguaje y la vida**. 5. ed. Tradução de Amado Alonso. Buenos Aires: Losada, 1941.

BARBOSA, P. A. **Prosódia**. São Paulo: Parábola, 2019.

BERGER, P. L. **O riso redentor**: a dimensão cômica da experiência humana. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Revisão da tradução de Beatriz Silveira Castro Filgueiras. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

BERGSON, H. **O Riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Tradução de Maria Adriana Camargo Cappello. Introdução de Débora Cristina Morato Pinto. São Paulo: Edipro, 2018.

BOERSMA, P.; WEENIK, D. **Praat**: doing phonetics by computer, versão 5.3.16. Disponível em: <http://www.praat.org/>. Acesso em: 23 set. 2018.

BOLLELA, M. F. A prosódia como instrumento de persuasão. *In*: LOUZADA, M. S. O.; NASCIMENTO, E. M. F.S.; OLIVEIRA, M. R. M. (Orgs.). **Processos enunciativos em diferentes linguagens**. Franca: Unifran, 2006. p. 113-128.

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

CAGLIARI, L. C. Prosódia: algumas funções dos supra-segmentos. **Cadernos de Estudos Linguísticos** (UNICAMP), Campinas, v. 23, p. 137-151, 1992.

CAGLIARI, L. C. **Elementos de fonética do português brasileiro**. São Paulo: Paulistana, 2007.

CAGLIARI, L. C.; MASSINI-CAGLIARI, G. O papel da tessitura dentro da prosódia portuguesa. *In*: CASTRO, I.; DUARTE, I. (Orgs.). **Razões e emoção**: miscelânea de estudos em homenagem a Maria Helena Mira Mateus. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2003.

CANTERO SERENA, F. J. **Teoría y análisis de la entonación**. Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2002.

CARMELINO, A. C. **Humor**: eis a questão. São Paulo: Cortez, 2015.

CARMELINO, A. C.; RAMOS, P. *Continuum* de piadas: das narrativas planejadas à espontaneidade do humor. **Linguagem em (Dis)curso** – LemD, Tubarão, SC, v. 19, n. 3, p. 471-485, set./dez. 2019.

CERETTA, F. M. **A reinvenção do Sitcom**: a comédia na era dos reality shows. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2016.

CHOMSKY, N.; HALLE, M. **The sound pattern of English**. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1968.

CÍCERO, M. T. **El orador**. Traducción, introducción y notas de Eustaquio Sánchez Salor. Madrid: Alianza editorial, 2013.

CITELLI, A. **Linguagem e persuasão**. 10. ed. São Paulo: Ática, 1995.

CÓRDULA, M. S. M. **Entoação e sentidos: análise fonético-fonológica dos padrões entoacionais do português brasileiro e do inglês norte-americano no filme Shrek**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013.

DRIESSEN, H. Humor, riso e o campo: reflexões da antropologia. *In*: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Orgs.). **Uma história cultural do humor**. Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.

EAGLETON, T. **Humor**. Tradução de Alessandra Bonruquer. Rio de Janeiro: Record, 2020.

FERREIRA, L. A. **Leitura e persuasão: princípios de análise retórica**. São Paulo: Contexto, 2010. (Coleção Linguagem e Ensino).

FERREIRA, L. A. Tá rindo de quê? Aspectos da graça e do risível em retórica. *In*: CARMELINO, A. C. **Humor: eis a questão**. São Paulo: Cortez, 2015. p. 181-194.

FONSECA, I. B. B. A retórica na Grécia antiga. *In*: MOSCA, L. L. S. (org.). **Retóricas de ontem e de hoje**. 3. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004. p. 99-118.

FIGUEIREDO, M. F. Nuances do dizer: efeitos retóricos da prosódia. *In*: **Artimanhas do dizer: retórica, oratória e eloquência**. São Paulo: Blucher, 2017. p. 125-138.

FIGUEIREDO, M. F.; FERREIRA, L. A. A perspectiva retórica da argumentação: etapas do processo argumentativo e partes do discurso. **ReVEL**, v. 14, n. 12, 2016. p. 44-59.

FIORIN, J. L. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2014.

FREITAS, F. C. A “graça” no campo da religião: uma análise retórica da pregação de Cláudio Duarte. 2017. 104f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2017.

FREUD, S. **O chiste e sua relação com o inconsciente**. Tradução de Fernando Costa Mattos e Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GEBARA, E. S. **Alguns aspectos da intonação no Português**. 1976. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1976.

GEIER, M. **Do que riem as pessoas inteligentes?** Rio de Janeiro: Record, 2011.

HOBBS, T. **Leviatã ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil** (os pensadores). Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1988.

KALLAS, C. **Na sala de roteiristas**: conversando com os autores de Friends, Mad Men, Game of Thrones e outras séries que mudaram a TV. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

KENT, R. D.; READ, C. **Análise acústica da fala**. Tradução de Alexandro Rodrigues Meireles. São Paulo: Cortez, 2015.

KOROSTENSKIENE, J.; LIEPONYTĖ, A. Funny as it may be: Humour in the American sitcoms I Love Lucy and Modern Family. **Studies about language**. Kaunas, n. 33, p. 57-73, 2018.

KUPERMANN, D. **Ousar rir**: humor, criação e psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (Sujeito e história)

LIBERMAN, M.; PRINCE, A. **On stress and linguistic rhythm**. *Linguistic inquiry*, 1977. p. 249-336.

