

UNIVERSIDADE ABERTA



A Piada e a Narrativa Conversacional de Cariz Humorístico:

um breve estudo comparativo

Joana Leichsenring Furtado

Mestrado em Estudos de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino

2016

UNIVERSIDADE ABERTA



A Piada e a Narrativa Conversacional de Cariz Humorístico:

um breve estudo comparativo

Joana Leichsenring Furtado

Mestrado em Estudos de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino

**Dissertação orientada pelo Professor Doutor José Baptista Armindo de Morais e
coorientação da Professora Doutora Isabel Maria Loureiro de Roboredo Seara.**

2016

Aos meus Pais.

Resumo

O Humor é uma das bases da interação social humana e, por conseguinte, uma parte importante das relações que os indivíduos de uma sociedade estabelecem uns com os outros, utilizando-o com as mais variadas intenções.

A presente dissertação tem como objetivo analisar nos dois subgêneros narrativos humorísticos - a Piada e a *Narrativa Conversacional de Cariz Humorístico* - as semelhanças e as diferenças na construção das suas estruturas, na utilização das estratégias interacionais usadas pelos interlocutores durante as interações, bem como alguns elementos avaliativos que traduzem as reações dos intervenientes perante as narrativas ouvidas.

Na primeira parte, procedemos à referência das principais linhas teóricas que norteiam o tema do presente trabalho. Neste âmbito, referenciamos os quadros teóricos como o de Raskin (1985) e o de Morais (2010), tendo este último sido utilizado como ferramenta base nas nossas análises.

Na segunda parte, analisámos Piadas e *Narrativas Conversacionais de Cariz Humorístico*, uns retirados do *Corpus* Morais (2010), outros de um *Corpus* por nós criado (Furtado (2014)).

A partir desta análise constatou-se que (i) a estrutura tanto da Piada como da *Narrativa Conversacional de Cariz Humorístico* se constrói de forma muito semelhante; (ii) o *Ataque* na *Narrativa Conversacional de Cariz Humorístico* se assemelha em muito ao *Ataque* da Piada; (iii) que o modo como o locutor constrói a Orientação e a Ação na Piada é, de um modo geral, fixo; (iv) que ambos os gêneros narrativos contêm formas de qualificação dos enunciados muito semelhantes; (v) que o *trigger* das Piadas opõe sempre duas ideias distintas, conforme o preconizado por Raskin; (vi) que tanto nas Piadas como nas *Narrativas Conversacionais de Cariz Humorístico* os interlocutores necessitam de partilhar os mesmos conhecimentos prévios para que o objetivo final do locutor seja alcançado, isto é, o riso.

Palavras-chave: Humor conversacional, Piada, *Narrativa Conversacional de Cariz Humorístico*, *Dimensões de Análise*

Abstract

Humour is one of the basis of human social interaction and therefore it is an important part of the relationships that individuals of a community establish with each other, using it with the most varied intentions.

This present dissertation attempts at understanding the similarities and the differences in the construction on two humorous subgenres - the Joke and the *Humourous Conversational Narratives*-, analyzing their structures, the use of interactional strategies, as well as some evaluative elements that translate the reaction of the interlocutors to the heard narratives.

This work is composed by two parts. In the first part, we review the literature of the main scholars who dedicated their studies to the subject of this work. In this context, there will be a reference to the theories defended by investigators as Raskin (1985), and as Morais (2010), which was used as a base tool in this study.

In the second part, there will be analyzed five jokes and four *Humourous Conversational Narratives*, some taken from the *corpus* named Morais (2010), others from a created *corpus* called Furtado (2014).

Based on these analysis it was found that (i) the structure of both the joke as the *Humourous Conversational Narratives* is built very similarly; (ii) the *Abstract* on *Humourous Conversational Narratives* resembles much to joke *Abstract*; (iii) that the way the speaker builds *Orientation* and *Complicating Action* in the joke is, in general, fixed; (iv) that both narrative genres contain forms of qualification of very similar utterances; (v) where the trigger jokes opposed two distinct ideas, as recommended by Raskin; (vi) that both Jokes and in *Humourous Conversational Narratives* interlocutors need to share the same prior knowledge to the ultimate goal of the speaker is reached, that is laughter.

Keywords: Conversational humour, joke, *Humourous Conversational Narratives*,

Dimension Analyses

Agradecimentos

O presente trabalho, cuja semente foi lançada no âmbito do seminário *Discurso Oral*, lecionado pelo Professor Doutor Armindo de Moraes, não poderia ter sido terminado sem o apoio e a ajuda de várias pessoas, às quais gostaria de exprimir a minha profunda gratidão.

Assim, gostaria de agradecer ao meu orientador, o Professor Armindo de Moraes, por todo o apoio que me deu ao longo deste percurso, sob a forma de sugestões, de contribuições e de críticas construtivas.

Queria também agradecer à coordenadora do Curso de Mestrado em Estudos de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino, a Professora Doutora Isabel Roboredo de Seara, que foi uma força inspiradora, sem a qual eu não teria concluído este trabalho, e um grande exemplo profissional e pessoal para todos nós.

Outra força inspiradora foi a do Senhor Doutor Carlos de Oliveira Coelho pelas longas horas em que me ouviu falar do trabalho e pela sua personalidade de “coca-bichinhos” - que tanto admiro - que me permitiu ter acesso a obras fundamentais para a realização do meu trabalho.

As minhas palavras de agradecimento dirigem-se também às Senhora Doutora Luiza Cabral e Senhora Doutora Astrid Boléo pela agradável e divertida sessão de anedotas que proporcionaram sem a qual eu não poderia ter efetuado o *corpus* presente neste trabalho.

Agradeço ainda ao meu amigo David Castro por me ouvir sempre nos meus momentos altos e baixos e por ter podido contar sempre com ele nos últimos tempos em todas as situações mais difíceis da minha vida.

Ao Miguel.

Índice

	Pág.
Introdução	2
1. Enquadramento teórico	4
1.1. Estudos teóricos sobre o Humor	5
1.1.1. O Humor – o que nos leva a rir?	6
1.1.2. <i>A Teoria Semântica dos Dois Scripts</i> , de Raskin (1985).....	9
1.2. <i>A Análise do Discurso</i> e a <i>Análise da Conversação</i>	14
1.3. Género narrativo e género discursivo	22
1.4. O Enunciado Narrativo (EN) e a Narrativa Conversacional (NC).....	26
1.4.1. A Piada e as <i>Narrativas Conversacionais de Cariz Humorístico</i> (NCCHs) ...	27
1.5. O <i>Modelo de Análise para os Enunciados Narrativos</i> , de Morais (2010)	30
1.5.1. <i>A Dimensão Textual/ Sequencial</i> do Enunciado Narrativo.....	31
1.5.2. <i>A Dimensão Discursivo-Pragmática</i>	31
1.5.2.1. <i>A Dimensão Interacional</i>	33
1.5.2.2. <i>A Dimensão Configuracional</i>	35
1.5.3. As macroproposições	36
1.6. O gatilho de Morais (2010) e o <i>trigger</i> de Raskin (1985)	39
2. Trabalho de análise do <i>corpus</i>	42
2.1. O <i>corpus</i>	42

2.1.1. Objetivos do trabalho de análise.....	42
2.1.2. Metodologia.....	42
2.1.3. Procedimentos de análise.....	42
2.1.4. Recolha dos <i>corpora de trabalho</i>	43
2.1.5. Procedimentos de organização e de referenciação de ambos os <i>subcorpora</i> (Morais (2010) e Furtado (2014)).....	45
2.1.6. Caracterização sociolinguística das interações presentes no <i>corpus</i>	46
2.2. Análise.....	50
2.2.1. A <i>Dimensão Textual/ Sequencial</i> nas Piadas e nas NCCHs.....	50
2.2.1.1. Análise da F-Piada 1.....	50
2.2.1.2. Análise da F-Piada 2.....	57
2.2.1.3. Análise da F-Piada 3.....	60
2.2.1.4. Análise da F-Piada 4.....	61
2.2.1.5. Análise da M-NCCH1.....	62
2.2.1.6. Considerações.....	65
2.2.2. A <i>Dimensão Discursivo-pragmática</i>	66
2.2.2.1. A <i>Dimensão Interacional</i> nas Piadas e nas NCCHs.....	66
2.2.2.1.1. O Ataque na F-Piada 1.....	67
2.2.2.1.2. O Ataque na M-NCCH 1.....	72
2.2.2.1.3. Considerações.....	74
2.2.2.1.4. Coda na Piada.....	75
2.2.2.1.5. A Coda na M-NCCH 1.....	78
2.2.2.1.6. Considerações.....	79

2.2.3. <i>A Dimensão Configuracional</i> nas Piadas e nas NCCHs.....	80
2.2.3.1. O Ataque na Piada.....	81
2.2.3.2. O Ataque nas NCCHs.....	85
2.2.3.3. Orientação e Ação na f-Piada 2.....	94
2.2.3.4. Orientação e Ação nas NCCHs.....	103
2.2.3.5. Resolução na Piada.....	104
2.2.3.6. Resolução e/ ou Avaliação Final nas NCCHs.....	107
3. Reflexões finais.....	114
Nota final.....	120
Referências bibliográficas	121
Anexos	

Índice de Quadros

	Pág.
Quadro 1 - “ <i>Objetivos de análise sob o ponto de vista de cada uma das dimensões Textual/Sequencial e Interacional</i> ”	34
Quadro 2 - “ <i>Divisão das macroproposições segundo as suas dimensões de estudo</i> ”	39
Quadro 3 - “ <i>Esquematização das semelhanças ocorridas nos vários movimentos do Ataque na Piada e na NCCH</i> ”	75
Quadro 4 - “ <i>A Ratificação do EN na Piada e na NCCH</i> ”	115

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

AC – Análise da Conversação

AD – Análise do Discurso

CCN – Contrato Comunicacional Narrativo

def. – definição

DD – Discurso Direto

DI – Discurso Indireto

DR – Discurso Relatado

EN – Enunciado Narrativo

ISD - Interacionismo Sóciodiscursivo

MC - Marcador Conversacional

NC – Narrativa Conversacional

NCCH – Narrativas Conversacionais de Cariz Humorístico

PNCCN – Protocolo de Negociação do Contrato Comunicacional Narrativo

Introdução

O Humor ocupa um lugar premente nas nossas interações orais diárias, revestindo-se nelas das mais variadas facetas, desde a simples piada à ironia, ao sarcasmo, à comédia ou ao episódio caricato vivido por algum de nós que julgamos, pelas mais diversas razões, ser merecido de ser contado. Sendo assim o Humor é uma das bases da interação social humana e, por conseguinte, uma parte importante das relações que estabelecemos uns com os outros na sociedade. Utilizamo-lo para lidar com situações desagradáveis ou para nós desconhecidas ou, ainda, para construir relações sociais e afetivas, entre várias outras motivações. Na verdade, o Humor encontra-se intimamente associado à suspensão de códigos éticos, morais e sociais e inverte os códigos estabelecidos, sem ter, contudo a função de criar novos. A possuir uma função, esta será a de esclarecer as estruturas sociais e culturais sobre as quais os processos psíquicos e cognitivos erguem as suas construções concetuais. Com efeito, o Humor é mais *ethos* do que *aisthetikos*, pois revela-se contra a ordem estabelecida, servindo como uma forma de protesto contra o poder instituído. Muitos têm sido os estudiosos que se interessaram por este tema, procurando uma tipologia para o estudo do Humor, visando compreender a sua consequência fisiológica, o riso - ou sorriso, como refere Steiner (2013)¹.

Embora este corresponda a um tema fascinante, não é, porém, o nosso propósito procurar uma teoria que desenhe uma genealogia ou uma definição tanto do Humor como do Riso - conceitos que se confundem - nem tampouco compreender as motivações que levam a este último. Pretendemos somente - pois o espaço de que dispomos não nos permite voos maiores - analisar alguns procedimentos operativos linguístico-discursivos da construção dos dois subgéneros narrativos de cariz humorístico, as *Piadas* e as *Narrativas Conversacionais de Cariz Humorístico*. Por outras palavras, restringimos o nosso campo de estudo à comparação entre os subgéneros narrativos *Piadas*, enquanto Enunciados Narrativos humorísticos estandardizados, e as *Narrativas Conversacionais de Cariz Humorístico*, que resultaram da vivência do narrador ou de alguém que passou por essa vivência e a narrou posteriormente.

Para a prossecução deste objetivo, utilizaremos como meios teóricos os que consideramos essenciais para o nosso trabalho no campo do estudo do Humor, principalmente a obra de Raskin (1985) entre outros que considerarmos pontualmente relevantes. No que concerne à análise operativa do *corpus* que escolhemos baseamo-nos no *Modelo de Análise para os*

¹ No final do seu artigo, Steiner refere: “*Julgo pois – não mo censurem – que compreender a origem e a essência do sorriso corresponderá a compreender o supremo mistério da singularidade do homem e da mulher, a circunscrever a sua solidão na multiplicidade do vivo*” (Steiner, 2013: 92).

Enunciados Narrativos, de Moraes (2010). No entanto, não seguiremos este modelo na sua globalidade, motivo que explicaremos no ponto 1.5. do presente trabalho.

1. Enquadramento Teórico

Neste enquadramento teórico afluiremos algumas noções básicas que norteiam as correntes e/ou disciplinas que se dedicaram ao estudo dos comportamentos humanos quando em situação de interação oral e que se encontram na base da nossa análise. Muitos são os estudos nos campos inframencionados, contudo, ressaltamos que, por uma questão de espaço, mencionaremos somente os estudos que consideramos mais oportunos para o tema do nosso trabalho.

Assim, e em primeiro lugar, traçaremos as principais linhas de abordagem do Humor e as principais teorias linguísticas a ele associadas pelos estudiosos, culminando em Raskin (1985).

De seguida, distinguiremos de um modo breve as disciplinas *Análise do Discurso* e *Análise da Conversação*, uma vez que utilizamos na base do nosso trabalho as ferramentas desta última. Todavia, consideramos que para compreendermos a *Análise da Conversação*, devemos efetuar uma breve incursão à *Análise do Discurso*, por esta dar origem à primeira. Para o efeito, recorreremos a bibliografia sobre autores centrais neste âmbito, a saber: basear-nos-emos sobretudo em Charaudeau e Maingueneau (2002) a fim de compreendermos as ideias preconizadas por Garfinkel (1967), Goffman (1922-1982), Sacks (1935-1975) e Schegloff (1937-?) e Jefferson (1938-2008), em Heritage e Atkinson (1984), assim como em Kerbrat-Orecchioni (1997, 2004) e mencionaremos ainda estudos mais recentes como os de Sidnell e Stivers (2013).

Em terceiro lugar, abordaremos as noções de género narrativo e de género discursivo, explicitando de seguida, em quarto lugar, os conceitos de Enunciado Narrativo (EN) e de Narrativa Conversacional (NC) para prosseguirmos com uma breve distinção entre o que canonicamente se encontra instituído como pertencente ao subgénero Piada e ao subgénero das *Narrativas Conversacionais de Cariz Humorístico*.

Em quinto lugar, procuraremos explicitar no que consiste o *Modelo de Análise para os Enunciados Narrativos*, de Moraes (2010) que, assim como o trabalho de Raskin (1985), estruturam teoricamente a nossa investigação. Porém, como já tivemos oportunidade de referir acima, não seguiremos o primeiro modelo na sua globalidade, aspeto que - repetimos - explicaremos no ponto 1.5..

1.1. Estudos teóricos sobre o Humor

Neste ponto, faremos uma breve descrição das principais investigações que têm vindo a ser realizadas no âmbito do Humor, atribuindo um enfoque especial ao texto humorístico quando em interação oral.

Ressalvamos que este trabalho não tem como objetivo elaborar um estudo exaustivo sobre o que provoca o riso. Para tal seria necessário incluir outros campos de estudo que cremos não se inserirem nos nossos objetivos. Pretendemos apenas fazer um levantamento daqueles que nos parecem ser os principais estudos sobre o Humor, no intuito de facilitar a compreensão do nosso trabalho de análise do *corpus*.

Antes de iniciarmos a nossa exposição, gostaríamos de esclarecer que existem várias nomenclaturas utilizadas pelos estudiosos para, por um lado, se referirem ao *humor conversacional*, isto é, aquele em que o locutor narra numa situação de interação oral uma história humorística acontecida numa situação real com ele ou com terceiros e, por outro lado, fazerem menção às narrativas humorísticas fictícias que se enquadram no âmbito das *piadas*.

Para este fim, apoiamo-nos no artigo *Entendendo o humor*, cujo autor, Maxwell Lambda², procedeu a um levantamento das várias terminologias utilizadas por vários e importantes investigadores que estudaram o discurso humorístico. No primeiro grupo acima referido destacam-se as terminologias de *humor verbal* (Proveda, 2005), *humor conversacional* (Coates, 2007; Kotthoff, 2007; Attardo, 1994; Norrick, 1994), *humor situacional* (Boxer e Cortès-Conde, 1997) ou *brincadeira conversacional* (Davies, 2003). No segundo grupo encontramos *joke* (Kotthoff, 2007), *canned joke* (Attardo, 1994), *piada* (Fernandes, 2006; Possenti, 1998, 1991; Gil, 1995; Massoni, 1995) ou apenas *humor* (Travaglia, 1990) (Lambda, s.d.: 41).

Realçamos que no presente trabalho denominamos o primeiro grupo de *Narrativas Conversacionais de Cariz Humorístico* (doravante, NCCH) e o segundo grupo de *piadas*. A contrastação entre ambas será focada no ponto 1.4.1..

² Infelizmente, não nos foi possível encontrar referências maiores a este artigo que consideramos de qualidade. Este trabalho pode ser encontrado em: http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/12941/12941_4.PDF. Acesso em: 11 de novembro de 2013.

1.1.1. O Humor - o que nos leva a rir?

Rir de um qualquer subgênero de texto humorístico oral implica muitos outros aspetos para além de uma simples interpretação linguística do enunciado proferido, pois envolve processos cognitivos profundos e atividades mentais complexas.

Attardo (1994), na sua obra *Linguistic Theories of Humour*, traz contribuições importantes para o estudo da natureza do Humor, subdividindo em três teorias principais as ideias dos investigadores sobre o mesmo, ou seja, numa Teoria Social (ou de Hostilidade/Superioridade), numa Teoria Psicanalítica (ou de Libertação) e numa Teoria Cognitiva. Passemos em revista estas teorias, tendo em consideração que estas não correspondem a ideias novas, mas que foram desenvolvidas a partir de pesquisas de investigadores mais antigos que já se haviam debruçado sob o tema, como Bergson (1899), Freud (1905) ou Propp (1976).

No que se refere à primeira teoria, a Teoria Social (ou de Hostilidade/Superioridade), esta defende que o Humor, enquanto expressão de revolta, de hostilidade, de agressão e/ou de escárnio para com os valores sociais vigentes, pressupõe um sentimento de superioridade da parte de quem o utiliza. Também Sírio Possenti (1998), que se baseia em Raskin (1985), sublinha que as *Piadas* utilizam como fonte principal as “desgraças humanas” e que estas são representadas de forma grosseira e/ou estereotipada (Possenti, 1998: 25-26). Assim, parece existir uma tendência para rir sempre daquilo que denigre de alguma forma a imagem do outro, existindo no que ri a necessidade nem sempre consciente de se elevar perante esse outro. Por outras palavras, o ser humano utiliza o Humor como uma estratégia para criticar os costumes sociais vigentes, pois sente-se “encarcerado” nos valores e nas regras do seu dia a dia, esforçando-se muitas vezes por agir de acordo com o que é socialmente considerado “politicamente correto”. Quando o indivíduo se depara com uma situação que lhe parece sair do âmbito do que padronizou como sendo “normal” - no que se refere à forma de agir correta em determinadas situações sociais -, sente o desconcerto que a situação lhe provoca e ri.

A partir do que atrás se disse, vislumbramos que existe um enfoque por parte destes investigadores num lado talvez mais negativo do riso. Contudo, os mesmos investigadores acreditam que é na tomada de consciência da sua superioridade que os interlocutores reencontram os valores sociais enraizados, contribuindo o Humor para a formação da solidariedade e da noção de grupo (Duarte, 2012: 19). Também o já acima referido investigador brasileiro Possenti acredita que ao utilizarem a estratégia do Humor os interlocutores são levados, nas próprias palavras do autor,

“a tentar reconhecer (ou) confirmar diversas manifestações culturais e ideológicas, valores arraigados” (Possenti, 1998: 25).

Na verdade, as interações parecem levar a um sentimento de aproximação e de cumplicidade entre os interlocutores, pois estes sentem que partilham ideias e pontos de vista, dando-lhes o conforto do sentimento de pertença a um grupo. Neste sentido, e tendo por base o trabalho de Del Ré (2010), consideramos relevante convocar a noção de *shared intentionality* proposta por Tomasello (2005), que ousámos traduzir por “intencionalidade partilhada” (Del Ré, 2010: 101). Facilmente descortinamos, por conseguinte, que o Humor possui como funções sociais o alívio de uma tensão ou de uma pressão socialmente sentida, mas também a de aproximação dos falantes do ponto de vista afetivo. Também Davies (2003) acredita que a *coconstrução* de um discurso humorístico cria um espírito de solidariedade entre os interlocutores, pois desenvolve e mantém o *rappor*t, ou seja, a empatia e a ligação com o outro (Davies, 2003: 1368)³. Por sua vez, Norrick (1994) considera que o *humor conversacional* interfere na interação por, por vezes, se encontrar ligado a um modo de agressão, mas acredita que serve em simultâneo de base à aproximação entre os interlocutores. Deste modo, o Humor fomenta o *rappor*t ao interromper o decorrer da interação, intensificando, assim, o sentimento de coesão entre o grupo. Este procede à negociação da alteração de um enunciado sério para um enunciado humorístico, o que requer a aceitação do interlocutor (Norrick, 1994: 409). Os sentimentos de solidariedade e de coesão que se criam no seio do grupo são explicados também por Norrick (1994) na sua obra *Involvement and joking in conversation* (1994). Norrick defende que o Humor existe, pois os interlocutores encontram-se em permanente negociação e necessitam da aceitação e do apoio do(s) outro(s) interlocutor(es) para poderem manter e prosseguir a conversação (Norrick, 1994: 429)⁴. Norrick explica ainda que a utilização do Humor se deve a três fatores principais que levam ao que o autor apelida de “envolvimento”, a saber: a necessidade de um elemento do grupo se identificar com o mesmo, a procura de redução da tensão eventualmente existente no grupo e, por último, por este tipo de narrativa implicar um ambiente de maior camaradagem entre os elementos do grupo (Norrick, 1994: 423).

³ Segundo Tannen (1989) o *rappor*t consiste em “uma conexão interna e mesmo emocional que une uma pessoa a outra, assim como a outros lugares, coisas, atividades, ideias, memórias e palavras”(Tannen, 1989: 147).

⁴ É esta negociação que se encontra implícita nas ideias preconizadas por Morais (2010) quando refere o *Contrato Comunicacional Narrativo* que explicitaremos no ponto 1.5.2.1.1.

No que respeita à segunda teoria - a Teoria Psicanalítica (ou da Libertação), atribuída a Freud (1905) -, o Humor é concebido não como uma forma hostil e/ou agressiva, mas de fuga ou de libertação das tensões acumuladas pelo indivíduo na sociedade. Assim, Duarte (2012) revela que, para Freud (1905), o resultado final da audição de qualquer texto humorístico é o riso, sendo este um momento de descompressão física e psicológica da pressão social que o indivíduo acumula e que alivia ao utilizar a técnica humorística sentindo, assim, um prazer (Monteiro Duarte, 2012: 20). Neste sentido, Isabel Ermida (2003) explica-nos que há na verdade uma

“libertação de energia ou tensão inutilmente acumulada, que se dissipa nos espasmos da gargalhada, a que corresponde uma economização precoce do esforço de contenção” (Ermida, 2003: 48).

Das três teorias descritas, destacamos para a nossa investigação a centralidade da terceira - a Teoria Cognitiva (ou de Incongruência). Para esta teoria, o Humor é compreendido enquanto evento comunicativo que sucede em situações não esperadas, o que desconcerta quem as presencia ou quem as ouve, provocando-lhe o riso. Na verdade, sublinhamos que esta quebra na expectativa somente acontece, porque os interlocutores partilham conhecimentos sociais e culturais previamente adquiridos ao momento da interação. Quando esta acontece, os interlocutores procuram enquadrar o que ouvem nesses seus conhecimentos prévios, a fim de compreenderem e de interpretarem o que lhes é narrado. Sucede contudo que, devido a situações em que ocorre um “deslocamento” de um discurso para outro - ou de “interferência” de um discurso noutro -, se quebra o que o interlocutor aguardava ser o desfecho da conversação. Por conseguinte, ri quando percebe que, afinal, o desfecho era outro diferente. Deste modo, o Humor é o resultado da percepção de algum tipo de paradoxo existente num enunciado, isto é, uma viragem inesperada num final que o interlocutor esperava, sendo precisamente essa viragem que o faz rir. É, pois, este paradoxo inesperado no enunciado proferido pelo locutor, o desvio ao que é considerado pelo interlocutor como sendo convencional, obrigando-o a reorganizar e a reestruturar o seu pensamento, que torna um texto humorístico (oral) risível. Santos (2009) resume bem as ideias principais desta teoria ao mencionar que o

“conceito de incongruência parte da idéia dualística da relação entre percepção e representação do estado das coisas no mundo, mais especificamente da relação

entre objetos, conceitos e realidade. Essa postura de considerar o estado das coisas e sua logicidade frente à percepção do quão congruente ou incongruente se apresentam as coisas e idéias no mundo é a premissa básica da teoria da incongruência” (Santos, 2009: 132)⁵.

Yus Ramos (1996), por sua vez, crê que para que um texto humorístico surta efeito, existe ainda uma outra premissa que deve acontecer antes do aparecimento da incongruência. Na verdade, Yus Ramos acredita que a base de toda a criação humorística é o conhecimento intrínseco que todos possuímos de uma atividade cognitiva básica do ser humano, ou seja, a procura pela relevância dos enunciados que ouvimos (Yus Ramos, 1996: 506)⁶.

Já Freud (1905) acreditava que o que leva as pessoas a rir de um chiste⁷ é um conjunto de técnicas verbais utilizadas pelo seu locutor ou interlocutor, entre as quais se encontra a “técnica de deslocamento”, que consiste na quebra - inesperada (sublinhado nosso) - de um sentido esperado pelo interlocutor para, afinal, outro sentido (Ávila, 2009: 9).

É neste ponto da nossa reflexão que se justifica a inserção das ideias preconizadas por Raskin (1985) que se seguem e a que nos reportaremos pontualmente ao longo da análise do nosso *corpus*.

1.1.2. A Teoria Semântica dos Dois Scripts, de Raskin (1985)

Raskin (1985), na sua obra *Semantic Mechanisms of Humour*, sem tradução para o português, cria a *Teoria Semântica dos Dois Scripts* (*Semantic Script Theory of Humor* (doravante, SSTH) em que explica o conceito de “incongruência”⁸, isto é, a oposição entre duas ideias distintas presentes num único enunciado que despoleta o riso no interlocutor. Sob este ponto

⁵ Para um aprofundamento do conceito de incongruência, ver Santos, 2009: 132-134.

⁶ Esta teoria foi desenvolvida por Sperber e Wilson (1986/ 95).

⁷ A edição brasileira da obra freudiana (no original: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*) optou por traduzir o vocábulo “Witz” por “chiste”. Pensamos não estarmos errados se traduzirmos o mesmo vocábulo no português europeu por piada. Contudo, sempre que nos remetamos a Freud, adotamos o vocábulo chiste, por uma questão de lealdade à obra que consultámos.

⁸ Citamos Godoi, que explica o conceito de *incongruência*, baseando-se em Santos (2009): “o conceito da incongruência se pauta na ideia de um mundo intrinsecamente ordenado, e quando percebemos ou experimentamos algo que não se enquadra às normas desse mundo, rimos dele, pois encontramos uma incongruência. A incongruência é, então, entendida como uma violação das expectativas que as pessoas fazem a respeito do mundo em que a realidade é construída. Do ponto de vista humorístico, segundo o autor, uma incongruência é uma dissonância cognitiva das expectativas que o interlocutor vai elaborando em seu processamento de informação da narração da história (da Piada). A incongruência na Piada é justamente o ponto de união entre o descompasso do plano do mundo real e o plano do mundo irreal” (Godoi, 2010: 2)

de vista, Raskin crê que para um texto ser humorístico, este deve conter em simultâneo dois *scripts*⁹. Na verdade, ao longo dos enunciados, o locutor utiliza um primeiro *script* a que no *trigger*¹⁰ do texto humorístico se sobrepõe um segundo *script* que leva a uma interpretação diferente daquela que era inicialmente a esperada. Embora Raskin admita que os dois *scripts* sejam opostos - ou seja, um apresenta-se como real e o outro como irreal, um como esperado e o outro como inesperado, um como plausível e o outro como não plausível -, eles acabam por se complementar. Raskin evidencia ainda que para que um texto provoque o riso, ele deve conter um *trigger* que funcione como uma passagem rápida, curta e repentina de um *script* para o outro. Assim, e à semelhança do que já relevava Freud (1905) quando se referira à existência da “técnica de economia”, também Raskin considera que um dos segredos do riso se encontra na economia por meio da qual a narrativa é elaborada, isto é, quanto mais curta e sucinta for uma piada, maior o seu efeito (Raskin, 1985: 99-101)¹¹.

Contudo, esta explicação não é suficiente para compreendermos a reação de riso por parte do interlocutor, o que, de resto, também Raskin prognosticou. Assim, num seu trabalho posterior, Raskin adverte que não é apenas o facto de um texto apresentar dois *scripts* diferentes que o torna humorístico, pois, relembramos, um texto pode ser ambíguo, mas não provocar o riso

⁹ Raskin define *script* como sendo “*the large chunk of semantic information surrounding the word or evoked by it. The script is a cognitive structure internalized by the native speaker and it represents the native speaker’s knowledge of a small part of the world*” (Raskin, 1985: 81).

Por outro lado, a noção de *script* (também conhecida por *roteiro*) é definida, por Ávila (2009), que se baseia no *Dicionário de Análise do Discurso*, como “*um estudo das representações de conhecimentos “esquematizados” na memória para a compreensão de alguns tipos de eventos estereotipados e dos conteúdos semânticos correspondentes nos textos. O script informa-nos primeiramente sobre processos inferenciais importantes para a referência*” (Ávila, 2009:24). Para muitos autores, o conceito de *script* é sinónimo de *frame*. Contudo, segundo Santos (2009) existe uma pequena diferença que passamos a citar: “*Podemos dizer que frame é um conjunto de conhecimentos enciclopédicos, armazenado, que o indivíduo tem do mundo, ou sobre a maneira como ele vai agir no mundo; script, por outro lado, é um conjunto de conhecimentos situacionais, de roteiros comportamentais, sobre as pessoas, coisas e eventos dessa sociedade; mais, script é a maneira como o indivíduo realmente age numa determinada situação. Enquanto um frame diz respeito a um fato (conhecimento) universal do mundo, um script remete a um conhecimento social e cultural sobre esse fato e ao qual o indivíduo recorre todas as vezes*” (Santos, 2009: 145)

¹⁰ Na mesma obra, Rosas (2003), a partir de Raskin (1985), define *gatilho* (no original *trigger*) como sendo “*a parte do texto que engatilha e dispara o efeito de humor*” (Rosas, 2003: s.p.). Segundo Ávila (2009), para Raskin existiriam dois tipos de *trigger*, ou seja, o que contém uma ambiguidade e um que contém uma contradição.

¹¹ Possenti (1998) defende que o locutor utiliza determinadas estratégias linguísticas para esconder nos seus discursos humorísticos a sua verdadeira intenção, isto é, a de veicular os acima referidos discursos não permitidos a alta voz. Assim, para este investigador os locutores fazem uso de diversos mecanismos de variados níveis linguísticos, como o fonológico, o morfológico, o lexical, ao nível deítico, da coerência textual (como a inferência, a pressuposição e o conhecimento prévio) assim como também de questões de variação linguística e de tradução. Tenani (2001) acrescenta que, na verdade, os locutores fazem uso de operações epilinguísticas, controlando o locutor o efeito e o gatilho dos discursos por ele desejado no seu interlocutor. Por sua vez, o interlocutor também deve possuir um papel ativo neste processo de interpretação da mensagem de um discurso humorístico, operando sobre as várias estruturas linguísticas e não linguísticas implícitas nesses mesmos discursos (Tenani, 2001: 9). Por conseguinte, Possenti sublinha a dificuldade em caracterizar os discursos humorísticos de acordo com uma única técnica, pois elas envolvem vários níveis para uma sua apreensão profícua (Possenti, 1998:27). Assim, Possenti considera que a única obrigação da Piada é “ser boa tecnicamente”, sendo a sua forma de enunciação que a torna numa boa ou má Piada (Pontarolli, 2003: 6).

(Ávila, 2009: 24). Por conseguinte, Raskin acrescenta ainda a necessidade de existir um *trigger* que leve à súbita e radical mudança na interpretação do texto. Por outras palavras, o primeiro *script* deve mostrar-se como sendo de *bona-fide* (boa-fé) transformando-se num *script* que contém um modo de *não bona-fide* (de não boa-fé). Neste sentido, e a fim de compreendermos melhor esta ideia, passamos a explicitá-la. Na verdade, baseando-se na ideia do *Princípio de Cooperação* de Grice (1975), Raskin desenvolve o *Princípio Cooperativo para o Humor*, esclarecendo que o interlocutor, ao ouvir o primeiro *script*, confia na *bona-fide* (ou boa-fé) do seu interlocutor e acredita que a narrativa que ouve é verdadeira, real. No entanto, ao ouvir o *trigger*, apercebe-se que algo no enunciado não corresponde à “lógica das coisas” que foi assimilando ao longo da sua vida, faz inferências e compreende que, afinal, se confronta com um segundo *script*. Esta incongruência provoca-lhe um desconcerto cognitivo, percebendo que, afinal, o locutor violou as máximas do *Princípio de Cooperação* e que afinal se encontrava numa situação narrativa de *não bona-fide* - ou de não boa-fé - e ri (Raskin, 1985: 103, 1992: 87-92)¹².

Na mesma ordem de ideias, Santos e Godoi, a partir de Ritchie (1999 e 2004), acrescentam que uma Piada é constituída pelo *setup*, isto é, o corpo textual da Piada, e o *trigger*, o desfecho da Piada, explicando que

“o *setup* apenas cria no ouvinte uma expectativa de incongruência humorística e é o *trigger*, ao menos inicialmente, que parece não fazer sentido. É o *trigger*, portanto, que manifesta a incongruência (Santos e Godoi, 2010: 4).

Acresce ainda que o *setup* contempla os quatro elementos principais da narrativa tradicional, ou seja, a exposição com a apresentação das personagens, a complicação da trama, o clímax e o desfecho revelado pelo *trigger*.

Além destes aspetos, pensamos ser necessário convocarmos outros conceitos para compreendermos os preceitos necessários do que nos faz rir numa piada. Assim, e para este efeito, é importante compreendermos as noções de *Formação Discursiva* e de *Interdiscurso*, criadas, segundo Ávila (2009), por Foucault (1969) e por Pêcheux (1971, 1975), e as noções de *estruturas de expectativas* e de *esquemas de conhecimento* de Tannen e Wallat (2002).

¹² De igual modo, Possenti (1998) acredita que numa Piada existe sempre algum tipo de elemento linguístico com pelo menos dois sentidos possíveis (os *scripts* de Raskin). Para Possenti, é ao leitor que cabe descortinar entre esses dois significados possíveis, isto é: “o mais óbvio deles deve de alguma forma ser posto de lado, e o outro, o menos óbvio, é aquele que, em um sentido muito relevante, se torna dominante” (Possenti, 1998: 39).

Relativamente ao conceito de *Formação Discursiva* (doravante, FD) - conceito criado, por Foucault (1969) e reformulado por Pêcheux, Haroche e Henry (1971) -, Pêcheux (1975) preconiza que ele seria a articulação entre o discurso e a ideologia, isto é, tudo o que é falado apenas tem sentido no contexto em que é proferido, pelo que as palavras não têm um sentido próprio e literal. Neste sentido, Foucault explica que

“um enunciado pertence a uma formação discursiva, como uma frase pertence a um texto, e uma proposição a um conjunto dedutivo” (Foucault, 1969: 135)

e acrescenta que

“a lei dos enunciados e o fato de pertencerem à formação discursiva constituem uma e única mesma coisa; o que não é paradoxal, já que a formação discursiva se caracteriza não por princípios de construção, mas por uma dispersão de fato, já que ela é para os enunciados não uma condição de possibilidades, mas uma lei de coexistência, e já que os enunciados, troca, não são elementos intercambiáveis, mas conjuntos caracterizados por sua modalidade de existência” (Foucault, 1969: 135).

Posteriormente, Pêcheux concebe a noção de *Interdiscurso* para justificar aquilo que determina a FD. Deste modo, o *Interdiscurso* respeita aos conhecimentos prévios que qualquer falante possui relativamente a uma palavra, expressão ou discurso. Várias são as contestações por parte de outros investigadores no que concerne a estes conceitos¹³. A primeira, de um âmbito mais geral, relaciona-se com o facto de que nada é novo na língua e que tudo nela já foi ou ainda é aproveitado por alguém num determinado contexto. Só assim se dá o encontro do sentido de uma palavra, de uma expressão ou mesmo de um discurso humorístico. Por conseguinte, uma piada só obterá o efeito do riso se, anteriormente à sua narrativa, o interlocutor estiver na posse de conhecimentos prévios sociais, culturais, psicológicos, entre outros, que lhe permitam contextualizar as situações narradas. É, pois, também neste sentido que, de acordo com Bastos & Stallone (2011), a investigadora Deborah Tannen (1979) introduz a noção de *estruturas de expectativa*, que corresponde aos conhecimentos culturais, sociais e comportamentais adquiridos pelos indivíduos ao longo da

¹³ Cfr. por exemplo Possenti (2003), “Observações sobre Interdiscurso”, in Revista Letras, Curitiba, n° 61, especial, pp. 253-269, 2003. Editora UFPR.

vida e que partilham com os outros indivíduos de uma mesma sociedade. Neste sentido, Tannen explica-nos que

“the way we can make sense of the world is to see the connection between things, and between present things and things we have experienced before or heard about. These vital connections are learned as we grow up and live in a given culture. As soon as we measure a new perception against what we know of the world from prior experience, we are dealing with expectations” (Tannen, 1979: 137).

São, pois, esses mesmos conhecimentos prévios que geram expectativas no alocutário e que lhe possibilitam a associação e a inferência dos acontecimentos e/ou estados relatados (Bastos & Stallone, 2011: 161). Ou seja, e referindo-nos a um exemplo existente no nosso *corpus*, se o interlocutor não conhecer de antemão o *cliché* associado às mulheres louras, não vai compreender o enunciado e conseqüentemente não achará qualquer graça à piada, pelo que o objetivo do locutor falhará.

Na verdade, para Gumperz (1989) a questão de que os interlocutores necessitam de partilhar conhecimentos culturais e sociais para desse modo inferirem informações relevantes para o entendimento dos enunciados é tão fulcral que defende que

“uma teoria geral das estratégias do discurso deve portanto começar por especificar quais são os conhecimentos linguísticos e socioculturais que é preciso partilhar para manter um envolvimento conversacional, e tratar, de seguida, o que constitui a própria natureza de inferência conversacional, o que faz a especificidade cultural, sub-cultural e situacional da interpretação” (Gumperz, 1989: 2).

Em suma, em qualquer situação de interação oral os interlocutores procuram identificar ativamente sinais que lhes permitam contextualizar os enunciados, para poderem fornecer uma resposta adequada à situação comunicativa em que se encontram, a fim de poderem contribuir proficuamente na construção da comunicação que decorre. Como Lambda (s.d.) refere, esta ideia já foi defendida por Gumperz (1982) que acredita que para compreendermos se um determinado enunciado é humorístico, necessitamos de *pistas de contextualização* (Lambda, s.d.: 40) fornecidas pelo nosso interlocutor que nos levem a interpretar o enunciado

de acordo com as intenções e os objetivos comunicativos do locutor. Estas pistas podem ser do âmbito linguístico (tópico, registo, escolha lexical), paralinguístico (pausas, tom e ritmo de fala) e (ou não) verbal (gestos, olhares, posturas corporais) (Bastos & Stallone, 2011: 163). Curiosamente, já Bateson (1954) se referira à procura de pistas por parte do interlocutor para interpretar corretamente o enunciado, apelidando esta situação de *frame*. Para este efeito, Bateson baseou-se na noção de *footing*¹⁴ de Goffman (1974)¹⁵. Um *frame* corresponderia, assim, à capacidade de contextualização por parte do interlocutor do enunciado, tendo aproveitado de forma profícua as pistas fornecidas pelo locutor sem as quais a mensagem do EN não é suscetível de ser compreendida.

À semelhança do que expusemos acima relativamente ao conceito de *Interdiscurso* (cfr. ponto 1.1.2.) também a noção de *frame*, segundo Tannen (1989), necessita de conhecimentos prévios partilhados pelos interlocutores para que a conversação seja bem sucedida e, acrescentamos, compreendida pelos interlocutores, considerando a mesma investigadora que as noções de *frame* e de *esquemas de conhecimento* se encontram intimamente articuladas (Tannen, 1989: 38 - 42).

A seguir a estas concetualizações, passamos a distinguir as duas disciplinas Análise do Discurso e Análise da Conversação.

1.2. A Análise do Discurso e a Análise da Conversação

Chegados a este ponto, cumpre-nos enquadrar as narrativas humorísticas - as piadas e as *Narrativas Conversacionais de Cariz Humorístico* -, no quadro teórico da *Análise da Conversação* (doravante, AC), pois seguimos a sua metodologia no momento da recolha dos dados para a nossa análise. No entanto, a fim de compreendermos a AC, cremos ser

¹⁴ A noção de *footing* é definida por Goffman (1974b) como uma "(...) outra forma de falar sobre uma alteração no nosso quadro dos eventos "(...) uma alteração no alinhamento que assumimos para nós próprios e para os demais presentes e que se expressa na forma como gerimos a produção ou receção de uma elocução" (Goffman, 1974b: 128). Por sua vez, para Tannen e Wallat (2002 [1987]) o *footing* seria "o alinhamento que os participantes estabelecem para si e para os outros numa situação (Tannen e Wallat (2002 [1987]: 188 apud Bastos & Stallone, 2011: 162). Gumperz (1982) apelida esta noção de *pistas de contextualização* e explica que "(...) é através de constelações de traços presentes na estrutura da superfície das mensagens que os falantes sinalizam e os ouvintes interpretam qual é a atividade que está ocorrendo, como o conteúdo semântico deve ser entendido e como cada oração se relaciona ao que se precede ou sucede. Tais traços são denominados *pistas de contextualização*" (Gumperz, 2002 [1982]: 152).

¹⁵ Advertimos, contudo, que nem sempre as pistas levam o interlocutor a compreender o enunciado da forma que o locutor o objetivou. Esta situação acontece por exemplo com a ironia, em que pode suceder que as pistas não sejam suficientemente claras e que o interlocutor "falhe" a interpretação, pois compreende o enunciado de forma literal (sobre a ironia, cf. tese de PERRIN, Laurent (1996), *L'ironie mise en trope: Du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*. Paris: Kimé).

necessário procedermos à distinção do objeto de estudo entre esta disciplina e a corrente mais ampla, na qual ela se insere, isto é, a *Análise do Discurso* (daqui para a frente, AD).

Em traços gerais, podemos afirmar que enquanto a AD estuda as estruturas de toda a situação comunicativa, seja esta a linguagem oral ou escrita, a AC é uma corrente de pensamento dentro da AD que se dedica à análise da comunicação em situação de interação oral face a face, que deve ocorrer obrigatoriamente num contexto natural e espontâneo. Aprofundamos de seguida esta ideia introdutória.

A AD é um termo ambíguo e abrangente. Neste sentido, Charaudeau e Maingueneau (2002) explicam que esta é uma disciplina relativamente recente, tendo definições muito variadas. Na verdade, a AD pode ter um sentido mais amplo, se a virmos como a análise do discurso em geral, ou como uma disciplina, cujo objeto de estudo é restrito, isto é, quando, ao distinguirem-se as várias disciplinas que se debruçam sob o discurso, se reserva esta denominação a apenas a uma única vertente¹⁶. De acordo com os autores supracitados, parece ser difícil localizar historicamente o surgimento da AD, pois creem não existir um momento fundador concreto. Com efeito, a AD é o resultado da convergência entre várias correntes mais recentes com a renovação de práticas de estudo de texto antigas.

Neste âmbito, julgamos ser pertinente lembrar que foram os formalistas russos - entre os quais destacamos Bakhtin ([1992 [1993], [2006]) e Voloshinov ([1930] 1981) - que, contrariando as abordagens filológicas que dominavam os estudos da língua, se centraram no discurso. Com efeito, anteriormente aos formalistas russos, os estudos linguísticos debruçavam-se sob a língua como um mero meio de comunicação, não tendo em conta a comunicação discursiva efetiva, ou seja, o enunciado utilizado pelos falantes. No entanto, Bakhtin defendia que o estudo da língua apenas pode acontecer na análise do enunciado, pois é neste que sucede a verdadeira interação entre o *eu* e o *outro*. Além disso, Bakhtin acreditava que para que a interação suceda com sucesso é necessário que os falantes dominem os géneros discursivos. Neste sentido, Bakhtin explica que

¹⁶ Maingueneau (2007) preconiza que, no campo da AD, são várias as correntes e/ou disciplinas que abordam especificamente o tema das ações empreendidas pelos interlocutores em situação de interação oral, a saber: i) a abordagem do ato de fala; ii) a “sociolinguística interacional”, de Gumperz e Goffman; iii) a “etnografia da comunicação”, de Hymes; iv) a “abordagem pragmática”; v) a Análise da Conversação; e vi) a abordagem variacionista, de Labov. Maingueneau lembra que a esta já por si extensa lista haverá ainda que acrescentar pelo menos duas outras correntes, isto é, vii) a “teoria da polidez”, de Brown e Levinson, e viii) a Análise Crítica do Discurso, esta também conhecida por “psicologia discursiva”, de Potter e Wetherell (Maingueneau, 2007: 23-24).

“esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo [...]” (Bakhtin, 2006: 261),

acrescentando que

“[...] cada enunciado particular é individual, mas cada utilização da língua elabora os seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros de discurso” (Bakhtin, 2006: 261).

Por seu turno, Voloshinov ([1930] 1981), um dos membros do círculo de Bakhtin, refere que o entendimento recíproco entre os interlocutores somente é possível se os intervenientes partilharem as mesmas experiências, pois acredita que qualquer enunciado nasce da interação entre dois ou mais indivíduos num determinado contexto social e cultural (Voloshinov, 1981: 3). Neste sentido, Bakhtin (1993) resume que qualquer discurso se encontra imbuído da história social e cultural dos falantes, ou seja, e de novo nas palavras do autor,

“o discurso é um fenómeno social em todas as esferas da sua existência” (Bakhtin, 1993: 71)¹⁷.

Embora Bakhtin tivesse lançado as bases para a AD, Charaudeau e Maingueneau (2002) referem que este termo apenas surge pela primeira vez em Harris (1952). Já Bakhtin havia procurado estudar os procedimentos distribucionais das unidades que vão além da própria frase. Posteriormente, nos anos 60, começam a desenhar-se as correntes que vão dar origem ao campo atual da AD, podendo distinguir-se cinco principais, nomeadamente a etnografia da comunicação (Gumperz et Hymes (1964)); a etnometodologia - que dará origem à AC (Garfinkel (1967)) -; a escola francesa; as teorias de enunciação e de linguística textual e as correntes pragmáticas (Charaudeau & Maingueneau, 2002: 42). Neste contexto, Charaudeau e Maingueneau definem a AD como o estudo do discurso, apoiando-se em Van Dijk (1985), para quem a disciplina é a análise da utilização real da linguagem, com interlocutores reais que se encontram em situações reais¹⁸. Os mesmos investigadores remetem também para

¹⁷ Relembramos que este ponto de vista é também posteriormente defendido por outros autores, como Tannen ([1979], [1989]) e Tannen e Wallat (2002) (cfr. ponto 1.1.2. do presente trabalho).

¹⁸ No original: *“l'étude de l'usage réel du langage, par des locuteurs réels dans des situations réelles”* (Charaudeau & Maingueneau, 2002: 42 apud van Dijk, 1985: I,2).

Schiffrin (1994) que esclarece que a AD estuda a linguagem como uma atividade ancorada a um contexto produtor de unidades que vão além da frase. Por outras palavras, Schiffrin releva a utilização da linguagem para fins sociais, expressivos e referenciais (Charaudeau & Maingueneau, 2002: 42 *apud* Schiffrin, 1994: 339). A AD é, pois, uma abordagem linguística que veio a tornar-se num dos métodos mais extensamente utilizados para analisar o discurso, recaindo o seu foco nas marcas ideológicas, isto é, nos aspetos culturais e sociais, que se encontram intrínsecos a qualquer discurso escrito ou falado, debruçando-se a sua análise sob a coerência e a coesão na construção dessas marcas nesses mesmos discursos. Deste modo, até aos anos 70, as interações eram analisadas quantitativamente ao nível da sua estrutura e dos mecanismos que as organizam. Importa sublinhar que as análises efetuadas se davam sempre em interações já acontecidas, isto é, passadas.

Nesta linha de pensamento, a AD aproxima-se de três correntes, a saber: da etnografia da comunicação, da sociolinguística interacional e da AC. Assim, a AD debruça-se de igual modo sob o estudo da conversação, sendo fundamentalmente os países anglo-saxónicos que consideram o discurso como uma atividade interacional. Por conseguinte, a AD pode inclusive utilizar como objeto de estudo um mesmo *corpus* da AC, contudo, fã-lo-á sob um ponto de vista metodológico diferente. Na verdade, o que diferencia as duas disciplinas é o método que ambas utilizam nas análises que efetuam. Com efeito, Charaudeau e Maingueneau (2002) explicam que a AD analisa de modo dedutivo o seu objeto de estudo, baseado na delimitação das unidades e das categorias, procurando formular as regras da composição do discurso.

Na década de 60, Harold Garfinkel (*1917-†2011), inspirado por Goffman (*1922-†1982), insurgiu-se contra este método tradicional, por considerá-lo demasiado quantitativo e objetivo, e deslocou o foco de análise para os dados empíricos e qualitativos agora de interações surgidas em situações naturais, espontâneas e face a face. Esta nova abordagem considerava a conversação uma atividade central da vida social, pois é nela que os falantes constroem as suas identidades, estando imbuída da cultura na qual os interlocutores se movimentam. Neste contexto, citamos Goodwin e Heritage (1990) que nos explicam:

“social interaction is the primordial means through which the business of the social world is transacted, the identities of its participants are affirmed or denied, and its cultures are transmitted, renewed and modified” (Goodwin & Heritage, 1990: 285).

Com efeito, a AC interessou-se pelas interações verbais em contexto natural e passou a analisar como os interlocutores organizam as suas trocas verbais cotidianas, principalmente no que concerne à ordem de *co-cooperação* por eles utilizada.

Retomamos Garfinkel que procurou compreender a forma através da qual os indivíduos pertencentes a uma determinada sociedade constroem as suas interações, dando relevância ao contexto situacional no qual elas sucedem. Garfinkel acreditava que as interações acontecem num espaço social e cultural que incorporam, no dizer do próprio, “*expectativas socialmente padronizadas*”, correspondendo a atividades humanas organizadas, embora “*de um modo invisível aos próprios membros da sociedade*” (Garfinkel, 2007: 286-288).

Garfinkel teve como seu aluno e continuador Harvey Sacks (*1935-†1975), a quem é atribuída - juntamente com Emanuel Schegloff (1937-?), e também Gail Jefferson (*1938-†2008) -, a fundação da AC. Sacks contrapôs-se a Chomsky (*1928-?) que considerava a conversação um modo de discurso desorganizado e por esse motivo não estudável (Sidnell & Stivers, 2013: 23). Pelo contrário, Sacks desenvolveu a teoria de que as interações acontecem numa determinada ordem e não ao acaso, existindo uma estrutura mais ou menos constante nas atividades conversacionais entre os falantes, sendo essa mesma ordem que permite que a conversação aconteça e prossiga (Galhano Rodrigues, 1998: 25). Neste sentido, retomamos Goffman (1974b) que explicita este aspeto do seguinte modo:

“os participantes são obrigados a procurar não tantos modos de se exprimirem como modos de assegurarem que os enormes recursos expressivos da interação face a face não sirvam por inadvertência a transmitir alguma coisa inconveniente. Desejosos de preservar a face de cada um, eles acabam assim por agir de tal modo que eles preservam a ordem da comunicação” (Goffman, 1974b: 25-26).

Continuando a nossa exposição, Sacks (1995) explica que o objetivo primordial da AC é o de procurar as regras da sequência conversacional, enfatizando por exemplo as sequências, a organização dos turnos, os marcadores conversacionais, entre outros, utilizados pelos falantes ao longo das suas interações. Na prática, surgia a ideia de separar cada um dos enunciados proferidos pelos interlocutores em situação real e espontânea e de procurar nesses enunciados eventuais semelhanças que permitissem criar algum tipo de regra. Por sua vez, o já acima referido investigador Schegloff aprofundaria o estudo dos mecanismos de reparação, enquanto

Jefferson contribuiria para o estudo das interações reais e face a face com a criação de um sistema de convenção de transcrição dos enunciados amplamente utilizado pelos analistas.

Em suma, o objeto de estudo da AC recai na conversação, intrinsecamente interacional, analisando a disciplina formalmente os comportamentos e as ações linguísticas e não linguísticas dos intervenientes durante a interação. Há que realçar ainda o facto de a interação ter sido passado a ser observada sob o ponto de vista do contexto da situação em que a mesma ocorre, não descurando a relação social existente entre os intervenientes na mesma e o conhecimento prévio que estes devem necessariamente possuir para poderem compreender a mensagem que lhes é transmitida (Galhano Rodrigues, 1998: 41). Assim, a AC trabalha por meio de uma aproximação indutiva - e empírica - do seu objeto de estudo, baseando-se nas regularidades e recorrências ordenadas que surgem a partir da construção colaborativa entre os falantes no momento das suas interações em contexto de situação oral autêntica (Charaudeau & Maingueneau, 2002: 38). Dito de outro modo, e citando para este efeito Almeida (2012),

“na perspectiva da Análise Conversacional, procede-se à análise das sequências discursivas que estruturam o discurso verificando-se, igualmente, que «(...) o sentido comunicativo é coconstruído através da interação locutor/ alocutário e emerge das expectativas e contingências sequenciais mutuamente reconhecidas que surgem no falar-em-interação»” (Almeida, 2012: 13 *apud* Schiffrin, 2001: 67).

Também Heller (2001) explica no seu artigo “Discourse and Interaction” que a AC faz parte da AD assim como o fazem vários outros modelos teóricos, unindo-os o facto de todos eles procurarem analisar a forma como os interlocutores utilizam elementos linguísticos e discursivos de modo criativo, a fim de alcançarem os seus objetivos comunicativos, podendo fazê-lo de forma consciente ou não (Heller, 2001: 261). Porém, esta investigadora sublinha a vertente ideológica presente nas interações. Neste sentido, Heller explicita as especificidades das práticas linguísticas da seguinte forma:

“[...] the specifics of linguistic practices are linked to more broadly shared, and ideologically framed, ways of using language. At the same time, the study of discourse has increasingly come to include the study of the conditions of

production of discourse (whatever its form), and hence to draw on analyses of interactions” (Heller, 2001: 250).

Mais à frente no mesmo artigo, Heller acrescenta ainda que o foco da AC recai

“on the discovery of the patterns whereby people orient themselves (and each other) to specific dimensions of some underlying normative order” (Heller, 2001: 253).

Deste modo, Heller, à semelhança dos autores supracitados, crê que a conversação segue padrões pelos quais os intervenientes se orientam a si próprios e aos seus interlocutores e que se relacionam fundamentalmente com três aspetos, a saber: i) por um lado, como o facto como os intervenientes orientam as suas conversações, isto é, como eles se mostram mutuamente disponíveis para a interação e, por outro lado, como eles organizam essa orientação entre si, ii) como os intervenientes distribuem os turnos entre si e iii) como os intervenientes orientam o tópico de conversação (Heller, 2001: 253).

Na sequência destas ideias cabe-nos referir que em França a AC ganha um grande protagonismo por meio de um processo liderado pela Universidade de Lyon, destacando-se nesta nomes como Kerbrat-Orecchioni ([1990], [2005]) ou Traverso (2005). Com efeito, estas investigadoras interessaram-se pelos diferentes usos de língua no quotidiano e debruçaram-se sobre a forma como os interlocutores se parecem influenciar mutuamente ao longo das suas interações e adaptam determinados comportamentos discursivos uns aos outros (Kerbrat-Orecchioni, 2005). Na verdade, Kerbrat-Orecchioni (1990) menciona que a fundação da AC envolve fundamentalmente três aspetos, isto é, a disciplina i) fundou-se a partir do reconhecimento da necessidade de analisar as unidades transfrásicas (análise do discurso), ii) elaborou-se à volta do quadro contextual (enunciação) e iii) criou os atos de língua como a unidade básica de toda a conversação. Assim, para Kerbrat-Orecchioni o estudo interacionista pode ser definido como um ato linguístico em que os intervenientes se avaliam e se influenciam mutuamente e ainda em que validam (ou não) os enunciados uns dos outros. Kerbrat-Orecchioni remata que

“parler, c’est échanger, et c’est changer en échangeant” (Kerbrat-Orecchioni, 1990, tomo I: 17).

Neste ponto, gostaríamos de fazer uma breve incursão ao modelo teórico do qual fazem parte investigadoras como as já referidas Kerbrat-Orecchioni (2001), Traverso (1996) e Heller (2001). Referindo-nos à *Análise Interacional*, e embora não nos queiramos alongar na sua descrição, consideramos importante deixarmos aqui uma nota geral sobre o que estuda este modelo, uma vez utilizarmos na nossa análise alguns conceitos específicos seus. Neste sentido, recorremos a Almeida (2012) que explica que

“[...] a Análise Interacional estuda os processos de construção do sentido através do levantamento dos rituais verbais que organizam a interação nos momentos principais de abertura, de desenvolvimento e de fecho (Traverso (1996)) e analisa os atos de discurso em interação (Kerbrat-Orecchioni (2001)), considerando ainda as dimensões sequenciais abertas por valores ilocutórios específicos e a consequente interpretação do valor indirecto dos atos de discurso (Kerbrat-Orecchioni (1994)) ” (Almeida, 2012: 13).

Após este breve desvio, retomamos o modelo teórico da AC que, para Sidnell e Stivers (2012), se distingue de outras abordagens por, e em primeiro lugar, assumir que tanto o uso da língua, como a interação social se encontram imbuídos de detalhes passíveis de serem analisados. Estes autores consideram que a sua forma ordenada é um produto dos conhecimentos prévios que qualquer interlocutor socialmente competente partilha com os restantes membros da sociedade.

Em segundo lugar, a AC possui a sua distinção por os seus objetivos de análise se inserirem no foro estrutural, isto é, por procurar analisar o modo de construção das práticas, das ações, das atividades, bem como da estrutura geral através da qual são construídas as interações.

Em terceiro lugar, Sidnell e Stivers consideram que também os dados necessários para a análise são distintivos por as interações serem gravadas em situações espontâneas e naturais.

Além disso, e em quarto lugar, também o próprio modo de análise é distintivo de outras abordagens, uma vez que envolve a transcrição detalhada da interação no intuito de facilitar a análise dos turnos e das sequências.

Por fim, Sidnell e Stivers consideram que a AC se distingue na sua própria forma de análise, pois ela procura descrever e explicar o seu foco principal, isto é, a estruturação das interações sociais. Neste contexto, ela procede a um estudo caso a caso que procura generalizações a fim de estabelecer padrões (Sidnell e Stivers, 2012: 2-3).

No que concerne ao quarto aspeto acima descrito, referente à metodologia utilizada pela AC, apoiamo-nos em Heritage e Atkinson (1984), que indicam como métodos utilizados por esta disciplina a gravação em áudio e/ou em vídeo de interações face a face que acontecem num contexto de dia a dia, espontâneo e natural entre os falantes. Neste sentido, estes investigadores explicam que

“The central goal of conversation analytic research is the description and explication of the competences that ordinary speakers use and rely on in participating in intelligible, socially organized interaction. At its most basic, this objective is one of describing the procedures by which conversationalists produce their own behavior and understand and deal with the behavior of others. A basic assumption throughout is Garfinkel's (1967: 1) proposal that these activities - producing conduct and understanding and dealing with it - are accomplished as the accountable products of common sets of procedures” (Heritage e Atkinson, 1984: 1).

É por este motivo, isto é, para que o analista seja capaz de descrever o modo como os interlocutores comuns organizam a sua interação e de identificar as competências que estes utilizam e ainda a forma como se comportam nas suas conversações, que estas devem ser tão naturais quanto possível no momento da gravação. Esta situação pode suscitar algumas dificuldades, pois os falantes têm conhecimento de que estão a ser gravados, o que pode prejudicar a naturalidade e a espontaneidade da conversação.

A seguir à gravação, o analista deve proceder à sua transcrição, utilizando para o efeito as convenções de transcrição estabelecidas. No presente trabalho, e à semelhança de Morais (2010), seguimos as normas do projeto C-ORAL-ROM da CLUL (ver ponto 2.1.4.).

1.3. Género narrativo e género discursivo

Dada a centralidade dos conceitos narrativos como os que se seguem no nosso trabalho, são incontornáveis os estudos e as propostas de definição surgidos em diversos autores que desenvolveram trabalho nesta área. Consequentemente, antes de procedermos à definição de género discursivo, de género da oralidade e do subgénero da oralidade *Narrativas*

Conversacionais, cumpre-nos primeiramente explicitar os conceitos gerais de “narrativa”, assim como de “género” e de “subgénero narrativo”.

Em primeiro lugar, cabe referir que a partir das leituras que efetuámos concluímos que não existe um consenso sobre a definição do conceito de narrativa, pois este implica aceções variadas conforme o contexto em que é utilizado. Com efeito, por um lado, a narrativa é um *modo*, ou seja, uma categoria “meta-histórica e universal” que corresponde à visão clássica tripartida entre lírica, épica e drama que chegou até nós através dos estudos de Platão e de Aristóteles. Por outro lado, ela é também entendida enquanto enunciado ou um conjunto de conteúdos representados por esse enunciado, ou ainda como a forma de relatar esses mesmos enunciados (Reis e Macário Lopes, 2011:392 e 270). A partir das várias consultas que efetuámos ficam porém claros fundamentalmente dois aspetos acerca do conceito de narrativa em geral. O primeiro respeita à narrativa que, segundo o *Dicionário Eletrónico de Termos Literários*, de Carlos Ceia (s.d.: s.p.), corresponde a uma “*enunciação de um discurso que relata acontecimentos ou ações*”, mas também é, simultaneamente, por sua vez de acordo com Labov (1978), “*um método de recapitulação da experiência passada que consiste em fazer corresponder a uma sequência de eventos (supostamente) reais uma sequência idêntica de proposições verbais* (Labov, 1978: 295). Assim, a narrativa parece possuir como cerne o facto de ser um discurso que relata experiências ou acontecimentos que sucederam num determinado tempo.

Todavia, há ainda um segundo aspeto que deve ser focado neste contexto que se prende com o facto de a narrativa ser *história* e ser *discurso* de acordo com o sugerido por Todorov (1973). Por conseguinte, a narrativa é *história*, pois evoca uma determinada realidade e enuncia os acontecimentos vividos por personagens podendo-se a enunciação confundir com a vida real. Ao mesmo tempo a narrativa é *discurso*, uma vez que existe um narrador que narra a história, pressupondo-se a existência de um leitor que a interpreta e que a compreende. É nesta ambivalência que surge o texto narrativo. Nesta ordem de ideias, não é o relato dos acontecimentos que importa, mas sim a forma como o narrador os faz chegar ao leitor (Todorov, 1973: 211). Ora, já Aristóteles considerava que a narrativa é uma forma (*schemata*) de linguagem entre as várias existentes, sendo a habilidade de narrar e a competência linguística e simbólica capacidades específicas do ser humano.

Ademais, o conceito de narrativa pode ser entendido enquanto enunciado e competência linguística do homem que tem a necessidade de não só escrever a sua história, mas sobretudo de comunicar. Neste sentido, uma narrativa é sempre uma história proferida por um narrador

(ou, no caso das narrativas de cariz oral, por um locutor) em que obrigatoriamente participam também os leitores (ou os ouvintes) e cuja construção necessita da cooperação destes últimos. Assim, como não pode existir uma narrativa sem um contador e sem um ouvinte, o texto narrativo é sempre construído para o *outro* (Barthes, 1966:125).

Em segundo lugar, Reis e Macário Lopes (2011) preconizam que o conceito de subgénero narrativo se define por possuir escolhas temático-ideológicas e semionarrativas específicas no que respeita às modalidades da narração, à configuração do estatuto do narrador, ao tratamento do tempo, entre outras, que permitem identificá-lo de forma precisa (Reis e Macário Lopes, 2011: 392-393). Na verdade, o conceito de género narrativo assume-se como “*uma categoria historicamente situada e apreendida por via empírica*” e possui “*uma certa tendência contratualista*” (Reis e Macário Lopes, 2011: 187-188). Por outras palavras, falar-se de género narrativo é falar-se de categorias textuais historicamente convencionadas, existindo como que um contrato implícito que institui um cânone narrativo e que permite que o leitor identifique o texto como pertencente a um determinado género. Apontamos como exemplos de géneros narrativos o romance, a novela, o conto, a fábula, entre outros, por lhes serem inerentes categorias narrativas comuns. Ou seja, as características de todo o género narrativo resumem-se à existência de uma história relatada por alguém - o narrador - que pode ou não falar na primeira pessoa e que situa a narrativa num determinado tempo e espaço, nos quais atuam personagens. Por outro lado, a narrativa é construída com os elementos situação inicial, uma modificação da situação inicial, um conflito, um *clímax* (o ponto de tensão na narrativa) e um epílogo, isto é, uma resolução.

No quadro teórico sobre o género discursivo (ou textual)¹⁹, Bakhtin (1992) considera que compreendermos a noção de género é compreendermos a noção de língua, pois esta é composta por inúmeros atos de comunicação e encontra-se imbuída de uma grande diversidade linguística que se divide e subdivide em diferentes formas, mais ou menos estáveis, que são denominados de géneros. Na verdade, Bakhtin adverte que comunicamos sempre sob a forma de géneros que escolhemos e que aplicamos ao contexto comunicativo no qual nos encontramos. Dito de outro modo, Bakhtin crê que os géneros discursivos se definem por possuírem determinadas características ao nível da estruturação textual, da forma, da linguagem, da extensão e do conteúdo mas, sobretudo, da sua função ou finalidade comunicativa. Como os géneros discursivos emergem de situações sociais, eles contêm

¹⁹ Não existe um consenso sobre a distinção entre ambos os conceitos, considerando alguns autores tratarem-se de sinónimos.

variações, pelo que não são formas de comunicação rígidas (Bakhtin, 1992: 301). O investigador brasileiro Luis Antônio Marcuschi também defende esta ideia, pois considera existir uma grande flexibilidade e plasticismo no que concerne aos géneros discursivos, fazendo referência à emergência constante de novos géneros que são criados, por exemplo, pelas novas tecnologias (Marcuschi, 2008:198). Contudo, não queremos levar a discussão para este campo, remetendo apenas para a ideia de que devido a uma panóplia vasta de géneros, Bakhtin se viu obrigado a procurar uma sua categorização. Deste modo, procedeu à divisão dos géneros discursivos em dois tipos, a reter: os géneros primários e os géneros secundários (Bakhtin, 1992: 281), encontrando-se os primeiros associados às relações do dia a dia (interações face a face, conversas familiares, informais, entre outras), e os segundos ligados a interações mais complexas e desenvolvidas (discurso científico, teatro, romance etc.) (Bakhtin, 1995: 248). Importam-nos, pois, os primeiros, isto é, os que se enquadram nas interações orais diárias²⁰.

No que respeita à definição de género da oralidade, remetemos para Travaglia (2013) que estabelece que o género oral

“é aquele que tem como suporte a voz humana (vista como a característica particular que tem o som produzido pelo aparelho fonador) e que foi produzido

²⁰ No seguimento do que até ao momento foi exposto, gostaríamos de fazer uma breve nota aos estudos efetuados pelo *Interacionismo Sócio-discursivo* (doravante, ISD). Embora não mencionemos esta vertente na nossa análise, consideramos importante compreender as suas linhas gerais, uma vez se encontrarem intimamente ligadas ao campo do nosso trabalho, nomeadamente no que respeita à razão pela qual os interlocutores utilizam determinadas estratégias interacionais e avaliativas durante as suas interações. Assim, o principal mentor desta corrente é Jean-Paul Bronckart (2005), que defende que o Homem é um ser social em constante desenvolvimento, sendo fruto da interação permanente com o meio pelo qual é transformado e se transforma através do seu agir individual e social através de discursos orais e escritos que materializam formas abstratas socialmente constituídas - os géneros. Assim, os géneros orais (e escritos) são os resultados dos processos psicológicos fundados e organizados pela linguagem no âmbito das diferentes práticas sociais, nos quais o indivíduo constrói o seu conhecimento por meio da interação com o objeto desse mesmo conhecimento (Bronckart, 2005: 149-159). Por conseguinte, na perspetiva do ISD, na construção de um novo género haverá sempre uma ação interativa determinada e monitorizada pela organização enunciativa da situação de elaboração, cuja definição é efetuada por parâmetros sociais. Deste modo, no que respeita à análise de um género discursivo oral, há que ter presente o espaço social em que ocorre a interação, o tipo de relações interpessoais e hierárquicas existentes entre os interlocutores, a intenção comunicativa da interação, assim como a forma do enunciado, as marcas linguísticas do enunciado e as escolhas linguístico-discursivas efetuadas pelos interlocutores.

para ser realizado oralmente, utilizando-se a voz humana, independentemente de ter ou não uma versão escrita” (Travaglia, 2013: 4).

Ou seja, a simples oralização de um texto escrito não o transforma num género oral, sendo para isto necessário que o texto tenha sido produzido por uma determinada comunidade para possuir uma realização oral (cfr. Marcuschi e Dionísio, 2005: 68).

Relembramos que se encontra fora dos nossos propósitos discutir se a piada se enquadra no género narrativo comédia ou se é inserível no subgénero narrativo das Narrativas Conversacionais. O que propomos é compreendermos as semelhanças e as diferenças de construção entre os dois subgéneros narrativos orais, as Piadas²¹ e as NCCHs.

1.4. O Enunciado Narrativo (EN) e a Narrativa Conversacional (NC)

Antes de apresentarmos o *Modelo de Análise para os Enunciados Narrativos*, de Morais (2010), que adotamos, é fundamental para o nosso trabalho compreendermos as noções de *Enunciado Narrativo* (a partir daqui, EN) e de *Narrativa Conversacional* (doravante, NC). A noção de EN surge pela primeira vez em Greimas (1976) que o define como sendo uma relação entre actantes²². Estes actantes correspondem às personagens, considerados de acordo com as funções que desempenham ou as relações que estabelecem entre si na narrativa. Por outras palavras, o EN são as unidades textuais realizadas na conversação e que são organizadas através de uma sequenciação temporal de ações. Na verdade, Morais (2010) explica a partir de Genette que o EN é um

“segmento discursivo autónomo, identificável enquanto unidade textual no continuum conversacional em que surge por actualizar um modo de enunciação específico – o modo narrativo – e que adquire o seu sentido e pertinência nas relações que estabelece com o cotexto e o contexto em que é inserido” (Morais, 2010: 46).

²¹ No nosso entendimento existem dois tipos de piada, a saber: a piada escrita, que se encontra nos manuais de piadas, nos jornais, nas revistas, na Internet, entre outros, e a piada narrada em situação de interação oral. Empiricamente consideramos o primeiro tipo um subgénero do género mais abrangente *comédia*, e o segundo tipo um subgénero pertencente ao género das Narrativas Conversacionais. É sobre esta última que incide o nosso trabalho.

²² No original: “*L’énoncé narratif est une relation entre actants*” (Greimas, 1976: 7).

Por sua vez, uma NC corresponde às narrativas que possuem um esquema comum e que são produzidas em situação de interação oral (Morais, 2010: 46).

Por conseguinte, a partir deste enquadramento depreende-se facilmente que os ENs são segmentos discursivos autônomos que em conjunto perfazem uma NC.

1.4.1. A Piada e as Narrativas Conversacionais de Cariz Humorístico (NCCH)

Em primeiro lugar, gostaríamos de esclarecer que existem várias nomenclaturas utilizadas pelos estudiosos para, por um lado, se referirem ao *humor conversacional*, isto é, aquele em que o locutor narra numa situação de interação oral uma história humorística acontecida numa situação real e vivida por ele ou por terceiros e, por outro lado, outras terminologias para fazer menção às narrativas humorísticas fictícias que se enquadram no âmbito das *piadas*. Para este fim, apoiamo-nos no artigo *Entendendo o humor*, cujo autor, Maxwell Lambda²³, procedeu a um levantamento das terminologias utilizadas por vários e importantes investigadores que estudaram o discurso humorístico. Deste modo, e de acordo com Lambda, no primeiro grupo supra mencionado destacam-se as terminologias de *humor verbal* (Proveda, 2005), *humor conversacional* (Coates, 2007; Kotthoff, 2007; Attardo, 1994; Norrick, 1994), *humor situacional* (Boxer e Cortès-Conde, 1997) ou *brincadeira conversacional* (Davies, 2003). No segundo grupo encontram-se denominações como *joke* (Kotthoff, 2007), *canned joke* (Attardo, 1994), *piada* (Fernandes, 2006; Possenti, 1998, 1991; Gil, 1995; Massoni, 1995) ou apenas *humor* (Travaglia, 1990) (Lambda, s.d.: 41).

Realçamos que no presente trabalho denominamos o primeiro grupo de *Narrativas Conversacionais de Cariz Humorístico* (doravante, NCCH) e o segundo grupo de *piadas*. Embora fosse pertinente, não explicitaremos o motivo da nossa escolha pelas terminologias referidas, mas procederemos somente à contrastação entre ambas como já tivemos ocasião de referir.

Neste sentido, basear-nos-emos principalmente nos trabalhos de Attardo (1994), de Norrick (1994, 2003) e de Coates (2007), pois consideramo-los representativos no campo restrito destes subgéneros humorísticos.

²³ Infelizmente, não nos foi possível encontrar referências maiores a este artigo que consideramos de qualidade que pode ser encontrado em: http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/12941/12941_4.PDF. Acesso em: 11 de novembro de 2013.

Assim, e em primeiro lugar, cabe referir que, segundo Bastos & Stallone (2011), a maior parte dos estudos efetuados pelos investigadores recai sobre o *humor conversacional*, sendo poucos os que se debruçam sobre a *piada* (Bastos & Stallone, 2011: 160), embora alguns investigadores tenham procurado definir as estratégias de ambos os subgéneros narrativos. Assim, Norrick (2003) refere que relativamente aos subgéneros de narrativas humorísticas existem somente definições gerais e considera não ser possível uma diferenciação maior entre eles, justificando-o por considerar que as suas formas se confundem, residindo nesta flexibilidade a atratividade do estudo dos subgéneros humorísticos (Norrick, 2003: 1333). Porém, Norrick analisou diferentes subgéneros, nomeadamente as *Piadas* e as *Narrativas Conversacionais de Cariz Humorístico*²⁴. Norrick (2003) adianta que as primeiras terminam sempre com um *gatilho* (“trigger”) que adere à exigência de relevância, ao mesmo tempo que viola o princípio da informação e que normalmente possuem um anúncio introdutório como “*Já sabes aquela...?*”. Estas fraseologias recorrentes na introdução das piadas podem encontrar-se no início ou a meio dos Enunciados Narrativos e têm o intuito de estabelecer um cenário padronizado. Por outro lado, as *Narrativas Conversacionais de Cariz Humorístico* não têm necessariamente de conter uma proposição que viola o princípio da informatividade no final da narrativa. À semelhança do que sucede com a piada, as *Narrativas Conversacionais de Cariz Humorístico* são prefaciadas por enunciações como “*A coisa mais engraçada que me aconteceu foi ...*” (Norrick, 2003: 1333-1339). Ainda em cima destas questões parece-nos relevante referir que as Piadas são constituídas por hesitações, repetições e rearranques que funcionam como uma forma de autocorreção por parte do locutor e que têm como função operativa a de captar a atenção do alocutário ou dos interlocutores (Norrick, 2003: 1353).

Também Attardo (1994) distingue o *humor conversacional* da *piada*. Para Attardo, o primeiro - que denomina de *original jokes* -, são as falas humorísticas que ocorrem na interação e que possuem fortes laços contextuais. Já a segunda - que o autor apelida de *reused jokes* - é uma forma de humor que já foi utilizada por outras pessoas num momento anterior à interação e cujo conteúdo não depende de fatores contextuais, podendo ser (re)encontrada em livros, revistas, jornais, entre outros. Assim, e uma vez a *piada* possuir sempre um significado, não sendo necessário um contexto que a envolva, ela é “reutilizável”. Por outras palavras, as intromissões humorísticas nas conversas surgem em determinados momentos das interações, em que os interlocutores se apropriam de *piadas* narradas por familiares, amigos, colegas ou

²⁴ Norrick separa estas narrativas em “personal anecdotes” e “narrative jokes”. Nós, por uma questão de facilidade, englobamos ambas no conceito de *Narrativas Conversacionais de Cariz Humorístico*.

as que leram em algum livro ou em algum programa de televisão ou da rádio e as repetem. Pelo contrário, o *humor conversacional* é dotado de um elevado grau de improvisação e de espontaneidade, necessitando de um contexto para que não perca o seu significado (Lambda, s.p.: 42).

Por conseguinte, a *piada* é menos livre do que o *humor conversacional*, pois necessita de fraseologias que a introduza na interação, como por exemplo aquela que temos presente no nosso *corpus*, em que a locutora avisa “vou contar a melhor anedota do ano” (M-Piada 1, enunciado (165)). No que respeita à estrutura narrativa, Attardo (1994) crê que a *Piada* possui sempre os elementos narrativos prototípicos como as personagens, a ação, o tempo, o lugar e o narrador. Além disso, Attardo (1994) defende que na *piada* o narrador domina todo o *piso conversacional*²⁵, ao contrário do que sucede no *humor conversacional*, em que o humor é *coconstruído* pelos interlocutores participantes na interação, pelo que é uma forma mais ativa de discurso do que a primeira (Lambda, s.p.: 42). Coates (2007) acrescenta que o *humor conversacional* surge no momento da interação, envolvendo todos os interlocutores nela presentes, pelo que estes estão sujeitos àquilo que a investigadora denomina de “pacto interativo”. Ou seja, para que uma *piada* funcione a mesma autora aponta como requisito fundamental a partilha de um conhecimento por parte dos interlocutores sobre o tema abordado. Caso esta situação não se verifique, eles correm o risco de serem excluídos da conversação, por não a compreenderem e por conseguinte não estarem em condições de a ratificar (“outsiders”) (Coates (2007) *apud* Lambda, s.d.: 44).

Retomando a distinção entre o *humor conversacional* e a *piada*, existe um outro elemento que assume uma verdadeira pregnância, isto é, a da questão da autoria nestes subgéneros de textos humorísticos. De acordo com Ávila (2009), as *piadas* não referenciam o seu autor, sendo este incógnito. Parece que a razão se deve ao facto de uma vez as piadas transmitirem discursos socialmente controversos - e por conseguinte melindrosos -, existe uma espécie de pacto entre os interlocutores em não denunciar o autor da *Piada*, para que este não seja vítima de algum tipo de sanção. Pelo contrário, conhecemos o autor do *humor conversacional*, pois ele participa diretamente na interação ou conhece bem quem a tenha vivenciado, assumindo a responsabilidade pelo que profere²⁶.

²⁵ Def. de *piso conversacional*: “é um dos aspetos de participação em trocas interacionais, Caracteriza-se, principalmente, pelo direito de acesso a um turno de fala que pode ser (ou não) entendido pelos demais participantes que ocupam a posição de ouvintes, O piso é, assim, interacionalmente produzido, uma vez que falantes e ouvintes precisam de trabalhar em conjunto para mantê-lo” (Schultz et al. (1982) *apud* Bastos & Stallone, 2011: 160).

²⁶ Ressalvamos que alguns autores consideram que, por meio da utilização da estratégia do Humor nas suas conversações, os interlocutores desresponsabilizam-se do que proferem.

Contudo, sublinhamos que ambos os discursos humorísticos também possuem características comuns. Bastos & Stallone (2011) referem a este respeito que para Possenti (1987) os dois subgêneros em discussão incidem em temas socialmente controversos²⁷ e somente atingem o efeito pretendido - o riso - se a referida controvérsia for do conhecimento geral de todos os indivíduos presentes na interação.

Uma outra característica comum que consideramos importante salientar é que os dois subgêneros necessitam do efeito surpresa - a “incongruência” presente no *gatilho* - ou *trigger* - raskiano já referida -, no final da narrativa (Bastos & Stallone, 2011:160).²⁸

1.5. O Modelo de Análise para os Enunciados Narrativos de Morais (2010)

Morais criou um modelo de análise de ENs a partir dos trabalhos desenvolvidos por Labov (1972) e seu posterior desenvolvimento por Adam (1991 [1984], 1985, 1990), Adam & Revaz (1997 [1996]) e Bres (1994), que trabalharam sob um ponto de vista narratológico, e de McCarthy (1990, 1991, 1998), McCarthy & Carter (1994, 1997) e Swales (2000 [1990]) que se ocuparam do campo dos gêneros conversacionais.

Tanto Adam como Morais consideraram existirem duas dimensões na construção de um EN, a saber: a *Dimensão Textual / Sequencial* e a *Dimensão Discursivo-pragmática*. Morais (2002) subdividiu esta última dimensão em *Dimensão Interacional* e em *Dimensão Configuracional*. Na obra que se encontra na base deste trabalho, Morais (2010) referencia ainda uma terceira

²⁷ Schmitz (1989) resume a dez as categorias de *Piadas* que Long e Graesser (1993) subcategorizaram, isto é, as *Piadas* subdividem-se em i) disparates (ou *non-sense*), ii) sátira social, iii) humor filosófico, iv) sexual, v) hostil, vi) derogativo para com os homens, vii) derogativo para com as mulheres, viii) humor étnico ou racista, xix) “doentio” e xx) sociológico (Schmitz, 1996: 89).

Posteriormente, Possenti exemplifica que os temas controversos presentes nas *Piadas* podem ser o racismo e a xenofobia, a política, a sexualidade ou os *clichés* associados ao casamento, como a traição do marido ou da mulher (Possenti, 1998: 26).

²⁸ No que se refere à distinção entre *Piada* e *Anedota*, gostaríamos de deixar aqui uma nota sobre a nossa escolha pelo primeiro termo. Na verdade, existe uma confusão generalizada sobre a distinção entre *Piada* e *Anedota*. Muitos são os autores que julgam tratar-se do mesmo. No entanto, de acordo com o *Dicionário Português Online*, uma *Piada* é “uma breve história, de final às vezes surpreendente, cujo objetivo é provocar risos ou gargalhadas em quem ouve. A *Piada* é direta e objetiva”. Já a *Anedota* é definida como sendo um “*pormenor curioso e pouco divulgado que ocorre em segundo plano numa narrativa sobre uma certa personagem ou evento histórico. A *Piada* é um tipo de narrativa que apresenta um duplo sentido*”. Ora, no nosso trabalho debruçar-nos sobre as *Piadas* e não sobre as *Anedotas*, em que procuramos encontrar a forma como a narrativa se desenrola e analisar a forma como é tratado o duplo sentido, de acordo com a *Teoria Semântica dos Dois Scripts*, de Raskin (1985), referida acima no ponto 1.6..

dimensão - a *Dimensão Semântico-cognitiva*²⁹ - a que nós não nos referiremos, pois não consideramos possuir relevância no contexto da nossa investigação.

1.5.1. A Dimensão Textual/ Sequencial do Enunciado Narrativo

De acordo com Morais (2010), a *Dimensão Textual/ Sequencial* refere-se à construção da narrativa enquanto texto composto por sequências. Estas sequências possuem uma ordem pré-definida, imposta pelos cânones social e culturalmente vigentes, que possibilita aos alocutários de um qualquer discurso a identificação com o respetivo género narrativo.

Assim, o ato de narrar corresponde a uma forma ordenada e lógica de contar experiências e/ou ações, possuindo uma intenção específica. Neste contexto, ao narrar o narrador/ locutor³⁰ constrói um mundo fictício vinculado a um determinado *espaço* e a um determinado *tempo* em que atuam *personagens*. Na verdade, ao analisarmos o EN sob o ponto de vista desta dimensão, centramo-nos na narração de ações, de experiências e de acontecimentos de forma estruturada, coerente e coesa e sempre direcionada para o final da própria narrativa, ou seja, o seu desfecho. Ao longo da narrativa, o locutor pode ainda fazer uso de momentos de diálogo, utilizando o modo de discurso direto, de momentos de monólogo ou de descrição. Este último aspeto é observável tanto nas Piadas como nas NCCHs como procuraremos demonstrar quando procedermos à análise do nosso *corpus*. Prosseguindo com a nossa descrição, no âmbito desta dimensão há que ter em conta três *macroproposições* que Morais, a partir de Labov (1972) e Labov e Waletzky (1974 [1967]), considera constituir o *Núcleo Narrativo*, ou seja, as *macroproposições* M1 *Orientação*, M2 *Ação* e M3 *Resolução* (Morais, 2010: 51-52).

1.5.2. A Dimensão Discursivo-pragmática

Enquanto a *Dimensão Textual / Sequencial* apenas diz respeito à estrutura da NC, na *Dimensão Discursivo-pragmática* uma NC,

²⁹ Conforme Morais (2010), esta dimensão respeita à construção da identidade pessoal e da imagem social do narrador, a partir das suas memórias e de narrativas (Cfr. Morais, 2010: 76-90).

³⁰ Chamamos a atenção que nos referiremos a partir deste momento sempre a locutor e a alocutário/ interlocutor e não a narrador e a narratário, uma vez interessar-nos neste trabalho o papel dos atuantes em situação de interação oral.

“é determinada pela intenção da sua produção numa situação comunicativa específica e os seus constituintes são encenados segundo a finalidade pragmática que lhe é subjacente” (Morais, 2010: 412).

Dito de outro modo, esta dimensão aborda os aspetos da intenção comunicativa e os objetivos que o locutor pretende atingir por meio da NC. Assim, o que atribui sentido à NC são não só os elementos textuais, mas também os elementos que fazem parte do contexto da situação de comunicação e que vão, como se escrutina, para além dos aspetos “puramente linguísticos” do texto (*Idem*). Por outras palavras, por um lado, esta dimensão dedica-se à investigação das estratégias que os locutores utilizam para levar o interlocutor a compreender e a validar o enunciado proferido pelo locutor. Por outro lado, os investigadores estudam as estratégias que são utilizadas por ambos os atuantes, a fim de manterem e de prosseguirem a conversação.

A *Dimensão Discursivo-Pragmática* implica a negociação que existe de modo permanente entre o locutor e o(s) seu(s) interlocutor(es) ao longo dos ENs. Com efeito, ao longo das suas interações os interlocutores negociam a viabilidade de introdução de um novo EN na conversação. Esta negociação implica um contrato tácito, no qual o locutor se esforça por realizar principalmente três aspetos, nomeadamente (i) o de anunciar a sua vontade de narrar um acontecimento e/ou estado, (ii) o de motivar o seu interlocutor para ouvir o seu enunciado através da demonstração da sua importância e do seu interesse para a conversação e (iii) o de preparar o interlocutor para aquilo que ouvirá de seguida (Morais, 2010: 132).

Assim, e resumindo, se a *Dimensão Textual-Sequencial* concerne à construção da narrativa enquanto texto sequencial que segue um modelo culturalmente definido, imbuído de uma grande canonicidade, a *Dimensão Discursivo-Pragmática* respeita à narrativa enquanto Enunciado, analisando-se, segundo (Morais, 2001),

“a intenção da sua produção numa situação comunicativa específica, sendo os seus constituintes encenados segundo a finalidade pragmática que lhe é subjacente” (Morais, 2001: 43).

Como já acima mencionámos, a *Dimensão Discursivo-pragmática* foi subdividida por (Morais) nas dimensões *Interacional* e *Configuracional*. De seguida descreveremos no que consiste cada uma destas dimensões para este investigador e explicitaremos a nossa opção por não seguir a sua proposta.

1.5.2.1. A Dimensão Interacional

Como já vimos acima, ao longo das interações parece existir um contrato implícito entre os interlocutores, enquadrando-nos neste âmbito no quadro da *Dimensão Interacional*, referindo-nos ao que Morais apelida de *Contrato Comunicacional Narrativo* (doravante, CCN). O CCN consiste na negociação do sentido e da pertinência do EN que se seguirá entre o locutor e o interlocutor, aceitando este ouvir a narrativa, pois considera-a de interesse para a conversação. Esta negociação acontece por intermédio de diferentes estratégias comunicativas que devem motivar, preparar e/ ou introduzir a realização do EN na conversa. Conforme evidencia Morais (2010), o CCN configura-se como uma

“abertura de um quadro de participação subjetivo no qual os interlocutores constroem o(s) sentido(s) do(s) enunciado(s) de acordo com intenções e interesses recíprocos. Este quadro inclui, para além da intencionalidade que subjaz ao ato de comunicar, todas as representações de formas de comportamento socioculturalmente definidas e aplicáveis à situação de enunciação em que os intervenientes se encontram” (Morais, 2010: 157).

Na verdade, ao longo dos ENs os interlocutores negociam permanentemente as suas intervenções, pelo que o CCN tem a mesma duração de cada um dos ENs produzidos por eles. Saliente-se que quando os turnos de conversação entre o locutor e o interlocutor são trocados - troca esta que pode ocorrer em qualquer momento da conversação e não apenas na sua introdução -, os papéis de ambos os interlocutores mantêm-se. Cabe pois sempre ao locutor o esforço de assegurar a pertinência do EN e ao interlocutor a ratificação desse propósito. Morais, a partir de Labov (1972), esclarece que

“cada um dos módulos textuais que compõe a estrutura prototípica da narrativa oral procura responder a uma potencial pergunta do narratário. O conjunto de questões daí resultante pode ser visto como uma espécie de “ficha de controlo” em que aquele se apoiará para controlar a realização e validar a pertinência do EN para a conversação. Da eficácia das respostas depende a manutenção do interesse do ouvinte pela narrativa e a legitimação da apropriação do espaço enunciativo pelo narrador” (Morais, 2010: 134).

Acresce que no quadro do CCN existe toda uma formalidade de atos linguísticos e não linguísticos tacitamente convencionados que os investigadores denominam de *Protocolo de Negociação do Contrato Comunicacional Narrativo* (doravante, PNCCN). Deste modo, o CCN estabelece, por um lado, as coordenadas para que o interlocutor possa responder a questões como: *De que se trata no EN? Quem, onde e quando se dá o acontecimento? Qual é o acontecimento?*, entre outras.³¹ Por outro lado, o PNCCN evidencia seis movimentos constantes no EN, a saber: um primeiro movimento (M1), em que se dá o *Anúncio* do EN; um segundo movimento (M2), em que acontece a *Justificação* do EN; um terceiro movimento (M3), em que tanto o locutor como o interlocutor negociam o sentido do EN e em que o locutor pede ao segundo o seu acordo e lhe entrega a decisão de aceitação da audição do EN; um quarto movimento (M4), em que o interlocutor confirma a sua aceitação; um quinto movimento (M5) em que a narrativa se inicia (este movimento insere-se no âmbito da *macroproposição Orientação*) e, por fim, um sexto movimento (M6), em que surge a ratificação do EN, negociando de novo os interlocutores a novidade e/ou relevância do EN proferido, completando-se a *macroproposição Avaliação Final* (Morais, 2010: 135). Para compreendermos melhor a diferença de análise das *macroproposições* entre a *Dimensão Textual/ Sequencial* e a *Dimensão Interacional*, vejamos o quadro seguinte:

Quadro 1

Objetivos de análise sob o ponto de vista de cada uma das dimensões *Textual/ Sequencial* e *Interacional*

Dimensão Textual / Sequencial	Dimensão Interacional <i>Protocolo de Negociação do CCN</i>	Macroproposições
M1 Orientação • Geral • Local •de <i>Background</i>	M1 Anúncio	Ataque
M2 Ação	M2 Justificação	
M3 Resolução	M3 Negociação (i) Pedido de Acordo Explícito (ii) Entrega da Decisão ao	Orientação

³¹ Veja-se a este respeito: Moraes, 2010: 134 (quadro 19: “*Macroproposições do EN e respetivas funções Discursivo-pragmáticas*”).

	Interlocutor		
	M4 Aceitação		Ação
	M5 Orientação (= Início da Narrativa)	---	Resolução
	M6 Ratificação (i) Negociação da novidade/ relevância (ii) Avaliação Final	= Coda	Avaliação Final

adaptado a partir de Morais (2010)

1.5.2.2. A Dimensão Configuracional

A *Dimensão Configuracional* respeita aos elementos avaliativos que traduzem as perspetivas dos interlocutores face às narrativas ouvidas. Assim, e no que concerne às estratégias de avaliação utilizadas por parte do locutor e do interlocutor na coconstrução dos ENs, Morais (2010) aponta fundamentalmente três: (i) as que revelam os pontos de vista do locutor e do interlocutor relativamente aos acontecimentos apresentados durante os ENs, (ii) as que possuem como função chamar (ou desviar) a atenção do interlocutor para aspetos pontuais dos ENs (estratégias de focalização e de desfocalização) e (iii) as que revelam o envolvimento afetivo dos interlocutores com o acontecimento relatado, exprimindo os seus sentimentos face ao que os locutores e/ ou os interlocutores narram/ ouvem. Consequentemente compreende-se que Tannen (1989) tenha apelidado estas estratégias de “estratégias de envolvimento”, pois as marcas enunciativas presentes nos enunciados transmitem um “envolvimento” afetivo entre todos os intervenientes ao construírem os ENs (Tannen, 1989: 13, 17-29). Deste modo, surge a noção de “envolvimento conversacional” que Almeida (2012) define da seguinte maneira:

“De acordo com D. Tannen, a noção de “envolvimento conversacional” enfatiza a natureza interativa da interação conversacional e tem por base a perspetiva teórica de que a conversação é uma “produção conjunta”, pondo a tónica no papel ativo do alocutário que interpreta e dá forma ao discurso do locutor, isto é,

o alocutário como um colocutor e realça a coconstrução do discurso realizada pelos participantes na interação” (Almeida, 2012: 15).

Resumindo o que foi exposto até ao momento, podemos afirmar que enquanto a *Dimensão Interacional* identifica e descreve o funcionamento das estratégias interacionais a que os locutores recorrem para realizar e legitimar a introdução de um EN na conversação, a *Dimensão Discursivo-Pragmática* promove e condiciona a construção dos seus sentidos de acordo com a intencionalidade da produção. Com efeito, se a primeira analisa as atividades preparatórias de início e de fecho da conversação efetuadas pelos interlocutores ao longo das suas interações, a segunda foca especificamente as estratégias que os mesmos utilizam como, por exemplo, as que se enquadram na chamada da atenção do interlocutor para um determinado aspeto da conversação ou para a pertinência da mesma, as que atribuem a responsabilidade dos enunciados ou as que focalizam ou desfocalizam a informação³². Dito de outro modo, a *Dimensão Interacional* sinaliza o fechamento de um turno narrativo e demonstra a disponibilidade para ceder o turno ao interlocutor, devolve os estatutos de coenunciadores ao locutor e ao alocutário e procede à ratificação do EN, permitindo, desta forma, àquele manifestar a sua opinião quer sobre o EN, quer sobre a *performance* do locutor. Por sua vez, a *Dimensão Configuracional* pode explicitar a intenção da narrativa e a interpretação pretendida da mesma, permite tirar conclusões pertinentes do EN para o presente da interação e promove a conformidade da interpretação do alocutário com a ordem configuracional do que é narrado.

Consequentemente, encontramos-nos perante duas perspetivas diferentes relativamente ao mesmo objeto de estudo, analisado nos seus elementos extratextuais.

Procuraremos de seguida descrever no que consiste a noção de *macroproposições* pois, correspondendo esta aos módulos de construção textual do texto narrativo, tem importância para o nosso trabalho.