LUCENTE, L. Introdução à análise entoacional. *In*: FREITAG, R. M. K.; LUCENTE, L. (Orgs.). **Prosódia da fala**: pesquisa e ensino. São Paulo: Blucher, 2017. p. 7-25.

MARTIN, R. A.; FORD, T. **The psychology of humor**: an integrative approach. Academic Press: 2018.

MARTINS, N. S. **Introdução à estilística**: a expressividade na língua portuguesa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

MASSINI-CAGLIARI, G. **Acento e ritmo**. São Paulo: Contexto, 1992 (Coleção Repensando a língua portuguesa).

MASSINI-CAGLIARI, G. **Do poético ao lingüístico no ritmo dos trovadores**: três momentos da história do acento. Araraquara: FCL, Laboratório Editorial, UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 1999.

MASSINI-CAGLIARI, G.; CAGLIARI, L. C. Fonética. *In*: MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. (Orgs.). **Introdução à linguística**: domínios e fronteiras. 9. ed. v. 1. São Paulo: Cortez, 2012. p. 113-156.

MATEUS, S. **Introdução à Retórica no Séc. XXI**. Editora LabCom.IFP: Covilhã, 2018.

MEIRELES, A. R. **Reestruturas rítmicas da fala no português brasileiro**. 2007. 295f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

MIGLIORINI, L. M. Q. **Estudo do ritmo do Português Brasileiro a partir da análise de processos fonológicos lexicais e pós-lexicais**. 2008. 138f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, Campus de Araraquara, 2008.

MILLER, K. **I'll Be There for You**: The One about Friends. Hanover Square Press: London, 2018.

MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Helena O. Ortiz Assumpção. S Paulo: Editora UNESP, 2003.

PEDROSO, M. I. de L. O uso de técnicas vocais como recursos retóricos na construção do discurso. **Revista do GEL**, 5(2). 2008. 139–161.

PELEGRINI, C. H. O sitcom de câmera única e a serialização do estilo na comédia de TV. **Crítica Cultural** – Critic, Palhoça, SC, v. 10, n. 1, p. 27-44, jan./jun. 2015.

PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. **Tratado da argumentação**: a nova retórica. Tradução Maria Ermentina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PERUJO SERRANO, F. **Pesquisar no labirinto**: a tese de doutorado, um desafio possível. Tradução: Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

PIKE, K. L. **Phonemics**: a technique for reducing languages to writing. 12. ed. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1971. 1ª edição: 1947.

PIKE, K. L. **The intonation of American English**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1945.

POSSENTI, S. **Humor, língua e discurso**. São Paulo: Contexto, 2010.

PROPP, V. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.

PROVINE, R. R. **Laughter: A Scientific Investigation**. New York: Penguin Group, 2000.

QUEIROZ, H. S. **A contribuição da prosódia e da qualidade de voz na expressão de atitudes do locutor em atos de fala diretivos**. 2011. 317f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras da Universidade de Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

QUINTILIANO. **Instituição oratória**. Tradução de Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, 2016. (Tomos II, III e IV)

RAMÍREZ VIDAL, G. La hipocrítica o arte de la expresión oral en la retórica griega clásica. *In: LUDOVICE, C. A. B; A. M. P. MANFRIM, FIGUEIREDO, M. F. (Orgs.). O texto: corpo, voz e linguagem*. Franca: Unifran, 2018. p. 99-119.

RASKIN, V. **Semantic mechanisms of humor**. Holland: D. Reidel Publishing Company, 1985.

REBOUL, O. **Introdução à retórica**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SALIBA, E. T. História cultural do humor: balanço provisório e perspectivas de pesquisas. **Revista de história**, São Paulo, nº 176, nov. 2017..

SCARPA, E. M. Apresentação. *In: SCARPA, E. M. (Org.). Estudos de prosódia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999. p. 1-6.

SILVA, T. C. **Dicionário de fonética e fonologia**. Colaboradoras: Daniela Oliveira Guimarães, Maria Mendes Cantoni. São Paulo: Contexto, 2017.

SKINNER, Q. **Hobbes e a teoria clássica do riso**. Tradução: Alessandro Zir. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004.

SUSMAN, G.; DILLON, J.; CAIRNS, B. **Friends forever**: aquele sobre os episódios. Tradução de Carolina Caires Coelho. Caxias do Sul, RS: Belas Letras, 2020.

TENANI, L. Fonologia prosódica. *In*: HORA, D.; MATZENAUER, C. L. **Fonologia, fonologias**: uma introdução. São Paulo: Contexto, 2017.

TRAVAGLIA, L. C. O que é engraçado? Categorias do risível e o humor brasileiro na televisão. **Leitura: Estudos linguísticos e literários**. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, n. 5, 6, p. 42-79, 1989.

TRAVAGLIA, L. C. Uma introdução ao estudo do humor pela lingüística. **DELTA** - Revista de Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 55-82, 1990.

TRINGALI, D. **Introdução à retórica**: a retórica como crítica literária. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

URIOS-APARISI, E.; WAGNER, M. M. Prosody of humor in *Sex and the City*. *In*: ATTARDO, S.; URIOS-APARISI, E.; WAGNER, M. M. (Orgs.). **Prosody and humor**. John Benjamins Publishing Company, 2013. p. 167-188.

WEEMS, S. **Ha!**: a ciência de quando rimos e por quê. Tradução de McSill Story Studio. São Paulo: DVS Editora, 2016.