1.5.3. As *macroproposições*

Em traços gerais, as *macroproposições* correspondem aos módulos de construção textual do texto narrativo. No estudo dos ENs as *macroproposições* são unidades composicionais que possuem uma determinada função textual e interacional. Assim, subentende-se que uma

³² Cfr. Morais (2010): 251 - 358.

sequência de proposições relacionadas com o mesmo assunto corresponde a uma única *macroproposição*. Neste sentido, van Dijk (2004) explica-nos que

“tal macroproposição explica a unidade global de uma sequência discursiva, tal como é intuitivamente conhecida sob noções como “tema”, “tópico”, “ponto principal”. As macroproposições são derivadas de sequências de proposições de um discurso (locais, expressas textualmente) por intermédio de algum tipo de regras de mapeamento semântico, denominadas “macroregras”, que apagam, generalizam ou “constroem” informação local em conceitos mais gerais, mais abstractos ou globais” (van Dijk, 2004: s.p.).

Assim, correspondendo uma macroproposição a uma espécie de tema ou tópico geral, chamamos a atenção para a existência de seis *macroproposições* que correspondem a diferentes fases presentes na narrativa, que foram propostas por Adam (1984), este, por sua vez, a partir de Labov et al. (1972, 1974 [1967]). Deste modo, as *macroproposições* que compõem a Narrativa correspondem (i) ao *Resumo* ou, na definição de Morais (2010), ao *Ataque* (que identifica o tópico e o género textual), (ii) à *Orientação* (que introduz aspetos como a situação inicial do facto a narrar, os intervenientes, o momento e o lugar), (iii) à *Ação* (a narrativa propriamente dita), (iv) à *Avaliação* (que se divide em *Avaliação Final*, esta diretamente relacionada com a motivação do EN, e em *Avaliação Transversal* ao EN, que corresponde às estratégias ativadas localmente de focalização ou desfocalização da atenção do narratário para determinados elementos com que é construída a narrativa), (v) ao *Resultado* ou a *Resolução* (o modo como a narrativa terminou) e (vi) à *Coda* ou *Saída*.

As *macroproposições* (i) *Ataque*, (iv) *Avaliação* e (vi) *Coda* possuem duas funções principais, a saber: a de avaliar a pertinência do EN e a de assegurar a passagem entre a Situação anterior à da realização do EN (Sit0) e a situação em que o EN é realizado (Sit1). Adiantamos que as *macroproposições* se enquadram - no que respeita ao *Ataque* e à *Coda* - no espaço da *Dimensão Discursivo-pragmática* e, dentro desta, na *Dimensão Interacional*, aspeto que será desenvolvido mais à frente nesta investigação.

Neste contexto, há ainda que mencionar que entre as *macroproposições* (i) *Ataque* e (iv) *Avaliação Final* se encontra o *Núcleo Narrativo*³³, em que se desenvolve a *Ação* narrativa,

³³ O Núcleo Narrativo corresponde ao conjunto daquelas macroproposições que nos estudos clássicos de narratologia asseguram a validação de um texto como narrativo: Orientação - Ação - Resolução ou Resultado. De acordo com Barthes (1966) as narrativas dividem-se nas suas respetivas classes (Funções e Índices) e subclasses

composto pelas *macroproposições* sequenciais (ii) *Orientação*³⁴, *Ação* e (v) *Resolução* (Morais, 2011: 439).

No que concerne à macroproposição *Orientação*, Morais explica que esta estabelece logo no início da narração as coordenadas que situam a ação no tempo e no espaço e identifica as personagens e os acontecimentos a serem narrados. Morais, a partir de Labov et al.1972, denomina este tipo de *Orientação* de *Orientação Geral*, uma vez que é nela que se dá o enquadramento e a construção da *Situação Inicial* e é a partir destas circunstâncias que a narrativa se desenvolve. Morais considera ainda que a *macroproposição Orientação* é normalmente iniciada por um localizador temporal que poderá incluir um tempo verbal passado, um adverbial, uma data ou uma combinatória entre alguns destes elementos.

Por seu turno, as *macroproposições* avaliativas *Ataque*, *Avaliação Final* e *Coda* asseguram tanto a passagem entre a Narrativa e a Situação de Interação como uma interpretação do que foi narrado de acordo com os objetivos comunicativos do narrador na introdução do EN na interação. No entanto, haverá ainda que explicar que entre a macroproposição *Ataque* e a *Avaliação Final* se encontra o *Núcleo Narrativo*³⁵, em que se desenvolve a intriga narrativa, composto pelas *macroproposições* sequenciais *Orientação*, *Ação* e *Resolução* onde se desenrola a intriga narrativa (Morais, 2011:439). Na verdade, Morais (2011) explica que a *macroproposição Orientação* “*inicia a Narrativa propriamente dita ao promover uma operação de rutura com o tempo de interação [...]*”, acrescentando que ela “*fixa as*

(inserindo no primeiro grupo das classes a Função Cardinal - ou Núcleo Narrativo - e as Catálises e no segundo grupo das classes os Índices e as Informações. Para Barthes as unidades narrativas determinam-se sob um ponto de vista funcional. Assim, a Função Cardinal (doravante, Núcleo Narrativo) abre a narrativa e/ou procura mantê-la, o que corresponde a momentos de risco e/ou de suspense dos quais se desconhece o final, e fecha-a, o que equivale aos momentos que encerram e/ou resolvem a narrativa. Neste contexto, Roland Barthes (1966) postula que para que uma função seja cardinal ela apenas necessita que a ação à qual ela se refere abra, mantenha ou feche uma alternativa consequente para a narrativa (Barthes, 1966: 9).

O conceito de Núcleo Narrativo é definido por Reis e Macário Lopes (2011) como sendo “*as unidades-charneiras da narrativa*”, pois “*representam as ações que constituem os momentos fulcrais da história, garantindo a sua progressão numa ou noutra direção*” (Reis e Macário Lopes, 2011: 186). Já Ceia (s.d.) preconiza que o Núcleo Narrativo “*promove a articulação da narrativa ou de um fragmento dela*” (Ceia, s.d.). O Núcleo Narrativo estabelece a abertura, a manutenção e o encerramento das unidades narrativas, obedecendo, segundo Morais “*a uma lógica intencional*” (Morais, 2010: 65), pelo que assim nos encontramos no campo da *Dimensão Configuracional do Enunciado Narrativo* de Morais (2010). Do ponto de vista do Discurso Oral, o conceito de Núcleo Narrativo implica a interpretação da narrativa sob uma perspetiva interativa, uma vez que as narrativas que ocorrem em situação de interação oral se estabelecem em função do seu papel para realizar os objetivos intencionais do narrador ou do locutor, intenções estas que variam de acordo com critérios subjetivos. Sendo assim, durante a construção do seu Núcleo Narrativo o locutor faz uso de estratégias avaliativas de várias ordens, nomeadamente as de “*repetição, dramatização, com recurso a sequências de frases performativas, a formas e estruturas de (des)focalização, o uso do presente narrativo, de modificadores ou modalizadores*” (Morais, 2010: 65).

³⁴ Incluímos na *Dimensão Textual/ Sequencial* o movimento *Orientação* a fim de explicitarmos as macroproposições que pretendemos analisar neste quadro. No entanto, relevamos que este movimento é transversal à Dimensão Discursivo-Pragmática.

³⁵ Cfr. nota de rodapé nº 22 do presente trabalho.

coordendas dos acontecimentos narrados, estabelecendo as suas circunstâncias e componentes” (Morais, 2011: 240).

Para uma melhor compreensão da divisão das *macroproposições* de acordo com as suas dimensões de estudo, esquematizamos e indexamos as mesmas no quadro seguinte:

Quadro 2

Divisão das *macroproposições* segundo as suas dimensões de estudo³⁶

Macroproposição	Dimensão Textual/ Sequencial	Dimensão Discursivo-pragmática	
		Dimensão Interacional	Dimensão Configuracional
<i>Ataque</i>		X	----
<i>Orientação</i>	X		
<i>Ação</i>	X		
<i>Resolução</i>	X		
<i>Coda</i>		X	
<i>Avaliação</i>		X	

1.6. O *gatilho* de Moraes (2010) e o *trigger* de Raskin (1985)

No tocante ao *gatilho* a que aqui nos reportamos, devemos objetivar alguns critérios conceituais que lhe são subjacentes. Efetivamente existe uma contraposição entre o que Moraes, a partir de autores como Labov (1972), Quasthoff (1980), Wienold (1983), Georgakapoulou (1977) e Norrick (2000) propõe e o que Raskin (1985) preconiza como correspondendo ao *gatilho* no texto narrativo. Deste modo, para Moraes (2010) o *gatilho* é

“o momento que corresponde ao acontecimento que provoca a ruptura com a Situação Inicial e o Plano de Ação que lhe estava adstrito”

e

“a sua ocorrência promove o desenvolvimento de um novo plano de ação que tenta solucionar a complicação daí resultante” (Moraes, 2010: 417).

³⁶ Neste quadro assinalámos com (X) as macroproposições que pertencem a cada dimensão.

O *gatilho* de Raskin (doravante, *trigger*) tocante à *Piada* é definido pelo próprio em conjunto com Attardo como sendo

“the switch from the one script to the other by making the hearer backtrack and realize that a different interpretation [of the joke] was possible from the very beginning” (Attardo e Raskin, 1991: 308).

Por outras palavras, o *gatilho* de Morais encontra-se sempre a meio da narrativa, engatilhando nesta o salto entre a Situação Inicial - o enquadramento da mesma, M1 *Orientação* - e M2 *Ação*, enquanto o *trigger* raskiniano da *Piada* é o desfecho da *Ação*, pertencendo ao movimento M3 *Resolução*.

Por este motivo, e para que não suscitem confusões nos quadros acima e entre ambas a nomenclaturas, apelidaremos de *trigger* o *gatilho* de Raskin.

2. Trabalho de análise do *corpus*

2.1. O *corpus*

2.1.1. Objetivos do trabalho de análise

Propomo-nos analisar alguns procedimentos operativos - como as respetivas estruturas, o respeito pelo CCN, as estratégias interacionais utilizadas pelos interlocutores durante as interações e alguns elementos avaliativos que traduzem as reações dos intervenientes face às narrativas ouvidas – constantes nas Piadas e nas NCCHs. Sendo assim, e porque o espaço de que dispomos é limitado, restringimos o nosso campo de estudo à análise dos aspetos comuns e divergentes entre as Piadas, enquanto género discursivo relativamente standardizado, e as NCCHs que resultaram de vivências do narrador ou de terceiros que foram posteriormente narradas.

2.1.2. Metodologia

Para atingirmos o nosso objetivo, seguiremos o modelo proposto por Morais (2010) ao qual acrescentamos ferramentas retiradas de trabalhos de outros autores - entre os quais destacamos Raskin (1985) - que se debruçaram sobre o tema específico das *Piadas*.

2.1.3. Procedimentos de análise

Ao debruçar-nos sobre as Dimensões *Textual/ Sequencial* e *Discursivo-pragmática*, tomamos para análise exemplos de Piadas e de NCCHs que extraímos das interações presentes nos dois *corpus* que utilizamos, isto é, Morais (2010) e Furtado (2014).

Como pretendemos comparar tanto a construção interna, como os aspetos interacionais e configuracionais de cada um dos referidos subgéneros narrativos de cariz humorístico, destacamos no início de cada ponto de análise as interações que nos propomos analisar dentro de cada dimensão com uma pequena diferença na abordagem, a saber: relativamente à *Dimensão Textual/ Sequencial*, e uma vez pretendermos analisar e comparar o modo de construção estrutural de cada um dos subgéneros, optámos por transcrever somente os enunciados que são suscetíveis de serem estudados à luz da referida dimensão. No que

concerne à *Dimensão Discursivo-pragmática*, apenas tomámos do nosso *corpus* os enunciados que considerámos pertinentes para o nosso trabalho sob o ponto de vista de cada dimensão, isto é, a *Dimensão Interacional e a Dimensão Configuracional*. Por este motivo, o nosso Índice de trabalho especifica no que respeita à *Dimensão Textual / Sequencial* as Piadas/ NCCHs analisadas, mas não o efetua do mesmo modo para a *Dimensão Discursivo-pragmática*, que especifica a macroproposição em análise e não o subgénero em si.

Iniciámos a nossa análise sempre com as Piadas, seguindo-se o trabalho comparativo das nossas considerações com as NCCHs, não existindo para esta opção nenhuma razão em particular. A seguir a cada ponto de análise, procedemos ao resumo das nossas conclusões.

No seu conjunto analisámos 95 enunciados no âmbito da *Dimensão Textual/ Sequencial*, 47 enunciados no que respeita à *Dimensão Interacional* e 111 enunciados no que concerne à *Dimensão Configuracional*, pelo que, no total, foram analisados 253 enunciados.

Como ferramentas, e como já referimos anteriormente, utilizamos como base o modelo de análise de Morais (2010), podendo recorrer pontualmente a outros autores que julgamos apoiar-nos no nosso trabalho (cfr. bibliografia em anexo).

Por fim, procuraremos discutir os resultados no ponto “Considerações Finais”.

No que respeita à *Dimensão Textual/ Sequencial*, excluimos da nossa análise todos os elementos interacionais e configuracionais, pois estes serão tratados no âmbito da *Dimensão Discursivo-pragmática*. Nesta última, e por uma questão de economia de espaço, optámos por somente transcrever e analisar os enunciados para nós mais representativos no quadro de cada macroproposição.

2.1.4. Recolha dos *corpora* do trabalho de análise

A partir da bibliografia consultada, entre a qual constava o próprio trabalho de Morais (2010) elaborámos uma listagem³⁷ - sob a forma de rascunho - com os elementos que deveriam ser analisados no quadro da nossa análise. A seguir, procurámos no *corpus* de Morais NCCHs e Piadas que integrassem estes aspetos. Assim, optámos por enunciados retirados das interações [C528 PI-CASA E FAMÍLIA], de [C294 PI-CASA E FAMÍLIA], [A479 PI-CASA E

³⁷ Uma vez que na primeira parte do nosso trabalho elaborámos a referida lista sob a forma de rascunho, e tendo sido esta fundamentalmente redigida à mão, não a inserimos no presente trabalho.

FAMÍLIA] e de [A380 PI-PROFI] que copiámos para uma tabela “Word” na qual mais tarde haveria de constar também o *corpus* Furtado (2014)³⁸.

Para a constituição do *corpus* Furtado (2014) efetuámos várias tentativas de gravação de Piadas e de NCCBs em situação de interação oral espontânea e natural que inicialmente falharam. O motivo prendia-se com a falta de naturalidade com a qual os falantes falavam a partir do momento em que tomavam conhecimento de que as suas narrativas eram gravadas. No entanto, conseguimos obter posteriormente uma gravação que considerámos de interesse para o nosso trabalho e que escolhemos para integrar o nosso *corpus*: [FURTADO (2014) PI-AMIGOS E FAMÍLIA].

Após termos obtido finalmente a gravação que nos convinha, e que havíamos gravado no formato de gravação de um *smartphone* da marca *Samsung*, convertemo-la por meio de um conversor que descarregámos da Internet para o formato MP3. A partir daqui a audição tornou-se mais fácil, pois este sistema aumentou a qualidade da audição o que, por conseguinte, facilitou a transcrição dos turnos e depois dos enunciados.

Com o programa “Word”, começámos por elaborar uma tabela e por inserir os turnos dos intervenientes na interação. Numa fase posterior, fomos repetindo as audições com a intenção de separar os turnos por enunciados. Esta fase foi efetuada com base no trabalho de Morais (2010), procurando seguir os mesmos critérios estabelecidos por este autor.

No que concerne às normas de transcrição, seguimos as normas do projeto C-ORAL-ROM da CLUL pelas quais este autor optou (cfr. pp. 21-25 de Morais (2010)) e que passamos a transcrever:

- **hhh**: unidades sonoras como risos;
- /: pausa;
- //: final do enunciado;
- [/]: reformulação;
- +: reorientação do discurso;
- #: pausas referentes a um silêncio marcado e que interrompem a fluência do enunciado;
- <>: sobreposição de texto;

³⁸ Os códigos utilizados equivalem a P = Provado; I= Informal; CASA E FAMÍLIA = corresponde ao tópico e ao contexto

- [**<**]: identificação das partes que se sobrepõem;
- **%act**: ações dos participantes durante o turno;
- **%alt**: alternativa à transcrição;
- **%sit**: acontecimentos co-ocorrentes ao turno;
- **%par**: elementos paralinguísticos de realce;
- **%exp**: explicação necessária para a compreensão do turno ou de sinais que surgem no texto;
- **%com**: comentários do transcritor.

2.1.5. Procedimentos de organização e de referenciação de ambos os *corpora* (Morais (2010) e Furtado (2014)):

Relativamente aos procedimentos de organização e de referenciação de ambos os *corpora* - *corpus* Furtado (2014) e *corpus* Moraes (2010) -, começámos por elaborar duas tabelas, com a intenção de os separar.

No que concerne ao *corpus* Furtado (2014) dividimos os Enunciados Narrativos por subgéneros a analisar, identificámos todos os ENs trabalhados com a respetiva categorização (Piada / NCCH), numerámo-los e atribuímos-lhes um Código de Indexação, um Título e um Código de Interação. No que concerne ao Código de Indexação, criámo-lo como forma de identificação do *corpus*, isto é, atribuímos a letra F para “Furtado” e a letra M para “Moraes”³⁹.

Uma vez existir apenas uma interação transcrita, atribuímos-lhe o Código de Interação [PI - AMIGOS E FAMÍLIA] de forma a ser distinguida do *corpus* Moraes (2010).

No que respeita à organização dos Enunciados Narrativos retirados de Moraes (2010), procedemos da mesma forma como o efetuámos para o *corpus* Furtado (2014). No entanto, mantivemos tanto as denominações das interações, como também a numeração dos enunciados originais (cfr. trabalho de Moraes (2010))⁴⁰ (cfr. Anexo 1 do presente trabalho).

³⁹ Cfr. nota de rodapé nº 44 do presente trabalho.

⁴⁰ O *corpus* Moraes (2010) foi recolhido e transcrito a partir das gravações áudio do *corpus* do Português Fundamental do Centro de Linguística da Universidade de Lisboa.

2.1.6. Caracterização sociolinguística das interações presentes no nosso *corpus*

(i) Piadas 1 a 4 retiradas de [FURTADO (2014) PI-AMIGOS E FAMÍLIA]

A interação gravada corresponde a um diálogo informal entre três membros de uma mesma família e duas amigas próximas da mesma, todos com formação superior. As idades variam entre os 38 e os 67 anos. Os tópicos conversacionais prendem-se com a intenção de JOA, a responsável pela gravação, de gravar Piadas e NCCHs em contexto de interação espontânea. Os intervenientes na interação utilizam diferentes formas de tratamento consoante o interlocutor ao qual se dirigem: JOA trata HEL, EUG e AST pela segunda pessoa, mas LUI pela terceira pessoa. HEL trata todos os intervenientes pela segunda pessoa. EUG trata todos os intervenientes pela segunda pessoa, à exceção de AST. LUI trata todos os intervenientes pela segunda pessoa, exceto AST. AST, por sua vez, trata JOA e HEL pela segunda pessoa, mas LUI e EUG na terceira pessoa. Estas formas de tratamento explicam-se pelo facto de todos os intervenientes pertencerem praticamente à mesma classe social, pelo que utilizam os mesmos códigos de tratamento impostos pela mesma. Assim, as formas de tratamento acima descritas explicam-se por JOA ser filha de EUG⁴¹ e de HEL e amiga de AST. JOA conhece LUI desde a sua nascença, mas trata-a com respeito. HEL conhece bem todos os intervenientes. AST conhece bem HEL e JOA, sendo colega na escola de ambas, mas não conhecia LUI até à data deste encontro e EUG de um modo muito insuficiente. Por este motivo, também EUG trata AST com a delicadeza que a terceira pessoa confere. Existe um ambiente descontraído e de alguma cumplicidade entre os intervenientes. Todos contribuem de modo ativo para a conversação, o que se manifesta nos momentos de narração das várias narrativas de episódios humorísticos. HEL, embora não narre nenhum episódio, mantém o *canal de feedback* aberto por meio dos seus comentários.

(ii) M-Piada 1 retirada de [A479 PI-CASA E FAMÍLIA]

A interação de origem encontra-se indexada no *Corpus Global* de Morais (2010) com o código A479 PI-CASA E FAMÍLIA e corresponde a um domínio informal de diálogo, cujos tópicos conversacionais surgem em torno de variadas histórias humorísticas.

A locutora GRA tem 42 anos, pertence ao sexo feminino e possui formação superior.

⁴¹EUG nunca aceitou bem que a filha o tratasse pela segunda pessoa, o que na verdade foi uma importação da influência materna alemã.

A locutora mais interventiva é I10, que tem 20 anos, pertence de igual modo ao sexo feminino e possui o mesmo nível instrução de GRA.

As formas de tratamento entre os participantes variam entre o tratamento pela segunda pessoa, a terceira pessoa com ou sem pronome sujeito, a terceira pessoa com forma nominal, fórmulas de delicadeza/ deferência, entre outras.

GRA possui uma atitude dominante ao longo da conversação, impondo-se a um interlocutor. Pertencente à classe média, recorre a marcas sociolectais típicas do grupo social do qual faz parte. O ambiente é descontraído e de humor.

(iii) M-NCCH 1 retirada de [C528 PI-CASA E FAMÍLIA], Morais (2010)

Esta interação encontra-se igualmente indexada no *Corpus Global* de Morais sob o código [C528 pi-casa e família] e corresponde a um diálogo informal entre familiares.

A locutora ROS pertence ao sexo feminino, tem 60 anos e é dona de casa, tendo vivido durante vinte anos em África. A interlocutora principal FER pertence também ao sexo feminino, tem 20 anos e tem como nível de instrução um nível superior. Os restantes interlocutores encontram-se na faixa etária dos 20 anos.

Tratando-se de familiares, as formas de tratamento alternam entre a segunda pessoa e a terceira pessoa com ou sem pronome sujeito.

Os tópicos conversacionais prendem-se com a narrativa de relatos sobre familiares da locutora, realizados de modo humorístico, gerando narrativas de cariz anedótico.

(iv) M-NCCH 2 retirada de [C294 PI-CASA E FAMÍLIA], Morais (2010)

A interação de origem desta interação está indexada no *Corpus Global* de Morais sob o código [C294 pi-casa e família] e corresponde a um momento de conversa informal no seio de familiares e amigos. Os tópicos conversacionais relacionam-se com o tema de uma ida a Sevilha e o relato de alguns episódios humorísticos.

O locutor ANT tem 30 anos, pertence ao sexo masculino e é engenheiro de máquinas com formação superior em filologia românica. O interlocutor principal - JN - tem 20 anos, pertence também ao sexo masculino e possui formação superior.

As formas de tratamento entre os intervenientes variam entre a segunda pessoa, a terceira pessoa com ou sem pronome sujeito e a terceira pessoa com forma nominal.

Os intervenientes demonstram bastante à vontade uns com os outros, o que se revela no registo coloquial e informal que utilizam.

(v) M-NCCH 3 retirada de [A380 PI-PROFI], Morais (2010)

Neste contexto, transcrevemos e adaptamos o texto de Morais, que nos refere que esta interação se encontra

“indexada no Corpus Global com o código A380 pi-profi e [que]corresponde a um diálogo informal em que os tópicos conversacionais giram à volta da atividade profissional do interlocutor principal: JOA. Este tem 28 anos e é comissário de bordo. A responsável pela gravação, III, tem 30 anos e tem uma formação superior. Os dois usam formas de tratamento de terceira pessoa entre eles. Surgem outros participantes na interação, que JOA interpela na segunda pessoa. Há muito à vontade na conversação e, aparentemente, conhecimento partilhado entre alguns dos presentes. Todos revelam um interesse ativo no discurso de JOA, seguindo-o com fáticos e questões que contribuem para consolidar a coerência do seu discurso. JOA recorre facilmente a coloquialismos na fala” (cfr. Morais, 2010: 56).

2.2. Análise

Neste ponto pretendemos analisar Piadas e NCCHs, utilizando para o efeito o *Modelo de Análise* de Morais (2010). Deste modo, iniciaremos o nosso trabalho com a observação da estrutura textual de quatro Piadas e de uma NCHH à luz da *Dimensão Textual/ Sequencial* (cfr. ponto 2.2.1. do presente trabalho). De seguida, passaremos ao estudo dos mesmos dois subgéneros narrativos humorísticos de acordo com o quadro teórico da *Dimensão Discursivo-pragmática* que, seguindo também Morais (2010), subdividimos na *Dimensão Interacional* e na *Dimensão Configuracional* (cfr. pontos 2.2.2. e 2.2.3.).

2.2.1. A *Dimensão Textual/ Sequencial* nas Piadas e nas NCCHs

Passamos a analisar quatro Piadas e uma NCCH. Tratando-se de material quantitativamente limitado resulta óbvio que as nossas conclusões não poderão ser vastas, mas apenas pistas de trabalho para uma eventual investigação futura.

No que respeita ao tipo de Piadas pelas quais optámos, relembramos que para o objetivo do nosso trabalho, não enquadraremos as Piadas e as NCCHs por nós escolhidas na taxonomia elaborada por Long & Graesser (1989), acima referida (cfr. ponto 1.4.1. do presente trabalho). Embora as Piadas possam apresentar diferentes modos de construção das NCCHs, a nossa análise demonstra que elas acabam por seguir um esquema muito semelhante no seu modo de construção, como podemos observar abaixo.

2.2.1.1. Análise da F-Piada 1:

Começamos por transcrever os enunciados (12) a (28) da F-Piada 1 que comentamos de seguida:

M1 Orientação Geral Espaço Personagens	12	*LUI:	uma igreja / estão pessoas cá fora no átrio da igreja / a conversar //
			%par: então → 'tão
M2 Ação	13		e a certa altura chega um carro / um Mercedes //

Orientação Ação 1 <i>gatilho</i> de Morais (2010)			
	14		sai de lá /o bispo / que entra na igreja //
Orientação Ação 2	15		daí a pouco / outro carro / outro Mercedes //
	16		sai um padre / que entra na igreja //
Orientação Ação 3	17		depois outro Mercedes / e mais Mercedes //
	18		peessoas que vão para a //
			%par: para a → p'r'á
	19		que se dirigem à igreja//
Orientação Ação 4	20		então / cá fora / um: /um +
	21		há uma pessoa /que se vira para outra / e que pergunta //
			%par: para a → p'r'á
Orientação de Background	22		é que esta Piada é em espanhol / portanto //
	23		mas que +
	24		só eu que não sei espanhol //
	25		qué / qué hacen ? qué hacen ? lá dentro ? qué qué estão haciendo ?
			%com: tentativa de enunciação em espanhol
	26		están a orar //
	27		orar ? que es orar ?
M3 Resolução <i>trigger</i> de Raskin (1985)	28		implorar mercedes a dios //

Extrato de **F-Piada 1**

Como podemos observar no enunciado (12) acima transcrito, a narradora começa a sua narrativa por localizar a ação no espaço - *uma igreja* - para logo a seguir o especificar - *átrio da igreja* -. Este enunciado corresponde ao momento *M1 Orientação Geral*, uma vez que a narradora procede a uma apresentação sumária do *Cenário da Ação* ao referir não só o espaço, como também, e ainda que de uma forma vaga, as personagens da narrativa – *peessoas* -. No caso em análise as personagens têm a função de figurantes, pelo que não possuem um papel de relevo na narrativa, enquadrando somente as circunstâncias iniciais que levarão posteriormente ao desenvolvimento da narrativa. Neste enunciado a narradora recorre a uma estratégia de topicalização ao deslocar o sintagma nominal - *uma igreja* - para o início da frase e ao separar o verbo auxiliar da conjugação perifrástica - *estão* - do verbo principal que

se encontra no infinitivo - *a conversar* -. Mencionaremos a importância desta construção verbal mais abaixo neste ponto.

No enunciado (13) segue-se a respectiva Orientação que arranca com a passagem para a primeira Ação (*Ação 1*) da narrativa, introduzida pela conjunção coordenativa copulativa - *e* -, seguida do sequenciador narrativo composto pela locução adverbial temporal - *a certa altura* - que focaliza o evento que se segue. Quando a narradora menciona a chegada de um carro - que especifica como pertencente à marca “Mercedes”, símbolo de riqueza -, ela marca o avanço da narrativa. O verbo - *chega* - encontra-se no tempo presente do modo indicativo como sucede em todas as formas verbais seguintes até ao enunciado (25).

O enunciado (14) fecha o *Ação 1* ao referir que do carro-sai-uma nova personagem - *um bispo* - que - *entra* - na - *igreja* -. Chamamos a atenção, mais uma vez, para o uso do presente do indicativo por parte da narradora.

Nos enunciados (15) e (16) segue-se uma segunda Ação (*Ação 2*), com a respectiva Orientação, cujo modo de construção constitui um paralelismo⁴² com os enunciados (13) e (14) acima referidos. No esquema seguinte sintetizamos o contraste entre ambas as passagens que consideramos possuírem uma relação de paralelismo, sublinhando os aspetos lexicais e sintáticos com que são construídos:

enunciados (15) e (16)	enunciados (13) e (14)
<i>daí a pouco / outro carro / outro Mercedes //</i>	<i>e a certa altura chega um carro / um Mercedes //</i>
<i>sai um padre / que entra na igreja //</i>	<i>sai de lá o bispo / que entra na igreja //</i>

⁴²No E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, o termo Paralelismo é definido como sendo a “relação de equivalência, por semelhança ou por contraste, entre dois ou mais elementos” (Margarida Bettencourt, s. v. "Paralelismo", E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, consultado em 30.12.2014).

Deste modo, e à semelhança do que sucede na Ação anterior - mais precisamente no enunciado (13), a Ação arranca com um enunciado também introduzido por um sequenciador temporal, constituído por uma locução adverbial temporal - *daí a pouco* - (enunciado (15)), em que de novo é relatada a chegada de um segundo carro da marca “Mercedes”. O enunciado (16) é construído de forma similar ao enunciado (14): no entanto, do carro sai agora não um bispo, mas um padre. Atentemos na segunda parte deste enunciado (16). Embora este apresente uma diferença que parece ser de menor importância, ela é, no nosso entender, relevante. Com efeito, enquanto a narradora no enunciado (14) se refere ao bispo utilizando como forma de nomeação o artigo definido - *o* -, na segunda Ação refere-se ao padre utilizando o artigo indefinido - *um* -. A título explicativo deste fenómeno, colocamos a hipótese de a narradora ter a intenção de iniciar um resumo da ação, pois começa por generalizar as personagens, como o comprova a utilização do referido artigo. Assim, se na primeira Ação (*Ação 1*) a narradora procura captar a atenção do leitor, especificando a personagem - informação relevante para a contextualização do tipo de personagem que entra na igreja e para a posterior compreensão do *trigger* final da narrativa -, na segunda Ação (*Ação 2*) a narradora parece sublinhar que a informação necessária a reter no que concerne ao conteúdo da Piada é apenas que existem várias pessoas ligadas à igreja que entram nela. A este respeito, e com a intenção de enumerar os vários carros da marca “Mercedes”, a narradora utiliza no enunciado (15) o determinante indefinido - *outro* -, que repete duas vezes, com a aceção quantificadora de “mais um”. Na verdade, o *Dicionário Terminológico* explica que este determinante - que precede o nome a que se refere - corresponde a um

“determinante variável em género e número tipicamente utilizado em contextos em que se assume que o referente do nome que precede não corresponde a informação específica ou identificada”.

Na verdade, a narradora utiliza este determinante – que, como acabámos de ver, não possui um valor específico -, com o intuito de enfatizar somente que à porta da igreja - local que se presume devoto - surgiam inúmeros carros da marca “Mercedes”, parecendo-nos ser esta a informação geral que pretende sublinhar.

No que respeita ao enunciado [15], chamamos a atenção para o facto de a narradora omitir o verbo, limitando-se a construir a frase por meio da locução adverbial temporal - *daí a pouco* - e os pronomes indefinidos seguidos ora do nome - *carro* -, ora do nome - *Mercedes* -. Sob a perspetiva da presente dimensão, este aspeto encontra-se ligado à forma sistematizada com

que a narradora constrói o *setup*⁴³ da sua narrativa, considerando que o alocutário infere o verbo por ela usado anteriormente - *chega* -. Sem querer de momento deslocar a análise para esse terreno, uma vez ela pertencer ao espaço da *Dimensão Discursivo-Pragmática*, podemos vislumbrar nesta inferência - e mesmo na muito linear sequenciação temporal dos acontecimentos, visível nas construções adverbiais temporais similares utilizadas pela narradora no início de cada Ação -, uma intenção clara da narradora na construção desta Piada: na verdade, nesta narrativa encontramos uma estruturação sistematizada na construção do seu *setup*, sem a existência de movimentos de encadeamento, de alternância ou de encaixe, sem prolepses e/ou de analepses⁴⁴. A sequência narrativa flui de um princípio para um meio e para um fim, sem interrupções. Sucede, contudo, que podemos observar segmentos de sumário⁴⁵ que correspondem a momentos narrativos, nos quais o narrador resume em poucas palavras acontecimentos diegéticos que se desenvolveram durante mais tempo. Por conseguinte, o tempo do discurso é forçosamente menor do que o tempo da história⁴⁶. Ao mesmo tempo esta estratégia acelera o ritmo já por si acelerado da narrativa. Ao utilizá-la, a narradora torna a sua narrativa sistematizada e imagética, facilitando a sua compreensão, induzindo o seu interlocutor em erro nos eventos narrados. Acrescentamos ainda que a utilização recorrente a frases marcadamente curtas, simples e pausadas ao longo de toda a Piada ajudam também o alocutário a estruturar o pensamento e a desviar a sua atenção do verdadeiro desfecho da narrativa. A narradora esforça-se, pois, por orientar a atenção do alocutário, pois sabe que só assim a sua narrativa surtirá o efeito desejado, isto é, o efeito de surpresa - causado pela incongruência⁴⁷ que se estabelecerá no final da narrativa.

No enunciado (17) a narradora abre uma terceira Ação (*Ação 3*) que possui uma *Orientação* equivalente à anterior, introduzido pelo sequenciador narrativo temporal - *depois* -. Os três

⁴³ Com base nos critérios de um artigo por nós pesquisado na Internet, o *setup* “establishes the premise of the joke by providing the audience with the necessary background info. The setup should be as tight as possible (new open mic comics tend to ramble on with unnecessary details)” (In: <http://www.creatingacomix.com/2009/how-to-write-a-joke-joke-structure/>. Acesso em: 14.03.2015)

⁴⁴ In Vanda Rosa, s. v. "Anacronia", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, consultado em 30.12.2014.

⁴⁵ O conceito de “Sumário” é definido pelo *E-Dicionário de Termos Literários* da seguinte forma: “Integrando o domínio da velocidade narrativa e sendo uma manifestação anisocrônica, o sumário é um signo temporal ou movimento narrativo em que o tempo do discurso é menor que o tempo da história. Em termos práticos, pode-se afirmar que há sumário numa obra literária todas as vezes que o narrador resume em poucas linhas ou páginas acontecimentos diegéticos que se desenvolveram durante um período de tempo considerável, de tal forma que se percebe uma nítida desproporção entre a duração da história e a extensão do texto que a veicula. Pelo sumário, vários anos de vida de uma personagem qualquer podem ser contados em, por exemplo, um parágrafo de algumas linhas”.

⁴⁶ O conceito de “Sequência Narrativa” é definido pelo *E-Dicionário de Termos Literários* como sendo um “agrupamento lógico das ações de uma história”.

⁴⁷ Cfr. ponto 1.1.2. do presente trabalho.

sequenciadores narrativos - *e a certa altura* -, - *daí a pouco* - e - *depois*- possuem como função a de situar os alocutários na narrativa ao sistematizar os seus vários segmentos, estabelecem as etapas da narrativa e organizam-nas num eixo temporal. Nos enunciados (17) a (19) a narradora continua a utilizar a estratégia de sumarização da ação, repetindo para o efeito a utilização do determinante indefinido - *outro* - com a mesma aceção quantificadora já acima referida para logo de seguida concluir com a expressão composta - *e mais* -, que quantifica - quase que hiperbolizando - a chegada de carros da marca “Mercedes”. De igual modo, a narradora já não se refere à função hierárquica específica da pessoa que entra na igreja, mas generaliza-a, atribuindo-lhe o nome sobrecomum - *pessoas* - à semelhança do que fez no enunciado (12). Uma vez este nome não admitir contrastes de género, nem ser marcado morfológica nem sintaticamente, consideramos que a sua presente utilização se deve ao facto de a narradora apenas pretender tornar geral a ideia de haver pessoas no átrio da igreja a observar a chegada de tantos carros da marca “Mercedes”, sem considerar necessário especificá-las ou identificá-las.

De igual modo, a narradora já não se refere à função hierárquica específica da pessoa que entra na igreja, mas generaliza-a, atribuindo-lhe o nome sobrecomum - *pessoas* - à semelhança do que fez no enunciado (12). Uma vez que este nome não admite contrastes de género, nem é marcado morfológica nem sintaticamente, apesar de referir entidades de ambos os sexos, consideramos que a sua presente utilização se deve ao facto de a narradora procurar apenas tornar geral a ideia de haver pessoas no átrio da igreja, sem as especificar.

A narradora poderia narrar mais ações idênticas a fim de criar um maior *suspense* junto dos alocutários, mas opta por condensar a ação, procedendo a um esquema narrativo - *setup* - de apenas três episódios antes de prosseguir para o *trigger* da narrativa.

Este esquema narrativo é interrompido no enunciado (20) pelo adverbial temporal - *então* - substituível por “nesse momento”. Este enunciado corresponde a uma quarta Ação (*Ação 4*), culminando no enunciado (21) com o *clímax* da narrativa, altura em que uma pessoa questiona - *outra* - aqui com o sentido de “diferente” - sobre o que aquelas pessoas estariam a fazer na igreja (enunciados 20-21)⁴⁸. O enunciado (25) corresponde a um novo avanço na narrativa e prepara o seu desfecho. Este enunciado, assim como os seguintes, correspondem a uma sequência em discurso direto (enunciados 25-28) que termina, no enunciado (28) com o

⁴⁸ Suprimimos os enunciados (22) a (25), pois consideramo-los irrelevantes para o estudo da presente dimensão.

momento *M3 Resolução* que corresponde ao desfecho da narrativa, contendo o *gatilho* de Raskin⁴⁹, isto é, o *trigger* da Piada.

Considerando globalmente o que acima descrevemos, gostaríamos de acrescentar uma palavra no que concerne ao valor aspetual dos tempos verbais utilizados pela narradora no decurso da sua narrativa.

O aspeto, lembremo-lo, exprime o ponto de vista do narrador relativamente ao desenvolvimento da ação. Na nossa análise vimos que o tempo verbal que ocorre ao longo de toda a Piada é o tempo presente, cujo modo se encontra no indicativo, embora possamos observar duas situações de construção verbal distintas que comutam entre si. Com efeito, a primeira situação corresponde à construção da conjugação perifrástica por parte da narradora presente no enunciado (12), cujo verbo auxiliar - *estar* - é seguido da preposição - *a* - a que se encontra associado o infinitivo do verbo principal - *conversar* -. O mesmo sucede no enunciado (25) - *estão haciendo* - e no enunciado (26) - *están a orar* -. Esta forma de construção verbal confere à ação uma visão durativa, relacionando-se com o desenrolar da ação. Neste sentido, Óscar Lopes (1972: 232-233) explica-nos que a conjugação perifrástica “*exprime um processo cujo movimento inicial é anterior a p, mas cujo movimento extremo final não está definido*”. Deste modo, confere à narrativa um tom real, aproximando o alocutário do evento diegético.

No que se refere à segunda situação, a narradora utiliza verbos como “chegar” e “sair” (cfr. enunciados (13) a (21)), no presente do indicativo. Este tempo possui um valor aspetual genérico, pois a interpretação da ação é a ocorrida e deve ser tomada por verdadeira. Ao mesmo tempo, possui como função a aproximação temporal dos alocutários ao momento da ação narrada à semelhança do que ocorre acima. O facto de estes sentirem a ação como estando a decorrer no exato momento da narração, aumenta o envolvimento na narrativa o que ampliará a sensação de surpresa aquando do seu desfecho.

Acresce ainda que a utilização linear deste tempo verbal leva a uma sequenciação muito clara ao longo da narrativa dos factos que vão sucedendo. Com efeito, a narradora utiliza o tempo presente com os sequenciadores narrativos - *a certa altura* -, - *daí a pouco* - e - *depois* -, embora nestes últimos a forma verbal se encontre subentendida. De facto, seria de esperar que com estas formas adverbiais a forma verbal se encontrasse no tempo passado, o que não sucede. Na verdade, trata-se aqui da utilização do presente narrativo, também denominado de presente histórico que, de acordo com Reis & Macário Lopes (2011: 339) confere uma maior

⁴⁹ Cfr. ponto 1.6. do presente trabalho.

vivacidade à narrativa⁵⁰. Note-se sobretudo a expressão da forma adverbial - *daí* - que introduz a locução adverbial - *daí a pouco* - e não “daqui a pouco”.

Em conclusão, na sequência desta análise verificámos que esta Piada é construída de uma forma linear, possuindo sequenciadores muito explícitos, com construções de paralelismo e a utilização do presente.

2.2.1.2. Análise da F-Piada 2:

Transcrevemos de seguida os enunciados (158) a (216) da F-Piada 2 que analisamos posteriormente⁵¹:

Orientação Geral Personagens	158	*EUG:	é / &ah:/ um casal //
Ação Orientação	159		ele morre //
	160		há o funeral //
	161		a viúva está no funeral //
Orientação [Ação / Encenação] Ação 1	162		vem uma amiga / e diz-lhe //
	163		ó / Mariazinha / que desgraça / então morreu-te o teu marido //
	164		é verdade //
	165		conta-me como é que foi //
	166		olha / foi assim //
	167		fomos passear //
	168		apanhámos cogumelos // e eu vim para casa e < fiz-lhe um omelete de cogumelos > //
	169		e eu vim para casa e < fiz-lhe um omelete de cogumelos > //
	172	*EUG:	fiz um omelete de cogumelos //
	173		ele comeu o omelete de cogumelos //
	174		sentiu-se mal disposto //
	175		olha / ficou envenenado e morreu //
	176		ai / que desgraça a tua / e tal //
Orientação Ação 2	177		bom / &ah:/ passado uns tempos / volta a casar / e passado uns tempos / < o marido volta a morrer > //
	179	*EUG:	< voltam-se a encontrar no funeral > //
[Ação/ Encenação]	181	*EUG:	<e a amiga / diz > //
	184	*EUG:	ó /Mariazinha / <segunda vez / tens mesmo pouca sorte> //
	187	*EUG:	então / de que é que morreu o teu marido ?
	188		olha / foi assim / eu digo-te //
	189		fomos passear //
	190		apanhámos cogumelos //
	191		e eu vim para casa //
	192		fiz um omelete de cogumelos//

⁵⁰Transcrevemos a definição de “presente histórico” a partir de Reis e Macário Lopes (2011: 339), ou seja, “*trata-se de um presente com um valor temporal de pretérito perfeito, que surge no sintagma narrativo para actualizar um evento passado, conferindo-lhe maior vivacidade*”.

⁵¹ Suprimimos os enunciados que, de acordo com o nosso ponto de vista, não se enquadram nesta dimensão.

	193		ele comeu o omelete de cogumelos//
	194		bem / sentiu-se mal disposto e morreu//
	195	*EUG:	<ó /Mariazinha / mas que pena /e tal >//
Orientação Ação 3	198	*EUG:	&ah / pumba / a Mariazinha casa terceira vez //
	199		passado uns tempos /o marido morre e há o funeral //
	200		< e há a Mariazinha no funeral> //
[Ação / Encenação]	202	*EUG:	e a amiga vai ter com ela e diz //
	203		Ó / Mariazinha / não precisas de me dizer mais nada /já sei como é que foi//
	206	*EUG:	vocês foram passear //
	207		tu apanhaste cogumelos//
	208		vieste para casa//
	209		fizeste um omelete de cogumelos //
	210		o teu marido sentiu-se mal disposto //
Clímax	211		não / não foi assim //
	212		comeu o omelete de cogumelos //
	213		sentiu-se maldisposto//
			%com: maldisposto → 'maldis
Clímax	214		não / não foi assim //
M3 Resolução <i>gatilho</i> de Raskin	215		desta vez o meu marido <não quis comer o omelete de cogumelos / não quis comer o omelete de cogumelos> //

Extrato de **F-Piada 2**

No exemplo acima, verificamos que o narrador EUG inicia a sua narrativa com a Orientação em que apresenta as personagens da narrativa - *um casal* - (enunciado (158)). Segue-se de imediato a *Ação* com a respetiva Orientação - *ele morre* - (enunciados (159) a (161)), na qual se infere que o pronome pessoal masculino - *ele* - se refere ao marido. Possuímos também a referência à complicação da trama - *ele morre* - e o “local” desta - funeral -.

O enunciado (162) corresponde à abertura da primeira *Ação* da narrativa (*Ação 1*) com as condolências de uma amiga à viúva no funeral. Segue-se uma longa sequência de enunciados em discurso direto (enunciados (163) a (176)), nos quais as personagens dialogam sobre o que levou à morte do marido.

O enunciado (177) abre uma segunda *Ação* (*Ação 2*) com a respetiva Orientação por meio do sequenciador narrativo - *passado uns tempos* - que refere de uma forma vaga a passagem do tempo entre ambos os momentos. Em termos narratológicos, o narrador utiliza uma elipse de forma a sumarizar a informação que considera não ser relevante relatar⁵². Repare-se na

⁵² Ceia (s.d.) refere que “na narratologia, é costume chamar-se elipse a todas as eliminações de partes da acção que ajudam à economia da narrativa e que não são importantes para a compreensão da história narrada”. De acordo com este conceito, criado por Genette (1972), no caso presente encontramos-nos perante uma *elipse explícita*, pois está claramente identificada no discurso, com a expressão “passado uns tempos”. Porém, outros autores consideram tratar-se em casos similares não de uma elipse, mas de um “sumário mínimo”. Ceia explica-nos esta noção: “se a mesma expressão não contiver nenhuma possibilidade de acontecimentos relevantes, então dir-se-á que essa expressão resume drasticamente uma determinada duração da história, mas não omite necessária e voluntariamente dados da história” (Carlos Ceia, s.v. “Elipse””, E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, consultado em 30.12.2014).

repetição de uma construção paralela dentro do mesmo enunciado (177): - *passado uns tempos volta a casar - e - passado uns tempos o marido volta a morrer -*. Prosseguindo com a estratégia de sumarização dos acontecimentos, EUG constrói os enunciados (179) a (181) de um modo sistematizado e linear que nos relembra o mesmo esquema utilizado pela narradora LUI da F- Piada 1, que não recorre a analepses ou a prolepses, fazendo uso de paralelismos na sua construção (ver enunciados (158) a (162) de F-Piada 1). Segue-se novamente uma longa passagem em discurso direto (enunciados (184) a (197)) que dá conta da explicação por parte da viúva da morte do segundo marido à amiga e os consequentes pêsames.

É curioso que o narrador abre a terceira Ação (*Ação 3*) com uma interjeição - *pumba* - no lugar de um adverbial temporal. Nós atribuímos-lhe uma função de sequenciador narrativo. Enquanto palavras não flexionadas, as interjeições são proferidas de forma espontânea, exprimindo estados emocionais. Por meio da interjeição - *pumba* -, enunciado (198), o narrador EUG aproxima-se do ouvinte através de uma estrutura linguística menos elaborada, captando a sua atenção. Repare-se que a esta interjeição é normalmente atribuído o significado de uma pancada com um estrondo. Contudo, no contexto da Piada em análise, a interjeição é utilizada como reforço da recorrência do acontecimento, substituível aqui por “eis que”.

À semelhança da Ação anterior (*Ação 2*), também nos enunciados (199) a (202) o narrador utiliza a estratégia do paralelismo e constrói a sua narrativa de forma sequencialmente linear. No entanto, recorre a uma estratégia de simplificação da sequenciação narrativa como o denota a substituição de eventuais sequenciadores narrativos temporais pela conjunção coordenativa copulativa - *e* - (enunciados (199) a (200), e (202)), reutilizando o sequenciador - *passado uns tempos* - que já constava no enunciado (177).

O narrador prossegue a sua narrativa reutilizando a estratégia do discurso direto nos enunciados (203) a (215). Note-se que, aqui, existe uma mudança de narrador para os eventos narrados, isto é, a narrativa passa a ser narrada pela amiga da personagem Maria.

Contudo, o enunciado (211) - *não / não foi assim //* - apresenta uma alteração no decurso da narrativa, correspondendo ao *clímax* da mesma. Este enunciado é repetido em (214), agora introduzido por meio da repetição do advérbio de negação, seguido do pretérito perfeito do verbo “ser” e do advérbio - *assim* -, aqui com valor anafórico que remete para o que foi proferido anteriormente: - *não não foi assim* -. Deste modo, a personagem quebra a expectativa do decurso da narrativa e introduz a *Resolução* do EN com o respetivo *trigger* no enunciado (215) - *desta vez o meu marido não quis comer o omelete de cogumelos* -.

2.2.1.3. Análise da F-Piada 3:

A terceira Piada escolhida para análise corresponde ao EN2 que se encontra no *corpus* Furtado (2014). Neste âmbito, transcrevemos os enunciados (40) a (45) que passamos a comentar a seguir:

Orientação Geral Espaço / Personagens Ação Ação1	40	*AST:	&ah:/ &ah:/ du: /duas louras / &ah:/ vão no carro e / &ah:/ diz a condutora loura à outra //
	41		olha /olha / va / vai lá fora ver se os piscas estão a funcionar //
Ação 2	42		a outra vai / &ah:/ ela liga o pisca / e a outra responde //
Sem Resolução!	43		agora sim / agora não //
	44		agora sim / agora não //
	45		< agora sim / agora não > //

Extrato de F-Piada 3

A narradora AST inicia a sua narrativa, introduzindo a *Orientação Geral* (enunciado (40)), no qual procede à apresentação das personagens - *duas louras* - e do espaço - *no carro* -. Este enunciado corresponde em simultâneo ao início da *Ação*, pois abre a primeira *Ação (Ação 1)*. No enunciado (41) segue-se um momento em discurso relatado que antecede e introduz a segunda *Ação (Ação 2)*. É interessante verificar que, embora esta narrativa seja bastante mais curta do que as duas narrativas analisadas anteriormente, ela pauta-se pelo mesmo tipo de estratégias que pudemos também observar nas anteriores. Assim, esta narrativa foi construída de modo semelhante à Piada anterior, embora de uma forma bastante mais curta. Nesta Piada os verbos encontram-se de igual modo na forma verbal do tempo presente - *vão* -, - *diz* -, - *vai* -, - *liga* -, - *responde* - (enunciados (40) e (42)), o que nos faz lembrar o que atrás referimos sobre o valor aspetual deste tempo verbal. Assim, também aqui o verbo do tempo presente remete para a ideia de uma ação que deve ser tomada por verdadeira e que é atemporal. Repare-se que a narradora também recorre ao pronome indefinido - *outra* - que nesta interação remete para as personagens. Assim, estas não são especificadas - sendo ambas denominadas por "louras" -, e são apenas diferenciadas por meio do referido pronome. Embora este facto se enquadre melhor na perspetiva da *Dimensão Discursivo-pragmática*, consideramo-la também relevante no enquadramento da dimensão presente, uma vez ser uma estratégia de comutação na referência - e à consequente diferenciação - das personagens. A

utilização deste pronome poderá encontrar-se relacionado, no nosso entender, com o “vazio” de identidade das personagens, pelo que não são especificadas (cfr. ponto 1.4.1. do presente trabalho).

Ao observarmos o desfecho desta Piada, verificamos que ele não nos apresenta nenhum movimento de *Resolução*, o que vai ao encontro do que refere Morais (2010) quando considera que em alguns géneros narrativos, como a Piada, a *Resolução* pode ser suspensa ou ser realizada através do recurso a discurso relatado (Morais, 2010: 55). Na verdade, o alocutário é levado a compreender o final da Piada ao fazer uma correlação inferencial entre os piscas e o ritmo a que a personagem responde à questão que lhe foi colocada, tendo a narradora de repetir o desfecho com uma musicalidade e uma expressão facial particular, que porém não analisamos aqui, uma vez estes aspetos saírem do âmbito do presente trabalho.

2.2.1.4. Análise F-Piada 4:

A quarta Piada escolhida para análise corresponde ao EN4 que se encontra no *corpus* Furtado (2014). Transcrevemos de seguida os enunciados (117) a (122) para posterior comentário:

M1 Orientação Geral Espaço Personagens	117	(JOA*:) &ah:/ dois surdos vão na rua //
M2 Ação	118	diz um para o outro //
		%par: para o → p'r'ó
	119	vais à pesca ?
	120	diz o outro //
	121	não / não / vou à pesca //
M3 Resolução <i>gatilho</i> de Raskin	122	ah: / pensei que ias à pesca //

Extrato de F-Piada 4

A construção desta Piada é efetuada de forma tão simples como a anterior. Assim, neste EN o enunciado (117) corresponde à *Orientação Geral*, na qual a narradora apresenta as personagens e o local da ação - *dois surdos* - e - *na rua* -. Note-se o paralelismo com o enunciado (40) do EN2 analisado anteriormente, em que a Orientação é elaborada de forma similar: - *duas louras vão no carro* -.

No EN em análise, o enunciado (118) - *diz um para o outro* - abre a Ação. Também aqui este momento é construído similarmente ao da F- Piada 3, lembremo-lo: - *diz a condutora loura à outra* - (enunciado (40)). Repare-se ainda que o pronome indefinido “outro” - aqui com o sentido de “diferente”, inferindo-se o nome “surdo” - é de novo utilizado, parecendo ser um

recurso de referência comum por parte dos narradores de Piadas. Assim, retomamos o que acima referimos relativamente à F-Piada 3 sobre o que parece ser um aspeto típico das Piadas, isto é, a destituição da identidade das personagens.

À semelhança do que sucede com o EN2, consideramos que o enunciado (122) deste EN também não representa a *Resolução*. Justificamo-lo, reportando-nos ao que Morais (2010) preconiza, a saber:

“a Resolução marca o final da sequência de acontecimentos, contrapondo à Situação Inicial avançada na Orientação uma nova situação, caracterizável em função das alterações sofridas pelos seus constituintes durante o processo transformacional a que foram sujeitos” (Morais, 2010: 55).

Com efeito, não encontramos qualquer transformação da situação inicial da narrativa no final desta Piada, mantendo-se o equívoco inicial entre as duas personagens ao longo de toda a narrativa.

Deste modo, podemos considerar que o *trigger* funciona como uma estratégia de encerramento da Piada, pois corresponde ao seu desfecho efetuado de uma forma abrupta, apresentando uma incongruência inesperada que o ouvinte é obrigado a desvelar ao nível cognitivo.

2.2.1.5. Análise da M-NCCH 1

Passamos agora à análise de uma NCCH, a fim de observarmos as suas semelhanças e eventuais diferenças na sua construção relativamente às Piadas anteriormente trabalhadas. Note-se que, uma vez seguirmos o preconizado por Morais (2010) no que respeita à estrutura das NCs, escolhemos somente esta NCCH, a fim de exemplificarmos a estrutura deste subgénero narrativo.

Começamos por observar a seguinte transcrição:

M1 Orientação	17	*ROS:	como / como a mãe [/] a mãe também tinha oitenta anos //
	18		e tinha aquelas manias da limpeza //

Geral / Cenário da Ação Tempo Espaço Personagem Acontecimento	19		ainda com oitenta anos / ainda em cima do escadote / ainda a limpar os vidrinhos / e coisinhas / e assim //
--	----	--	--

Extrato de M-NCCH 1

Como podemos observar no quadro acima, os enunciados (17) a (19) fazem parte da macroproposição *Orientação Geral*, pois neles a narradora contextualiza logo no início do seu enunciado a sua narrativa: identifica a personagem - *mãe* -, referindo a sua idade - *oitenta anos* -, envolvendo o alocutário no acontecimento - *a mania das limpezas* -. É de notar que a comparação inicial presente no enunciado (17) - *como / como a mãe* - é usada para caracterizar a personagem principal - *Mimi* -. Com efeito, o que a narradora pretende é vincular o comportamento que vai criticar no seu EN a uma ‘patologia’ familiar, ou seja, “a mania das limpezas”.

Acresce ainda que, de forma subentendida, a narradora refere o espaço da ação, sendo muito provável tratar-se da própria habitação da personagem, aludida de forma indireta pelos vocábulos - *escadote* - e - *vidrinhos* -. Deste modo, fica também caracterizado o *Cenário da Ação* que é normalmente construído com formas verbais imperfectivas, como é observável nas transcrições acima: possuímos a repetição da forma verbal - *tinha* - no pretérito imperfeito do modo indicativo, o que revela o comportamento constante e repetido que a personagem “mãe” tinha no passado e que agora era herdado pela filha *Mimi*.

Na transcrição acima verificamos que, na verdade, a narradora utiliza a conjunção subordinativa comparativa - *como* -, correspondendo a expressão - *como a mãe* - para introduzir um tópico, sendo esta uma estratégia coesiva que marca a ligação com o tópico anterior. Por outras palavras, ela funciona não só como uma forma de abertura da sua narração, ou seja, uma introdução à narrativa que posteriormente desenvolverá, mas também - e simultaneamente - como uma ligação ao que foi dito anteriormente, comparando o comportamento da filha ao da mãe.

Porém, na estabilidade diária surge um facto inesperado - *a morte do marido* -, que marca o momento de mudança na ordem anterior e o avanço da narrativa. Deste modo, inicia-se a *Ação* (enunciados (20) a (29)) marcada pelo MC Topográfico Inicial - *mas* - no início do enunciado (20) como se pode observar abaixo:

Ação 1 gatilho de Morais et al.	20	mas a Mimi / faleceu o marido //
	21	e ela foi ao funeral //
	22	foi ver enterrar o marido //
	23	tudo aquilo //
	24	depois veio para casa / e não quis ninguém # / &ah / durante a noite / que ficasse ali com ela //
Ação 2	25	ficou só //
	26	e ela que fez ?
Orientação de Background	27	tem a mania dos micróbios //
	28	tudo tem micróbios //
		%par: os enunciados 27 e 28 são produzidos a rir.
Ação 3 e Resolução	29	vai às paredes / e lavou [/] andou toda a noite / a lavar as paredes //

Extrato de M-NCCH 1

Sucedem que é precisamente o facto inesperado que justifica a narrativa, pois as narrativas interessantes para serem contadas têm sempre origem nas crises, problemas ou complicações que surgem nos acontecimentos vividos. Assim, também a narradora acima estabelece o ponto de partida para a sequência de acontecimentos provocada pelo problema da morte do marido. De igual modo, as formas perfectivas dos verbos que se seguem, nomeadamente o tempo do pretérito perfeito simples do modo indicativo, no verbo - *faleceu* -, e nos verbos seguintes como - *foi* -, revelam uma *quebra* com o que foi anteriormente exposto pela narradora, fazendo a narrativa avançar e estabelecendo uma sequência temporal linear.

Contudo, a narradora interrompe a sua narrativa com a questão - *e ela que fez?*- (enunciado (26)), que corresponde a um *pré-anúncio* focalizador, seguido de uma *Orientação de Background* nos enunciados (27) e (28). Segundo Norrick (2000 *apud* Moraes, 2010: 53), a *Orientação de Background* é uma estratégia metacomunicativa que revela a necessidade do narrador de que o seu alocutário compreenda o objetivo da sua narrativa, pelo que lhe facilita uma informação adicional. Por este motivo, a narradora volta brevemente à situação de enunciação anterior à narração através do recurso a fraseologias de cariz hiperbólico - *tem a mania dos micróbios* - e - *tudo tem micróbios* -. Deste modo, suspende a narrativa e reforça a ideia de a personagem Mimi estar sempre a limpar pois, infere-se, tinha horror às doenças. Note-se nesta situação que a narradora recorre também ao tempo presente, do modo indicativo, na forma verbal repetida - *tem*-, o que marca a paragem na narrativa e confere de novo a ideia de estado ou da qualidade intrínseca à personalidade de Mimi - a já citada - *mania das limpezas* -. Após esta interrupção, a narradora retoma as formas verbais no passado a fim de concluir a sua narrativa (enunciado (29)) - *vai às paredes / e lavou [/] andou toda a*

noite / a lavar as paredes // -). Consequentemente, entramos na Resolução que é aqui, em simultâneo, uma Ação e que marca simultaneamente o desfecho da narrativa.

Conforme referimos anteriormente, optámos por trabalhar somente uma NCCH no âmbito da *Dimensão Textual / Sequencial*, ao contrário do que fizemos para as outras dimensões, uma vez Morais (2010) as ter trabalhado exaustivamente no seu estudo e subscrevermos o que este autor defende no seu trabalho (Morais, 2010: 46-59). Com efeito, no exemplo M-NCCH 1 que acima apresentamos podemos observar as mesmas macroproposições constituintes do texto narrativo que Morais reporta, a saber: momento M1 Orientação, o momento M2 Ação e o momento M3 Resolução.

Por conseguinte, não efetuámos outras análises de NCCHs no quadro teórico da *Dimensão Textual/ Sequencial*, optando por fazê-lo no campo das Piadas, no qual Morais não trabalhou.

2.2.1.6. Considerações

Na secção antecedente procurámos analisar as principais diferenças entre a estrutura interna da Piada e da NCCH escolhida e verificámos que a estrutura tanto das Piadas como das NCCHs se constrói de forma idêntica: ambas possuem um movimento inicial de *Orientação Geral*, em que as respetivas narradoras enquadram a sua narrativa no espaço e no tempo, especificando ainda as personagens. Contudo, na NCCH existem vários movimentos *Orientação* ao longo da Ação. Após este enquadramento, as narradoras utilizam expressões de introdução à ação da narrativa - na NCCH por meio de uma conjunção subordinativa comparativa - *como* - e na Piada através do uso do adverbial temporal - *então* -, que dão origem ao segundo movimento M2 *Ação*.

Por fim, ambas as narrativas terminam com um movimento M3 *Resolução*. Aqui alertamos para o facto de esta nossa conclusão somente ser válida para um determinado tipo de Piadas, pois existe outro tipo que não realiza esta *macroproposição* (cfr. F-Piada 3).

Especificamente no que concerne às Piadas constatámos que existe uma linearidade na narração da narrativa que se processa por meio de uma sequência temporal canónica que espelha a ordem ‘natural’ do ocorrido. Sendo construída com o recurso a esquemas de paralelismo, estes são interrompidos quando o/a narrador/a pretende introduzir o *trigger* da Piada.

Um outro aspeto que gostaríamos de realçar no que se refere às Piadas é o recurso a expressões que se referem de forma vaga às personagens, facto que se relaciona com a questão da não identificação das mesmas. Com efeito, as personagens das Piadas parecem ser sempre desprovidas de identidade, limitando-se o narrador a referir-se-lhes por meio de expressões vagas como - *um ao outro* - (F-Piada 4), - *diz uma loura à outra* - (F-Piada 3). Após esta proposta de sistematização das principais *macroproposições* no âmbito da *Dimensão Textual/ Sequencial*, passamos à análise de uma Piada e de uma NCCH à luz da *Dimensão Discursivo-Pragmática*.

2.2.2. A Dimensão Discursivo-pragmática

No âmbito desta dimensão, analisaremos excertos de Piadas e de NCCHs primeiro sob a perspetiva teórica da *Dimensão Interacional* e depois da *Dimensão Configuracional*, subdivisão esta que corresponde à efetuada por Morais (2010) e que nós seguiremos.

No que respeita à primeira, observaremos tanto as estratégias interacionais presentes na Coda e no Ataque de ambos os acima referidos subgéneros narrativos. Relativamente à segunda, propomos-nos observar as estratégias configuracionais constantes no Ataque, na Orientação e na Ação e ainda na Resolução dos mesmos.

A seguir a cada ponto de análise, procederemos a um breve resumo das nossas observações.

2.2.2.1. A Dimensão Interacional nas Piadas e nas NCCHs

Antes de iniciarmos a nossa análise, cabe-nos esclarecer que no quadro desta *macroproposição* - que trabalharemos aqui sob a perspetiva interacional -, excluiríamos alguns dos elementos avaliativos, pois estes serão analisados no quadro da *Dimensão Configuracional*. Deste modo, o que analisamos neste ponto são as estratégias utilizadas pelos interlocutores (i) nas atividades preparatórias dos ENs a fim de chamar a atenção dos interlocutores, (ii) para estabelecer um CCN, transformando os interlocutores em narrador e

narratário(s), e (iii) para assegurar a passagem entre a situação de enunciação (Sit0) e a situação de narração (Sit1) (Morais, 2010: 73).

2.2.2.1.1. O Ataque na F-Piada 1

Com o intuito de analisarmos os procedimentos interacionais presentes no Ataque da Piada, atentemos ao seguinte extrato retirado da F-Piada 1:

M1 Anúncio M3 Negociação	1	*JOA:	a Luísa podia contar outra vez //
			%com: ouvem-se vozes por trás
	3	*LUI:	[<] <queres que eu conte outra vez ?> //
M4 Aceitação	4	*JOA:	sim / se faz favor //
M3 Negociação	5	*LUI:	para aí ?
			%par: para a → p'r'á'i
	6	*JOA:	&ah &ah XXX // < hhh > /
			%exp: hhh → riso; %com: o enunciado é produzido com hesitação, parte final a rir; %com: várias vozes sobrepostas
M2 Justificação	7	*AST:	< ah / porque tu estás aí / hhh > //
			%exp: hhh → riso
M3 Negociação	8	*HEL:	< para nós > //
			%par: para a → p'r'a
M2 Justificação	9		eu não ouvi //
M1 Anúncio M4 Aceitação	10	*LUI:	então vou contar para a Helga //
			%par: para a → p'r'á
M1 Anúncio	11		então é assim //
			%par: então → 'tão

Extrato de F-Piada 1

Após a narração de uma Piada por parte de LUI, JOA anuncia a sua vontade que LUI a recontasse, cumprindo deste modo os movimentos M1 *Anúncio* e M3 *Negociação* do CCN. Com o enunciado - (1) *queres que eu conte outra vez //* - LUI reage ao primeiro e ao terceiro movimentos do CCN: por um lado questiona JOA se esta pretende efetivamente que LUI repita a Piada (M1), anunciando o seu acordo e a sua intenção de o fazer de seguida; por outro lado pede o acordo explícito de JOA (M3) para a sua narração. LUI recorre desta forma, como já referimos, a um *Anúncio*, composto por uma frase interrogativa com o verbo modal volitivo < querer >. Por sua vez, este verbo seleciona o uso do conjuntivo na frase em que LUI se certifica da pretensão de JOA em voltar a ouvir a Piada. Esta frase completiva é construída

com um verbo declarativo típico de um enunciado narrativo < contar >, em que JOA efetua o pedido direto da repetição da narrativa - *outra vez* -. O enunciado seguinte - (4) *sim / se faz favor* - corresponde ao movimento de *Aceitação do Interlocutor* (M4), construído pelo adverbial de afirmação - *sim* - e pela expressão - *se faz favor* - que exprime tanto um pedido como também uma delicadeza - *se faz favor* -. Esta última terá sido utilizada por JOA por pressentir que o seu pedido de repetição poderia constranger a sua interlocutora, procurando evitar ameaçar a face da interlocutora. Ao obter a anuência por parte de JOA, LUI apercebe-se que JOA tinha a pretensão de gravar a Piada o que é visível no seu enunciado interrogativo - (5) *para aí?* -, em que o deítico espacial se refere ao gravador na mão de JOA. A partir desta reação de LUI, JOA percebe que não conseguiu esconder o gravador e ri. Este riso funciona como uma confirmação da vontade de JOA não só em voltar a ouvir a Piada, mas sobretudo por ter o desejo de a gravar. Por outro lado, AST, no seu enunciado - (7) *ah/ porque tu estás aí/ hhh//* - também encontra a explicação para o pedido de JOA, cumprindo um movimento M2 *Justificação*. HEL, ao aperceber-se de que JOA tinha a intenção de gravar a narrativa, mas que a descoberta de LUI poderia falsear a gravação, pede a LUI que repita a Piada, justificando a sua vontade com o facto de não ter ouvido a narrativa anterior. Ao proferir o enunciado - (8) *para nós //* -, HEL mostra à locutora o seu interesse pela Piada e a sua participação na interação. Logo de seguida, HEL justifica este seu pedido com o facto de não ter ouvido a versão anterior. Assim, há a repetição dos movimentos de *Negociação* (M3) e de *Justificação* (M2). LUI aceita então repetir a Piada, cumprindo o movimento M4 *Aceitação*, e repete M1 ao fazer um segundo *Anúncio* do EN através dos enunciados - (10) *então vou contar para a Helga //* - e - (11) *então é assim //* -. O primeiro destes enunciados (10) é composto pelo marcador conversacional topográfico inicial <então>, seguido pelo verbo declarativo < contar > no futuro composto e pelo sintagma preposicional - *para a Helga* - que explicita o interlocutor a quem LUI se dirige.

O segundo enunciado (11) repete pela terceira vez um movimento de *Anúncio* (M1) por meio do marcador conversacional inicial < então > que inicia a retomada da narração da Piada. Logo de seguida, LUI faz uso da forma lexical - *assim* - após a inserção do verbo “ser” no presente do indicativo. Podemos considerar deste modo o enunciado (11) como sendo um MC inicial composto, tendo como intenção a marcação do início da narrativa, atuando de um modo direto na organização da fala. Por outro lado, a este enunciado subjaz a intenção de LUI de chamar a atenção dos interlocutores para o início da repetição da narrativa. Na verdade, esta expressão é uma rotina conversacional de abertura de EN na conversação que tem como função de sinalizar o seu começo. A partir deste momento segue-se toda a narrativa com o

movimento M5 *Orientação*. Os interlocutores ouvem LUI com atenção e não interrompem a locutora.

É curioso observar que as construções acima destacadas se aproximam daquelas que Morais (2010: 141-146) levantou na análise da M-Piada 1, quando do estabelecimento dos movimentos que compõem o CCN. Neste sentido, observemos a seguinte transcrição:

M1 Anúncio M3 Negociação	134	*GRA:	quer que eu conte outra história do mesmo < género / hhh > ?
	148	*GRA:	< então vou contar uma anedota //
M1' Anúncio	165	*GRA:	então eu conto uma anedota/ < que é a melhor anedota do ano //
M2 Justificação	166		e dá quinhentas palavras > //
M3'	167	*XYZ:	[<] < XXX > / mas / ó: Cinha / já agora uma anedota / daquelas < XXX > /
M2' Justificação M3 Negociação	168	*GRA:	[<] < não //
	169		esta anedota é / é boa //
	170		é boa de > +
	171		era //
	172		até / até te vais rir //
M4 Aceitação	173	*I10:	e eu oiço / não se esqueça //

Extrato de M-Piada 1

De facto, também nesta interação a locutora GRA inicia a negociação do CNN com o enunciado - (134) *quer que eu conte outra história do mesmo género* - e, posteriormente, introduz a sua narrativa com o enunciado - (148) *então vou contar uma anedota* -, enunciados que correspondem aos movimentos M1 e M3 do CCN. É evidente um paralelismo entre estes enunciados e os acima descritos: também no enunciado (134) desta interação a locutora usa uma frase interrogativa com o verbo modal volitivo < querer >. A construção desta frase é feita de igual modo a partir de um verbo declarativo típico do enunciado narrativo < contar > com um argumento externo explícito⁵³.

É ainda importante referir que os interlocutores desta interação demonstram um grande envolvimento seu com a narrativa. A título de exemplo, chamamos a atenção para o enunciado (173) da M-Piada 1 - *e eu oiço / não se esqueça* - que cumpre um movimento de *Aceitação* (M4). Com este enunciado I10 sublinha fazer questão de ouvir a Piada e, num tom irónico, relembra a locutora de que ele estará a ouvir atentamente a narrativa. Sucede, contudo, que nos enunciados seguintes os interlocutores renegociam a introdução do EN,

⁵³ A análise do funcionamento do CCN nesta Piada, com um levantamento exaustivo das estratégias comunicativas que lhe dão corpo, encontra-se em Morais (2010: 141-145).

uma vez que um deles põe em causa a novidade do mesmo. Com efeito, como podemos constatar nos segmentos transcritos abaixo (enunciados (185) a (192)), o interlocutor ABC interrompe a locutora para a informar que conhece a Piada e adianta o seu contexto. Noutras circunstâncias a locutora deixaria de narrar a Piada, por a sua narrativa ter perdido a novidade. Porém, neste caso, como refere Morais (2010: 144), ela não reconhece autoridade suficiente ao seu interlocutor para a levar a suspender o CCN e pôr de lado o propósito de narrar. Pelo contrário, ordena de forma brusca que o interlocutor deixe de imediato de a interromper (- [*<*] *< tu / cala-te //* - enunciado (186)). Cremos que este enunciado também pode ser analisado sob uma perspectiva diferente, ou seja, uma vez que o interlocutor começa a contextualizar a Piada, a locutora receia que ele avance demasiado na narrativa, quebrando a sua novidade e, conseqüentemente, fazendo perder o interesse dos outros interlocutores na sua audição.

185	*ABC:	Mas olha / eu conheço isso / é com o português / o alemão / um polaco / o etc. / hhh / essas coisas / < hhh > /
		%exp: hhh → riso
186	*I10:	[<] < tu / cala-te //
187		tu XXX > /
188	*GRA:	[<] < que chato //
189		o / o menino é capaz de estar calado > ?
190	*ABC:	hhh /
		%exp: hhh → riso
191	*GRA:	/ agora quem fala sou eu / < que tenho de dizer quinhentas palavras / e isto custa um bocado > //
192	*ABC:	[<] < XXX > /

Extrato de **M-Piada 1**

Na verdade, se a novidade da Piada fosse posta em causa pelo ouvinte, e a narradora não se impusesse com o intuito de continuar a sua narrativa, o CCN seria posto em causa e interrompido. Contudo, como vimos, não é o que sucede nesta Piada.

Observemos o seguinte excerto do início de outra Piada presente no *corpus* que introduz a F-Piada 3:

M1 Anúncio M3 Negociação	33	*AST:	é / eu gosto é das piadas das louras que são muito simples e //
M4 Aceitação	34	*LUI:	sabes ?
M2 Justificação	35	*AST:	e fáceis de contar / hhh //
			%exp: hhh → última parte do enunciado é produzida a rir
M4 Aceitação	36	*LUI:	então conta-as / hhh //
			%exp: hhh → riso; %par: conta-as → cont ' às

M3 Negociação	37	*AST:	sei algumas / a mais gira / mas é +
M1 Negociação	38		tem de ser contada pela minha filha Joana / &ah:/ mas pronto vou tentar //

Extrato de F-Piada 3

AST inicia o seu turno de conversação com o enunciado - (33) *é / eu gosto é das Piadas das louras que são muito simples e //*, utilizando o verbo modal < gostar >. Conforme Morais, a partir de Faria (1992: 109), este verbo exprime “a atitude afetiva do locutor em relação às categorias em referência” (Morais, 2010: 448). Assim, numa tentativa de captar a atenção dos seus interlocutores, AST começa por expressar a sua preferência pelas Piadas sobre as mulheres louras, justificando-o por considerá-las simples e fáceis de contar. Desta forma, cumpre os movimentos M1 *Anúncio*, M2 *Justificação* e M3 *Negociação* do CCN. O verbo acima mencionado é seguido do verbo “ser” no presente do indicativo - *é* - tratando-se de uma estratégia de realce que tem por escopo o texto introduzido à direita. Este serve somente para intensificar a posição de AST. LUI, entusiasmada, certifica-se junto desta se ela realmente conhece Piadas deste tipo, com a pergunta - *sabes?* -, cumprindo o movimento M4 *Aceitação*. Porém, possivelmente para não suscitar demasiadas expectativas em LUI, AST profere que sabe na verdade - *algumas* -, pronome indefinido que utiliza para salvaguardar a sua face. Ao mesmo tempo, por meio deste pronome provoca uma maior curiosidade em LUI. O pedido de LUI corresponde ao movimento de *Aceitação do Interlocutor* (M4), cumprindo também ambas as interlocutoras em simultâneo o movimento M3 *Negociação*. Por seu lado, para reforçar o interesse da Piada que irá contar, AST afirma que de todas as Piadas sobre as louras que conhece a mais engraçada é aquela que irá narrar de seguida: - *a mais gira* - (enunciado (37)). Com este superlativo, AST procura promover o interesse e a adesão dos seus interlocutores. Contudo, utiliza de imediato a conjunção adversativa - *mas* - que revela a sua hesitação em contar esta Piada, pois confessa ter consciência de poder não conseguir que a sua Piada surta o efeito nos seus ouvintes por ela desejado, justificando que ela própria não tem muito jeito para a contar e que o melhor seria que o fizesse a sua filha: - *tem de ser contada pela minha filha Joana* - (enunciado (38)). Após este movimento M2 de *Justificação*, AST introduz MC Topográfico final - *mas pronto* -. Este poderia ser traduzido pela expressão “mas enfim”, possuindo neste contexto o sentido de que esse obstáculo não impossibilita que AST a narre. Deste modo, a função desta expressão topográfica é a de interromper a sua própria hesitação e o seu receio de seguir para a narração da Piada, reorganizando o seu discurso e mantendo o seu turno. É de notar aqui uma clara preocupação com a face da locutora pois, ao mesmo tempo que propõe a narração de uma narrativa, tem o cuidado em baixar as

expetativas quanto à sua *performance* junto dos seus interlocutores. Consequentemente, AST repete o movimento M1 *Anúncio*.

Resumindo, a partir destes exemplos, podemos concluir que nos três *Ataques* das Piadas acima descritas existe um padrão comum na forma como os interlocutores negociam os seus enunciados. Por conseguinte:

- 1) podemos observar que o verbo < contar > aparece nos três enunciados iniciais, sempre na situação em que o locutor profere a sua intenção de narrar uma Piada;
- 2) os interlocutores interagem ativamente na negociação do que vai ser narrado, havendo uma clara anuência por parte dos interlocutores (- *sim, se faz favor* -, - *para nós* -, - *e eu oiço / não se esqueça* -);
- 3) ao introduzir a sua Piada, o locutor utiliza normalmente um MC topográfico inicial como - *então* - ou uma fraseologia como - *então é assim* -. Também a expressão - *vou tentar* - é um exemplo da preparação do locutor dos seus interlocutores para o que se segue, funcionando como um pedido de atenção, uma vez ser a introdução, isto é, o momento da contextualização da Piada, um momento importante para a compreensão do *trigger* final;
- 4) observa-se que nenhum dos ouvintes interrompe a narrativa das Piadas, esperando com atenção pelo final da mesma. Este aspeto é explícito quando I10, no seu enunciado - (173) *e eu oiço/ não se esqueça* -, constante na M-Piada 1 faz questão de mencionar que estará toda a narrativa com atenção à mesma, parecendo existir um acordo tácito entre os ouvintes de uma Piada de que durante a sua narrativa, não devem existir interrupções.

Com efeito, explicitamos que nesta Piada se confirma a realização dos movimentos do protocolo do CCN estabelecido por Morais (2010).

De seguida, observemos como funciona o *Ataque* nas NCCHs.

2.2.2.1.2. O *Ataque* na M-NCCH 1

Com a intenção de analisarmos agora as estratégias no modo de funcionamento do CCN nas NCCHs, observemos o excerto da transcrição seguinte da M-NCCH 1 ⁵⁴:

M1 Anúncio		*FER:	ouve isto / que isto vale a pena //
			%par: o primeiro enunciado é produzido a rir.

Extrato de M-NCCH 1

⁵⁴Para facilitar a nossa análise, iremos introduzindo os enunciados da mesma em excertos.

Os locutores conversam genericamente sobre alguém que supostamente tem a mania das limpezas. Abstemo-nos de transcrever neste ponto a conversa que antecede esta transcrição, pois os seus elementos enquadram-se na *Dimensão Configuracional* que será analisada mais à frente. Importa, contudo, retermo-nos no enunciado acima proferido por uma das interlocutoras que interrompe a locutora para apelar à atenção do seu marido para o que esta se propõe narrar.

FER faz uso do verbo < ouvir > no modo imperativo seguido do deíctico textual - *isto* -. Neste contexto, Morais (2010: 176) explica que o argumento interno de complemento direto do verbo funciona como uma referência deíctica ao segmento discursivo iniciado pela locutora - *isto* -, referência esta que é repetida na frase causal adjacente. Deste modo, a interlocutora cumpre os movimentos M1 *Anúncio*, M2 *Justificação* e M3 *Negociação*.⁵⁵

Mais à frente na interação, ocorre outra situação similar com a locutora a fazer um *pré-anúncio* no seu enunciado (53) - *ai / querem ouvir o melhor?* -. Esta expressão procura de igual modo captar a atenção dos interlocutores, utilizando a locutora para o efeito a interjeição inicial - *ai* -. Esta interjeição com valor topográfico é de cariz fortemente apelativo. Segue-se um verbo de modalidade volitiva < querer > no presente do indicativo adjunto ao infinitivo do verbo < ouvir >. Desta maneira, a locutora procura captar a atenção dos interlocutores empregando a expressão - *o melhor* - constituída por um adjetivo no grau superlativo relativo de superioridade. Este enunciado cumpre, portanto, os movimentos M1 *Anúncio*, M2 *Justificação* e M3 *Negociação*.

Com o enunciado (5) - *que você pode imaginar* -, o locutor espera captar a atenção do interlocutor.

Atentemos no seguinte excerto que corresponde ao Ataque da M-NCCH 2:

32		&ah mas vou-te contar uma que aconteceu à Leonor //
33	*LEO:	< hhh > //
		%exp: hhh → riso
34	*ANT:	/ < já estás a pensar nisso / não é > ?

⁵⁵Relativamente ao movimento M1, Morais, a partir de Rehbein (1981), considera que este tipo de *Anúncios* são, na verdade, um *Pré-anúncio*, atribuindo-lhe ainda a denominação de *Interpelação Direta do Alocutário*, pois considera que o *Anúncio* desta índole se dirige de forma direta a um terceiro interlocutor, quase que impondo que este ouça a narrativa (Morais, 2010: 174-176). Morais remete ainda para Rehbein (1981:243) que considera a função principal do Pré-anúncio a de focalizar a atenção do interlocutor para a importância do que vai ser de seguida narrado. Neste sentido, remetemos para a teorização sobre o *Pré-anúncio* na nota de roda-pé em Morais, 2010: 175.

		%par: <i>estás</i> → ' <i>tás</i> ; %par: todo o enunciado é produzido em tom de riso.
35		claro / portuguesa em Sevilha //
36		< não é preciso dizer mais nada //

Extrato de M-NCCH 2

Nesta conversa informal entre amigos, o locutor ANT lembra-se a meio da conversação que tem uma narrativa engraçada para narrar. Fá-lo, interrompendo-se a si próprio, usando no seu enunciado - (32) *ah mas vou-te contar uma que aconteceu à Leonor //* -. A interjeição - *ah* - é seguida do marcador topográfico inicial - *mas* -. Temos de seguida o verbo declarativo < contar > no futuro composto com o determinante -*uma* - que introduz um novo referente no texto. A oração relativa restritiva que daqui advém possui como predicado o verbo - *acontecer* - no pretérito perfeito simples do indicativo que situa a ação a ser narrada num único momento do passado, reforçando a ideia de que a situação ocorrida, por ser *sui generis*, deve ser ouvida. Segue-se o complemento indireto que especifica a pessoa atingida pela situação a ser narrada, ou seja, a Leonor. Trata-se, desta forma, segundo Morais (2010), de um *Anúncio com Verbo de Acontecimento com Marcação Temporal* no pretérito perfeito composto e cumpre os movimentos M1 *Anúncio* e M3 *Negociação* do CCN. Uma vez que LEO ri face ao *Anúncio*, ANT sente que tem a sua anuência para narrar a história, pelo que o movimento M4 *Aceitação* é cumprido.

2.2.2.1.3. Considerações

Do acima exposto, concluímos que o *Ataque* na NCCH se assemelha ao *Ataque* da Piada, fundamentalmente por

- i) cumprir os quatro requisitos necessários M1 *Anúncio*, M2 *Justificação*, M3 *Negociação* e M4 *Aceitação*;
- ii) fazer de igual modo uso de fraseologias com verbos declarativos típicos de um enunciado narrativo como < contar > ou verbos modais volitivos como < querer >;
- iii) utilizar expressões interativas constituídas por um adjetivo no superlativo relativo de superioridade < o melhor >.

No entanto, se observarmos o quadro abaixo, constatamos que no *Ataque* a NCCH possui no movimento M4 *Aceitação* sobretudo momentos de silêncio ou momentos de riso como forma de aceitação por parte do interlocutor em ouvir a narrativa. Observemos:

Quadro 3

Esquematização das semelhanças ocorridas nos vários movimentos do Ataque da Piada e das NCCHs

	Piada	NCCH
M1 Anúncio M3 Negociação	- <i>a Luísa podia contar outra vez // -;</i> - <i>queres que eu conte outra vez? -;</i> - <i>quer que eu conte outra história do mesmo género? -;</i> - <i>então vou contar uma anedota -.</i>	- <i>ah mas vou-te contar uma que aconteceu à Leonor -;</i> - <i>ouve isto que isto vale a pena -;</i>
M2 Justificação	- <i>ah porque tu estás aí -;</i> - <i>eu não ouvi -;</i> - <i>é / eu gosto é das Piadas das louras que são muito simples (...) e fáceis de contar-;</i> - <i>e dá quinhentas palavras -.</i>	- <i>ouve isto que isto vale a pena -;</i>
M4 Aceitação	- <i>sim, se faz favor //-;</i> - <i>então conta-as/ hhh // -;</i> - <i>e eu oiço / não se esqueça// -</i>	Normalmente surge o silêncio ou o riso como forma de anuência.

A explicação para esta situação deve procurar-se no facto de as NCCHs serem narrativas que efetivamente aconteceram e que são narradas pelos indivíduos que as vivenciaram ou por terceiros próximos, podendo encontrar-se na situação de interação oral acompanhados por alguém que também as tenha vivenciado. Isto acontece nos enunciados constantes na *NCCH 2*, em que LEO anui por meio de risos. Na verdade, em nenhuma das interações das NCCHs que possuímos no *corpus* existem enunciados que transmitam claramente a anuência do interlocutor por meio de palavras.

2.2.2.1.4. A Coda na Piada

À semelhança do que sucedeu na introdução à *macroproposição* Ataque, também neste ponto nos cabe referir que no que respeita à Coda, nos cingiremos à análise das estratégias utilizadas pelos interlocutores que (i) sinalizam o fechamento de um turno narrativo e a forma como cedem a vez ao(s) seu(s) interlocutor(es), (ii) devolvem os estatuto de coenunciadores a todos

os interlocutores presentes na interação, (iii) revelam o momento de Ratificação do EN, isto é, o momento em que o interlocutor exprime a sua anuência quanto à relevância do EN para a conversação (Morais, 2010: 75).

A fim de passarmos a analisar os procedimentos interacionais presentes na Coda da Piada, atentemos no seguinte extrato da F-Piada 1:

M6 Ratificação	29	*HEL:	<hhh> /
	30	*JOA:	<hhh> /
Coda	31	*EUG:	[<] < XXX implorar Mercedes XXX/ hhh > /
M6 (i) Negociação da Novidade	32	*HEL:	[<] < hhh / está boa > //
			%exp: hhh → riso %par: está → 'tá

Extrato de F-Piada 1

Quando termina a sua Piada, e como é típico neste género, a locutora faz uma pausa, aguardando que os interlocutores cumpram a concretização do movimento M6 *Ratificação* do EN (Morais, 2010: 145). Desta forma, cede o turno aos seus interlocutores, devolvendo-lhes o estatuto de coenunciadores, e fica à espera que eles demonstrem a sua opinião sobre a pertinência do EN e sobre a qualidade da exposição do EN pelo locutor. Por outras palavras, a locutora fica a aguardar a avaliação do EN e da sua própria *performance*. Como já apontámos, excluímos deste ponto os elementos avaliativos, pelo que no que concerne ao movimento de *Ratificação*, nos restringimos à fase da aceitação do EN por parte dos interlocutores. Na verdade, nesta Piada os interlocutores demonstram a compreensão da ironia presente na mesma e a sua aceitação quer através da expressão imediata do riso, quer por meio do enunciado avaliativo (32) - *hhh / está boa* -. Com esta expressão, a interlocutora HEL realiza de forma positiva o movimento de ratificação e da novidade da Piada e mostra ter compreendido a crítica social que lhe subjaz, bem como o cumprimento da sua função lúdica. O enunciado (31) - *implorar Mercedes* -, corresponde à Coda, pois este ouvinte EUG demonstra, por meio da repetição do *trigger* da Piada, ter compreendido e ter aceite a narrativa. Neste sentido, Moraes (2010: 145) afirma que este tipo de repetição corresponde a uma estratégia por parte do interlocutor para encerrar o EN e suspender o CCN. Sublinha ainda que a repetição de enunciados-chave é uma estratégia comum, por meio da qual o locutor relaciona uma função conclusiva ao desejo de sublinhar os conteúdos que contêm a informação central do EN (Morais, 2010: 231).

O que referimos a propósito da Coda acima, no que concerne à F-Piada 1, é similar ao que sucede no excerto abaixo:

M6 Ratificação	247	*I10:	< hhh > /
	248	*XYZ:	< hhh > /
	249	*ABC:	< hhh > /
	250	*I10:	hhh / que horror / que má // < hhh > /
	251	*XYZ:	[<] < hhh > /
Coda	252	*GRA:	[<] < os portugueses não são racistas / filha // hhh > /
			%exp: (247-252) hhh → riso

Extrato de M-PIADA 1

Com efeito, temos de igual modo a interrupção do fluxo narrativo por parte da locutora depois de proferir o *gatilho* da Piada, esperando que os interlocutores cumpram a concretização do movimento M6 *Ratificação*. Os interlocutores demonstram também neste momento a compreensão da ironia presente na Piada e a aceitação da mesma, ratificando-a quer pela expressão imediata do riso, quer por meio do enunciado (250) - *hhh / que horror / que má // < hhh > /-*. Também o enunciado (252) em que GRA comenta o *gatilho* da Piada presente no enunciado (246) - *os portugueses não são racistas / filha // hhh > /-*, é uma reação ao comentário da interlocutora e corresponde a uma avaliação da sua própria Piada.

Em resumo, a partir dos dois exemplos acima analisados, concluímos que existe um padrão nas atividades de fechamento de uma Piada. Como parece ser característico deste género, os locutores fazem uma pausa no final dos seus ENs e esperam que os ouvintes cumpram a concretização do movimento M6 *Ratificação* do EN (Morais, 2010: 145). Desta forma, cedem o turno aos seus interlocutores, devolvendo-lhes o estatuto de coenunciadores, e ficam a aguardar pela sua reação, isto é, esperam que eles demonstrem a sua opinião sobre a pertinência do EN e sobre a qualidade da sua narração pelo locutor. Na verdade, podemos observar que a primeira reação dos interlocutores na Piada é sempre a de riso, a meio do qual vão elaborando os seus comentários por meio dos enunciados avaliativos do EN.

Por outro lado, constatámos que no género Piada, e à semelhança do que refere Moraes, a Resolução pode ser suspensa ou ser realizada com recurso ao DR.

Veremos de seguida se o mesmo acontece com a Coda nas NCCHs selecionadas.

2.2.2.1.5. A Coda na M-NCCH 1

Observemos o excerto seguinte:

Coda	32		ora parece impossível / quem é que faz uma coisa destas ?
	33	*FER:	que disparete //
	34	*ANT:	XXX deve ser maluca //

Extrato de M-NCCH 1

No final da sua narrativa, a locutora questiona - (32) *ora parece impossível / quem é que faz uma coisa destas?* -, fazendo uso de uma pergunta com um valor argumentativo, o que corresponde a uma avaliação dos acontecimentos narrados. Este enunciado pertence ao movimento M6 Ratificação e é proferido pela própria narradora que se antecipa aos seus interlocutores, induzindo-os a uma tomada de turno e a uma resposta de ratificação positiva. Esta resposta é lhe concedida por FER logo de seguida que exclama - (33) *que disparete //* - e por ANT que sublinha - (34) *XXX deve ser maluca* -. Este modo de convidar os interlocutores a intervir na conversação possui, segundo Morais (2010), um forte cunho interativo e leva a que a conversação retorne à situação de enunciação e ao contexto iniciais, aspetos já referidos quando procedemos à análise da Coda nas Piadas.

Também na Coda da M-NCCH 2 podemos identificar procedimentos de avaliação e de encerramento do EN idênticos, como as que surgem no excerto a seguir:

Coda	29		o Abreu Nunes também já não sabia onde é que se havia de meter > //
	30	*LEO:	[<] <&ah / XXX / nada >
	31	*JN:	[<] < hhh > /
			%exp: hhh → riso
	32	*ANT:	olha / foi um gozo / pá //
	33	*LEO:	< não foi nada > //
	34	*JN:	[<] < hhh > /
			%exp: hhh → riso
	35	*ANT:	[<] < hhh > /

Extrato de M-NCCH 2

Da mesma forma como acontece nas análises anteriormente efetuadas, também neste caso o locutor antecipa-se, levando os seus interlocutores a tomarem o turno e a ratificarem positivamente a sua narrativa através da fraseologia de cariz hiperbólico - (29) *o Abreu Nunes também já não sabia onde é que se havia de meter > //* -.

Com a reação a este EN, o ouvinte JN cumpre o movimento M6 *Ratificação* sem proferir nenhum comentário, mas ri, ratificando deste modo a narrativa.

No quadro seguinte, constatamos que na M-NCCH 3 a ratificação acontece do mesmo modo ao que acabou de ser exposto:

	49		olhe / a minha mulher não pediu isto // < hhh > /
			%com: a última parte do enunciado é realizado a rir.
M6 Ratificação	50	*I11:	[<] < hhh >
			%exp: hhh →riso
Coda	51	*JOA:	/ ele [/] quer dizer / não fazia ideia nen&ah:/a o que era caviar pá //
	52		nem como é que se comia caviar //
			%par: como é que → com' é que
	53	*I11:	XXX

Extrato de M-NCCH 3

No enunciado (49) é de novo o locutor que abre o precedente para a ratificação. Contudo, neste caso não o faz por meio de um comentário, mas através do riso o que leva o seu interlocutor por sua vez a rir, cumprindo assim, e como acontece na interação anterior, o movimento M6. Assim, este enunciado corresponde ao *trigger* da história humorística à qual se segue, de novo, uma pausa. Após o riso dos alocutários, o narrador retoma a vez e efetua um novo comentário sobre a sua narrativa, demonstrando a sua satisfação por ter alcançado o seu propósito - o riso dos seus ouvintes.

2.2.2.1.6. Considerações

Constatamos que as estratégias utilizadas pelos interlocutores na Coda nem sempre são iguais na Piada e nas NCCHs. Em ambas é o próprio locutor que tende a passar o turno ao interlocutor e a esperar pela sua ratificação por parte dos seus ouvintes. Com efeito, no que concerne à Piada existe sempre o mesmo esquema no final da mesma: o locutor termina o seu enunciado, proferindo o *gatilho* e mantém-se em silêncio. O(s) seu(s) interlocutor(es) reagem, rindo-se e, em simultâneo, repetem o *gatilho*, revelando ao locutor terem compreendido o EN e o terem aceite.

Na NCCH o final de uma narrativa processa-se de um modo um pouco diferente. De facto, é o locutor que orienta a ratificação, não se interrompem, comentam a narrativa e ri-se e da mesma. O interlocutor reage ou com um comentário ou com o riso.

Em resumo, parece-nos que enquanto na Piada o interlocutor possui um papel primordial na ratificação do EN, sendo colocado em primeiro plano pelo locutor, nas NCCHs ele é relegado

para segundo plano, possuindo um papel quase secundário na ratificação do EN. Na verdade, ao interlocutor que presencia uma NCCH quase que não resta outra alternativa, por uma questão de cortesia, senão a de reiterar de alguma forma os comentários feitos pelo próprio locutor. Além disso, aludimos, mais acima, ao conceito de novidade que se manifesta por meio do momento M6i, isto é, o movimento de *Ratificação de Negociação da Novidade/Relevância*. Constatamos que esse movimento sucede sobretudo no género da Piada e não no género NCCH. A explicação poderá residir no facto de a Piada ser um género textual com regras rígidas e monopolizado pelo locutor que domina os vários momentos da narração. Uma vez que os interlocutores não conhecem a narrativa, apenas poderão compreender a relevância e a novidade da narrativa no final do EN.

Passamos a analisar o Ataque, a Orientação, a Ação e a Resolução das Piadas e das NCCHs sob o ponto de vista da *Dimensão Configuracional*.

2.2.3. A Dimensão Configuracional nas Piadas e nas NCCHs

Nos subcapítulos seguintes analisaremos a forma como os interlocutores procedem à avaliação das narrativas. Deste modo, exemplificaremos as estratégias i) em que os interlocutores revelam os seus pontos de vista face aos acontecimentos apresentados durante os ENs, ii) as estratégias que possuem com a função de chamar ou de desviar a atenção do interlocutor para aspetos pontuais dos ENs e iii) as que denotam o envolvimento afetivo dos interlocutores com o acontecimento relatado, exprimindo estes os seus sentimentos face ao que narram/ ouvem.

2.2.3.1. O Ataque na Piada

Neste ponto retomaremos alguns dos enunciados que observámos acima e que agora analisaremos sob a perspetiva configuracional. Acrescentaremos ainda outros exemplos que considerarmos pertinentes para esta análise. Por conseguinte, no quadro teórico referente à *Dimensão Configuracional*, e no âmbito da *macroproposição Ataque*, procuraremos

identificar as estratégias (i) que os interlocutores utilizam para levar à interpretação semântica desejada das suas narrativas por parte do alocutário e as que (ii) possuem uma função avaliativa. Na nossa análise utilizaremos não só excertos do nosso *corpus*, como também do *corpus* de Morais (2010), assim como pontualmente referiremos alguns conceitos de análise que o mesmo investigador releva. Contudo, procuraremos sustentar oportunamente as nossas análises em outros autores.

Destacaremos a negrito os elementos que pretendemos comentar.

Atentemos no excerto seguinte, correspondente à *M-Piada 5*⁵⁶:

165	*GRA:	então eu conto uma anedota / < que é a melhor anedota do ano //
167 ⁵⁷	*XYZ:	[<] < XXX > / mas / ó: Cinha / já agora uma anedota / daquelas < XXX > /
168	*GRA:	[<] < não //
169		esta anedota é / é boa //
170		é boa de > +
171		era //
172		até / até te vais rir //

Extrato de *M-Piada 1*

No enunciado - (165) *que é a melhor anedota do ano* // - GRA revela aos seus interlocutores não só o género narrativo que lhes pretende contar, - *anedota* -, como também a avalia positivamente com o adjetivo superlativo - *a melhor* -. No entanto, apesar de GRA ter sublinhado a qualidade da Piada que se propõe contar, a sua interlocutora - XYZ - pede que GRA conte uma Piada - *já agora (...) daquelas* -. Em primeiro lugar, e a nosso ver, a expressão - *já agora* - é entendida no português europeu como sinónima de “aproveitando a ocasião”. Deste modo, XYZ tira partido da disponibilidade de GRA para contar uma piada e procura que esta se enquadre nos seus padrões de piadas que considera serem engraçadas. Por outras palavras, XYZ procura assegurar que a piada que se propõe ouvir pertença a um determinado subgénero que, de acordo com os padrões da ouvinte, provoca o riso. É, pois, neste contexto que a locutora utiliza o pronome demonstrativo com um cunho valorativo - *daquelas* -. Porém, neste ponto, gostaríamos de acrescentar que mesmo que a última parte do enunciado não seja perceptível, não necessitamos de conhecer o seu conteúdo pois, a expressão - *daquelas* - é muito utilizada pelos falantes e abarca em si variadas interpretações, consoante o contexto em que ocorre. De acordo com a *Gramática do Português*, de Paiva Raposo et al.

⁵⁶ Cfr. Morais (2010).

⁵⁷ Suprimimos o enunciado 166 - *e dá quinhentas palavras* - por não se enquadrar no objetivo desta análise.

(2013), poderíamos enquadrar este pronome demonstrativo no quadro dos demonstrativos com valor enfático. Explica-nos Miguel e Paiva Raposo (2013) que

“os demonstrativos podem ter um valor enfático em contextos não relacionados com a dêixis espacial, e em que a condição presencial do referente pode não ser satisfeita. (...) O denominador comum parece ser o de realçar o referente do sintagma nominal, o que é, por vezes, acompanhado de um envolvimento emocional ou afetivo do falante” (Miguel e Paiva Raposo, in *Gramática do Português*, 2013: 875).

Todavia, no caso em análise o referente não se encontra logo de seguida ao demonstrativo. No entanto, a locutora enfatiza o tipo de anedota que pretende ouvir, demonstrando desta forma uma grande expectativa face à piada e, por conseguinte, o seu envolvimento emocional na situação. Sublinhamos que o sentido da expressão - *daquelas* - é inferido pelo alocutário de acordo com os conhecimentos linguísticos que partilha com o locutor, sem os quais a sua interpretação da piada não seria possível.

De modo a ir ao encontro dos interesses da sua interlocutora, GRA reage de imediato com o adverbial de negação - *não* - e reavalía a Piada como sendo de facto muito bem elaborada e que por isso merece ser ouvida: - (169) *esta anedota é / é boa //* - e - (170) *é boa de > +* -. GRA prossegue a sua avaliação, agora aludindo ao valor comunicacional do EN para a interação com o enunciado - (172) *até / até te vais rir* -, em que demonstra ter compreendido o pedido da sua interlocutora e em que lhe promete ir ao encontro das suas expectativas. Note-se na repetição do advérbio de inclusão - *até* -, traduzível por “inclusivamente”, “também” ou “sem exceção de”. Segundo Celso Cunha e Lindley Cintra (1984), este advérbio marca uma implicatura desencadeada pela assunção que o falante faz sobre aquilo que o alocutário conhece ou pode aceitar sem ter a necessidade de se opor (Cunha e Cintra, 1984: 548). Por outras palavras, “até” marca a implicação de uma promessa de sucesso da anedota e o propósito de a locutora em fazer rir a sua alocutária⁵⁸.

Apoiámo-nos neste excerto de Morais (2010) com a intenção de encontrar alguns exemplos de estratégias de como os interlocutores revelam os seus pontos de vista face às narrativas que os locutores se propõem narrar e que denotam o envolvimento afetivo de ambos na narração.

⁵⁸ Para a compreensão da noção de “implicatura”, cfr. Pinto de Lima, Pinto (2007). *Pragmática Linguística*. Lisboa: Caminho, p. 107.

Seguiremos a nossa análise com um excerto do nosso *corpus*, no qual procuraremos encontrar casos semelhantes aos acima descritos.

Deste modo, observemos o *Ataque* da F-Piada 3:

33	*AST:	é / eu gosto é das Piadas das louras que são muito simples e //
34	*LUI:	sabes ?
35	*AST:	e fáceis de contar / hhh //
		%exp: hhh → última parte do enunciado é produzida a rir
36	*LUI:	então conta-as / hhh //
		%exp: hhh → riso; %par: conta-as → cont ' às
37	*AST:	sei algumas / a mais gira / mas é +
38		tem de ser contada pela minha filha Joana / &ah:/ mas pronto vou tentar //

Extrato de F-Piada 3

Nos enunciados - (33) *eu gosto é das Piadas das louras que são muito simples e //* - e - (35) *e fáceis de contar / hhh -*, AST expõe o tipo de Piadas de que gosta e justifica-o, utilizando para o efeito os adjetivos - *simples* - e - *fáceis* - no grau superlativo absoluto analítico, atribuindo ao subgénero que afirma apreciar um juízo de valor. A locutora utiliza esta adjetivação valorativa com a intenção de avaliar o EN que pretende introduzir antes de o produzir para que os alocutários compreendam a pertinência da introdução desta anedota na interação. Acresce ainda que a utilização da construção focalizadora - que tem por escopo o texto à sua direita - *das piadas das louras* -, construída com o verbo < ser > no presente do indicativo, enfoca o subgénero de piadas que a locutora mais aprecia, isto é, as piadas de louras e não de outros subgéneros quaisquer. Novamente, nestes enunciados é a própria locutora que faz uma avaliação da narrativa humorística que pretende contar. Ao obter uma reação positiva de LUI, AST continua e declara que tem a pretensão de contar aquela piada que é para ela a mais engraçada, usando para o efeito uma expressão bastante valorativa, isto é, o adjetivo no grau comparativo de superioridade - *a mais gira* -. Assim, AST utiliza uma estratégia semelhante à usada pela locutora GRA que vimos na interação anterior ((169) - *esta Piada é /é boa //* -), quando procura chamar a atenção do(s) interlocutor(es) para a audição da sua piada.

Observemos ainda a segunda parte do enunciado (38), no qual a locutora explica que não tem jeito para contar as piadas como o tem a sua filha: - *mas pronto / vou tentar* -. Acaba por se interromper a si própria, fazendo-o com a utilização do MC inicial - *mas pronto* - e inicia a sua narrativa.

Passamos agora à análise de outro exemplo de construção do Ataque na F-Piada 2, que transcrevemos de seguida:

136	*EUG:	mas há uma //
137	*JOA:	pois / mas tem de ser espontâneo //
138	*LUI:	ah //
139	*EUG:	há uma que eu, eu, eu, eu, eu //
140	*JOA:	um contexto natural //
141	*LUI:	ah //
142	*EUG:	que eu, eu, eu, eu //
143	*JOA:	de conversação //
144	*LUI:	ah //
		%com: enunciados 130-144 sobrepostos
145	*EUG:	eu ouvi aqui há uns / há uns tempos / e que tu já conheces //
146		a mãe também //
147		que é a história dos cogumelos //
148	*LUI:	dos ? dos cogumelos ?
150	*JOA:	ah / a história dos cogumelos //
151	*EUG:	não conheces ?
152	*LUI:	não //
153	*EUG:	também não ?
154	*AST:	não sei se é aquela que eu penso que é / não sei //
155	*EUG:	do omelete de cogumelos ?
156	*AST:	não / não / não conheço //
157	*EUG:	é / &ah:/ um casal //

Extrato de F-Piada 2

Enquanto os interlocutores LUI e JOA falam entre si, EUG lembra-se de uma piada que pretende introduzir no diálogo, tendo inicialmente alguma dificuldade em fazê-lo, pois os interlocutores ignoram-no. Talvez assim se explique a sua necessidade de iniciar o EN com a expressão - (136) *mas há uma //* -. Na verdade, EUG inicia o seu EN justificando a introdução da sua piada na interação, delimitando-a. Por outras palavras, EUG começa logo por dizer que entre as inúmeras piadas que existem - e que eventualmente conhece - existe uma entre elas que considera ser merecedora de ser contada. Deste modo, e retomando as palavras de Veloso e Paiva Raposo (2013), consideramos que o artigo indefinido presente nesta expressão possui um valor quantitativo que manifesta uma ideia qualificativa, pois procura exprimir que, neste contexto, não existem quaisquer outras piadas que satisfaçam os requisitos tão bem como esta (Paiva Raposo et al., 2013: 1403). Porém, repare-se que EUG não insiste grandemente na valoração inicial da piada que se propõe contar e parte diretamente para a sua

narrativa. A única preocupação que tem antes de narrar a piada é a de se certificar que os seus ouvintes não a conhecem, entregando-lhes a sua valoração final.

Vejamos ainda como se processa o Ataque na F-Piada 4, que a seguir transcrevemos:

107	*JOA:	a única que eu conheço é //
108		dois surdos vão na rua //
109		diz um para o outro //
		%par: para o → p'r'ó
110		isto foi-me ensinado pelo meu pai tinha eu dez anos de idade //
111	*EUG:	nunca mais te esqueceste ?
112	*JOA:	não //

Extrato de F-Piada 4

Note-se que também JOA utiliza uma estratégia semelhante a EUG na interação anterior iniciando a narrativa da piada sem a comentar. O repertório de piadas de JOA é parco e ela confessa-o logo no início da sua interação. Parece também haver aqui uma desculpabilização da sua parte quando profere o enunciado - (107) *a única que eu conheço é //* -, parecendo pretender precaver-se no caso de a piada não surtir o efeito desejado no final da narrativa. A ideia de desculpabilização parece encontrar-se de um modo mais acentuado logo de seguida no enunciado - (110) *isto foi-me ensinado pelo meu pai tinha eu dez anos de idade -*.

Debruçando-nos sob a utilização do adjetivo - *única* -, e à semelhança do que vimos acima com o artigo indefinido - *uma* -, no enunciado (136) da F-Piada 2, também neste adjetivo existe um valor avaliativo. Este adjetivo encontrar-se-ia em situação pré-nominal, se o nome que se infere como sendo “piada” ou “anedota” não estivesse omissa. Assim, também aqui o adjetivo tem uma dimensão quantificadora, exprimindo que não existem quaisquer outras piadas que para a locutora satisfaçam os requisitos como esta.

De seguida, pretendemos analisar o modo de construção do *Ataque* em algumas NCCHs para posteriormente o compararmos ao modo de construção das Piadas.

2.2.3.2. O Ataque nas NCCHs

No extrato seguinte, podemos constatar que o locutor recorre a estratégias similares às que encontramos no *Ataque* das Piadas anteriormente analisadas:

2	*JOA:	[<] < outros aspectos / ah / a empresa tem > um aspecto muito muito interessante pá //
3		que é o aspecto de: / contacto / pessoal pá //

4	com / os mais variadíssimos / espécimes &ah:/anos / pá //
5	que você pode imaginar //

Extrato de M-NCCH 3

À semelhança do que ocorre no enunciado (33) da F-Piada 3, também no enunciado (2) do quadro acima o locutor JOA recorre a uma adjetivação qualificativa, repetindo o advérbio - *muito* - seguindo-o do adjetivo - *interessante* -. Assim, ao utilizar esta expressão, é o próprio locutor a avaliar a narrativa que se propõe narrar, fazendo-o de forma muito positiva com o propósito de captar o mais possível a atenção do alocutário. A repetição do advérbio de quantidade - *muito* - ajuda o locutor a salientar o que para si tem um verdadeiro interesse em ser narrado, ou seja, a forma como o contacto pessoal se estabelece entre as pessoas do país que visitou que, para ele, é “interessante”. Repare-se no forte cunho valorativo deste adjetivo que é inteiramente subjetivo, não sendo mais do que a expressão da opinião do locutor. No entanto, mesmo que se trate de uma opinião meramente subjetiva, isto não implica que os ouvintes não se sintam motivados em ouvir a narrativa, pois a forma como o locutor a introduz, desperta neles a sua curiosidade. Neste sentido, julgamos que a tradução que melhor se adequa ao adjetivo - *interessante* - é no presente contexto o de “curioso” ou de “intrigante”, o que ainda despoleta mais a atenção dos ouvintes.

Outro aspeto sobre o qual nos gostaríamos de debruçar é o da utilização por parte do locutor JOA das expressões de - *variadíssimos espécimes* - (enunciado (4)) e - *que você pode imaginar* - (enunciado (5)), pois também possuem um forte cunho avaliativo. Na verdade, a palavra “espécimes” provém do vocábulo latino *specimen* e possui como significados “amostra”, “exemplo”, “modelo” ou “exemplar”. Pertencendo à linguagem da biologia ou da botânica, a palavra “espécimes” refere-se normalmente a características específicas das plantas ou dos animais e não a humanos. De um ponto de vista ontológico importa não confundir este vocábulo com o vocábulo muito semelhante “espécies”. Paiva Raposo et al. (2013) explicam-nos que as espécies são

“entidades de contornos muito vastos, quer temporal quer espacialmente que não coincidem com os seus espécimes (isto é, as entidades particulares que pertencem a um dada espécie), uma vez que as espécies têm propriedades que os espécimes não têm [...]” (Paiva Raposo et al., 2013: 739).

Creemos que esta distinção é importante por JOA se referir como que a seres com características independentes uns dos outros e não a classes diferentes de uma mesma espécie. Na verdade, JOA faz uso de uma ironia enfatizada com o superlativo que lhe antecede - *variadíssimos* -, reforçando a diferença muito grande existente entre cada indivíduo que encontrou. Assim, a utilização desta expressão sugere a demarcação do locutor face às pessoas que viu. Por outras palavras, o locutor posiciona-se logo à partida face às personagens da sua narrativa, procurando demonstrar de um modo irónico a diferença que existe - ou que o locutor pensa existir - entre ele próprio e as pessoas que farão parte da sua narrativa. Na verdade, é precisamente por serem “diferentes” - de tal modo que nem a imaginação dos seus alocutários consegue reproduzir algo semelhante - que o locutor julga ser pertinente introduzir a sua narrativa. Com efeito, o locutor cria com esta estratégia tanto um distanciamento em relação às personagens, como também uma maior proximidade entre si e os seus ouvintes⁵⁹. Na verdade, parece-nos que as expressões como aquela que acabámos de referir criam um envolvimento entre os interlocutores e promovem uma proximidade e uma cumplicidade entre os mesmos. Note-se que num encontro social formal a utilização por um dos indivíduos presentes de um nome como - *espécimes* - que se refira a terceiros, pode ser muito mal recebido pelos seus ouvintes. Isto porque existem regras sociais tácitas que exigem o respeito pelas sociedades e culturas que diferem da nossa. Sucede que o mesmo vocábulo utilizado num contexto de interação descontraída entre amigos permite a quebra dos tabus sociais, o que leva a que os interlocutores se sintam cúmplices uns dos outros e, por conseguinte, próximos. Num clima de camaradagem sucede que os interlocutores não sentem entre eles a expressão como ofensiva para com as pessoas visadas e, por conseguinte, transgressora da moralidade social vigente. Creemos também ser precisamente esta a intenção do locutor ao utilizar estas expressões de cunho fortemente avaliativo pois, ao mesmo tempo que pretende criar um distanciamento relativamente ao seu objeto, visa de igual modo a cumplicidade e a proximidade dos interlocutores no seio da sua interação. Por outras palavras, estabelece-se entre o grupo um *rapport*, ou seja, uma ligação de cumplicidade emocional entre os indivíduos presentes na interação⁶⁰.

Neste contexto, Bastos & Stallone, a partir de Coates (2007), explicam-nos que

*“Coates (2007) também postula a capacidade do humor de criar solidariedade.
Para a autora, uma das grandes vantagens do discurso de humor é que esse*

⁵⁹ Cfr. “Nominalizações Avaliativas” em Morais (2010: 312).

⁶⁰ Remetemos para a noção de *rapport* referida no ponto 1.1.1. do presente trabalho.

discurso nos permite explorar, de outros modos, assuntos difíceis de serem mencionados socialmente, tais como tabus e críticas de forma a manter a solidariedade existente entre o grupo” (Bastos & Stallone, 161: 211).

A procura de criação de *rapport* por parte do locutor com os elementos do seu grupo é também visível noutras situações como, por exemplo, na utilização repetida do marcador topográfico final - *pá* -. Consideramos que estes marcadores, além de sinalizarem o final de um enunciado, constituem um estabelecimento de proximidade com os elementos do grupo, no qual acontece a interação. Na verdade, encontra-se socialmente estabelecido que estas expressões não se integram na linguagem cuidada, pertencendo pelo contrário ao âmbito da linguagem familiar. Com a utilização deste registo de língua, o locutor revela o seu à vontade no grupo e cria um envolvimento afetivo com os seus interlocutores.

Passemos agora para um outro aspeto que se encontra no Ataque e que diz respeito ao modo como os interlocutores chamam a atenção dos interlocutores para as suas narrativas. Assim, atente-se ao Ataque da F-NCCH1 de que retirámos o enunciado (56):

56	*JOA:	eu: / eu fartei-me de rir / com uma: / uma: / senhora / sim //
----	-------	---

Extrato de F-NCCH 1

Neste enunciado, através da utilização da expressão de cariz emotivo e simultaneamente avaliativo, que se encontra no pretérito perfeito simples - *eu fartei-me de rir* -, a locutora JOA intensifica o seu estado emocional com a intenção de chamar a atenção dos interlocutores para a sua narrativa. Com efeito, o verbo “fartar-se” - seguido neste caso da preposição “de” e de um verbo no infinitivo “rir” -, é uma expressão própria do registo informal do português europeu e possui como significado o de se fazer algo com intensidade. Assim, neste contexto JOA não pretende dizer que não gostou de rir ou que se cansou de o fazer, mas que se riu muito e que o fez com muito gosto e prazer na conversa que certa vez teve com uma senhora. Desta forma, antes de iniciar a sua narrativa, com esta expressão de cariz fortemente hiperbólico JOA pretende mostrar aos seus interlocutores de que pretende contar-lhes algo que acredita ser muito engraçado, pelo que vai valer a pena a ouvirem.

Nesta ordem de ideias, retiramos dois exemplos do *corpus* de Morais (2010), nos quais encontramos situações semelhantes à que acabámos de descrever. Desta forma, relembremos o seguinte momento Ataque constante na M-NCCH 1:

16	*FER:	ouve isto / que isto vale a pena //
----	-------	--

Extrato de M-NCCH 1

Como já tivemos oportunidade de observar acima, este enunciado (16) é usado pela locutora FER para apelar à atenção do seu marido para o que ela se propõe narrar. FER faz uso do verbo < ouvir > no modo imperativo seguido do deíctico textual - *isto* -. Por um lado, cremos que aqui este deíctico substitui uma expressão como “esta história” ou outra sua semelhante. Por outro lado, o pronome demonstrativo “isto” funciona como um elemento coesivo, pois conecta informações presentes no discurso, informações essas que ainda serão explicitadas, funcionando como uma coesão referencial catafórica (Fávero e Koch, 2000: 39). Deste modo, o pronome demonstrativo “isto” é utilizado quando o que está a ser contado se encontra num tempo presente em relação à pessoa que fala. Por conseguinte, este pronome refere o que vai ser mencionado no discurso, sendo utilizado assim de modo catafórico, ou seja, fazendo referência a uma informação que ainda não foi mencionada no discurso, mas que o há de ser de seguida.

Importa observar ainda que este deíctico é repetido logo a seguir numa oração de cunho explicativo - *que isto vale a pena* -, possuindo a função de reforçar a ideia do interesse da história. Com efeito, a locutora explica logo depois o motivo pelo qual usa o imperativo na sua frase, ao dar a ordem ao marido de ouvir a narrativa que se segue, pois considera que esta vale o esforço e o trabalho de a ouvir. Desta forma, a locutora foca de um modo direto a atenção do marido para a narrativa que se segue, preparando a respetiva audição da narrativa.

Analisemos ainda a passagem seguinte, retirada da mesma NCCH:

53		ai / querem ouvir o melhor ?
54		ai Jesus / essa agora / < hhh > /
		%par: hhh riso
55	*FER:	[<] < hhh >
		%par: hhh →riso

Extrato de M-NCCH 1

Nos pontos respeitantes à *Dimensão Interacional* havíamos referido que no enunciado (53) - *ai / querem ouvir o melhor?* - o futuro narrador se dirige aos interlocutores e pede-lhes a aceitação do novo EN. Sob o ponto de vista configuracional há que acrescentar que este enunciado é uma expressão avaliativa construída por meio de um adjetivo no superlativo relativo de superioridade - *o melhor* -, através da qual o locutor procura captar o interesse dos

interlocutores para a história que pretende narrar. À semelhança do que sucede com o enunciado (32) da M-Piada 5 - (32) *então eu conto uma anedota que é a melhor anedota do ano* - que analisámos acima, também neste enunciado existe uma forte avaliação introdutória construída com um adjetivo no superlativo, através da qual o narrador tem a intenção de aumentar a curiosidade dos seu(s) interlocutor(es) e de obter tanto o seu interesse, como a sua atenção para a narrativa seguinte. Importa aqui denotar que também nesta situação a locutora faz uso de uma expressão catafórica, referindo-se como - *o melhor* - à situação relatada na narrativa que se segue.

Note-se ainda que esta locutora apela à audição da narrativa que se segue, utilizando inicialmente no seu enunciado a interjeição - *ai* -. Em primeiro lugar, sabemos que uma interjeição é uma palavra não flexionada que exprime sentimentos e/ ou estados de espírito, expressando frequentemente uma dor da parte de quem a profere. Porém, cremos que no contexto em análise a interjeição remete para uma chamada de atenção da locutora que por meio do seu uso quebra de forma abrupta a interação e muda o rumo da conversação. Por sua vez, no enunciado (54) - *ai Jesus / essa agora* -, que se segue de imediato, encontramos um bom exemplo do modo como um interlocutor se envolve afetivamente com o acontecimento relatado, exprimindo os seus sentimentos face ao que ouve. Na verdade, confrontada com a possibilidade de introdução na interação de uma narrativa que não lhe agrada, ROS reage de forma veemente, utilizando uma expressão exclamativa, iniciada pela locução interjetiva - *ai Jesus* -. Por um lado, cremos que a invocação a Jesus neste tipo de locuções interjetivas representam um apelo por parte do locutor para que Ele venha em seu auxílio, uma vez que o locutor considera encontrar-se numa situação pouco agradável. Por outro lado, esta sensação de desconforto é reforçada por meio da utilização da expressão imediatamente subsequente - *essa agora* -. Efetivamente, esta locução interjetiva exprime uma surpresa, podendo ser substituída por expressões como “essa história não é para ser contada aqui” ou “só faltava essa história neste momento”. Repare-se na utilização do pronome demonstrativo - *essa* -, que cria um distanciamento relativamente ao assunto da narrativa, seguido do uso do - advérbio temporal - *agora* -. Na verdade, a locutora demonstra com este distanciamento que considera a narrativa que a interlocutora pretende introduzir tão absurda ou desapropriada ao contexto de conversação que não merece ser narrada.

Porém, a locutora ri, facto que se torna interessante pois, afinal, e depois de ter mostrado a sua discordância face à introdução da nova narrativa na interação, parece não querer quebrar o *rappor*t com os seus interlocutores. Com efeito, acaba por se resignar e por aceitar a narrativa, limitando-se a rir. Kerbrat-Orecchioni apelida este tipo de riso de “marcador não verbal de

distanciação” (Kerbrat-Orecchioni, 1987:17), pois o riso revela-se como uma estratégia de distanciamento face à possibilidade de introdução de um assunto desconfortável na interação que se parece avizinhar.

Ainda no contexto de observação do Ataque nas NCCHs, observemos a *F-NCCH 2*:

247		mas isso faz-me lembrar aquele filme “8 mulheres” / que eu te emprestei //
248		a Luísa conhece? “8 mulheres”?
249	*LUI:	“8 mulheres”?
250	*JOA:	“8 mulheres” / que é como se chama //
251		que é um filme francês //
252		Com a Catherine Deneuve e //
253	*LUI:	não / não / não conheço //
254	*JOA:	e então a história é mais ou menos essa //

Extrato de *F-NCCH 2*

No enunciado (247) - *mas isso faz-me lembrar aquele filme (...)* - a locutora JOA prepara a narrativa que pretende narrar de seguida, introduzindo-a por meio de uma associação com o tema da NCCH anteriormente narrada por AST. Na verdade, JOA inicia o seu enunciado com uma adversativa - *mas* - seguida do pronome demonstrativo - *isso* -. Por um lado, a utilização da adversativa corresponde nesta situação a um MC inicial que marca a vontade da locutora de tomar o turno, revelando o controle da interação. Neste caso, este MC possui uma função sinalizadora de tópico. Por outro lado, aqui o uso do pronome demonstrativo - *isso* - funciona como um elemento coesivo anafórico, pois estabelece a ligação entre o que já foi enunciado e o que ainda há de ser. Porém, no caso em análise o pronome possui uma função de criação de distanciamento em relação ao assunto que foi abordado anteriormente. Note-se que a locutora utiliza logo a seguir no mesmo enunciado o pronome demonstrativo - *aquele* -, aqui com um referencial catafórico, quando se refere ao filme. Este aspeto é interessante, pois JOA estabelece a relação entre os dois temas das narrativas por meio da utilização de pronomes que se distanciam deles. Cremos que a explicação se deve ao facto de a locutora reear que a sua narrativa no final não surta o efeito por ela desejado - isto é, a avaliação final positiva por parte dos interlocutores - e, assim, antecipa-se, demonstrando aos interlocutores que ela própria pode eventualmente não concordar com o que profere. Desta forma, julga não correr o risco de perder a sua face.

No enunciado (254) - *e então a história é mais ou menos essa* - JOA repete a estratégia que utilizou anteriormente no enunciado que acabámos de comentar. Com efeito, utiliza de novo um pronome demonstrativo, - *essa* -, estabelecendo diretamente a relação entre a narrativa de AST do EN anterior e a sua própria. No entanto, desta vez prepara a entrada na interação, utilizando para o efeito a expressão - *e então* -, abrindo a porta à sua narrativa na mesma. Para o efeito, faz novamente uso do MC inicial que, possuindo a mesma função discursiva do vocábulo - *mas* - acima analisado, possui de igual modo neste contexto um conector, tendo a função de reintroduzir o tópico que havia iniciado no enunciado (247). Na verdade, este tipo de MCs serve para que após uma rutura seja retomado o discurso. No caso em análise, a rutura dá-se logo a seguir ao enunciado (247), quando JOA questiona os seus interlocutores se conhecem o filme que se propõe contar.

É também interessante verificar que JOA utiliza por duas vezes expressões vagas quando relaciona os temas das duas narrativas, isto é, primeiro refere que “*faz-me lembrar*” e posteriormente refere que “*mais ou menos essa*”. cremos que por meio destas expressões, a locutora não se compromete com a sua narrativa, deixando sempre um espaço aberto para a possibilidade de os interlocutores não identificarem qualquer relação entre as narrativas. Desta forma, também aqui defende a sua face.

A título conclusivo, no que respeita ao Ataque presente nas Piadas e nas NCCHs, pudemos observar nas situações acima algumas formas do modo como os interlocutores introduzem as suas narrativas na conversação. É interessante notar que este tipo de introduções podem ser efetuadas, tanto por meio da utilização de adjetivos valorativos, como fazendo uso de outras expressões qualificativas que demonstram o envolvimento afetivo por parte dos locutores com as suas narrativas, o que sucede tanto nas piadas, como nas narrativas. Por outro lado, os locutores também podem recorrer a classes de palavras com um valor quantificador, a fim de valorizarem as narrativas que se propõem contar. Assim, tanto num como no outro caso a utilização de adjetivação por parte dos locutores parece encontrar-se sempre imbuída de uma carga afetiva, intensificando e/ou ampliando desta forma a sua opinião relativamente às piadas que pretendem contar, de modo a convencer o interlocutor da relevância da sua narrativa para a interação. Por conseguinte, tanto nas Piadas, como nas NCCHs, os locutores possuem uma tendência para avaliar as suas próprias narrativas, manifestando na forma como o fazem um envolvimento afetivo com as mesmas.

Para uma melhor compreensão do que expomos, observemos o quadro seguinte:

Piada	NCCH
<p>- a melhor anedota do ano -</p> <p>- esta anedota é boa -</p> <p>- eu gosto é das piadas das louras que são muito simples e fáceis de contar -</p>	<p>- um aspeto muito muito interessante -</p> <p>- eu fartei-me de rir -</p> <p>- ouve isto que isto vale a pena -</p>

Acresce que, os locutores também recorrem a estratégias em que se servem de pronomes demonstrativos, no intuito de se aproximarem (- *isto* - ou - *esta* -) ou de se distanciarem (- *isso* - ou - *essa* -) dos temas abordados durante as narrativas. Esta situação é observável acima tanto nas Piadas, como nas NCCHs. Neste contexto, cabe referir que estes pronomes também podem possuir um valor enfático, como se verifica no caso de - *daquelas* -, no enunciado (167) da interação M-Piada 1 (- *já agora uma anedota daquelas* -).

Neste sentido, os locutores fazem de igual modo uso de expressões que delimitam as suas narrativas com a intenção de lhes atribuírem um cunho valorativo (- *mas há uma* - ou - *a única que eu conheço* -).

No que respeita especificamente às Piadas, os locutores parecem ter a tendência para justificarem a sua eventual falha de *performance* antes de procederem à narrativa propriamente dita.

Em ambos os subgéneros os locutores recorrem de modo frequente a MCs com uma função sinalizadora ou reintrodutora do discurso, como - *e então* -, - *mas isso* - e - *mas pronto* -.

Por último, no que respeita às Piadas, parece que os interlocutores preferem entregar a valoração das suas narrativas aos alocutários, sem esboçarem qualquer envolvimento afetivo perante as narrativas que se propõem narrar, preferindo deixar aos seus ouvintes exprimirem as suas opiniões face ao que ouvem.

Antes de darmos este ponto por terminado, gostaríamos de referir que a análise que aqui apresentamos não pretende, nem pode, ser completa, mas procura somente elaborar algumas pistas sobre aspetos comuns entre ambos os subgéneros narrativos.

No próximo subtópico pretendemos analisar o modo de funcionamento configuracional da Orientação e da Ação tanto na Piada, como na NCCH.

2.2.3.3. Orientação e Ação na F-Piada 2:

Atentemos no seguinte segmento:

158	*EUG:	é / &ah:/ um casal //
159		ele morre //
160		há o funeral //
161		a viúva está no funeral //
162		vem uma amiga / e diz-lhe //
163		ó / Mariazinha / que desgraça / então morreu-te o teu marido //
164		é verdade //
165		conta-me como é que foi //
166		olha / foi assim //
167		fomos passear //
168		apanhámos cogumelos // e eu vim para casa e < fiz-lhe um omelete de cogumelos > //
169		e eu vim para casa e < fiz-lhe um omelete de cogumelos > //
172	*EUG:	fiz um omelete de cogumelos //
173		ele comeu o omelete de cogumelos //
174		sentiu-se mal disposto //
175		olha / ficou envenenado e morreu //
176		ai / que desgraça a tua / e tal //
177		bom / &ah:/ passado uns tempos / volta a casar / e passado uns tempos / < o marido volta a morrer > //
179	*EUG:	< voltam-se a encontrar no funeral > //
181	*EUG:	<e a amiga / diz > //
184	*EUG:	ó / Mariazinha / <segunda vez / tens mesmo pouca sorte> //
187	*EUG:	então / de que é que morreu o teu marido ?
188		olha / foi assim / eu digo-te //
189		fomos passear //
190		apanhámos cogumelos //
191		e eu vim para casa //
192		fiz um omelete de cogumelos//
193		ele comeu o omelete de cogumelos//
194		bem / sentiu-se mal disposto e morreu//
195	*EUG:	< ó / Mariazinha / mas que pena /e tal > //
198	*EUG:	&ah / pumba / a Mariazinha casa terceira vez //
199		passado uns tempos /o marido morre e há o funeral //
200		< e há a Mariazinha no funeral> //
202	*EUG:	e a amiga vai ter com ela e diz //
203		Ó / Mariazinha / não precisas de me dizer mais nada / já sei como é que foi //
206	*EUG:	vocês foram passear //
207		tu apanhaste cogumelos//
208		vieste para casa//
209		fizeste um omelete de cogumelos //
210		o teu marido sentiu-se mal disposto //

EUG inicia a sua narrativa no enunciado (158) com um movimento *Orientação Geral*, em que estabelece as personagens envolvidas, referindo-se-lhes de uma forma geral (- *um casal* -). Na verdade, o locutor opta por não especificar o tipo de casal, a sua idade, proveniência, não lhes atribuindo de igual modo quaisquer nomes. Cremos que esta opção por parte do locutor se deve ao facto de o mesmo não considerar relevante para a narrativa da anedota a especificação das pessoas envolvidas na narrativa. Deste modo, o locutor refere-se às personagens de uma maneira sempre anónima, designando a mulher por - *a viúva* - (enunciado (160)) e a amiga da viúva por - *uma amiga* - (enunciado (161)), não havendo qualquer informação adicional sobre elas. Note-se que a amiga da viúva é denominada de uma forma genérica pelo locutor por meio do artigo indefinido - *uma* -, o que reforça o seu cunho geral. Na verdade, este aspeto que acabámos de focar corresponde a uma forma típica de os narradores de piadas se referirem às personagens das mesmas, pois o que importa neste subgénero narrativo é o desenrolar da ação da narrativa propriamente dita. Assim, no enunciado (159) - enunciado este em que se inicia a Ação -, EUG recorre ao pronome pessoal - *ele* - com a intenção de designar o marido, informação que se infere. Cremos que com esta forma de denominação da personagem o locutor procura uma aproximação entre o referente e o interlocutor. A sua intenção pode prender-se com o facto de esta anedota, devido ao seu cariz, necessitar do envolvimento afetivo do ouvinte com a situação para que suscite o efeito final esperado.

Nesta Piada existe um aspeto ao qual faremos uma referência de seguida que se relaciona com o recurso ao modo de discurso direto (doravante, DD) por parte do locutor. Na verdade, a encenação dos acontecimentos por meio da utilização do DD corresponde a uma estratégia de procurar o envolvimento dos ouvintes com a narrativa e que se mostra muito eficaz, pois confere uma maior vivacidade e tensão à mesma. De igual modo, esta estratégia vai ao encontro dos desejos escondidos dos ouvintes, pois ela apresenta uma variedade que quebra a monotonia da narrativa. Além destes aspetos, Kayser (1976) acrescenta que:

“mas o discurso directo exerce ainda outras funções além das da variedade. Já na vida quotidiana se observa que, por mais pormenorizados que sejam os relatos dos nossos melhores amigos sobre determinada pessoa, nos vale mais um encontro pessoal com ela para chegar a uma ideia clara sobre o seu carácter. O mesmo se dá na narrativa, quando determinada personagem nos fala directamente a nós [...] proporcionando-nos assim a possibilidade de a conhecer,

aparentemente, melhor do que pelas descrições das outras personagens e do narrador” (Kayser, 1976: 228-229).

Embora a citação que acabámos de transcrever se refira somente aos textos escritos, acreditamos que ela também é aplicável à narrativa de cariz oral.

Por sua vez, Morais (2007), que se refere neste contexto à noção de *dramatização* no contexto da narrativa oral, aborda este tema sob a perspetiva da existência de uma “presentificação” dos eventos narrados, isto é, a possibilidade que esta estratégia confere de no tempo presente os acontecimentos que já se passaram, o que torna as narrativas mais próximas dos ouvintes. Na verdade, Morais (2007) explica que

“a Dramatização - encenação dialogada dos eventos narrados recorrendo às falas dos diferentes personagens - surge como estrategicamente motivada, estando o seu sucesso relacionado com a capacidade do narrador de “tornar presentes” os eventos passados, levando os seus interlocutores a partilhar, como observadores, as mesmas experiências.

Para a construção dos enunciados “citados” e respectiva organização dialogal, o narrador, mais ou menos conscientemente, serve-se de modelos e estratégias comunicativas que caracterizam a comunicação oral real” (Morais, 2007: 29).

Assim, depois de o locutor tomar a decisão de deixar as personagens falar na sua narrativa como falam na linguagem cotidiana, coloca nas suas vozes vocabulário corrente, frases, perguntas e respostas, exclamações curtas, entre outros, e serve-se de formas que são típicas da linguagem falada, como repetições, hesitações, uso de vocativos e de diminutivos, etc., recorrendo sobretudo à estratégia de “presentificação”, como teremos a oportunidade de observar já a seguir.

Necessitamos de fazer aqui uma breve pausa pois, se podemos verificar no nosso excerto uma “presentificação” da narrativa em si, não a verificamos ao longo dos diálogos entre as personagens, muito embora estas recorram a outras formas típicas da linguagem oral. Parece-nos, contudo, que este aspeto resulta óbvio, pois quando a amiga questiona a viúva no funeral e esta lhe conta o que sucedeu ao seu marido, esta narrativa, da perspetiva das personagens, aconteceu num tempo passado. Deste modo, formas como as constantes nos enunciados (162) - *então morreu-te o marido* -, (164) - *conta-me como é que foi* - ou (166) - *fomos passear* -, todas elas no pretérito perfeito simples, atestam-no.

Em simultâneo, a personagem da amiga da viúva utiliza no enunciado (164) uma forma imperativa - *conta-me como é que foi* -. Este imperativo remete claramente para uma “presentificação” de todo o diálogo entre as duas personagens. Desta forma, os ouvintes são “puxados” para dentro da narrativa, parecendo poder participar de modo ativo na conversação entre as duas personagens, como se se encontrassem elas próprias no funeral ao lado das duas amigas.

Um outro aspeto interessante a notar é o uso recorrente nos momentos de narração do tempo presente. Com efeito, no enunciado (158) - *ele morre* -, (159) - *há o funeral* -, (160) - *a viúva está no funeral* -, (161) - *vem uma amiga / e diz-lhe* - verificamos que EUG recorre ao tempo presente de modo a tornar a sua narrativa não só mais viva, mas também mais próxima dos seus ouvintes.

Salientamos também a forma como o locutor mimetiza a linguagem falada na voz das suas personagens, recorrendo ao vocativo nos enunciados (162), (183) e (203) - *ó Mariazinha* -. Na realidade, nos dois primeiros enunciados, o uso do vocativo, além de permitir a identificação da interlocutora da personagem, expressa um lamento. No entanto, consideramos que no enunciado (203) não se verifica a mesma situação, pois a personagem pensa que já conhece o desfecho da história da morte do marido da viúva. Assim, não expressa o seu lamento, mas o seu conhecimento da situação que julga ouvir pela terceira vez⁶¹.

Associado ao vocativo, encontra-se o diminutivo - *zinha* no final do nome próprio do vocábulo - *viúva* -. Este diminutivo demonstra um envolvimento conversacional por parte da personagem com a personagem viúva, sua amiga. De acordo com Almeida (2012), a partir de Kerbrat-Orecchioni (2001, 1986), este valor afetivo faz parte de uma competência retórico-pragmática dos interlocutores que visa “efeitos relacionais” (Almeida, 2012: 20). Na verdade, o uso do diminutivo no contexto em análise reflete a relação afetiva e de forte amizade existente entre as duas mulheres.

Um outro ponto a referir é a utilização por parte do locutor de expressões de focalização *e/* ou de desfocalização. Na verdade, no enunciado (165) - *olha / foi assim //* -, (174) - *olha / ficou envenenado e morreu //* - e (187) - *olha / foi assim / eu digo-te* - o locutor EUG, na voz da personagem, faz uso do MC topográfico com valor focalizador - *olha* -. De um modo geral, os MCs são típicos da linguagem cotidiana, sendo utilizados pelos locutores em ambientes

⁶¹ Este vocativo é expresso com uma entoação diferente dos dois anteriores.

informais que os usam para organizar e conferir coerência e coesão às suas interações. Com efeito, para Urbano (2010) estes MCs

“ajudam a construir e a dar coesão e coerência ao texto falado, especialmente dentro do enfoque conversacional. Nesse sentido, funcionam como articuladores não só das unidades cognitivo-informativas do texto como também dos seus interlocutores, revelando e marcando, de uma forma ou de outra, as condições de produção do texto, naquilo que ela, a produção, representa de interacional e pragmático” (Urbano, 2010: 85-86).

Marcuschi (1989) acrescenta ainda que os MCs

“não contribuem propriamente com informações novas para o desenvolvimento do tópico, mas situam-no no contexto geral, particular ou pessoal da conversação” (Marcuschi, 1989: 62).

Assim, compreende-se bem que estes MCs possuam somente como função a de articularem a interação entre os interlocutores. Em específico, o MC topográfico - *olha* - em análise tem como função a de envolver os interlocutores na interação, focalizando a sua atenção para o ato comunicativo que se segue. Outro MC típico da linguagem oral que EUG traz para o discurso da sua personagem encontra-se no início do enunciado (193) - ***bem*** / *sentiu-se mal disposto e morreu* // -. Aqui, o MC - *bem* -, à semelhança do que expusemos acima, corresponde de igual modo a um MC topográfico inicial. Consideramos, porém, que - *bem* - possui neste contexto um valor conclusivo.

Atentemos noutra forma de utilização de MC que ocorre frequentemente na linguagem cotidiana entre os falantes e que EUG também introduz na fala da personagem. Referimo-nos à expressão de acordo - *é verdade* - presente no enunciado (163). Efetivamente, também este MC corresponde a uma marca de concordância que demonstra a colaboração ativa por parte da personagem, isto é, a viúva, na interação.

No final do enunciado (194) - *ó / Mariazinha / mas que pena / e tal* // - encontramos uma estratégia de desfocalização que ocorre por meio da utilização do MC final - *e tal* - e que possui como função a de abreviar o discurso. Na realidade, os locutores fazem uso deste tipo de estratégias quando possuem a intenção de encurtar a narrativa de modo a não repetir partes da mesma ou de forma a não proferir pormenores que não consideram ser relevantes para o

desenrolar dos acontecimentos. Na verdade, a expressão em análise substitui o lamento da personagem, pois o locutor julgou desnecessário alongá-lo. Note-se que esta estratégia se repete ao longo da narrativa, isto é, no enunciado (175) EUG também faz uso da expressão - *e tal* - que evita de igual modo o alongamento do lamento da personagem. No que concerne ainda a este último enunciado, chamamos a atenção para a utilização da interjeição - *ai* - que, ao contrário do que expusemos acima no ponto 2.2.2.1.2., aqui possui um cariz de tristeza.

Observemos ainda o enunciado (164) - *conta-me como é que foi* - e debruçemo-nos sob a construção focalizadora que nela se encontra presente - *é que* -. Nesta estratégia o locutor faz recair o foco no acontecimento que motivou a morte do marido. Deste modo, acaba por enfatizar os seus próprios sentimentos face ao acontecimento trágico.

É ainda interessante notar que à medida que os interlocutores vão ouvindo a narrativa, tecem comentários acerca dela. Na realidade, no enunciado (169) JOA, que já conhece a narrativa, comenta que - *esta é horrível* -. cremos que a interlocutora profere esta afirmação, com a intenção de criar algum *suspense* nos ouvintes, levando-os a querer ouvir a piada. Mais à frente, no enunciado (184), JOA volta a comentar a narrativa e exprime na voz da personagem - *és uma desgraçada* -. Fá-lo novamente de modo a fomentar o interesse dos ouvintes, embora nesta situação proceda a uma tentativa de revelar subliminarmente que a personagem viúva pode não ser tão inocente na narrativa como transparece a partir dos diálogos criados até a esse momento por EUG.

Encontramos uma situação diferente no enunciado (179), no qual LUI exclama que - *isso já é que não termina*. Esta expressão é muito utilizada na linguagem oral, sendo uma estratégia em que o locutor deixa em suspenso a sua opinião negativa acerca de um acontecimento. Acreditamos que ao não terminar esta expressão, não se torna ofensiva, embora deixe uma ideia de censura relativamente ao acontecimento presente na narrativa.

Uma vez que EUG faz uso sempre do mesmo esquema narrativo para relatar as várias mortes que vão sucedendo, HEL comenta a sorte do terceiro marido no enunciado (196) por meio do adjetivo - *coitado* - e AST exprime a sua perplexidade perante a repetição do mesmo acontecimento no enunciado (201) com - *outra vez* -. Através destes comentários, as interlocutoras revelam o seu envolvimento na narrativa, mantendo o canal de *feedback* aberto.

De seguida, efetuaremos um resumo das ideias principais que referimos neste último ponto, comparando-as com os resultados que Morais (2010) obteve relativamente à análise da M-Piada 1⁶².

Assim, e em primeiro lugar, acabámos de ver que na piada acima o locutor EUG não identificou as personagens da sua narrativa, dirigindo-se-lhes de um modo geral, utilizando para o efeito vocábulos como - *um casal* -, - *marido*-, - *viúva* - ou - *amiga* -. Neste contexto, reparemos na utilização da expressão - *sujeitos* - na M-Piada 1, em Morais (2010). Efetivamente, este vocábulo é utilizado pela locutora GRA para identificar as personagens da sua piada. Na verdade, esta expressão é também genérica, explicando Morais (2010) que ela funciona como um “apagamento” do referente ainda que conhecido, ou seja, uns indivíduos quaisquer que se encontravam no avião (Morais, 2010: 315). Desta maneira, parece que esta forma de os locutores se dirigirem às personagens das suas narrativas corresponde a uma marca própria do género discursivo em análise, a Piada.

Em segundo lugar, vimos que o locutor EUG recorre ao modo DR⁶³, ou ao modo DD, e a uma estratégia de “presentificação” de modo a criar um maior envolvimento dos ouvintes com a narrativa. Neste sentido, a comutação dos tempos verbais entre o tempo presente e o tempo passado, de acordo com a perspetiva das personagens, é um dos aspetos mais significativos do modo DR. É interessante notar que também na M-Piada 1, e a partir do enunciado (201), a locutora GRA faz uso deste modo até ao final da narrativa, a fim de intensificar a dramatização da mesma⁶⁴.

Em terceiro lugar, ressalvamos as várias estratégias utilizadas pelos locutores para recriarem na voz das suas personagens os diálogos com traços característicos da oralidade, como o recurso ao vocativo (- *ó Mariazinha*-), a diminutivos (- *Mariazinha* -), a expressões de concordância e/ ou de discordância (- *é verdade* -, - *não / não foi assim* -), a interjeições (- *ai* -) ou a formas de focalização e/ ou de desfocalização (- *e tal* -, - *olha* -, - *é que* -, - *bem* -).

Na verdade, também na M-Piada 1 Morais (2010) observou a existência de situações semelhantes. Efetivamente, e no que respeita a expressões de concordância e/ ou de discordância, Morais verificou que no enunciado (210) da piada que referimos acima surge a expressão de discordância - *não senhor* - que demonstra o desacordo do locutor na voz de uma personagem. Com efeito, este tipo de expressões é muito utilizado pelos falantes no dia a

⁶² Cf. Morais, 2010: 315 e seguintes.

⁶³ Falamos em DR quando existe a identificação de uma fonte de enunciação e respectiva responsabilização pelo que é dito que não o locutor. Este modo pode ser realizado no DD ou no DI.

⁶⁴ Se a “presentificação” corresponde à adoção da perspetiva da personagem (e não propriamente ao uso do presente), a “dramatização” diz respeito à recriação dialógica dos acontecimentos. Porém, esta distinção é meramente operatória, pois ambas podem coocorrer.

dia, pelo que a sua aplicação num contexto de reconstrução de um diálogo confere a este um sentido muito real. Morais analisa ainda outras expressões típicas da linguagem oral recriadas num diálogo de uma personagem, a saber: expressões de acordo como as presentes no enunciado (212) - *pois / está bem* -, (222) - *muito bem* - e no enunciado (234) - *exatamente* -; estratégias de desfocalização como a que se encontra presente no enunciado (229) - *onde é que deitaram a bomba atómica: / tal/ tal ... //* - ou ainda estratégias de focalização como por exemplo a que se encontra no enunciado (193) - *&ah: / vai o preto/ o preto é que vai fora* - ⁶⁵.

A seguir, e dada a centralidade do modo DD na Piada, pretendemos aprofundar o seu estudo, utilizando para o efeito a F-Piada 3:

40	*AST:	&ah:/ &ah:/ du: /duas louras / &ah:/ vão no carro e /&ah:/ diz a condutora loura à outra //
41		olha /olha / va / vai lá fora ver se os piscas estão a funcionar //
42		a outra vai / &ah:/ ela liga o pisca / e a outra responde //
43		agora sim / agora não //
44		agora sim / agora não //
45		<agora sim / agora não >//

Extrato de F-Piada 3

Na análise deste excerto não pretendemos repetir o que expusemos atrás no que concerne à utilização do modo DD no género narrativo Piada. No entanto, sublinhamos que a encenação dos acontecimentos por meio da utilização deste modo corresponde a uma estratégia de procurar o envolvimento dos ouvintes que se mostra muito eficaz, pois confere uma maior vivacidade e tensão à narrativa. De igual modo, esta estratégia vai ao encontro dos desejos escondidos dos ouvintes, pois ela apresenta uma variedade que quebra a monotonia. Assim, podemos observar que a locutora AST recorre a este modo ao longo de praticamente toda a sua narrativa. Por um lado, constatamos que também nesta piada a locutora procede a uma “presentificação” da narrativa quando coloca a sua ação nas vozes das suas personagens. Esta “presentificação” é visível tanto na utilização do modo verbal imperativo e do tempo verbal presente (enunciado (41) - *vai lá fora ver se os piscas estão a funcionar* -), como no uso de advérbias como - *agora* - presente nos enunciados (43) a (45).

Por outro lado, AST consegue um efeito mais humorístico quando coloca na voz da sua personagem a repetição do *gatilho* final (enunciado (43 a 45) - *agora sim / agora não* -). Koch (1997) considera que a repetição na língua falada possui várias funções, a saber: a de

⁶⁵ Para um aprofundamento teórico destes aspetos cfr. Morais, 2010: 315 e seguintes.

organizar o discurso, monitorizar a coerência textual, favorecer a coesão e a geração de sequências mais compreensíveis, conferir continuidade à organização tópica e auxiliar nas atividades interativas (Koch, 1997: 95). Esta investigadora explica na verdade que

“disso tudo resulta uma textualidade menos densa e maior grau de envolvimento interpessoal, o que torna a repetição essencial numa gramática da textualização na língua falada” (Koch, 1997: 95).

No caso concreto em análise, consideramos que a repetição do gatilho favorece a compreensão do mesmo, sendo lhe mesmo essencial, uma vez ser na imitação do movimento dos pisca-piscas do carro por parte da personagem loura que se encontra o lado humorístico desta piada. Como já tivemos oportunidade de ver, a razão deve-se ao facto de o comportamento da referida personagem ir ao encontro do *cliché* da falta de capacidade cognitiva geral das mulheres louras.

Ainda neste mesmo contexto, gostaríamos de chamar a atenção para dois outros aspetos que podemos encontrar na piada em análise. Por um lado, note-se que nela tanto a Orientação como a Ação são narradas no tempo presente. Por outro lado, existe um diferente tipo de estratégia de focalização. Assim, neste excerto a locutora utiliza o MC topográfico com valor focalizador - *olha* - que repete. Assim como o marcador usado no enunciado - (229) *e ouça uma coisa* - presente na M-Piada 1, também neste caso a expressão construída com o verbo “olhar” no modo imperativo corresponde a uma intenção de focalizar a atenção do interlocutor para o ato comunicativo que se segue.

Como podemos verificar no excerto abaixo, nesta interação - que corresponde à F-Piada 1- a locutora também narra o final - e por conseguinte o *trigger* - da sua Piada no modo DD:

21		há uma pessoa /que se vira para outra / e que pergunta //
		%par: para a → p'r'á
22		é que esta Piada é em espanhol / portanto //
23		mas que +
24		só eu que não sei espanhol //
25		qué / qué hacen? qué hacen? lá dentro? qué qué estão haciendo?
		%com: tentativa de enunciação em espanhol
26		están a orar //
27		orar? que es orar?
28		implorar mercedes a dios //

Extrato de F-Piada 1

Neste excerto, e por meio da utilização do modo DD a locutora procura atribuir um tom realista à sua narrativa. No entanto, vai mais longe e, por um lado, imita uma língua que não é a sua língua materna - o espanhol -, para que o “trocadilho” do *gatilho* seja compreendido pelo interlocutor. Acresce ainda que a locutora narra toda esta piada no tempo presente com a intenção de aproximar o interlocutor temporalmente da narrativa.

Em suma, podemos constatar que no género narrativo Piada o locutor se esforça por conferir um efeito realista, dinâmico e interactivo à narrativa, possuindo a expectativa de a narrativa produzir o efeito por ele desejado: a compreensão do *trigger* final para o alcance da consequente reacção fisiológica final, o riso.

Vejamos de seguida se se verificam as mesmas estratégias que vimos relativamente ao subgénero narrativo Piada no subgénero narrativo NCCHs.

2.2.3.4. Orientação e Ação nas NCCHs

Atentemos no excerto seguinte que corresponde à *M-NCCH 1*:

19		ainda com oitenta anos / ainda em cima do escadote / ainda a limpar os vidrinhos / e coisinhas / e assim //
20		mas a Mimi / faleceu o marido //
21		e ela foi ao funeral //
22		foi ver enterrar o marido //
23		tudo aquilo //
24		depois veio para casa / e não quis ninguém # / &ah / durante a noite / que ficasse ali com ela //
25		ficou só //
26		e ela que fez ?
27		tem a mania dos micróbios //
28		tudo tem micróbios //
		%par: os enunciados 27 e 28 são produzidos a rir.
29		vai às paredes / e lavou [/] andou toda a noite / a lavar as paredes //
30	*FER:	XXX / hhh /
		%par: hhh →riso
31	*ROS:	/ toda a noite a lavar as paredes //

Extrato de *M-NCCH 1*

Em primeiro lugar, constatamos que a *Ação* desta narrativa é elaborada sempre no passado, mais precisamente, no pretérito perfeito simples como podemos observar nos exemplos de verbos como - *faleceu* -, - *foi* - e - *veio* - (enunciados (20), (21) e (24) respetivamente).

Em segundo lugar, observámos tanto a existência de diminutivos, como o recurso a estratégias desfocalizadoras. Relembremos neste contexto o enunciado (19), mais especificamente as expressões - *vidrinhos e coisinhas* - e - *e assim* -. No primeiro caso, o diminutivo - *inhos* exprime um juízo de valor relativamente ao conteúdo semântico do enunciado (19). Na verdade, através do uso de expressões como esta, a locutora tende a ridicularizar o trabalho que a sua personagem tinha ao limpar objetos, considerando-o de menor interesse. Se especifica os primeiros - *vidrinhos* -, já não o faz para os objetos restantes, limitando-se a generalizá-los por meio da expressão - *coisinhas* -. Deste modo, evidencia o exagero do investimento da personagem principal da sua narrativa neste trabalho.

Posteriormente, a locutora utiliza um MC topográfico final desfocalizador - *e assim* -, traduzível neste contexto por “e outros objetos similares”. Sendo esta, no dizer de Morais (2010), uma expressão vaga de categorização, ela funciona como um complementador frásico de uma série de três itens (Morais, 2010: 288). Efetivamente, a seriação é feita sobre itens com um denominador comum, - *vidrinhos* -. Segue-se um segundo elemento - *coisinhas* - e um terceiro elemento - *e assim* -. Assim, a locutora não sente que seja relevante a enumeração dos objetos, uma vez ter referido inicialmente um (- *vidrinhos* -), não pretendendo aprofundar o tema, pelo que dá por concluído o seu enunciado.

2.2.3.5. Resolução na Piada

Nas várias Piadas presentes no nosso *corpus*, podemos observar que a *Resolução* das mesmas se processa sempre da mesma forma como o atestam as seguintes transcrições dos respetivos *gatilhos*, ou seja, por meio de frases curtas e simples:

28) LUI: *implorar mercedes a dios* //

Extrato de **F-Piada 1**

246) GRA: *nomes e moradas?*

Extrato de **M-Piada 1**

214-215) EUG: *não / não foi assim // desta vez o meu marido <não quis comer o omelete de cogumelos / não quis comer o omelete de cogumelos> //*

43-45) AST: *agora sim / agora não //*

É importante notar que estes momentos correspondem aos *gatilhos* raskianos e que, nos casos em análise, são sempre proferidos no modo DD. Após a enunciação dos *gatilhos* por parte dos locutores, seguem-se os risos dos interlocutores que ratificam a piada e mostram terem compreendido a ironia.

Neste ponto das nossas reflexões justifica-se uma paragem. De facto, cabe-nos fazer uma incursão à teorização sobre a forma como alguns investigadores explicam a reação do riso face a um texto do género humorístico como o da Piada.

Deste modo, e apoiando-nos de seguida nos critérios estabelecidos por Raskin (1985), os *triggers* das Piadas acima transcritos apresentam dois *scripts*: No primeiro *script*, a locutora LUI cria um cenário em que coloca as personagens numa igreja e menciona várias pessoas que chegam em carros da marca “Mercedes” e que entram na igreja. No *gatilho* ocorre a mudança para o segundo *script*: quando uma das personagens questiona outra sobre o que todas aquelas pessoas fazem na igreja, a segunda responde-lhe - imitando a língua espanhola - que vão pedir “*Mercedes a dios*” (traduzido por misericórdia a Deus). No que concerne a este aspeto, Raskin evidencia ainda que para que um texto provoque o riso, ele deve conter um *gatilho* que funcione como uma passagem rápida, curta e repentina de um *script* para o outro. Assim, Raskin considera que um dos segredos do riso se encontra na economia por meio da qual a Piada é elaborada (Rosas, 2003: s.p.). Verificamos esta situação nos quatro *gatilhos* acima transcritos, pois não só as narrativas são elaboradas de uma forma curta e sistematizada, como os *gatilhos* se resumem a uma única frase. No primeiro caso, LUI cria um cenário em que coloca as personagens numa igreja, menciona várias pessoas que chegam em carros da marca “Mercedes” e que entram na igreja. Contudo, como já referimos, no *gatilho* acontece a mudança para o segundo *script*: quando uma das personagens questiona outra sobre o que todas aquelas pessoas fazem na igreja, a segunda responde-lhe - imitando o que julga ser a língua espanhola - que vão pedir “*Mercedes a dios*” (um trocadilho efetuado com a expressão “misericórdia a Deus”). Assim, o mais relevante para compreender o que gera o humor nesta piada é termos em conta que as muitas personagens que chegam à igreja parecem todas muito devotas. Por coincidência, chegam todas num carro de luxo da mesma marca à igreja. Trata-se, portanto, e como já referimos, de um primeiro *script* e que parece estar a ser construído de “boa fé”. Porém, esta impressão é quebrada no *gatilho*. Aí é introduzido um segundo *script*

que, semanticamente, corresponde a uma “má fé”, pois, afinal, as personagens que inicialmente pareciam muito devotas, iam à Igreja pedir os carros de luxo a Deus e não a misericórdia divina. Compreende-se então que o gatilho cause um efeito de surpresa no interlocutor, que se apercebe da malícia implícita na Piada.

No segundo exemplo acima citado, e num primeiro *script*, a locutora GRA cria todo um ambiente de respeito pelo cidadão africano, atribuindo-lhe o direito à igualdade, pelo que propõe um sistema supostamente democrático para que todos os visados - aqueles que correm o risco de serem atirados pela janela do avião - se encontrem em circunstâncias iguais. Toda a piada encaminha o interlocutor para o sentido de existir um pressuposto justo na seleção da vítima. Acontece, porém, que no *gatilho* final ocorre uma mudança brusca para o segundo *script*: afinal, o grande defensor dos africanos é um hipócrita, pois por meio da questão que coloca à personagem africana, não lhe deixa qualquer hipótese de resposta e, por conseguinte, de sobrevivência. De novo, encontramos aqui um *script* de “má fé” que desconcerta e cuja incongruência provoca o riso.

No terceiro exemplo, EUG cria um *script* em torno da ideia de que a sua personagem Maria sofria com a morte dos seus vários maridos. O *gatilho* vem alterar drasticamente esta ideia: a personagem não só não sofria com a morte dos seus maridos, como ainda era ela que os assassinava. Novamente, encontramos aqui uma situação de incongruência.

No quarto e último exemplo, temos uma situação um pouco diferente. Nesta Piada a locutora brinca com o *cliché* estabelecido na “piada da loura”. Assim, o primeiro *script* é construído à volta do pedido da amiga da personagem para verificar se as luzes do carro estariam a funcionar. Partilhando o preconceito em relação às fracas capacidades intelectuais das mulheres loiras, a personagem responde ao ritmo das luzes que vão acendendo e apagando. Na verdade, normalmente nós esperamos que quando alguém controla o funcionamento do pisca-pisca, saiba que este é intermitente e responda apenas se ele está a trabalhar ou não. Esta situação corresponde a um primeiro *script*. No entanto, este é aqui alterado, pois o que é expectável não ocorre, introduzindo a personagem um segundo *script*, que traduz a ignorância das mulheres loiras.

Por último, resulta que as Piadas em análise não produziram o efeito final desejado se o interlocutor não partilhasse com o locutor um conhecimento do mundo. Na verdade, é por exemplo suposto que o interlocutor conheça o *cliché* das “mulheres loiras”, o preconceito socialmente instalado sobre os cidadãos africanos ou mesmo a ganância de alguns indivíduos que frequentam a igreja para identificar a incongruência nas narrativas respetivas.

A seguir analisaremos sob o ponto de vista configuracional o modo como os locutores constroem tanto a Resolução, como a Avaliação Final nas NCCHs.

2.2.3.6. Resolução e/ ou Avaliação Final nas NCCHs

Observemos a seguinte transcrição retirada da F-NCCH1:

66		então a nossa conversa acabou / a: / as duas a rir a bandeiras despregadas //
		%com: é atribuída ênfase em <i>rir</i> ; %com: as → a
67	*LUI:	a contarem coisas uma à outra ?
68	*JOA:	não / a dizer mal das anedotas //
69	*LUI:	ah / hhh /
		%exp: hhh → riso
70	*JOA:	porque não sei quê / e depois aquele momento em que nos / no fim / nos temos de rir / ahahaha //
		%com: encenação de <i>ahahaha</i>
71	*LUI:	< hhh > /
		%exp: hhh → riso
72	*AST:	[< < hhh > pois / é preciso um bom contador / é mesmo / é verdade / é verdade > //
73	*HEL:	< é > //
74	*JOA:	< hhh / exato > //
		%exp: hhh → riso
75	*LUI:	< hhh / é / é > //
76	*JOA:	e quando nós não achamos piada nenhuma / &ah:/ à: / à anedota //
		%par: nenhuma → nenh'
77	*LUI:	e temos que sorrir //
78	*JOA:	e temos que sorrir / hhh //
		%exp: hhh → riso; %com: ênfase em <i>sorrir</i>
79	*LUI:	[< < isso é / é / é / é / é > //
80	*EUG :	[< < fica-se logo com um sorriso amarelo > //
81	*LUI:	é / é //
82	*EUG :	uma pessoa já não sabe //
83	*LUI:	é / é / às vezes é uma chatice //
84		< e: / e quando a gente / está assim / pronto / quando está assim um bocadinho / pronto / a gente está a fazer um bocado de cerimónia / e / e há uma anedota / que a gente não percebe > //
		%par: está → 'tá
85	*HEL:	[< < ai / que chumbada > //
86	*LUI:	tudo a rir e a gente ãh / ãh / ãh / ãh //
87	*JOA:	[< < e nós não percebemos / hhh / sim > //

88	*HEL:	< hhh > / %exp: hhh → riso
89	*LUI:	hhh / quer dizer / geralmente diz que não percebe / não é /
90		mas se é assim uma coisa um bocado de cerimónia // %exp: hhh → riso
91	*LUI:	< assim / imagina / uma coisa assim um bocado > // %com: segue-se um enunciado sobreposto
92	*AST:	[<] < XXX o João tinha de me explicar quase tudo > //
93	*HEL:	< pois / pela língua / não é ? pela expressão > //
94	*AST:	é / é //
95	*EUG :	mas eu acho que pior do que isso / pior do que fazemos figura de urso / e quando temos aquele chato / que conta anedotas umas atrás das outras //
96	*LUI:	ai / isso é um horror //
97	*EUG :	< e / e / e / e / e uma pessoa sorri-se por piedade / piedade XXX > //
98	*AST:	[<] < e acha que tem imensa piada > //
99	*LUI:	[<] < a gente já não pode > //
100	*LUI:	[<] < já não pode / é horrível //
101	*HEL:	[<] < é > //
102	*EUG :	para que ele não fique mal colocado / mas já não //
103	*LUI:	[<] < é > //
104	*EUG :	< por que não te calas senão eu / eu / eu / eu / eu > //
105		já dói //
106	*LUI:	dói / dói / dói //

Extrato de F-NCCH 1

Como podemos verificar acima, JOA inicia a Resolução da sua narrativa no enunciado (66) - *então a nossa conversa acabou / a: / as duas a rir a bandeiras despregadas //* - com o MC inicial < então > que marca o fecho da narrativa, possuindo, por conseguinte, um valor conclusivo. Este último remete para a vontade de rir que a conversa entre as duas falantes tiveram ao conversarem sobre as piadas. Note-se como JOA enfatiza essa vontade de rir, utilizando para o efeito a expressão - *a bandeiras despregadas* - que significa rir com muita vontade, de forma intensa, e de um modo prolongado. Curiosamente, na M-NCCH 1 surgem de igual modo expressões hiperbólicas como esta, como é observável no enunciado (38) - *porque disse que aquilo estava cheio de micróbios* - e (44) - *tem a mania da limpeza* -.

Neste sentido, vejamos a transcrição abaixo:

26		e ela que fez ?
27		tem a mania dos micróbios //
28		tudo tem micróbios //
		%par: os enunciados 27 e 28 são produzidos a rir.

29		vai às paredes / e lavou [/] andou toda a noite / a lavar as paredes //
30	*FER:	XXX / hhh /
		%par: hhh →riso
31	*ROS:	/ toda a noite a lavar as paredes //
32		ora parece impossível / quem é que faz uma coisa destas ?
33	*FER:	que disparate //
34	*ANT:	XXX deve ser maluca //
35	*ROS:	&ah / esteve aqui muita gente //
36		vendeu a mobília de sala / o sofá e os mapas //
37		porque esteve ali muita gente sentada //
38		porque disse que aquilo estava cheio de micróbios //
39		< xxx > /
40	*ANT:	[<] < antes > dele morrer já não era assim ?
41	*ROS:	hã ?
42	*ANT:	se antes do marido morrer não era assim ?
43	*ROS:	já / foi sempre assim //
44	*FER:	foram sempre [/] já são [/] têm a mania da limpeza //
45		hhh /
		%par: hhh →riso

Extrato de M-NCCH I

De acordo com Moraes (2010), o enunciado (38) possui não só o intuito de intensificar e de sublinhar o absurdo do comportamento da personagem em causa, como também o de classificar o comportamento da personagem como sendo muito exagerado, verbalizando a locutora o seu estado emocional face ao sucedido e emitindo o seu ponto de vista pessoal sobre o mesmo (Moraes, 2010: 327). Assim, parece que os locutores de NCCHs recorrem a uma estratégia de hiperbolização, com a intenção de convencer os interlocutores do interesse da narrativa, bem como de avaliarem os comportamentos das personagens das suas narrativas. Consideramos ser curioso o modo como os interlocutores mantêm o canal de *feedback* aberto no final da narrativa de JOA, mostrando-se muito envolvidos nesta, manifestando-o de um modo constante, como os enunciados (72) - *pois* - e no mesmo enunciado - *é mesmo / é verdade / é verdade* -, (73) - *é* -, (74) - *exato* - (75) - *hhh / é / é* - atestam. Nestes exemplos constatamos que é criado um forte *rapport* entre os interlocutores ao manifestarem o seu acordo com os comentários uns dos outros. No entanto, nem sempre esta anuência é efetuada por meio de palavras. Também o riso presente no enunciado (75) expressa o acordo de LUI face ao que ouve. Neste contexto, reparamos ainda noutro modo de formulação de acordo, como o que surge nos enunciados (83) - *é / às vezes é uma chatice* -, (85) - *ai / que chumbada* -, (96) - *ai / isso é um horror* - e (100) - *é horrível* -. Na verdade, nestas expressões é visível que os interlocutores formulam o seu acordo uns com os outros por meio de qualificações negativas. Com efeito, se no enunciado (83) LUI utiliza o nome feminino < chatice >, muito

usado na linguagem de dia a dia e substituível por “irritante” ou “cansativo”, no enunciado (85) HEL recorre à expressão popular < chumbada > que significa “maçada”, e introduzida pela interjeição < ai > que por sua vez confere um sentimento ainda mais negativo à situação comentada. Por seu turno, no enunciado (96) LUI usa de igual modo a interjeição < ai > e intensifica o seu mal estar perante o que ouve por meio do nome < horror >, repetindo a estratégia no enunciado (100) com o adjetivo < horrível >.

Consideramos ainda interessante destacar o recurso constante à repetição de partes do discurso proferidos ou pelos próprios locutores ou pelos interlocutores. Sob este ponto de vista, Marcuschi (1997) preconiza que a repetição é uma das estratégias mais comuns a ocorrer durante as interações, pois contribui para a ligeireza textual. Deste modo, a repetição proporciona ao locutor tempo tanto para refletir e para reorganizar o seu discurso, como para avaliar a coerência textual. Simultaneamente, ela proporciona tempo ao interlocutor para compreender e assimilar as ideias proferidas. Acresce que a repetição favorece o envolvimento entre os participantes durante a interação (Marcuschi, 1997: 95).

Neste sentido, na transcrição acima verificamos três tipos de repetições. Assim, o enunciado (77) proferido por LUI - *e temos que sorrir* - é repetido logo de seguida por JOA - *e temos que sorrir* - (enunciado (78)). Por meio desta estratégia JOA mostra o seu total acordo e mesmo o seu forte envolvimento pessoal com o que profere a sua interlocutora. Nos enunciados (105) e (106) sucede a mesma situação, quando EUG refere que o ouvinte de uma piada à qual não acha graça adquire uma dor no rosto devido ao sorriso posição que coloca: - *já dói* -, ao que LUI responde, repetindo, - *dói / dói / dói* -. Na realidade, nestes dois exemplos a repetição sublinha de modo veemente o acordo do interlocutor com o proferido pelo locutor. Repare-se que no enunciado (106) a interlocutora não só repete o mesmo vocábulo, como ainda o faz por três vezes, demonstrando por sua vez o seu forte envolvimento na conversação.

Encontramos uma situação diferente nos enunciados (99) e (100), pois a repetição é efetuada pela própria locutora. Na verdade, no primeiro destes enunciados LUI comenta que - *a gente já não pode* -, seguindo-se de imediato a repetição desta frase pela própria locutora que profere - *já não pode* -. Neste caso, a locutora pretende acentuar a exaustão desagradável que uma pessoa sente quando tem de fingir que considera as piadas narradas de forma seguida muito engraçadas.

Gostaríamos ainda de chamar a atenção para o enunciado (90), no qual LUI comenta o embaraço que pode causar o facto de uma pessoa se encontrar num contexto cerimonioso, no qual são contadas anedotas que não compreende. Contudo, parece que se sente constrangida em explicar o tipo de contexto de cerimónia a que se refere e rodeia o assunto com repetições

constantes. Assim, refere no enunciado (84) que - *e: / e quando a gente / está assim / pronto / quando está assim um bocadinho / pronto / a gente está a fazer um bocado de cerimónia / e / e há uma anedota / que a gente não percebe* -, continuando no enunciado (89) - *mas se é assim uma coisa um bocado* -, repetindo no enunciado (91) - *uma coisa um bocado* -. Neste contexto, Preti (2003) explica-nos que

“[...] o falante persegue quase sempre o objetivo de levar o seu interlocutor a crer no que diz. Para tanto, porém, ele precisa alcançar um objetivo anterior: que seu enunciado seja linguisticamente construído de maneira tal que o ouvinte reconheça a intenção comunicativa do falante, isto é, que lhe compreenda o enunciado. Em outras palavras, ao falante cabe oferecer uma “proposta de compreensão”, ao ouvinte, a partir da qual este possa mostrar a reação esperada” (PRETI, 2003: 107).

Com efeito, nos enunciados em análise a locutora parece ter receio de não obter a concordância dos seus interlocutores e de não conseguir fazer com que estes compreendam os seus enunciados. Por conseguinte, a sua insegurança leva-a a repetir diversas vezes a ideia através de expressões muito similares entre si.

Por último, verificamos que à semelhança do que expusemos acima para as piadas, também nas NCCHs aparecem dois *scripts*, sem os quais a NCCH não se tornaria risível. Assim, na F-NCCH 1 em análise possuímos um primeiro *script* - duas pessoas conversam sobre anedotas e riem -, ao que se sobrepõe um segundo *script* - as mesmas pessoas não se riem devido à piada que as anedotas suscitam, mas pelo contrário à sua falta de graça. Na verdade, um ouvinte parte do princípio que as pessoas que estão a conversar sobre anedotas - conversa esta que as leva a rir muito -, se estejam a rir da sua graça. Porém, não é o que sucede nesta situação, pois estas interlocutoras riem-se da falta de piada de algumas delas, o que provoca uma incongruência na narrativa e leva os interlocutores a rir.

Por último, cremos poder afirmar que as NCCHs também se pautam pelos preceitos da *Teoria Semântica dos dois Scripts*, de Raskin, já descrita e focada ao longo deste trabalho. Efetivamente, enquanto nas Piadas o humor ganha forma por contrapor dois *scripts*, em que o segundo deve ser, como acima apelidámos, de “má fé”, nas NCCHs os *scripts* parecem

processar-se por um mecanismo semelhante. Neste contexto, observemos a seguinte transcrição:

50		de maneira que ela chega-se para ver a Sofia //
51		chega-se para ver a Sofia //
52		claro daqui a bocado está a pôr os pés em cima da escada que desce //
		%par: <i>está</i> → ' <i>tá</i>
23	*JN:	< hhh > /
		%exp: hhh → riso
24	*ANT:	/ [<] < era ela a descer na escada > / e a correr / para subir /
25	*LEO:	para subir / < hhh > /
		%pra: <i>para</i> → ' <i>pa</i> ; %exp: hhh → riso
26	*ANT:	/ < nunca saía do mesmo sítio > //
27		não te digo nada //
28		as &emprega / aquelas < empregadas espanholas riram a bandeiras despregadas //
59		o Abreu Nunes também já não sabia onde é que se havia de meter > //
60	*LEO:	[<] <&ah / XXX / nada >
61	*JN:	[<] < hhh > /
		%exp: hhh → riso
62	*ANT:	olha / foi um gozo / pá //
63	*LEO:	< não foi nada > //
64	*JN:	[<] < hhh > /
		%exp: hhh → riso
65	*ANT:	[<] < hhh > /

Extrato de M-NCCH 2

Com efeito, podemos considerar que na NCCH também existe um primeiro *script* que engloba uma situação padrão - neste caso a ida às compras de um electrodoméstico -, para surgir a meio do acontecimento que em si nada tem de especial uma situação caricata: a correria acima e abaixo pelas escadas rolantes. Esta situação foge à padronização comportamental esperada pelos ouvintes e tem como consequência um efeito de estranhamento e consequentemente o riso.

Reparemos na F-NCCH 2:

260		no fim /afinal o pai não tinha nada morrido //
261		quando a filha bate à porta //
262		só que com o desgosto com tudo aquilo que veio a saber /suicida-se //
263		<e é assim que acaba o filme / hhh > /
264	*LUI:	<hhh> /
265	*AST:	[<] < hhh > /
		%exp: hhh → riso
266	*AST:	<há pessoas que realmente xxx > //
267	*JOA:	é / é engraçado / é muito giro o filme //

		%com: engraçado → engra'
268		<se quiser empresto-lhe> //
269	*AST:	[<]<XXX> /
270		<é muito / muito bom> //

Extrato de F-NCCH2

Nesta NCCH também podemos observar a existência de dois *scripts*: por um lado, no primeiro *script*, parte-se do princípio que a relação entre um pai e o resto da família seja feliz. Porém, existe um segundo *script*, no qual o desgosto do pai é tão grande que toma uma atitude tão drástica como o é o suicídio. De novo, é esta incongruência que provoca o riso. Contudo, cremos que existe mais um dado para que a presente NCCH o despolete. Com efeito, o facto de ser uma personagem masculina a sofrer emocionalmente com as intrigas, as traições e todas as peripécias pouco recomendáveis das personagens femininas que fazem parte do seu núcleo familiar corresponde de um certo modo a um *cliché*. Isto porque a mulher tem a fama de corresponder ao perfil que acabámos de descrever. Assim, os interlocutores riem-se de igual modo da NCCH, pois reconhecem estas características de acordo com o que conhecem do modo de funcionamento do mundo.

3. Reflexões finais

Neste ponto pretendemos efetuar uma reflexão sobre os principais aspetos da nossa análise, procurando justificar os resultados que obtivemos.

Em primeiro lugar, a partir deste breve estudo verificámos que ao nível da *Dimensão Textual/Sequencial* a estrutura tanto da Piada como da NCCH se constrói de forma muito semelhante: na verdade, ambas parecem possuir um movimento inicial de *Orientação Geral*, em que as respetivas locutoras enquadram a sua narrativa no espaço e no tempo e apresentam as personagens. Contudo, chamamos a atenção para o facto de na NCCH existirem vários movimentos *Orientação* ao longo da ação ao contrário do que se verifica no subgénero Piada. Após o enquadramento inicial, as locutoras utilizam expressões de introdução à ação da narrativa que dão origem ao segundo movimento M2 *Ação*. Por fim, ambas as narrativas terminam com um movimento M3 *Resolução*. Aqui alertamos para o facto de este último movimento somente existir num determinado tipo de Piadas, pois existe um outro tipo que não realiza esta *macroproposição* (cfr. F-Piada 3, “Pisca-pisca”, EN 2 de [Furtado (2014) PI-AMIGOS E FAMÍLIA]).

Consideramos que a semelhança na construção estrutural destes dois subgéneros de narrativas de cariz humorístico se explica por ambas pertencerem ao mesmo género, o género discursivo narrativo. Por conseguinte, resulta óbvio que as diferenças de construção entre uma Piada e uma NCCH não residem na sua estrutura, uma vez ambas seguirem de um modo geral o cânone culturalmente preconizado para a construção de uma narrativa.

Em segundo lugar, do ponto de vista da *Dimensão Interacional*, constatámos que o *Ataque* na NCCH se assemelha ao *Ataque* da Piada, fundamentalmente por (i) cumprir os quatro requisitos necessários M1 *Anúncio*, M2 *Justificação*, M3 *Negociação* e M4 *Aceitação*; (ii) fazer uso de fraseologias com verbos declarativos típicos de um enunciado narrativo como < contar > ou verbos modais volitivos como < querer >; e (iii) utilizar expressões interativas específicas como por exemplo o uso de um adjetivo no superlativo relativo de superioridade < o melhor >. No entanto, observámos ainda que o *Ataque* da NCCH possui no movimento M4 *Aceitação* sobretudo momentos de silêncio ou momentos de riso como forma de demonstração por parte do interlocutor da aceitação de ouvir a narrativa, o que podemos verificar visualizando o quadro 3 do presente trabalho. A explicação para esta situação deve procurar-se no facto de as NCCHs serem narrativas que aconteceram num tempo passado e que são narradas pelos indivíduos ou por terceiros próximos que as vivenciaram, podendo encontrar-se na situação de interação oral acompanhados por alguém que também as tenha

vivenciado. Por conseguinte, os interlocutores remetem-se ao silêncio, pois não se querem comprometer com um comentário que se poderia transformar eventualmente numa avaliação errada. Na verdade, em nenhuma das interações das NCCHs que possuímos no *corpus* existem enunciados que transmitem verbalmente a anuência do interlocutor, situação que poderá estar relacionada com o que acabámos de referir.

Acresce ainda que as estratégias implícitas na Coda parecem ser semelhantes na Piada e nas NCCHs. Na verdade, em ambas é o próprio locutor que tende a passar o turno ao interlocutor e a esperar pela sua ratificação por parte dos seus ouvintes. Porém, as estratégias utilizadas pelo locutor da Piada e o locutor da NCCH diferem ligeiramente do ponto de vista interacional no que respeita à Coda. Com efeito, no que concerne à Piada, nas análises que efetuámos, existe sempre o mesmo esquema no final da mesma: o locutor termina o seu enunciado, proferindo o *gatilho* e mantém-se em silêncio. O(s) seu(s) interlocutor(es) reagem, rindo-se e, em simultâneo, repetem o *gatilho*, revelando ao locutor não só terem compreendido o EN, como também o terem aceite. Na NCCH o final de uma narrativa processa-se de um modo um pouco diferente. De facto, é o locutor que orienta a ratificação, comenta a narrativa e se ri da mesma. O interlocutor reage a seguir também com um comentário e/ ou com o riso. Em resumo, parece-nos que enquanto na Piada o interlocutor possui um papel primordial na ratificação do EN, sendo colocado em primeiro plano pelo locutor, nas NCCHs ele é colocado em segundo plano, possuindo um papel quase secundário na ratificação do EN, deixando esse papel para o locutor. Na verdade, por uma questão de cortesia, o interlocutor que presencia uma NCCH quase que não possui outra alternativa, senão a de reiterar de alguma forma os comentários feitos pelo locutor à sua própria narrativa. Para finalizar este ponto, esquematizámos esta contraposição no quadro seguinte:

Quadro 4

A Ratificação do EN na Piada e na NCCH

	Piada	NCCH
1	interlocutor → riso + repetição do enunciado-chave	locutor → ratificação orientada
2	interlocutor →riso + repetição do enunciado-chave	locutor → comentário
3		locutor → riso

Prosseguindo, aludimos ao conceito de novidade que se manifesta por meio do momento M6i, isto é, o movimento de *Ratificação de Negociação da Novidade/ Relevância*. Constatámos

que este movimento sucede sobretudo no género da Piada e não no género NCCH. A explicação poderá residir no facto de a Piada ser um género textual com regras rígidas e monopolizado pelo locutor que domina os vários momentos da narração. Uma vez que os interlocutores não conhecem a narrativa, apenas poderão apreciar no final da mesma a relevância e a novidade da mesma para o enunciado.

Em terceiro lugar, sob o ponto de vista da *Dimensão Configuracional*, sobressai durante a análise que o modo como o locutor constrói a Orientação e a Ação na Piada é, de um modo geral, fixo. Neste sentido, consideramos particularmente interessante constatar que nas Piadas analisadas a Ação é quase sempre construída no tempo presente e no modo de discurso relatado (DR). A motivação que leva o locutor a proceder desta forma é a de criar um contexto o mais semelhante possível ao contexto real, a fim de criar um cenário *a priori* risível, predispondo o interlocutor para a aceitação do *gatilho* final. Isto sucede, pois o locutor utiliza estratégias em que imita ao longo da sua narrativa formas linguísticas tipicamente utilizadas nas interações reais, pondo na voz das suas personagens estratégias típicas da linguagem oral. Na verdade, a Piada vive deste diálogo *reconstruído*, sendo a sua dramatização fulcral para a criação do ambiente bem-disposto que antecede o *gatilho*. Este somente surtirá o efeito final desejado se possuir dois *scripts*, na aceção *raskiana*, que se sobrepõem no final da narrativa e que causam um efeito surpresa, uma incongruência, que leva ao riso. Por outro lado, a Piada é um texto fictício, pelo que não possui testemunhas dos acontecimentos e o seu efeito é, pois, causado pela forma rígida imposta pelo género.

Pelo contrário, constatámos que a forma como o interlocutor narra as NCCHs é mais flexível, como o comprova por exemplo a mudança entre os vários tempos verbais e o mais reduzido recurso ao modo DR. Além disso, os locutores reproduzem uma narrativa que efetivamente aconteceu num determinado tempo, sempre passado, pelo que ao narrar as histórias tendem a segui-las de forma fiel, mesmo que recorram a estratégias hiperbólicas, com o intuito de enriquecer as suas narrativas a fim de criar um ambiente risível. Note-se que enquanto a narração de uma Piada é monopolizada pelo locutor, a narrativa de uma NCCH parece ser coconstruída pelos vários interlocutores. Assim se explica que enquanto a narrativa de uma Piada não é interrompida pelos interlocutores, as NCCHs são constantemente interrompidas pelos interlocutores com comentários, encaixes narrativos na ação principal - *subtópicos* - ou ações paralelas que ajudam a contextualizar a narrativa e que, por conseguinte, enriquecem a narrativa. Julgamos que a explicação para esta situação se encontra no facto de a NCCH ser uma narrativa real e não fictícia que pode ser relatada num ambiente com mais testemunhas

da mesma que vão aperfeiçoando a *performance* do locutor. Assim também se explica o facto de a NCCH apresentar a estratégia DR de um modo mais reduzido. Pensamos que, uma vez tratar-se de uma narrativa que efetivamente sucedeu, o locutor apenas repete os enunciados que a personagem da sua narrativa realmente proferiu, não inventando novos dizeres. Se assim o fizesse, a narrativa perderia verosimilhança e correria conseqüentemente o risco de não atingir o objetivo final desejado: o riso. Além disso, nas NCCHs também se encontram juízos de valor e avaliações tanto sobre a situação narrada como sobre as personagens ao longo de toda a narrativa. Na Piada, por sua vez, as únicas situações em que sucede uma avaliação sobre a mesma é no seu final.

Em quarto lugar, gostaríamos ainda de realçar que pudemos observar que ambos os géneros narrativos contêm formas de qualificação dos enunciados muito semelhantes. Contudo, parece que o género Piada recorre mais a expressões de qualificação e de intensidade do que as NCCHs. Na verdade, a Piada faz sobretudo uso de construções simples, constituídas por apenas uma palavra. Pelo contrário, as NCCHs parecem utilizar mais estratégias de envolvimento interpessoal e de cariz emotivo constituídas por locuções. Efetivamente constatamos que na verdade ambos os géneros narrativos contêm formas de qualificação dos enunciados que, embora muito semelhantes, possuem uma ligeira diferença. Julgamos que esta reside no facto de a Piada ser um texto estático, com uma estrutura fixa, não vivenciada pelos interlocutores. Assim, a única preocupação por parte do interlocutor é a de seguir o melhor possível as “regras” de enunciação de uma Piada. Neste sentido, as avaliações efetuadas pelos respetivos locutores são normalmente apenas de cariz avaliativo e não emotivo. Ao invés, as NCCHs foram vivenciadas ou pelos próprios locutores ou por terceiros que conhecem ou por alguém da sua confiança que lhas narrou. Deste modo, nas NCCHs além de existir a necessidade de avaliar a narrativa do ponto de vista da pertinência enunciativa, há também um envolvimento afetivo, o que poderá levar a que os locutores que conhecem a narrativa a utilizem expressões de cariz mais emotivo.

Em quinto lugar, pudemos observar no *corpus* em análise que o *gatilho* das Piadas opõe sempre duas ideias distintas, conforme o preconizado por Raskin. Ao invés, as NCCHs não possuem um *trigger* na aceção raskiana, mas uma *Resolução* no sentido atribuído por Morais e explicitado no ponto 1.6.. Ainda em cima deste fator, verificámos que é o próprio locutor que procede à Avaliação da sua própria narrativa, guiando os interlocutores para com ele concordarem. Na verdade, só quando existe este assentimento o enunciado é positivamente ratificado. Por outro lado, na construção do seu EN o locutor recorre a fraseologias de vários

tipos, como as de índole hiperbólica, avaliativa ou no modo DR. No entanto, parece que as NCCHs também se pautam pelos preceitos da *Teoria Semântica dos dois Scripts*, de Raskin, descrita e focada ao longo do presente trabalho. Efetivamente, concluímos que enquanto nas Piadas o humor ganha forma por contrapor dois *scripts*, em que o segundo *script* deve ser, como acima apelidamos, de “má fé”, nas NCCHs os *scripts* parecem processar-se por um mecanismo semelhante. Por outras palavras, também as NCCHs apresentam um *script* inicial e um *script* posterior que altera o sentido da narrativa, o que provoca um sentimento de incongruência e, em consequência, o riso.

Em sexto lugar, relevamos a questão da não identificação das personagens nas Piadas. Na verdade, pudemos observar que nas Piadas o narrador assume as suas personagens como incógnitas, desprovendo-as de identidade. Para o efeito, ele recorre a expressões que se referem às personagens de uma forma vaga (como por exemplo, o recurso ao pronome indefinido “outro” (F-Piada 1, F-Piada 3 e F-Piada 4)) ou a gentílicos que remetem para o tipo de personagens que são o alvo da chacota (por exemplo “o preto” (M-Piada 1)).

Pelo contrário, as NCCHs tendem a identificar de forma clara os atores da narrativa, concedendo-lhes uma identidade (veja-se, por exemplo, “a Mimi” (M-NCCH 1)).

Associado a este aspeto encontra-se a questão da autoria. Com efeito, constatámos que as *Piadas* não referenciam o seu autor, sendo este incógnito. Pelo contrário, conhecemos o autor do *humor conversacional*, pois ele participa diretamente na interação ou conhece bem quem a tenha vivenciado, assumindo a responsabilidade pelo que profere.

Como sétimo e último aspeto, e no que diz respeito aos conceitos de *frame* e à noção de *esquemas de conhecimento*, parece-nos que tanto nas Piadas como nas NCCHs os interlocutores necessitam de partilhar os mesmos conhecimentos prévios para que o objetivo final do locutor seja alcançado, isto é, o riso.

Pretendemos deixar aqui apenas duas últimas notas. Por um lado, e uma vez que tanto o espaço de que dispomos, bem como o nosso material de análise serem quantitativamente limitados, resulta óbvio que as nossas conclusões não poderiam ser vastas, mas apenas pistas de trabalho para eventuais investigações futuras mais profundas. Assim, mais não fazemos do que efetuar algumas pequenas constatações que merecem ser trabalhadas de uma forma mais intensa. Na verdade, teria sido interessante enveredar também por temas como o trabalho de face ou a comparação de piadas dentro do mesmo género, de acordo, por exemplo, com a taxonomia elaborada por Long & Graesser (1989), assim como trabalhar a teoria do *Interacionismo Sociodiscursivo*, de Bronckart (2005) durante o nosso trabalho de análise.

Por outro lado, acreditamos que este trabalho de investigação merece ser continuado e por isso, em outros momentos, nós gostaríamos de o ampliar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, C. A. (2009). “Processos de figuração e manutenção da ordem interacional: estratégias de mitigação no quadro do sistema de delicadeza desenvolvido pelos participantes de programas de rádio específicos”. *Textos Seleccionados*. XXIV Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística. Lisboa: APL.

ALMEIDA, C. A. (2012). “Atos de discurso, estratégias discursivas e figuração: histórias de vida em contexto de entrevista”. In: REDIS: Revista de Estudos do Discurso. nº 1. Pp. 9-38.

ATTARDO, S. (1994). *Linguistic Theories of Humour*. Berlin/New York: Mouton.

ÁVILA, F.G.O. (2009). “Análise do Discurso Humorístico: as condições de produção das piadas de Joãozinho”. Campinas: São Paulo: Universidade Estadual de Campinas. In: <http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB8QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.bibliotecadigital.unicamp.br%2Fdocument%2F%3Fdown%3D40991&ei=5RHZVJawD4arU47Qg9gG&usg=AFQjCNEtwZmnKPkt2zDe0ARIUriFuJvMpQ&sig2=KaxUBE1--UVygtCOULc1gQ> Acesso em: fevereiro de 2014.

BAKHTIN, M. e VOLOSHINOV, V. N. (1981). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 2ª ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec. In: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=000102&pid=S21764573201400010001000008&lng=en. Acesso em: dezembro de 2015.

BAKHTIN, M. (1992). *Gêneros do Discurso*. In: *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes.

BAKHTIN, M. (1993). *Questões de Literatura e de Estética*. 3ª edição. São Paulo: UNESP.

BAKHTIN, M. (1995). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec.

BAKHTIN, M. (1997). “Os gêneros do discurso”. In: *Estética da criação verbal*. Tradução (do francês) por PEREIRA, M.E.G, 2. ed., São Paulo: Martins Fontes.

BAKHTIN, M. (2006). *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes. In: <http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&ved=0ahUKEwjvz5S4xKfLAhVDPBQKHXMUBzcQFggvMAM&url=http%3A%2F%2Fxa.yimg.com%2Fkq%2Fgroups%2F23994972%2F1484881519%2Fname%2FResumo%2BBakhtin%2BEstetica%2Bda%2BCria%25C3%25A7%25C3%25A3o%2BVerbal.doc&usg=AFQjCNHm3I4qLAHMM6iWBm1P5qqKVc9Kxw&sig2=yNjrd7udO2ZxaifmWk0KOA>. Acesso em: dezembro de 2015.

BARTHES, R. (1966). “Introdução à Análise Estrutural da Narrativa”, in: Barthes, Roland et al.. *Análise Estrutural da Narrativa. Seleção de Ensaios da Revista Communications*, Rio de Janeiro: Editora Vozes, pp. 19-60.

BASTOS, C.R.P., STALLONE, L.R. (2011). “A co-construção do humor conversacional para encobrir diferentes objectivos interacionais”. *Calidoscópico*. Vol. 9, nº 2, pp. 159-168. In: <http://leticiaSTALLONE.com/publication/article/co-construcao-do-humor-conversacional-para-encobrir-diferentes-objetivos-interacionais.html> Acesso em: fevereiro de 2014.

BATESON, G. (1954). *A theory of play and fantasy. Steps to an ecology of mind*. New York: Ballantine.

BRONCKART, J. (2005b). “Les différentes facettes de l’ interactionnisme sócio-discursif”. *Calidoscópio*. Vol. 3, nº 3, pp. 149-159. In: http://www.scielo.gpeari.mctes.pt/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=000103&pid=S0807-8967201300010000700003&lng=pt. Acesso em: 14.3.2014.

BROWN, P. e LEVINSON, S. (1987). *Politeness: Some universals in language usage*. Cambridge: Cambridge University Press.

CEIA, C. (s.d.). “E-Dicionário de Termos Literários”. In: <http://www.edtl.com.pt/>. Acesso em: setembro de 2014.

CHARAUDEAU, P. e MAINGUENEAU, D. (2002). *Dictionnaire d’Analyse du Discours*. Paris: Éditions du Seuil.

CINTRA, L. e CUNHA, C. (2013). *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Lisboa: Figueirinhas.

DAVIES, C. E. (2003). “How English-learners joke with native speakers: an interactional sociolinguistic perspective on humor as collaborative discourse across cultures”. *Journal of Pragmatics*. Vol. 35, artº 9, pp. 1361-1385. In: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0378216602001819>. Acesso em: fevereiro de 2014.

DEL RÉ, A. (2010). “Do Riso à Produção de Enunciados Humorísticos: Implicações Pragmáticas e Discursivas”. *Revista da ABRALIN*. Pp. 95-121. In: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/abralin/article/view/32425>. Acesso em: fevereiro de 2014.

FAIRCLOUGH, N. (1989). *Language and Power*. Harlow: Longman Group UK Limited.

FAIRCLOUGH, N. (1995). *Critical Discourse Analysis*. Harlow: Longman Group UK Limited.

FÁVERO, L. L. e KOCH, I. G. V. (2000). *Linguística textual: introdução*. 5ª ed. São Paulo: Cortez.

FOUCAULT, M. (1997 [1969]). *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

FREUD, S. (1977 [1905]). *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago.

GALHANO RODRIGUES, I. (1998). *Sinais Conversacionais de Alternância de Vez*. Porto: Granito, Editores e Livreiros, Ltda..

GARFINKEL, H. (2007 [1967]). *Recherches en ethnométhodologie*, Paris: PUF.

GODOI, E. (2010). "Por falar em Humor... A relevância da cognição na interpretação da piada". *Anais do IX Encontro de Celsul Palhoça*. Santa Catarina: Universidade do Sul de Santa Catarina. In: https://www.academia.edu/1385176/POR_FALAR_EM_HUMOR..._A_RELEVANCIA_DA_COGNICAO_NA_INTERPRETACAO_DA_PIADA. Acesso em: fevereiro de 2014.

GOFFMAN, E. (1974). *Frame analysis*. New York: Harper & Row.

GOODWIN, C. e HERITAGE, J. (1990). “Conversation Analysis”. *Annual Review of Anthropology*, Vol. 19, pp. 283-307. In: <http://www.storytellinginstitute.org/120.pdf>. Acesso em: novembro de 2015.

GRAESSER, A., LONG, D., MIO, J. (1989). “What are the cognitive and conceptual components of humorous text?”. *Poetics*, 18, North Holland. In: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/0304422X89900260>. Acesso em: 10.8.2014.

GRICE, H.P. (1975). “*Logic and conversation*”. In: Cole, P., and J.L. Morgan, eds. *Speech Acts*. New York: Academic Press.

GUMPERZ, J. (1989). *Sociolinguistique interactionnelle. Une approche interpretative*. La Réunion: L.Harmattan.

GUMPERZ, J. (1998 [1982]). “Contextualization and understanding”. In: DURANTI, A. E GOODWIN, C. (Eds.). *Rethinking context: language as an interactive phenomenon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

HAROCHE, C., PÊCHEUX, M., HENRY, P. (2007 [1971]). “A semântica e o corte saussuriano”. In: BARONAS, Roberto (Org). *Análise do discurso; apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva*. São Carlos: Pedro e João Editores.

HELLER, M. (2001). “Discourse and Interaction”. In: SCHIFFRIN, D., TANNEN, D. e HAMILTON, E. (2001). *The Handbook of Discourse Analysis*. 1ª ed.. Oxford / Massachusetts: Blackwell.

HERITAGE, J. e ATKINSON, J. M. (1984). *Structures of social action: Studies in conversation analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.

KAYSER, W. (1976). *Análise e Interpretação da obra literária*. Coimbra: Arménio Amado Editor.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1987). “La description des échanges en analyse conversationnelle: l'exemple du compliment”. *DRLAV Revue de Linguistique*, vol.36, 1, 1-53.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1990). *Les Interactions Verbales*. Tomo 1. Paris: A. Colin

KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1996). *La Conversation*. Paris: Seuil.

KERBRAT-ORECCHIONI, K. (1997). “Variations culturelles et universaux dans le fonctionnement de la politesse linguistique”, in Luzzatti, Daniel et al. (eds), *Le Dialogique* (colloque international sur les formes philosophiques, linguistiques, littéraires, et cognitives du dialogue, 15-16 septembre 1994), Peter Lang.

KERBRAT-ORECCHIONI, K. (2004). “Es universal la cortesía?”. Bravo, Diana e Antonio Briz (eds), *Pragmática sociocultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español*, Barcelona, Ariel.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. (2005). *Le discours en interaction*. Paris: A. Colin.

KOCH, I. G. V. (1997). *Gramática do Português Falado*. Vol. VI. Universidade Estadual de Campinas: Unicamp.

LABOV, W. (1978). *Where Does the Linguistic Variable Stop? A Response to Beatriz Lavandera*. *Working paper in sociolinguistics*. Austin - Texas: Southwest Educational Development Laboratory.

LAMBDA, M. (s.d.). *Entendendo o humor*. In: http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12941/12941_4.PDF. Acesso em: fevereiro de 2014.

LOPES, Ó. (1972). *Gramática Simbólica do Português (um esboço)*. 2ª edição. Lisboa: Instituto Gulbenkian da Ciência, Centro de Investigação Pedagógica.

MACÁRIO LOPES, A. C. (2014). “Contributo para o estudo sincrónico dos marcadores discursivos “quer dizer”, “ou seja” e “isto é” no português europeu contemporâneo”. *Revista Diacrítica*, vol. 28, n. 1. Braga: s.e.. In: <http://www.scielo.mec.pt/pdf/dia/v28n1/v28n1a02.pdf>. Acesso em: janeiro de 2016.

MAINGUENEAU, D. (2007). “A Análise do discurso e suas Fronteiras”. *Matraga*, Vol. 14, n.20, pp.13-37. Rio de Janeiro: s.e..

MARCUSCHI, L. A. (1989). Marcadores conversacionais no português brasileiro: formas, posições e funções. In: CASTILHO, A. T. (org.). *Português falado culto no Brasil*. Campinas: UNICAMP.

MARCUSCHI, L. A. (1997). “A repetição na língua falada como estratégia de formulação textual”. In: KOCH, Ingedore Villaça (org.). *Gramática do português falado*, volume VI. 2. ed. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP/FAPESP.

MARCUSCHI, L. A. (2008). *Produção de texto, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial.

MARQUES, M. A. (2008). “Quando a cortesia é agressiva. Expressão de cortesia e imagem do outro”. In: *O Fascínio da Linguagem*. Atas do Colóquio de Homenagem a Fernanda Irene Fonseca. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian.

MONTEIRO DUARTE, A.M. (2012). “O humor no rádio em Portugal: Modos e finalidades do humor radiofónico”. Covilhã: Universidade da Beira Interior. In: https://ubithesis.ubi.pt/bitstream/10400.6/1454/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o_O%20humor%20na%20r%C3%A1dio%20em%20Portugal%20%20Andr%C3%A9%20Manuel%20Monteiro%20Duarte_m3802.pdf. Acesso em: fevereiro de 2014.

MORAIS, A. (2001). “Um modelo de análise pragmático-discursivo de enunciados narrativos em interações orais - um caminho para o ensino-aprendizagem de português língua estrangeira”. In: GÄRTNER et al. (2001). *Contribuições para a Didática do Português Língua Estrangeira*. Mainz in Gernersheim: Frankfurt/M. In: <https://books.google.pt/books?id=BPJxLPTQqi8C&pg=PA9&lpg=PA9&dq=Morais+Contribui%C3%A7%C3%B5es+para+a+did%C3%A1tica+do+portugu%C3%AAs&source=bl&ots=ZvISHNPGNn&sig=o5yKSQbCUAV889cUm0F0XDqgmoc&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwj8dCzyKfLAhUC0xQKHWIUBX4Q6AEIjAB#v=onepage&q=Morais%20Contribui%C3%A7%C3%B5es%20para%20a%20did%C3%A1tica%20do%20portugu%C3%AAs&f=false>. Acesso em: dezembro de 2005.

MORAIS, A. (2003). “Um modelo de análise pragmático-discursivo de enunciados narrativos em interações orais - um caminho para o ensino-aprendizagem de português língua estrangeira”. In: Gärtner, E. & M. Herhut, N. Sommer (ed.) *Contribuições para a didáctica do português língua estrangeira*. Frankfurt am Main: TFM.

MORAIS, A. (2007). “e coiso e tal - algumas considerações sobre o uso de Linguagem Vaga em Enunciados Narrativos Oraís”. XXIII Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística. Évora.

MORAIS, a. (2008). “E coiso e tal - algumas considerações sobre o uso da linguagem vaga em enunciados narrativos orais”. In: Textos Seleccionados. XXIII Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística. Lisboa; s.e.. Pp. 359-371.

MORAIS, A. (2010). “Narrativas Conversacionais: entre o ato comunicativo e o modo de enunciação”. In: *Estudos Linguísticos/Linguistic Studies*, 5, Lisboa: Edições Colibri/CLUNL.

MORAIS, A. (2011). “Narrativas Conversacionais: a Introdução de Enunciados Narrativos em Situação de Interação Oral”. Dissertação de Doutoramento. Lisboa: Universidade Aberta.

NORRICK, N.R. (1994). “Involvement and joking in conversation”. *Journal of Pragmatics* 22, pp. 409-430.

NORRICK, N.R. (2001). “Discourse and Semantics”. In: SCHIFFRIN, D., TANNEN, D. e HAMILTON, E. (2001). *The Handbook of Discourse Analysis*. 1ª ed.. Oxford / Massachusetts: Blackwell.

NORRICK, N.R. (2003). "Issues in conversational joking". *Journal of Pragmatics* 35, pp. 1333-1359. In: [http://dx.doi.org/10.1016---7S0378-2166\(2\)00180-7](http://dx.doi.org/10.1016---7S0378-2166(2)00180-7). Acesso em: outubro de 2013.

PAIVA RAPOSO, E.B. et al. (2013). *Gramática do Português*. Vol. I e II. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian.

PÊCHEUX, M. (1988 [1975]). *Semântica e Discurso - uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.

PÊCHEUX, M. (1971). *La sémantique et la coupuresaussurienne: langue, langage, discours*. Paris: Revue Langages.

PONTAROLLI, B.S.N. (2003). "Por que (não) trabalhar piadas na escola ?". *Anais do 5º Encontro do Celsul*, Curitiba-PR. In: <http://www.trabalhosfeitos.com/topicos/an%C3%A1lise-do-g%C3%AAnero-piada/0>. Acesso em: abril de 2014.

POSSENTI, S. (1998) *O Humor da Língua: Análises Lingüísticas de Piadas*. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras.

POSSENTI, S. (2003). "Observações sobre Interdiscurso". *Revista Letras*, nº 61, especial, Curitiba: Editora UFPR. In: http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB8QFjAA&url=http%3A%2F%2Ffojs.c3sl.ufpr.br%2Ffojs%2Findex.php%2Fletras%2Farticle%2Fdownload%2F2890%2F2372&ei=Ak70VOPeMsnxUKbrgugF&v6u=https%3A%2F%2Fs-v6exp1-ds.metric.gstatic.com%2Fgen_204%3Fip%3D85.247.72.40%26ts%3D1425296899276419%26auth%3Dgmxcxneut5amtgxw7lkjqbw2xbaxswxm2%26rndm%3D0.3845969884220182&v6sII0G0MUQ. Acesso em: novembro de 2013.

POSSENTI, S. (2006). “Explicar Piadas, Freud explica (matar a cobra e mostrar o pau)”. *Polifonia Cuiabá EdUFMT*. Vol.12, nº 1, pp. 1-20. In: <http://cpd1.ufmt.br/meel/arquivos/artigos/130.pdf>. Acesso em: novembro de 2003.

PRETI, D. (2003). *Análise de Textos Oraís*. São Paulo: Humanitas.

RASKIN, V. (1985). *Semantic Mechanisms of Humour*. Dordrecht-Boston, Lancaster: D. Reidel.

REIS, C., MACÁRIO LOPES, A. C. (2011). *Dicionário de Narratologia*. 7ª edição. Coimbra: Almedina.

RODRIGUES, D. (1999). “Cortesias e Descortesias duma senhora de muita treta”. In: *Atas do XV Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística* (Vol. II). Braga: APL.

ROSAS, M. (2003). “Por uma teoria da tradução do humor”. *DELTA: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada*. Vol.19. São Paulo: s.e.. In: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-44502003000300009> Acesso em: março de 2014.

SACKS, H. (1995). *Lectures on conversation*. Vol. I e II. Oxford/ Cambridge: Blackwell.

SANTOS, S.L. (2009). “A interpretação da piada na perspectiva da Teoria da Relevância”. Curitiba. In: <http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/23417/Tese%20final.pdf;jsessionid=834FD34A0032EA058244D15591217AD7?sequence=1>. Acesso em janeiro de 2014.

SIDNEY, J. e STIVERS, T. (2013). *The Handbook of Conversation Analysis*. Boston: Wiley - Blackwell.

SILVA, C. R.; ANDRADE, D.; OSTERMANN, A. C. (2009). “Análise da Conversa: uma breve introdução”. *ReVEL*, vol. 7, nº 13. [www.revel.inf.br]. In: http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCEQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.revel.inf.br%2Ffiles%2Fartigos%2Frevel_13_analise_da_conversa.pdf&ei=nwDZVMGKCoatUZLjgMgK&usg=AFQjCNEirCCLgcxf6vnEXjwG-6RsJjsZYw&sig2=_cE4-f4HRuFI_v1HvOr_sQ&bvm=bv.85464276,d.d24. Acesso em: janeiro de 2014.

STEINER, G. (2013). “Riso ou Sorriso?”, in: *Prontuário do Riso*. Lisboa: Tintas da China edições.

STUBBS, M. (1983). *Discourse Analysis. The sociolinguistic Analysis of natural language*. Chicago: The University of Chicago Press Books.

TANNEN, D. e WALLAT, C. (2002 [1987]). “Enquadres interativos e esquemas desconhecimento em interação. Exemplos de um exame/consulta médica”. In: RIBEIRO, Branca Telles; GARCEZ, Pedro M. *Sociolinguística Interacional*. São Paulo: Edições Loyola.

TANNEN, D. (1989). *Talking Voices. Repetition, dialogue, and imagery in conversational discourse*. Cambridge: Cambridge University Press.

TENANI, E. (2001). “Rindo das Piadas, manipulando a Língua”. São Paulo: Alfa. In: <http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4189/3787> Acesso em: fevereiro de 2014.

TODOROV, T. (1973). *As Categorias da Narrativa Literária*. In *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Editora Vozes.

TRAVAGLIA, L. C. (2013). *Gêneros orais – conceituação e caracterização*. Anais do SILEL. vol. 3, nº 1. Uberlândia: EDUFU. In: http://www.ileel.ufu.br/travaglia/artigos/artigo_generos_orais_conceitacao_caracterizacao.pdf. Acesso em: janeiro de 2016.

URBANO, H. (2010). “Marcadores Conversacionais”. In: PRETI, D. (org.). *Análise de Textos Orais*. São Paulo: Humanitas.

VAN DIJK, T. (1997). “Semântica do discurso”. In: PEDRO, E. R. (Org.) *Análise crítica do discurso: uma perspectiva sociopolítica e funcional*. Lisboa: Caminho.

VAN DIJK, T. (2004). *Cognição, discurso e interação*. São Paulo: Contexto. In: https://books.google.pt/books?id=ccRnAwAAQBAJ&pg=PT88&lpg=PT88&dq=macroproposi%C3%A7%C3%A3o+defini%C3%A7%C3%A3o+van+dijk&source=bl&ots=l2-3Sp8HF1&sig=tuyqvXUDI1N5QyWtUMeuEvO7c8w&hl=ptPT&sa=X&ved=0ahUKEwj0JaXoa_LAhXIVxQKHUkgAncQ6AEIjAB#v=onepage&q=macroproposi%C3%A7%C3%A3o%20defini%C3%A7%C3%A3o%20van%20dijk&f=false. Acesso em: dezembro de 2015.

YUS RAMOS, F. (1995-1996). “La teoría de la relevância y la estrategia humorística de la incongruencia – resolución”. *Pragmalinguística*, nº 3-4, pp. 497-509. In:

<http://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/8755/17218469.pdf?sequence=1>. Acesso em: dezembro de 2015.

Outra bibliografia utilizada:

CEIA, C. (s.d.). “E-Dicionário de Termos Literários” (coord.). In: <http://www.edtl.com.pt/>. Acesso em: dezembro de 2014.

_____ por Margarida Bettencourt, s. v. "Paralelismo", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, consultado em dezembro de 2014).

_____ por Vanda Rosa, s. v. "Anacronia", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, consultado em dezembro de 2014.

_____ por João Adalberto Campato Júnior, s.v. “Sumário” ", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, consultado em dezembro de 2014.

_____ por Carlos Ceia, s. v. "Sequência Narrativa", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, consultado em dezembro de 2014.

_____ por Carlos Ceia, s. v. "Sequência Narrativa", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, consultado em dezembro de 2014

Outros:

Definição de “setup” in <http://www.creatingacomic.com/2009/how-to-write-a-joke-joke-structure/>. Acesso em: março de 2015)

ANEXOS

ANEXO 1

Ficha de organização e de referência dos *Corpora*

ENs analisados por autores⁶⁶

1. *Corpus* Furtado (2014):

Piadas				
Nº	Código de Indexação	Título	Código de Interação	EN
1	F-Piada 1	“Mercedes”	[PI - AMIGOS E FAMÍLIA]	EN1
2	F-Piada 2	“Cogumelos”	[PI - AMIGOS E FAMÍLIA]	EN5
3	F-Piada 3	“Pisca-pisca”	[PI - AMIGOS E FAMÍLIA]	EN2
4	F-Piada 4	“Surdos”	[PI - AMIGOS E FAMÍLIA]	EN4

NCCHs				
Nº	Código de Indexação	Título	Código de Interação	EN
1	F-NCCH 1	“Piadas sobre Anedotas”	[PI - AMIGOS E FAMÍLIA]	EN3
2	F-NCCH 2	“Oito Mulheres”	[PI – AMIGOS E FAMÍLIA]	EN7

⁶⁶ F = Furtado; M = Morais.

2. *Corpus* Morais (2010):

Piadas				
Nº	Código de Indexação	Título	Código de Interação	EN
1	M-Piada 1	“Avião”	[A479 PI-CASA E FAMÍLIA]	EN2

NCCHs				
Nº	Código de Indexação	Título	Código de Interação	EN
1	M-NCCH 1	“Mania das limpezas”	[C528 PI-CASA E FAMÍLIA]	EN1+EN2
2	M-NCCH 2	“Sevilha”	[C294 PI-CASA E FAMÍLIA]	EN1
3	M-NCCH 3	“Caviar”	[A380 PI-PROFI]	EN1+EN2

ANEXO 2

Corpus Global Furtado (2014):

divisão dos ENs analisados por subgêneros

Piadas				
Nº	Título	Corpus /Interação	EN	Código de Indexação
1	“Mercedes”	[AMIGOS E FAMÍLIA], Furtado (2014)	EN1	F-Piada 1
2	“Cogumelos”	[AMIGOS E FAMÍLIA], Furtado (2014)	EN5	F-Piada 2
3	“Pisca-pisca”	[AMIGOS E FAMÍLIA], Furtado (2014)	EN2	F-Piada 3
4	“Surdos”	[AMIGOS E FAMÍLIA], Furtado (2014)	EN4	F-Piada 4
5	“Avião”	[A479 PI-CASA E FAMÍLIA], Morais (2010)	EN2	M-Piada 1

NCCHs				
Nº	Título	Corpus /Interação	EN	Código de Indexação
1	“Mania das limpezas”	[C528 PI-CASA E FAMÍLIA], Morais (2010)	EN1+EN2	M-NCCH 1
2	“Sevilha”	[C294 PI-CASA E FAMÍLIA], Morais (2010)	EN1	M-NCCH 2
3	“Caviar”	[A380 PI-PROFI], Morais (2010)	EN1+EN2	M-NCCH 3
4	“Piadas sobre anedotas”	[AMIGOS E FAMÍLIA], Furtado (2014)	EN3	F-NCCH 1
5	“Oito Mulheres”	[AMIGOS E FAMÍLIA], Furtado (2014)	EN7	F-NCCH 2

ANEXO 3

Transcrição completa dos ENs por subgéneros

a) Piadas:

(i) F-Piada 1 - [PI -AMIGOS E FAMÍLIA] - EN1 - “Mercedes” - enunciados 1 a 32:

1	*JOA:	a Luísa podia contar outra vez //
		%com: ouvem-se vozes por trás
3	*LUI:	[<] < queres que eu conte outra vez ?> //
4	*JOA:	sim / se faz favor //
5	*LUI:	para aí ?
		%par: para a → p'r'á'i
6	*JOA:	&ah &ah XXX // < hhh > /
		%exp: hhh → riso; %com: o enunciado é produzido com hesitação, parte final a rir; %com: várias vozes sobrepostas
7	*AST:	< ah / porque tu estás aí / hhh > //
		%exp: hhh → riso
8	*HEL:	< para nós > //
		%par: para a → p'r'a
9		eu não ouvi //
10	*LUI:	então vou contar para a Helga //
		%par: para a → p'r'á
11		então é assim //
		%par: então → 'tão
12		uma igreja / estão pessoas cá fora no átrio da igreja / a conversar //
		%par: então → 'tão
13		e a certa altura chega um carro / um Mercedes //
14		sai de lá /o bispo / que entra na igreja //
15		daí a pouco / outro carro / outro Mercedes //
16		sai um padre / que entra na igreja //
17		depois outro Mercedes / e mais Mercedes //
18		pessoas que vão para a //
		%par: para a → p'r'á
19		que se dirigem à igreja //
20		então / cá fora / um: / um +
21		há uma pessoa / que se vira para outra / e que pergunta //
		%par: para a → p'r'á
22		é que esta anedota é em espanhol / portanto //
23		mas que +
24		só eu que não sei espanhol //
25		qué / qué hacen ? qué hacen ? lá dentro ? qué qué estão haciendo ?
		%com: tentativa de enunciação em espanhol

26		están a orar //
27		orar ? que es orar ?
28		implorar mercedes a dios //
29	*HEL:	< hhh > /
30	*JOA:	< hhh > /
31	*EUG:	[<] < XXX implorar Mercedes XXX / hhh > /
32	*HEL:	[<] < hhh / tá boa > //
		%exp: hhh → riso

(ii) F-Piada 2 - [FURTADO (2014) PI-AMIGOS E FAMÍLIA] - EN5 – “Cogumelos” - enunciados 136 a 231⁶⁷:

136	*EUG:	mas há uma //
137	*JOA:	pois / mas tem de ser espontâneo //
138	*LUI:	ah //
139	*EUG:	há uma que eu, eu, eu, eu, eu //
140	*JOA:	um contexto natural //
141	*LUI:	ah //
142	*EUG:	que eu, eu, eu, eu //
143	*JOA:	de conversação //
144	*LUI:	ah //
		%com: enunciados 130-144 sobrepostos
145	*EUG:	eu ouvi aqui há uns / há uns tempos / e que tu já conheces //
146		a mãe também //
147		que é a história dos cogumelos //
148	*LUI:	dos ? dos cogumelos ?
150	*JOA:	ah / a história dos cogumelos //
151	*EUG:	não conheces ?
152	*LUI:	não //
153	*EUG:	também não ?
154	*AST:	não sei se é aquela que eu penso que é / não sei //
155	*EUG:	do omelete de cogumelos ?
156	*AST:	não / não / não conheço //
157	*EUG:	é / &ah:/ um casal //
158		ele morre //
159		há o funeral //
160		a viúva está no funeral //
161		vem uma amiga / e diz-lhe //
162		ó / Mariazinha / que desgraça / então morreu-te o teu marido //
163		é verdade //
164		conta-me como é que foi //
165		olha / foi assim //
166		fomos passear //
167		apanhámos cogumelos // e eu vim para casa e < fiz-lhe um omelete de cogumelos > //
168		e eu vim para casa e < fiz-lhe um omelete de cogumelos > //
169	*JOA:	[< < esta é horrível > //
170	*AST:	< hhh > /
		%exp: hhh → riso
171	*EUG:	fiz um omelete de cogumelos //
172		ele comeu o omelete de cogumelos //
173		sentiu-se mal disposto //
174		olha / ficou envenenado e morreu //
175		ai / que desgraça a tua / e tal //

⁶⁷A numeração corresponde à do EN5 do *corpus* Furtado (2014), mantendo a original (cfr. transcrição completa do *corpus* Furtado (2014) no Anexo 3).

176		bom / &ah:/ passado uns tempos / volta a casar / e passado uns tempos / < o marido volta a morrer > //
177	*LUI:	[<] < hhh > /
		%exp: hhh → riso
178	*EUG:	< voltam-se a encontrar no funeral > //
179	*LUI:	[<]<isso já é> //
180	*EUG:	<e a amiga / diz > //
181	*AST:	[<]<hhh> /
182	*HEL:	[<]<hhh> /
		%exp: hhh → riso
183	*EUG:	oh /Mariazinha / <segunda vez / tens mesmo pouca sorte> //
184	*JOA:	[<]<és uma desgraçada> //
185	*AST:	[<]<hhh> /
		%exp: hhh → riso
186	*EUG:	então / de que é que morreu o teu marido ?
187		olha / foi assim / eu digo-te //
188		fomos passear //
189		apanhámos cogumelos //
190		e eu vim para casa //
191		fiz um omelete de cogumelos//
192		ele comeu o omelete de cogumelos//
193		bem / sentiu-se mal disposto e morreu//
194	*EUG:	<ó /Mariazinha / mas que pena /e tal > //
195	*AST:	[<]<XXX> //
196	*HEL:	[<]<coitado / hhh> /
197		%exp: hhh → riso
198	*EUG:	&ah / pumba / a Mariazinha casa terceira vez //
199		passado uns tempos /o marido morre e há o funeral //
200		< e há a Mariazinha no funeral> //
201	*AST:	[<]<outra vez> /
		%com: enunciado quase imperceptível
202	*EUG:	e a amiga vai ter com ela e diz //
203		ó / Mariazinha / não precisas de me dizer mais nada /já sei como é que foi//
204	*LUI:	[<] < hhh > /
205	*AST:	[<] < hhh > /
		%exp: hhh → riso
206	*EUG:	vocês foram passear //
207		tu apanhaste cogumelos//
208		vieste para casa//
209		fizeste um omelete de cogumelos //
210		o teu marido sentiu-se mal disposto //
211		não / não foi assim //
212		comeu o omelete de cogumelos //
213		sentiu-se maldisposto//
		%com: maldisposto → 'maldis
214		não / não foi assim //
215		desta vez o meu marido <não quis comer o omelete de cogumelos / não

		quis comer o omelete de cogumelos> //
216	*JOA:	[<] < hhh >/
		%exp: hhh → riso
217	*EUG:	foi assim que morreu / não queria comer o omelete de cogumelos //
218	*AST:	hhh /
		%exp: hhh → riso
219	*LUI:	[<] < hhh >/
220	*HEL:	[<] < hhh >/
221	*AST:	[<] < hhh >/
222	*JOA:	desta vez / hhh /
		%exp: hhh → riso
223	*LUI:	ai / é engraçada / é engraçada //
224	*EUG:	é engraçada / não é ?
225	*LUI:	é muito engraçada //
226	*EUG:	é engraçada / <é muito engraçada> //
		%com: última parte do enunciado é dita de forma irónica
227	*JOA:	[<] < hhh >/
		%exp: hhh → riso
228	*LUI:	é / é //
229		<não quis comer hhh> /
230	*HEL:	[<] < hhh >/
231	*EUG:	[<] < hhh >/
		%exp: hhh → riso

(iii) F-Piada 3 -[FURTADO (2014) PI-AMIGOS E FAMÍLIA] - EN2 – “Pisca-pisca” - enunciados 33 a 53:

33	*AST:	é / eu gosto é das anedotas das louras que são muito simples e //
34	*LUI:	sabes ?
35	*AST:	e fáceis de contar / hhh //
		%exp: hhh → última parte do enunciado é produzida a rir
36	*LUI:	então conta-as / hhh //
		%exp: hhh → riso; %par: conta-as → cont ' às
37	*AST:	sei algumas / a mais gira / mas é +
38		tem de ser contada pela minha filha Joana / &ah:/ mas pronto vou tentar //
39	*LUI:	grava //
40	*AST:	&ah:/ &ah:/ du: /duas louras / &ah:/ vão no carro e / &ah:/ diz a condutora loura à outra //
41		olha /olha / va / vai lá fora ver se os piscas estão a funcionar //
42		a outra vai / &ah:/ ela liga o pisca / e a outra responde //
43		agora sim / agora não //
44		agora sim / agora não //
45		< agora sim / agora não > //
46	*LUI:	[<] < hhh > /
47	*EUG:	< hhh > /
48	*HEL:	< hhh / está boa > /
		%par: está → 'tá
49	*JOA:	< hhh > /
50	*LUI:	< hhh/ isso tem piada / tem piada / hhh > /
51	*JOA:	< hhh> /
52	*HEL:	< hhh / > //
		%exp: hhh → riso
53	*AST:	esta é das minhas preferidas //

(iv) F-Piada 4 -[FURTADO (2014) PI-AMIGOS E FAMÍLIA]- EN4 - “Surdos”- enunciados
107 a 129:

107	*JOA:	a única que eu conheço é //
108		dois surdos vão na rua //
109		diz um para o outro //
		%par: para o → p'r'ó
110		isto foi-me ensinado pelo meu pai tinha eu dez anos de idade //
111	*EUG:	nunca mais te esqueceste ?
112	*JOA:	não //
113	*LUI:	então / então / &ah / grava //
114	*JOA:	está / está / está / está a gravar //
115		&ah:/ dois surdos vão na rua //
116		diz um para o outro //
		%par: para o → p'r'ó
117		vais à pesca ?
118		diz o outro //
119		não / não / vou à pesca //
120		ah: / pensei que ias à pesca //
121	*HEL:	< hhh > /
122	*AST:	< hhh > /
123	*EUG:	< hhh > /
124	*LUI:	< hhh > // eu essa conheço também //
		%exp: hhh → riso
125	*EUG:	ah / conheces //
126	*LUI:	é do almanaque / é do almanaque //
127		não sei quantos //
		%com: última parte do enunciado com elevação da entoação
128		nós éramos pequenos //
129	*EUG:	< sim / &ah:/ há livros de anedotas que contêm anedotas em quantidades industriais > //

(v) M-Piada 1 -[A479 PI-CASA E FAMÍLIA] - EN2 – “Avião” - enunciados 134 a 252:

134	*GRA:	quer que eu conte outra história do mesmo < género / hhh > ?
135	*I10:	[<] < hhh / XXX > /
136	*XYZ:	[<] < hhh / e para que é > / e para que é as quinhentas palavras ?
		%exp: (130-136) hhh → riso
137		isso é que me faz confusão //
138		isso é <XXX > /
139	*I10:	[<] < as quinhentas > palavras é por uma questão de: /
140	*XYZ:	pois / não são quinhentas / claro //
141		é ...
142	*I10:	não // quinhentas palavras gráficas //
143	*ABC:	pois //
144	*I10:	e mais nada //
145		quer dizer / tinha que se seguir um critério / de qualquer das maneiras //
146	*XYZ:	pois claro //
147		portanto pode ser mais / pode ser um bocado menos ...
148	*GRA:	< então vou contar uma anedota //
149		a melhor anedota do ano > //
150	I10:	[<] < não / não //
151		são as quinhentas / XXX > do computador //
152	*XYZ:	ah / está bem //
		%par: <i>está bem</i> → <i>tá bem</i>
153		então terão que ser mais //
154	*GRA:	< terão que ser mais / e eles aproveitam umas > //
155	*XYZ:	/ [<] < em princípio terão que ser mais > //
156		e aproveita < quinhentas / é isso > ?
157	*I10:	< não / porque aproveito > o troço inteiro //
158		quer dizer / aproveito o troço [/] quer dizer / posso começar um bocadinho antes / ou um bocadinho depois //
159		mas de qualquer das maneiras [/] quer dizer / aproveito sempre um [/] uma coisa: / de conversa inteira //
160	*XYZ:	pois / estou a perceber //
161		e / isso significa que uma conversa / necessariamente tem mais < de quinhentas palavras //
162		é evidente > //
163	*I10:	[<] <pois / quer dizer e mais um bocadinho //
164		que é para XXX > /
165	*GRA:	então eu conto uma anedota / < que é a melhor anedota do ano //
166		e dá quinhentas palavras > //
167	*XYZ:	[<] < XXX > / mas / ó: Cinha / já agora uma anedota / daquelas < XXX > /
168	*GRA:	[<] < não //
169		esta anedota é / é boa //
170		é boa de > +
171		era //
172		até / até te vais rir //
173	*I10:	e eu oiço / não se esqueça //
174	*GRA:	não me esqueço //

175	*I10:	hhh / %exp: hhh → riso
176	*GRA:	&ah: / hoje / %par: hoje é realizado num tom de chacota.
177	*I10:	< hhh > /
178	*XYZ:	< hhh > / %exp: (176/177) hhh → riso
179	*GRA:	estavam uns sujeitos / num avião //
180		e aquilo havia uma tempestade horrível //
181		e chegaram à conclusão / que era peso de mais //
182		e que um dos tipos tinha que ir / out # //
183		fora // hhh / %exp: hhh → riso
184		< fora > //
185	*ABC:	mas olha / eu conheço isso / é com o português / o alemão / um polaco / o etc. / hhh / essas coisas / < hhh > / %exp: hhh → riso
186	*I10:	[<] < tu / cala-te //
187		tu XXX > /
188	*GRA:	[<] < que chato //
189		o / o menino é capaz de estar calado > ?
190	*ABC:	hhh / %exp: hhh → riso
191	*GRA:	/ agora quem fala sou eu / < que tenho de dizer quinhentas palavras / e isto custa um bocado > //
192	*ABC:	[<] < XXX > /
193	*GRA:	e então / &ah: / o / o americano / e o sul americano / sei lá [/] ah / vai o preto [/] ia um preto [/] vai o < preto fora > //
194	*ABC:	[<] < hhh > / %exp: hhh → riso
195	*GRA:	/ já sabe ?
196	*ABC:	não // hhh / %exp: hhh → riso
197	*GRA:	não sabe ?
198		&ah: / vai o preto / o preto é que vai fora //
199		e o alemão / ah pois / também concordo que seja o preto //
200		e o português disse //
201		não senhor //
202		pois eu não concordo //
203		porque eu # / não sou racista //
204		porque na minha terra / não há ninguém que seja racista //
205		os portugueses não são racistas //
206		e portanto / isto / vai-se / fazer / por outro processo //
207		um processo honesto //
208		um processo legal //
209		eu vou fazer uma pergunta a cada pessoa //
210		e aquele que não responder / esse # / é que vai pela janela fora //
211		os outros ficam # //

212		&pois / está bem //
		%par: <i>está bem</i> → <i>‘tá bem</i>
213		se o senhor acha isso //
214		os outros envergonhados de serem racistas / não era ?
215		americano a disfarçar //
216		< o sul americano a disfarçar //
217		/ e então > / &ah:/ o tipo diz assim //
218	*XYZ:	[<] < ah / eu sei dessa / eu sei // hhh > /
219	*GRA:	volta-se para o &ameri [/] para o americano / e diz /
		%par: <i>para o</i> → <i>p’ó</i> ; <i>para o</i> → <i>p’r’ó</i>
220		quem ganhou a última guerra ?
221		# o tipo / os americanos //
		%par: o primeiro segmento é produzido rapidamente; a pseudo-citação é feita num tom mais forte e assertivo (encenação).
222		muito bem //
223		muito bem //
224		sim senhor //
225		foram os americanos / sim senhor //
226		pronto //
		%par: os enunciados 222 - 225 são produzidos num tom enfático (encenação).
227		depois voltou-se / para o sul-americano //
		%par: <i>para o</i> → <i>p’r’ó</i>
228		e oiça uma coisa //
229		onde é que deitaram: / a bomba atômica: / tal / tal ...# //
230		em: / Hirochima //
231		muito bem //
232		muito bem //
233		Hirochima //
234		< exactamente > //
		%par: enunciados 228- 234 são produzidos num tom enfático (encenação).
235	*I10:	[<] < hhh > /
		%exp: <i>hhh</i> → <i>riso</i>
236	*GRA:	/ está certo //
237		está certíssimo //
		%par: enunciados 236-237 são produzidos num tom enfático (encenação).
238		depois voltou-se para o alemão //
		%par: <i>para o</i> → <i>p’ó</i>
239		e quantas pessoas morreram /&ah: / com a bomba / em Hirochima ?
240		um milhão de pessoas # //
241		um milhão / exactamente //
242		muitíssimo bem //
243		está certo //
244		está bem # //
		%par: enunciados 241-244 são produzidos num tom enfático (encenação).
245		&ah: / voltou-se para o preto //
		%par: <i>para o</i> → <i>p’ó</i>
246		nomes e moradas ?
247	*I10:	< hhh > /
248	*XYZ:	< hhh > /

249	*ABC:	< hhh > /
250	*I10:	hhh / que horror / que má // < hhh > /
251	*XYZ:	[<] < hhh > /
252	*GRA:	[<] < os portugueses não são racistas / filha // hhh > /
		%exp: (247-252) hhh → riso

b) NCCHs

(i) M -NCCH 1 -C528 PI-CASA E FAMÍLIA] – EN1+EN2 –“Mania das Limpezas” -
enunciados 2 a 52 :

2		&ai é a tal da limpeza/ está bem// hhh %par: <i>está</i> → 'tá ; %exp : hhh →riso
3	*ROS:	eu não tenho nada para dizer sobre < XXX > / %par: <i>para</i> → 'pa
4	*FER:	< XXX > não mas é que o senhor Nascimento estava a falar nisso // %par: <i>estava</i> → 'tava
5		disse não sei quê / &eh &uhm / que a senhora dona Alice tinha uma prima/ &eh que tinha a mania da limpeza //
6		eu não soube explicar ao Fernando quem era //
7	*ROS:	é esta //
8	*FER:	mas ele não percebia // não sabia < quem era > //
9	*ROS:	[<]< ele não sabe que > +
10	*FER:	ai é ?
11	*ROS:	é / é minha prima / também é prima da Laurinha / e da tia Luz / não é //
12		porque também é filha de um irmão do meu pai //
13		do meu falecido pai # //
14		é / é a mania das limpezas //
15		aquilo já a mãe tinha oitenta anos / como já lhe disse //
16	*FER:	ouve isto / que isto vale a pena // %par: o primeiro enunciado é produzido a rir.
17	*ROS:	como / como a mãe [/] a mãe também tinha oitenta anos //
18		e tinha aquelas manias das limpezas //
19		ainda com oitenta anos / ainda em cima do escadote / ainda a limpar os vidrinhos / e coisinhas / e assim //
20		mas a Mimi / faleceu o marido //
21		e ela foi ao funeral //
22		foi ver enterrar o marido //
23		tudo aquilo //
24		depois veio para casa / e não quis ninguém # / &ah / durante a noite / que ficasse ali com ela //
25		ficou só //
26		e ela que fez ?
27		tem a mania dos micróbios //
28		tudo tem micróbios // %par: os enunciados 27 e 28 são produzidos a rir.
29		vai às paredes / e lavou [/] andou toda a noite / a lavar as paredes //
30	*FER:	XXX / hhh / %par: hhh →riso
31	*ROS:	/ toda a noite a lavar as paredes //
32		ora parece impossível / quem é que faz uma coisa destas ?
33	*FER:	que disparate //

34	*ANT:	XXX deve ser maluca //
35	*ROS:	&ah / esteve aqui muita gente //
36		vendeu a mobília de sala / o sofá e os maples //
37		porque esteve ali muita gente sentada //
38		porque disse que aquilo estava cheio de micróbios //
39		< XXX > /
40	*ANT:	[<] < antes > dele morrer já não era assim ?
41	*ROS:	hã ?
42	*ANT:	se antes do marido morrer não era assim ?
43	*ROS:	já / foi sempre assim //
44	*FER:	foram sempre [/] já são [/] têm a mania da limpeza //
45		hhh /
		%par: hhh →riso
46	*ROS:	/ têm a mania //
47		e agora esta irmã também que: / que lhe morreu o marido / fez a mesma coisa //
48		esta agora / aqui há coisa de uns [/] ainda não há dois meses //
49		também foi de repente //
50		também veio [/] o marido veio aqui para a Foz //
		%par: para a →pr'á
51		este ficou aqui //
52		e ela +

(ii) M- NCCH 2 - [C294 PI-CASA E FAMÍLIA] - EN1 – “Sevilha” -

enunciados 32 a 48:

32		&ah mas vou-te contar uma que aconteceu à Leonor //
33	*LEO:	< hhh > //
		%exp: hhh → riso
34	*ANT:	/ < já estás a pensar nisso / não é > ?
		%par: <i>estás</i> → <i>tás</i> ; %par: todo o enunciado é produzido em tom de riso.
35		claro / portuguesa em Sevilha //
36		< não é preciso dizer mais nada //
37		estamos nos Preciados //
		%par: <i>estamos</i> → <i>tamos</i>
38		olha / foi para comprar a Sofia > //
39	*LEO:	< hhh / XXX >
		%exp: hhh →riso
40	*ANT:	/ essa história da / < da [/] essa / essa > /
41	*LEO:	[<] < não é a Sofia / é uma maior que a Sofia / ainda > //
42	*ANT:	/ essa maquineta qualquer //
43		de maneira que andou a ver a Sofia //
14		e depois viu lá uma pendurada ao pé das escadas rolantes //
15		simplesmente era a escada rolante que sobe //
16	*LEO:	que desce //
17		< a escada rolante >
18	*ANT:	[<] < que desce > //
19		/ &eh / e do outro lado estava a que sobe //
		%par: <i>estava</i> → <i>tava</i>
50		de maneira que ela chega-se para ver a Sofia //
51		chega-se para ver a Sofia //
52		claro daqui a bocado está a pôr os pés em cima da escada que desce //
		%par: <i>está</i> → <i>tá</i>
23	*JN:	< hhh > /
		%exp: hhh →riso
24	*ANT:	/ [<] < era ela a descer na escada > / e a correr / para subir /
25	*LEO:	para subir / < hhh > /
		%pra: <i>para</i> → <i>pa</i> ; %exp: hhh → riso
26	*ANT:	/ < nunca saía do mesmo sítio > //
27		não te digo nada //
28		as &emprega / aquelas < empregadas espanholas riram a bandeiras despregadas //
59		o Abreu Nunes também já não sabia onde é que se havia de meter > //
60	*LEO:	[<] < &ah / XXX / nada >
61	*JN:	[<] < hhh > /
		%exp: hhh → riso
62	*ANT:	olha / foi um gozo / pá //
63	*LEO:	< não foi nada > //
64	*JN:	[<] < hhh > /
		%exp: hhh → riso
65	*ANT:	[<] < hhh > /

		%par: hhh → riso
36	*LEO:	por acaso /
37	*ANT:	foi uma barraca de todo o tamanho //
38	*LEO:	/ aquilo foi ...
39		a primeira sensação é a gente querer subir //
40	*JN:	pois //
41	*ANT:	pois //
42	*LEO:	eu não era por descer // < era XXX > /
43	*ANT:	[<] < mas a aflição dela > //
44	*JN:	[<] < hhh > /
		%exp: hhh → riso
45	*ANT:	a escada a descer / e ela a querer subir //
46		hhh / não saía do mesmo sítio //
		%exp: hhh → riso
47	*JN:	não / ouve lá / mas vocês ficaram / ficaram lá instalados em casa de < XXX > /
48	*ANT:	[<] < em casa do Abreu Nunes > //

[...]

(iii) M-NCCH 3 - [A380 PI-PROFI] – EN1+EN2 – “Caviar” - enunciados 1 a 53:

1	*I11:	e: / e outros aspectos / &eh / do trabalho / que sejam agradáveis / além <de / destes / de dinheiro / e de >
2	*JOA:	[<] < outros aspectos / ah / a empresa tem > um aspecto muito muito interessante pá //
3		que é o aspecto de: / contacto / pessoal pá //
4		com / os mais variadíssimos / espécimes &ah:/anos / pá //
5		que você pode imaginar //
6		desde: / sei lá / desde / o indivíduo que sai de Trás-os-Montes pá / sem nunca ter visto o mar //
7		e que o metem dentro /
8	*I11:	hhh / %exp: hhh → riso
9	*JOA:	/ dentro do avião pá / e depois ele chega a meio do caminho / e diz que / que / que quer ficar do lado do avião / em que / vê nascer o sol //
10		em que vê nascer o sol / não //
11		em que se vê / de um lado / o dia pá / e do outro lado / noite pá //
12		quer ir do lado pá / em que vê o traço separado / separado o dia da noite //
13		&eh: / desde esse indivíduo pá //
14		até aqueles então / que já têm a mania que são muito viajados / pá //
15		que é o indivíduo do café de Angola //
16		não é / isto não é piada a si pá // hhh / %com: todo o enunciado é produzido a rir.
17	*I11:	hhh / %exp: hhh → riso
18	*JOA:	mas é um &indivi / é um passageiro muito característico / sabe ?
19		o cafezeiro de Angola / é um indivíduo muito característico / vem na TAP / vem sempre em primeira classe acompanhado com a / com a sua respectiva cara metade //
20		muito bem vestidos / sempre //
21		vêm cá / mostrar aquilo que conseguiram &amealh / amealhar durante aqueles anitos e tal / em Angola //
22		e: / cometem gafes / &eh: / pá / extraordinárias / pá //
23		eu aqui atrasado / não sei se / não sei se já lhes contei esta //
24		que foi a de [/] vinha num [/] no avião em que eu vim / no último voo que eu fiz lá / pá //
25		e que trazia as misses / pá //
26		vinha um indivíduo //
27		vinha até com [/] como é que se chama / como é que se chama aquele / indivíduo do Notícias ?

28	*XYZ:	João Cardoso //
29	*JOA:	vinha com o João Cardoso pá //
30		vinha o João Cardoso / dum lado //
31		vinha ele # / vinha esse indivíduo e a mulher pá //
32		e vinha o Vasco Morgado //
33		e ele / e esse / esse indivíduo pá / a malta perguntou-lhe o que é que ele queria comer //
34		e o gajo disse que queria um bocadinho de tudo pá //
35		e depois / a malta virou-se para a mulher pá //
		%par: <i>para a</i> → <i>p'á</i>
36		e perguntei / e a senhora / o que é que queria ?
37		Quer caviar pá ?
		%com: a primeira pergunta é encenada.
38		porque a malta / quer dizer / por uma questão de educação / a malta começa por oferecer sempre aquilo que tem melhor pá //
39		e ela disse / ah está bem pode ser / e tal //
		%par: <i>está bem</i> → <i>' tá bem</i> ; %com: a resposta é encenada.
40		e a malta pôs-lhe o caviar no prato pá //
41		no meio do prato //
42		e: os respectivos acompanhamentos pá //
43		salsa pá / ovo picado pá / todas aquelas porcarias pá //
44		e ela começou a olhar para aquilo / com um ar um bocado esquisito pá //
		%par: <i>para aquilo</i> → <i>pr' aquilo</i> ; %com: a segunda parte do enunciado é realizada em tom de chacota.
45	*I11:	hhh /
		%exp: hhh → riso
46	*JOA:	e ele virou-se para ela / e disse-lhe assim / então só vais comer isso ?
		%com: a pergunta é encenada.
47		e ela diz / bem e tal / engoliu assim um bocado em seco / e foi-se embora //
		%com: encenação da resposta, realizada num tom mais baixo. %alt: <i>bem e tal</i> → <i>pá e tal</i>
48		passado um bocado / chamou uma das assistentes
49		/ e: / o marido disse à assistente //
49		olhe / a minha mulher não pediu isto // < hhh > /
		%com: a última parte do enunciado é realizado a rir.
50	*I11:	[<] < hhh >
		%exp: hhh →riso
51	*JOA:	/ ele [/] quer dizer / não fazia ideia nen&ah:/a o que era caviar pá //
52		nem como é que se comia caviar //
		%par: <i>como é que</i> → <i>com' é que</i>
53	*I11:	XXX

(iv) F-NCCH 1 - [AMIGOS E FAMÍLIA] - EN3 - “Piadas sobre anedotas” - enunciados 56

a 106:

56	*JOA:	eu: / eu fartei-me de rir / com uma: / uma: / uma senhora /sim //
57		que / que tem a tua idade //
58		&ah / como se eu tivesse uma diferença assim tão grande / bom //
59		que é da igreja //
60		que é a Simone //
61		e então eu / no meu desespero //
62		eu estava lá a dormir / a dormir na igreja //
63		e / no meu desespero / pedi-lhe para //
		%par: para a → p'r'a
64		que estava a fazer um trabalho mas que / enfim //
65		não conseguia / &ah:/ recolher anedotas de forma espontânea etc. //
66		então a nossa conversa acabou / a: / as duas a rir a bandeiras despregadas //
		%com: é atribuída ênfase em <i>rir</i> ; %com: as → a
67	*LUI:	a contarem coisas uma à outra ?
68	*JOA:	não / a dizer mal das anedotas //
69	*LUI:	ah / hhh /
		%exp: hhh → riso
70	*JOA:	porque não sei quê / e depois aquele momento em que nos / no fim / nos temos de rir / ahahaha //
		%com: encenação de <i>ahahaha</i>
71	*LUI:	< hhh > /
		%exp: hhh → riso
72	*AST:	[< < hhh > pois / é preciso um bom contador / é mesmo / é verdade / é verdade > //
73	*HEL:	< é > //
74	*JOA:	< hhh / exato > //
		%exp: hhh → riso
75	*LUI:	< hhh / é / é > //
76	*JOA:	e quando nós não achamos piada nenhuma / &ah:/ à: / à anedota //
		%par: nenhuma → nenh'
77	*LUI:	e temos que sorrir //
78	*JOA:	e temos que sorrir / hhh //
		%exp: hhh → riso; %com: ênfase em <i>sorrir</i>
79	*LUI:	[< < isso é / é / é / é / é > //
80	*EUG :	[< < fica-se logo com um sorriso amarelo > //
81	*LUI:	é / é //
82	*EUG :	uma pessoa já não sabe //
83	*LUI:	é / é / às vezes é uma chatice //
84		< e: / e quando a gente / está assim / pronto / quando está assim um bocadinho / pronto / a gente está a fazer um bocado de cerimónia / e / e há uma anedota / que a gente não percebe > //
		%par: está → 'tá

85	*HEL:	[<] < ai / que chumbada > //
86	*LUI:	tudo a rir e a gente ãh / ãh / ãh / ãh //
87	*JOA:	[<] < e nós não percebemos / hhh / sim > //
88	*HEL:	< hhh > /
		%exp: hhh → riso
89	*LUI:	hhh / quer dizer / geralmente diz que não percebe / não é /
90		mas se é assim uma coisa um bocado de cerimónia //
		%exp: hhh → riso
91	*LUI:	< assim / imagina / uma coisa assim um bocado > //
		%com: segue-se um enunciado sobreposto
92	*AST:	[<] < XXX o João tinha de me explicar quase tudo > //
93	*HEL:	< pois / pela língua / não é ? pela expressão > //
94	*AST:	é / é //
95	*EUG :	mas eu acho que pior do que isso / pior do que fazemos figura de urso / e quando temos aquele chato / que conta anedotas umas atrás das outras //
96	*LUI:	ai / isso é um horror //
97	*EUG :	< e / e / e / e / e uma pessoa sorri-se por piedade / piedade XXX > //
98	*AST:	[<] < e acha que tem imensa piada > //
99	*LUI:	[<] < a gente já não pode > //
100	*LUI:	[<] < já não pode / é horrível //
101	*HEL:	[<] < é > //
102	*EUG :	para que ele não fique mal colocado / mas já não //
103	*LUI:	[<] < é > //
104	*EUG :	< por que não te calas senão eu / eu / eu / eu / eu > //
105		já dói //
106	*LUI:	dói / dói / dói //

(v) F-NCCH 2 - [AMIGOS E FAMÍLIA] - EN7 - “Oito Mulheres” - enunciados 247 a 270:

247		mas isso faz-me lembrar aquele filme / “8 mulheres” / que eu te emprestei //
248		a Luísa conhece ? “8 mulheres” ?
249	*LUI:	“8 mulheres” ?
250	*JOA:	“8 mulheres” / que é como se chama /
251		que é um filme francês //
252		com a Catherine Deneuve e //
253	*LUI:	não / não / não conheço //
254	*JOA:	e então a história é mais ou menos essa //
255		&ah:/ um / um /a filha descobre que o pai estava morto / acho que é / eu já não me lembro muito bem da história //
256		conclusão / com aquele drama todo /&ah/ começam as intrigas todas / entre as mulheres //
257		porque eram só mulheres que estavam em casa //
258		a filha / a mãe / a avó / etc. //
259		e descobrem / vão-se descobrindo segredos / mas /&ah/ segredos horrorosos / tenebrosos / sobre cada um / dessas/ dessas personagens / das mulheres //
260		no fim /afinal o pai não tinha nada morrido //
261		quando a filha bate à porta //
262		só que com o desgosto com tudo aquilo que veio a saber /suicida-se //
263		<e é assim que acaba o filme / hhh > /
264	*LUI:	<hhh> /
265	*AST:	[<] < hhh >/
		%exp: hhh → riso
266	*AST:	<há pessoas que realmente XXX > //
267	*JOA:	é / é engraçado / é muito giro o filme //
		%com: engraçado → engra’
268		<se quiser empresto-lhe> //
269	*AST:	[<]<XXX> /
270		<é muito / muito bom> //

ANEXO 4

Corpus Furtado (2014) [FURTADO (2014) PI-AMIGOS E FAMÍLIA]

- transcrição por enunciados (enunciado 1 a 293) -

1	*JOA:	a Luísa podia contar outra vez //
		%com: ouvem-se vozes por trás
3	*LUI:	[<] < queres que eu conte outra vez ?> //
4	*JOA:	sim / se faz favor //
5	*LUI:	para aí ?
		%par: para a → p'r'á'i
6	*JOA:	&ah &ah XXX // < hhh > /
		%exp: hhh → riso; %com: o enunciado é produzido com hesitação, parte final a rir; %com: várias vozes sobrepostas
7	*AST:	< ah / porque tu estás aí / hhh > //
		%exp: hhh → riso
8	*HEL:	< para nós > //
		%par: para a → p'r'a
9		eu não ouvi //
10	*LUI:	então vou contar para a Helga //
		%par: para a → p'r'á
11		então é assim //
		%par: então → 'tão
12		uma igreja / estão pessoas cá fora no átrio da igreja / a conversar //
		%par: então → 'tão
13		e a certa altura chega um carro / um Mercedes //
14		sai de lá /o bispo / que entra na igreja //
15		daí a pouco / outro carro / outro Mercedes //
16		sai um padre / que entra na igreja //
17		depois outro Mercedes / e mais Mercedes //
18		peessoas que vão para a //
		%par: para a → p'r'á
19		que se dirigem à igreja //
20		então / cá fora / um: / um +
21		há uma pessoa / que se vira para outra / e que pergunta //
		%par: para a → p'r'á
22		é que esta anedota é em espanhol / portanto //
23		mas que +
24		só eu que não sei espanhol //
25		qué / qué hacen ? qué hacen ? lá dentro ? qué qué estão haciendo ?
		%com: tentativa de enunciação em espanhol
26		están a orar //
27		Orar ? que es orar ?
28		implorar mercedes a dios //
29	*HEL:	< hhh > /
30	*JOA:	< hhh > /

31	*EUG :	[<] < XXX implorar Mercedes XXX / hhh > /
32	*HEL:	[<] < hhh / tá boa > //
		%exp: hhh → riso
33	*AST:	é / eu gosto é das anedotas das louras que são muito simples e //
34	*LUI:	sabes ?
35	*AST:	e fáceis de contar / hhh //
		%exp: hhh → última parte do enunciado é produzida a rir
36	*LUI:	então conta-as / hhh //
		%exp: hhh → riso; %par: conta-as → cont ' às
37	*AST:	sei algumas / a mais gira / mas é +
38		tem de ser contada pela minha filha Joana / &ah:/ mas pronto vou tentar //
39	*LUI:	grava //
40	*AST:	&ah:/ &ah:/ du: /duas louras / &ah:/ vão no carro e / &ah:/ diz a condutora loura à outra //
41		olha /olha / va / vai lá fora ver se os piscas estão a funcionar //
42		a outra vai / &ah:/ ela liga o pisca / e a outra responde //
43		agora sim / agora não //
44		agora sim / agora não //
45		< agora sim / agora não > //
46	*LUI:	[<] < hhh > /
47	*EUG :	< hhh > /
48	*HEL:	< hhh / está boa > /
		%par: está → 'tá
49	*JOA:	< hhh > /
50	*LUI:	< hhh/ isso tem piada / tem piada / hhh > /
51	*JOA:	< hhh> /
52	*HEL:	< hhh / > //
		%exp: hhh → riso
53	*AST:	esta é das minhas preferidas //
54	*JOA:	a única vez //
55	*LUI:	deve haver mais anedotas / eu: / eu não sei / eu não fixo anedotas //
56	*JOA:	eu: / eu fartei-me de rir / com uma: / uma: / uma senhora /sim //
57		que / que tem a tua idade //
58		&ah / como se eu tivesse uma diferença assim tão grande / bom //
59		que é da igreja //
60		que é a Simone //
61		e então eu / no meu desespero //
62		eu estava lá a dormir / a dormir na igreja //
63		e / no meu desespero / pedi-lhe para //
		%par: para a → p'r'a
64		que estava a fazer um trabalho mas que / enfim //
65		não conseguia / &ah:/ recolher anedotas de forma espontânea etc. //
66		então a nossa conversa acabou / a: / as duas a rir a bandeiras despregadas //
		%com: é atribuída ênfase em rir; %com: as → a

67	*LUI:	a contarem coisas uma à outra ?
68	*JOA:	não / a dizer mal das anedotas //
69	*LUI:	ah / hhh /
		%exp: hhh → riso
70	*JOA:	porque não sei quê / e depois aquele momento em que nos / no fim / nos temos de rir / ahahaha //
		%com: encenação de <i>ahahaha</i>
71	*LUI:	< hhh > /
		%exp: hhh → riso
72	*AST:	[<] < hhh > pois / é preciso um bom contador / é mesmo / é verdade / é verdade > //
73	*HEL:	< é > //
74	*JOA:	< hhh / exato > //
		%exp: hhh → riso
75	*LUI:	< hhh / é / é > //
76	*JOA:	e quando nós não achamos piada nenhuma / &ah:/ à: / à anedota //
		%par: nenhuma → nenh'
77	*LUI:	e temos que sorrir //
78	*JOA:	e temos que sorrir / hhh //
		%exp: hhh → riso; %com: ênfase em <i>sorrir</i>
79	*LUI:	[<] < isso é / é / é / é / é > //
80	*EUG :	[<] < fica-se logo com um sorriso amarelo > //
81	*LUI:	é / é //
82	*EUG :	uma pessoa já não sabe //
83	*LUI:	é / é / às vezes é uma chatice //
84		< e: / e quando a gente / está assim / pronto / quando está assim um bocadinho / pronto / a gente está a fazer um bocado de cerimónia / e / e há uma anedota / que a gente não percebe > //
		%par: está → 'tá
85	*HEL:	[<] < ai / que chumbada > //
86	*LUI:	tudo a rir e a gente ãh / ãh / ãh / ãh //
87	*JOA:	[<] < e nós não percebemos / hhh / sim > //
88	*HEL:	< hhh > /
		%exp: hhh → riso
89	*LUI:	hhh / quer dizer / geralmente diz que não percebe / não é /
90		mas se é assim uma coisa um bocado de cerimónia //
		%exp: hhh → riso
91	*LUI:	< assim / imagina / uma coisa assim um bocado > //
		%com: segue-se um enunciado sobreposto
92	*AST:	[<] < XXX o João tinha de me explicar quase tudo > //
93	*HEL:	< pois / pela língua / não é ? pela expressão > //
94	*AST:	é / é //
95	*EUG :	mas eu acho que pior do que isso / pior do que fazermos figura de urso / e quando temos aquele chato / que conta anedotas umas atrás das outras //
96	*LUI:	ai / isso é um horror //
97	*EUG	< e / e / e / e uma pessoa sorri-se por piedade / piedade XXX > //

	:	
98	*AST:	[< < e acha que tem imensa piada > //
99	*LUI:	[< < a gente já não pode > //
100	*LUI:	[< < já não pode / é horrível //
101	*HEL:	[< < é > //
102	*EUG :	para que ele não fique mal colocado / mas já não //
103	*LUI:	[< < é > //
104	*EUG :	< por que não te calas senão eu / eu / eu / eu / eu > //
105		já dói //
106	*LUI:	dói / dói / dói //
107	*JOA:	a única que eu conheço é //
108		dois surdos vão na rua //
109		diz um para o outro //
		%par: para o → p'r'ó
110		isto foi-me ensinado pelo meu pai tinha eu dez anos de idade //
111	*EUG :	nunca mais te esqueceste ?
112	*JOA:	não //
113	*LUI:	então / então / &ah / grava //
114	*JOA:	está /está / está / está a gravar //
115		&ah:/ dois surdos vão na rua //
116		diz um para o outro //
		%par: para o → p'r'ó
117		vais à pesca ?
118		diz o outro //
119		não / não / vou à pesca //
120		ah: / pensei que ias à pesca //
121	*HEL:	< hhh > /
122	*AST:	< hhh > /
123	*EUG :	< hhh > /
124	*LUI:	< hhh > // eu essa conheço também //
		%exp: hhh → riso
125	*EUG :	ah / conheces //
126	*LUI:	é do almanaque / é do almanaque //
127		não sei quantos //
		%com: última parte do enunciado com elevação da entoação
128		nós éramos pequenos //
129	*EUG :	< sim / &ah:/ há livros de anedotas que contêm anedotas em quantidades industriais > //
130	*AST:	[< < pois /eu sei alguma coisa em alemão mas > //
131		é há ali //
132	*JOA:	traduz //
133		XXX
134	*JOA:	se puderes / se puderes //

135	*LUI:	mas há livros de anedotas / sabes //
136		mas há uma //
137	*JOA:	pois / mas tem de ser espontâneo //
138	*LUI:	ah //
139	*EUG :	há uma que eu, eu, eu, eu, eu //
140	*JOA:	um contexto natural //
141	*LUI:	ah //
142	*EUG :	que eu, eu, eu, eu //
143	*JOA:	de conversação //
144	*LUI:	ah //
		%com: enunciados 130-144 sobrepostos
145	*EUG :	eu ouvi aqui há uns / há uns tempos / e que tu já conheces //
146		a mãe também //
147		que é a história dos cogumelos //
148	*LUI:	dos ? dos cogumelos ?
150	*JOA:	ah / a história dos cogumelos //
151	*EUG :	não conheces ?
152	*LUI:	não //
153	*EUG :	também não ?
154	*AST:	não sei se é aquela que eu penso que é / não sei //
155	*EUG :	do omelete de cogumelos ?
156	*AST:	não / não / não conheço //
157	*EUG :	é / &ah:/ um casal //
158		ele morre //
159		há o funeral //
160		a viúva está no funeral //
161		vem uma amiga / e diz-lhe //
162		ó / Mariazinha / que desgraça / então morreu-te o teu marido //
163		é verdade //
164		conta-me como é que foi //
165		olha / foi assim //
166		fomos passear //
167		apanhámos cogumelos // e eu vim para casa e < fiz-lhe um omelete de cogumelos > //
168		e eu vim para casa e < fiz-lhe um omelete de cogumelos > //
169	*JOA:	[<] < esta é horrível > //
170	*AST:	< hhh > /
		%exp: hhh → riso
171	*EUG :	fiz um omelete de cogumelos //
172		ele comeu o omelete de cogumelos //
173		sentiu-se mal disposto //

174		olha / ficou envenenado e morreu //
175		ai / que desgraça a tua / e tal //
176		bom / &ah:/ passado uns tempos / volta a casar / e passado uns tempos / < o marido volta a morrer > //
177	*LUI:	[<] < hhh > /
		%exp: hhh → riso
178	*EUG :	< voltam-se a encontrar no funeral > //
179	*LUI:	[<]<isso já é> //
180	*EUG :	<e a amiga / diz > //
181	*AST:	[<] < hhh > /
182	*HEL:	[<] < hhh > /
		%exp: hhh → riso
183	*EUG :	oh /Mariazinha / <segunda vez / tens mesmo pouca sorte> //
184	*JOA:	[<]<és uma desgraçada> //
185	*AST:	[<] < hhh > /
		%exp: hhh → riso
186	*EUG :	então / de que é que morreu o teu marido ?
187		olha / foi assim / eu digo-te //
188		fomos passear //
189		apanhámos cogumelos //
190		e eu vim para casa //
191		fiz um omelete de cogumelos//
192		ele comeu o omelete de cogumelos//
193		bem / sentiu-se mal disposto e morreu//
194	*EUG :	<ó /Mariazinha / mas que pena /e tal > //
195	*AST:	[<]<XXX> //
196	*HEL:	[<]<coitado / hhh> /
197		%exp: hhh → riso
198	*EUG :	&ah / pumba / a Mariazinha casa terceira vez //
199		passado uns tempos /o marido morre e há o funeral //
200		< e há a Mariazinha no funeral> //
201	*AST:	[<]<outra vez> /
		%com: enunciado quase imperceptível
202	*EUG :	e a amiga vai ter com ela e diz //
203		Ó / Mariazinha / não precisas de me dizer mais nada /já sei como é que foi//
204	*LUI:	[<] < hhh > /
205	*AST:	[<] < hhh > /
		%exp: hhh → riso
206	*EUG :	vocês foram passear //
207		tu apanhaste cogumelos//

208		vieste para casa//
209		fizeste um omelete de cogumelos //
210		o teu marido sentiu-se mal disposto //
211		não / não foi assim //
212		comeu o omelete de cogumelos //
213		sentiu-se maldisposto//
		%com: maldisposto → 'maldis
214		não / não foi assim //
215		desta vez o meu marido <não quis comer o omelete de cogumelos / não quis comer o omelete de cogumelos> //
216	*JOA:	[<] < hhh >/
		%exp: hhh → riso
217	*EUG :	foi assim que morreu / não queria comer o omelete de cogumelos //
218	*AST:	hhh /
		%exp: hhh → riso
219	*LUI:	[<] < hhh >/
220	*HEL:	[<] < hhh >/
221	*AST:	[<] < hhh >/
222	*JOA:	desta vez / hhh /
		%exp: hhh → riso
223	*LUI:	ai / é engraçada / é engraçada //
224	*EUG :	é engraçada / não é ?
225	*LUI:	é muito engraçada //
226	*EUG :	é engraçada / <é muito engraçada> //
		%com: última parte do enunciado é dita de forma irónica
227	*JOA:	[<] < hhh >/
		%exp: hhh → riso
228	*LUI:	é / é //
229		<não quis comer hhh> /
230	*HEL:	[<] < hhh >/
231	*EUG :	[<] < hhh >/
		%exp: hhh → riso
232	*AST:	eu gosto imenso daquela frase que o Churchill terá dito / a uma / a uma / uma mulher muito antipática //
233		já não sei o contexto mais concreto //
234		&ah /que era / que era tão antipática //
235		que ele lhe terá dito //
236		&ah /se eu fosse a senhora //
237		eu / eu /&eh / faria um chá envenenado //
238		se eu fosse o marido da //
239		ai é que está a dificuldade / saber exatamente o que dizer //
240		se eu fosse o marido da senhora //
241		eu / eu preparava um chá envenenado //
242		e bebia-o //

		%com: ênfase em <i>bebia-o</i>
243	*EUG :	[<] < hhh >/
244	*HEL:	[<] < hhh >/
245	*LUI:	[<] < hhh >/
246	*JOA:	[<] < hhh >/ exato / hhh /
		%exp: hhh → riso
247		mas isso faz-me lembrar aquele filme / “8 mulheres” / que eu te emprestei //
248		a Luísa conhece ? “8 mulheres” ?
249	*LUI:	“8 mulheres” ?
250	*JOA:	“8 mulheres” / que é como se chama /
251		que é um filme francês //
252		com a Catherine Deneuve e //
253	*LUI:	não / não / não conheço //
254	*JOA:	e então a história é mais ou menos essa //
255		&ah:/ um / um /a filha descobre que o pai estava morto / acho que é / eu já não me lembro muito bem da história //
256		conclusão / com aquele drama todo /&ah/ começam as intrigas todas / entre as mulheres //
257		porque eram só mulheres que estavam em casa //
258		a filha / a mãe / a avó / etc. //
259		e descobrem / vão-se descobrindo segredos / mas /&ah/ segredos horrorosos / tenebrosos / sobre cada um / dessas/ dessas personagens / das mulheres //
260		no fim /afinal o pai não tinha nada morrido //
261		quando a filha bate à porta //
262		só que com o desgosto com tudo aquilo que veio a saber /suicida-se //
263		<e é assim que acaba o filme / hhh > /
264	*LUI:	<hhh> /
265	*AST:	[<] < hhh >/
		%exp: hhh → riso
266	*AST:	<há pessoas que realmente XXX > //
267	*JOA:	é / é engraçado / é muito giro o filme //
		%com: engraçado → engra'
268		<se quiser empresto-lhe> //
269	*AST:	[<]<XXX> /
270		<é muito / muito bom> //
271	*AST:	[<]<um primo da minha mãe foi casado duas vezes > //
272		a primeira mulher suicidou-se //
273		a segunda mulher morreu com cancro //
274	*HEL:	safa //
275	*AST:	e agora já não se casa mais tem / tem uma namorada / ou não sei //
276	*HEL:	uma companheira //
277	*AST:	uma companheira / ou já XXX //
278		XXX
279	*HEL:	caramba //
280	*AST:	que horror / não é//

281	*AST:	há pessoas / XXX //
282	*EUG :	<é / é /há XXX> //
283	*JOA:	[<]<eu agradeço a /a> //
284	*HEL:	colaboração //
285	*JOA:	contribuição //
286	*LUI:	contribuição //
287	*JOA:	tenho aqui material já suficiente / <hhh> //
288	*AST:	[<] < hhh > /
289	*HEL:	[<] <hhh> /
290	*LUI:	[<] < hhh > /
291	*AST:	olha /vou-te contar /eu só consigo memorizar anedotas muito curtas//
292	*JOA:	ai//
293	*AST:	foi uma prima minha /aliás //

ANEXO 5

Ficha de Indexação do *corpus* Furtado (2014):

1. A INTERAÇÃO			
LOCAL: Lisboa Data: janeiro de 2014			
DOMÍNIO: privado – informal – família e amigos – relação marido/mulher, pai / mãe/filha e amigas - humor Nº PALAVRAS: 2448			
1.2. PARTICIPANTES			
1.2.1. NÚMERO	5		
1.2.2. Caracterização sócio-cultural	Narradores: *LUI/ *AST/ *EUG	Narratário: *JOA	Outro(s): *HEL
1.2.2.1. Idade	*LUI 66 *AST 41 *EUG 65	*JOA 37	*HEL 63
1.2.2.2. Género	*LUI F *AST F *EUG M	*JOA F	*HEL F
1.2.2.3. Nível de Instrução	*LUI *AST *EUG	*JOA	*HEL
1.2.2.4. Grupo Profissional			
1.2.2.5. Localidade de Residência			
1.2.2.6. Influências Linguísticas	Todos os intervenientes são bilingues Português / Alemão, com exceção de *EUG, cuja língua materna é a portuguesa.		
1.2.2.7. Outras características dos narradores	*LUI: Licenciada em Estudos Clássicos; *EUG: Engenheiro Eletrotécnico *AST: Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, variante Inglês/ Alemão		
1.2.3. Relação entre os participantes			
1.2.3.1. Familiares	*EUG ↔ *HEL ↔ *JOA		
1.2.3.2. Amigos	*JOA ↔ *AST *EUG ↔ *HEL ↔ *LUI ↔ *JOA		
1.2.3.3. Colegas	*HEL ↔ *AST		
1.2.3.4. Conhecidos	*EUG ↔ *AST *LUI ↔ *AST		
1.2.4. Formas de tratamento			
Segunda pessoa	*EUG ↔ *HEL ↔ *JOA *AST ↔ *HEL ↔ *JOA *EUG ↔ *HEL ↔ *LUI		

	*LUI → *JOA *LUI → *AST		
Terceira pessoa com ou sem pronome sujeito	*EUG ↔ *AST *LUI ↔ *AST *JOA → *LUI		
Terceira pessoa com forma nominal			
Fórmulas de delicadeza/deferência			
2. SITUAÇÃO DE ENUNCIÇÃO			
O espaço físico corresponde à sala de estar do apartamento do casal *HEL e *EUG. Os interlocutores estão muito à vontade, especialmente *LUI e *AST. O registo informal e coloquial de *LUI e de *AST demonstra o à vontade de ambas na situação de enunciação. Tópicos de conversa: a narrativa de Piadas – uma Piada espanhola – uma Piada sobre o cliché da mulher loura- narrativa de uma NCCH – estadia numa igreja e conversa com hóspede sobre a não motivação do riso nas Piadas – conversa sobre as situações de constrangimento que podem causar as Piadas – narrativa de uma Piada sobre dois surdos – narrativa de uma Piada – omelete de cogumelos - assassinio do marido – narrativa sobre o filme “Oito mulheres” - narrativa séria sobre as desgraças de um tio			
3. O ENUNCIADO NARRATIVO NO ESPAÇO DE ENUNCIÇÃO – DIMENSÃO DISCURSIVO-PRAGMÁTICA			
NÚMERO DE ENUNCIADOS NARRATIVOS TRANSCRITOS:			3
3.1. A INTRODUÇÃO DO ENUNCIADO NARRATIVO			
3.1.1. o EN é pedido pelo futuro Narratário			EN1
3.1.2. o EN é pedido pelo futuro Narrador			EN2, EN3
3.2. OS CO-ENUNCIADORES			
3.2.1. O EN é construído unicamente por um Narrador			EN1 (*LUI), EN2 (*AST), EN6 (*EUG)
3.2.2. O EN é construído por mais do que um Narrador			
3.2.3. O EN dirige-se a um Narratário presente			EN1 (*LUI → *HEL) EN6 (*EUG → *AST)
3.2.4. O EN dirige-se a vários Narratários presentes			EN2 (*AST → TODOS)
3.3. A DISTRIBUIÇÃO DO ENUNCIADO NARRATIVO NA INTERAÇÃO			
3.3.1. O EN = um turno	EN1, EN2, EN3	3.3.4. O EN surge no início de um turno	EN1, EN2, EN6
3.3.2. O EN = mais do que um turno		3.3.5. O EN surge no meio de um turno	
3.3.3. O EN = a parte de um turno		3.3.6. O EN surge no final do turno	
3.4. O ENUNCIADO NARRATIVO E O TÓPICO DA CONVERSAÇÃO			
3.4.1. O EN está relacionado com o tópico anterior			EN1, EN2, EN6

3.4.2. O EN ilustra uma tese sobre o Tópico expressa antes	
3.4.3. O EN introduz um novo Tópico	
3.4.4. O EN introduz um Subtópico	EN1, EN2, EN6
3.4.5. O EN fecha um Tópico	
3.4.6. O EN ilustra uma opção do Género Textual expressa antes	EN1, EN2, EN6
4. TEMA	
Narrativas de Piadas e de NCCHs	
5. RESUMO	
EN1: a narrativa de uma Piada espanhola EN2: narrativa de uma Piada sobre o cliché da mulher loura EN3: narrativa de uma NCCH - estadia numa igreja e conversa com hóspede sobre a não motivação do riso nas Piadas EN4: conversa sobre as situações de constrangimento que podem causar as Piadas EN5: narrativa de uma Piada sobre dois surdos EN6: narrativa de uma Piada – omelete de cogumelos - assassinio do marido EN7: narrativa sobre o filme “Oito mulheres” EN8: narrativa séria sobre as desgraças de um tio	

ANEXO 6

Fichas de Indexação dos *corpora* Morais (2010) presentes neste trabalho⁶⁸

(i) M-Piada 1 [A479 PI-CASA E FAMÍLIA] - “Avião”:

LOCAL: Lisboa

DATA: 197?

DOMÍNIO: privado – informal – casa e família – histórias da casa – humor

N.º PALAVRAS: 1332

1.1. CORPUS DE ORIGEM		Português Fundamental	
1.1.1. COD Origem	A 479 / CD Varport OC-P-70-2f-004		
1.1.2. Entidade / Investigador	CLUL [10]		
1.1.3. Registo Áudio	Cassete A 44c / MatrizL47a / CD Lisboa 2 (entrevistas A 479) Boa qualidade de audição, embora no início haja problemas técnicos que interferem na gravação. É difícil compreender um dos homens. Há muita sobreposição de vozes e de risos. Tempo Total da Interação: 6m 52s Tempo Total da Transcrição: 6m 52s (?)		
1.2. PARTICIPANTES			
1.2.1. Número		4	
1.2.2. Caracterização sócio-cultural		Narrador: *GRA	Narratário-entr.: * I10 Outros: *XYZ, *ABC
1.2.2.1. Idade	42	Faixa etária: 20	
1.2.2.2. Género	F	F	
1.2.2.3. Nível de Instrução	6	6	
1.2.2.4. Grupo Profissional	A	A	
1.2.2.5. Localidade de Residência	?	?	
1.2.2.6. Influências Linguísticas	00	Dist. Origem: Q	
1.2.2.7. Outras características do narrador	Psicóloga. Muito dominante na conversação, impõe a sua voz sobre a de um outro interlocutor. Lisboaeta, classe média: marcas sociolectais típicas do grupo social a que pertence.		
1.2.3. Relação entre os participantes			
1.2.3.1. Familiares		1.2.3.5. Desconhecidos	
1.2.3.2. Amigos	X ?	1.2.3.6. Relação Hierárquica	
1.2.3.3. Colegas	X ?	1.2.3.7. Relação decorrente da Sit. Enunciação	
1.2.3.4. Conhecidos		1.2.3.8. Outra	

⁶⁸Esta Ficha de Indexação, assim como as seguintes, foram-nos fornecidas pelo Professor Armindo de Morais que transcrevemos como consta no original.

1.2.4. Formas de tratamento	
Segunda pessoa	*GRA → *XYZ: <i>até / até te vais rir //</i> *ABC → *GRA: <i>mas olha /</i> *GRA → *I10: <i>tu / cala-te //</i>
Terceira pessoa com ou sem pronome sujeito	*I10 → *GRA: <i>e eu oiço / não se esqueça //</i> *GRA → *I10: <i>quer que eu conte outra história</i>
Terceira pessoa com forma nominal	*XYZ → *GRA: <i>mas / ó: Cinha / já agora uma anedota / daquelas /</i>
Fórmulas de delicadeza/deferência	
Outras	*GRA →: *ABC: <i>< que chato // o / o menino é capaz de estar calado ></i> *GRA → *XYZ: <i>[<] <os portugueses não são racistas / filha > //</i>

2. SITUAÇÃO DE ENUNCIÇÃO

Não é possível identificar o espaço físico. Os interlocutores estão muito à vontade e referem-se à situação de gravação com ironia. Um dos homens parece ter intimidade com a *I10 e a *GRA. A conversa é dominada por *GRA que impõe a segunda narrativa.

Tópicos de conversação: certificação de que está a gravar – anedota da tia e da revista católica: o significado de formicar – proposta de uma anedota – explicação do motivo de serem 500 palavras para a recolha que está a ser feita – anúncio uma anedota – explicação da metodologia para obter 500 palavras – anúncio da anedota – anedota sobre racismo

3. O ENUNCIADO NARRATIVO NO ESPAÇO DE ENUNCIÇÃO – DIMENSÃO DISCURSIVO-PRAGMÁTICA

NÚMERO DE ENUNCIADOS NARRATIVOS TRANSCRITOS: 2			
3.1. A INTRODUÇÃO DO ENUNCIADO NARRATIVO			
3.1.1. O EN é pedido pelo futuro Narratário			
3.1.2. O EN é proposto pelo futuro Narrador			EN1 e EN2
3.2. OS CO-ENUNCIADORES			
3.2.1. O EN é construído unicamente por um Narrador			EN1 e EN2
3.2.2. O EN é construído por mais que um Narrador			
3.2.3. O EN dirige-se a um Narratário presente			
3.2.4. O EN dirige-se a vários Narratários presentes			EN1 e EN2
3.3. A DISTRIBUIÇÃO DO ENUNCIADO NARRATIVO NA INTERACÇÃO			
3.3.1. O EN = um turno		3.3.4. O EN surge no início de um turno	
3.3.2. O EN = mais de um turno	EN1, EN2	3.3.5. O EN surge no meio de um turno	
3.3.3. O EN = a parte de um turno		3.3.6. O EN surge no final do turno	

3.4. O ENUNCIADO NARRATIVO E O TÓPICO DA CONVERSÇÃO	
3.4.1. O EN está relacionado com o Tópico	
3.4.2. O EN ilustra uma tese sobre o Tópico expressa antes	
3.4.3. O EN introduz um novo Tópico	
3.4.4. O EN introduz um Subtópico	
3.4.5. O EN fecha um Tópico	
3.4.6. O EN ilustra uma opção de Género Textual expressa antes	EN1; EN2

4. TEMA

Anedotas : anedota de família; anedota.

5. RESUMO /QUESTIO

EN1:Relato de uma história humorística referente à ingenuidade da tia. Jogo fonético com a palavra fôrmica; *GRA: /já está a gozar ? hhh / então < esta por acaso > / até é bonita //
 EN2: anedota sobre o racismo dos portugueses. *GRA: < então vou contar uma anedota // a melhor anedota do ano > //

6. TIPO DE EN

EN1: RPO1: História de cariz anedótico passada em família. Confronto de posições.
At. – O.g. – O.b. – Ac.: dramatização/DD – O.b. – Ac.: dramatização/DD– O.l.(suspense) – Ac.: dramatização/DD/retoma de gatilho+ ‘pointe’) – Re.: dramatização/DD – retoma do EN: dramatização/ repetição da pointe – O.b. –Ac.: dramatização/DD – Av. F. – retoma do EN.(na perspectiva da personagem principal): Ac.: dramatização/DInt/alternada com Pós-Av./O.b. – Re. – Pós-Av.

EN2: RPO2: Anedota – Sequência de 6 mini-cenas dramatizadas em DD
At.(negociação) / Av. – O.g. – Ac. – [sequência intercalada –negociação] – Ac.1: dramatização/DD – [sequência intercalada - negociação] – Ac.1 (retoma) – O.l. – Ac.2:dramatização/DD – Av. – O.b. – Ac.3a: dramatização/DD – [sequência intercalada - negociação] – O.l. – Ac.3b: dramatização/DD - O.l. – Ac.3c: dramatização/DD - O.l. – Ac.3d: dramatização/DD/‘Pointe’ – Av.e. – C./Av.F.

7. FUNÇÃO DO EN

EN1: divertir
 EN2: divertir

(ii) M-NCCH 1 [C528 PI-CASA E FAMÍLIA] - “Mania das Limpezas”:

1. A INTERACÇÃO

LOCAL: Porto

DOMÍNIO: privado – informal – casa e família – relação com outros familiares – humor

N.º PALAVRAS TRANSCRITAS: 652

COD: C528 pi-casa e família

DATA: 197?

1.1. CORPUS DE ORIGEM	Português Fundamental		
1.1.1. COD Origem	C 528 [01]		
1.1.2. Entidade / Investigador	CLUL		
1.1.3. Registo Áudio	C A 31c / Matriz P24a / CD Porto 2 (entrevistas – C528) Qualidade deficiente do registo. Há partes de difícil audição. Um dos interlocutores – o homem – está distante do microfone. Os sinais de retorno da mulher são só parcialmente audíveis. A narradora fala muito rápido e com uma dicção difícil. Em determinadas partes baixa muito a voz. Tempo Total da Interação: 4m 49s Tempo Total da Transcrição: 0m – 3m 36s = 3m 36s		
1.2. PARTICIPANTES			
1.2.1. Número	3		
1.2.2. Caracterização sócio-cultural	Narrador: *ROS	Narratário-entr.: 01 *FER	Outro(s): *ANT
1.2.2.1. Idade	60	Faixa etária: 20	Faixa etária: 20
1.2.2.2. Género	F	F	M
1.2.2.3. Nível de Instrução	L	6	D
1.2.2.4. Grupo Profissional	1	A	4 ?
1.2.2.5. Localidade de Residência	C00	?	Dist. Origem : Q00
1.2.2.6. Influências Linguísticas	F	Dist. Origem : A00	
1.2.2.7. Outras características do narrador	Dona de casa. Viveu 20 anos em África.		
1.2.3. Relação entre os participantes			
1.2.3.1. Familiares	*ROS - *ANT (mãe-filho) *FER - *ANT (casal)	1.2.3.5. Desconhecidos	
1.2.3.2. Amigos		1.2.3.6. Relação Hierárquica	
1.2.3.3. Colegas		1.2.3.7. Relação decorrente da Sit. Enunciação	
1.2.3.4. Conhecidos		1.2.3.8. Outra	
1.2.4. Formas de tratamento			
Segunda pessoa	*MAR → *FER - <i>ouve isto que vale a pena</i>		
Terceira pessoa com ou sem pronome sujeito	*ROS → *MAR - <i>como já lhe disse</i>		
Terceira pessoa com forma nominal			
Fórmulas de delicadeza/deferência			
2. SITUAÇÃO DE ENUNCIÇÃO			
Não é possível identificar o espaço físico. Parece ser na casa da entrevistada. Os interlocutores estão à vontade, havendo conhecimento partilhado entre eles. A primeira história é já conhecida de *FER que a solicita para que *ANT também a oiça. A segunda história é nova para ambos. Há cumplicidade entre todos os interlocutores quanto às opiniões sobre as personagens que são tema das histórias. Tópicos de conversa: pessoas da família da entrevistada – <u>a prima com a mania da limpeza</u> – comentários sobre a prima – a irmã da prima – <u>o episódio do velório em casa da irmã da prima</u> – os velórios no Porto: costumes – a mudança de casa das primas - [interrupção]			

3. O ENUNCIADO NARRATIVO NO ESPAÇO DE ENUNCIACÃO – DIMENSÃO DISCURSIVO-PRAGMÁTICA

NÚMERO DE ENUNCIADOS NARRATIVOS		2	
3.1 A INTRODUÇÃO DO ENUNCIADO NARRATIVO			
3.1.1. O EN é pedido pelo futuro Narratário		EN1 (?)	
3.1.2. O EN é proposto pelo futuro Narrador		EN2	
3.2 OS CO-ENUNCIADORES			
3.2.1. O EN é construído unicamente por um Narrador		EN1; EN2	
3.2.2. O EN é construído por mais que um Narrador			
3.2.3. O EN dirige-se a um Narratário presente			
3.2.4. O EN dirige-se a vários Narratários presentes		EN1; EN2	
3.3 A DISTRIBUIÇÃO DO ENUNCIADO NARRATIVO NA INTERACÇÃO			
3.3.1. O EN = um turno	EN2	3.3.4. O EN surge no início de um turno	EN2
3.3.2. O EN = mais de um turno	EN1	3.3.5. O EN surge no meio de um turno	
3.3.3. O EN = a parte de um turno		3.3.6. O EN surge no final do turno	
3.4 O ENUNCIADO NARRATIVO E O TÓPICO DA CONVERSAÇÃO			
3.4.1. O EN está relacionado com o Tópico		EN1	
3.4.2. O EN ilustra uma tese sobre o Tópico expressa antes		EN1	
3.4.3. O EN introduz um novo Tópico		EN2	
3.4.4. O EN introduz um Subtópico			
3.4.5. O EN fecha um Tópico			
3.4.6. O EN ilustra uma opção de Género Textual expressa antes			

4. TEMA

Histórias de família

5. RESUMO /QUESTIO

EN1: Narrativa de cariz anedótico: episódio referente a prima neurótica com as limpezas. – *é / é a mania das limpezas //*

EN2: Narrativa de cariz anedótico sobre acontecimentos num segundo velório: o abandono do morto. – *e agora esta irmã também que: / que lhe morreu o marido / fez a mesma coisa //*.

6. TIPO DE EN

EN1: RPO2: breve sequência de eventos/acções. Destaque para a acção final (climax) e para o carácter bizarro do comportamento da personagem principal. Encenação: aspecto iterativo. Forte avaliação. Retoma da narrativa com mais explicações.

Av.e. – O.g. – Ac.1 – Ac.2 – Av.e. – O.b. – Ac.3:climax – C./Av.F. – retoma da narr.: climax: dramatização DD/DI – Pós-Av.

EN2: RPO2: Resumo + sequência de acções com dramatização do gatilho e do climax. Retoma da acção através de nova dramatização do climax. Resultado reforçado com dramatização.

At. (resumo) – O.g. – O.b. – Av.e. – O.g.- Ac. – O.b. – Ac.: dramatização/DD – Ac.: (climax)- Av.e – O.b. – Av.F.e. – O.b. – Av. – Ac.: analepse (climax) dramatização/DD – O.b. – Ac. – Re.: dramatização/DD – O.b. – Av. Final

7. FUNÇÃO DO EN

EN1: argumentar – comprovar um juízo de valor sobre a personagem principal / desconstruir a imagem de outrém / divertir

EN2: divertir / desconstruir a imagem de outrém

(iii) M-NCCH 2 [C294 PI-CASA E FAMÍLIA] – “Sevilha”:

1. A INTERACÇÃO

COD: C294 pi-casa e família

LOCAL: Porto

DATA: 1970

DOMÍNIO: privado – informal – casa e família – relação marido / mulher – humor

N.º PALAVRAS TRANSCRITAS: 1118

1.1. CORPUS DE ORIGEM	Português Fundamental		
1.1.1. COD Origem	C 294		
1.1.2. Entidade / Investigador	CLUL [15]		
1.1.3. Registo Áudio	Cassete A 53e / Matriz L54b / CD Lisboa 8 (entrevistas – A294) Boa qualidade de audição; dificuldades nas sobreposições de vozes Tempo Total da Interação: 9m 49s Tempo Total da Transcrição: 0m – 1m 43s; 3m 30s – 6m7s = 4m 24s		
1.2. PARTICIPANTES			
1.2.1. Número	3		
1.2.2. Caracterização sócio-cultural	Narrador: *ANT António Lila	Narratário-entr.: *JN	Outro(s): *LEO Leonor Lila
1.2.2.1. Idade	30	Faixa etária: 20	28
1.2.2.2. Género	M	M	F
1.2.2.3. Nível de Instrução	6	6	3
1.2.2.4. Grupo Profissional	A	A	L
1.2.2.5. Localidade de Residência	A00	?	A00
1.2.2.6. Influências Linguísticas	?	Dist. Origem: L01	00
1.2.2.7. Outras características do narrador	Engenheiro de máquinas com o curso de filologia românica. Uso de idiomatismos – <i>fazer fitas</i> – e expressões coloquiais como <i>pá</i> , <i>género pontapé nas costas</i> , que revelam à vontade na interação.		
1.2.3. Relação entre os participantes			
1.2.3.1. Familiares	*ANT-*LEO (casal)	1.2.3.5. Desconhecidos	
1.2.3.2. Amigos	*JN- *ANT -*LEO	1.2.3.6. Relação Hierárquica	
1.2.3.3. Colegas		1.2.3.7. Relação decorrente da Sit. Enunciação	
1.2.3.4. Conhecidos		1.2.3.8. Outra	
1.2.4. Formas de tratamento			
Segunda pessoa	*ANT ↔ *LEO – <i>tu tens o descaramento de dizer / ; não me puxes pela língua //</i> *ANT → *JN – <i>mas tu não conheces Sevilha ?</i>		
Terceira pessoa com o sem pronome sujeito	*JN → *LEO – <i>vá lá buscar o casaco / *LEO</i> → *JN – <i>percebe ?</i>		
Terceira pessoa com forma nominal	*LEO → *JN – <i>comprei um casaco tão giro / Alçada //</i>		
Fórmulas de delicadeza/deferência			
2. SITUAÇÃO DE ENUNCIACÇÃO			

Não é possível identificar com exactidão o espaço físico. Pela inexistência de ruídos de fundo pode-se concluir que os interlocutores se encontram num espaço fechado, provavelmente a casa do casal, uma vez que a mulher, a dada altura, vai buscar um casaco que comprou em Espanha.

Os interlocutores estão muito à vontade, especialmente ANT e JN. O casal expõe a sua face positiva. O registo informal e coloquial do narrador revela o à vontade em relação à situação de enunciação.

Tópicos da conversa: ida a Sevilha – altura em que foram – lugares que visitaram – saídas e compras – relação com a cidade – os amigos que visitaram – episódio que aconteceu à mulher no armazém dos Preciados – lugar onde ficaram – lugares onde comiam – pequeno almoço – referência à entrevista – referência a um programa cultural – bairros de Sevilha – ida ao cinema (descrição) – comentários sobre o anfitrião – situação de entrevista – possibilidade de ida Sevilha – compras – episódio da compra do casaco – o corte Inglês – apresentação do casaco – retoma da avaliação da narrativa – comentários sobre o casaco – compra de roupa – (im)possibilidades de ir ao flamenco – idas ao cinema – comentários sobre os anfitriões – compras com o anfitrião – imposição de andar com o anfitrião – comparação de Espanha e Portugal pelo anfitrião – as repetições do anfitrião – comentários positivos sobre os anfitriões

3. O ENUNCIADO NARRATIVO NO ESPAÇO DE ENUNCIÇÃO – DIMENSÃO DISCURSIVO-PRAGMÁTICA

NÚMERO DE ENUNCIADOS NARRATIVOS TRANSCRITOS:		2	
3.1 A INTRODUÇÃO DO ENUNCIADO NARRATIVO			
3.1.1. O EN é pedido pelo futuro Narratário			
3.1.2. O EN é proposto pelo futuro Narrador		EN1, EN2	
3.2 OS CO-ENUNCIADORES			
3.2.1. O EN é construído unicamente por um Narrador		EN2 - *ANT	
3.2.2. O EN é construído por mais que um Narrador		EN1 - *ANT + *LEO	
3.2.3. O EN dirige-se a um Narratário presente			
3.2.4. O EN dirige-se a vários Narratários presentes		EN1, EN2 → *JN + *LEO	
3.3 A DISTRIBUIÇÃO DO ENUNCIADO NARRATIVO NA INTERACÇÃO			
3.3.1. O EN = um turno	EN1	3.3.4. O EN surge no início de um turno	
3.3.2. O EN = mais de um turno	EN2	3.3.5. O EN surge no meio de um turno	EN1; EN2
3.3.3. O EN = a parte de um turno		3.3.6. O EN surge no final do turno	
3.4 O ENUNCIADO NARRATIVO E O TÓPICO DA CONVERSAÇÃO			
3.4.1. O EN está relacionado com o Tópico anterior		EN2	
3.4.2. O EN ilustra uma tese sobre o Tópico expressa antes			
3.4.3. O EN introduz um novo Tópico		EN1	
3.4.4. O EN introduz um Subtópico		EN2	
3.4.5. O EN fecha um Tópico		EN1	
3.4.6. O EN ilustra uma opção de Género Textual expressa antes		EN2	

4. TEMA

Episódios humorísticos ocorridos com a mulher do narrador quando fazia compras em Sevilha.

5. RESUMO / QUESTIO

Relato de uma ida a Sevilha. Episódios humorísticos.

EN1: narrativa de cariz humorístico: episódio da esposa na escada rolante – *&ah mas vou-te contar uma que aconteceu à Leonor //*

EN2: narrativa de cariz humorístico: episódio da compra do casaco – *ah / e outra fita que a Leonor lá fez //*

6. TIPO DE EN

EN1: RPO: sequência breve de acções com enfoque para a acção principal (climax) e respectivas reacções dos intervenientes. Uso do presente cénico e de formas aspectuais (dramatização). Retoma da narrativa sob a perspectiva da personagem principal.

At. (Anúncio) – Av. – O.g. – O.b. – Ac. – O.l. – Ac.: encenação/climax – Re./Av.F.1 – C./Av.F.2e3 – Retoma do EN.

EN2: RPO: Sequência de acções. Destaque para as cenas dramatizadas, correspondendo ao gatilho e ao climax, e para a forte pós-avaliação (dado o conflito entre diferentes versões do ocorrido)

At. – Ac. (resumo/prolepse) – Av.e. – Ac.1 – O.b. – Ac1: dramatização/DD/gatilho – Av.e. – Ac1: dramatização/DD – Ac.2 – O.b. – Ac3: dramatização/DD/climax – Re./Av.F. – Retoma do EN.: gatilho (ironia) – Pós-Av. (contraposição de versões)

7. FUNÇÃO DO EN

EN1: divertir / desconstruir a imagem de outrém

EN2: divertir / desconstruir a imagem de outrém

(iv) M-NCCH 3 [A380 PI-PROFI] – “Caviar”:**1. A INTERACÇÃO****COD: A380 pi-profi LOCAL:**

Lisboa

DATA: 197?

DOMÍNIO: privado – informal – histórias da profissão – humor

N.º PALAVRAS: 644

1.1. CORPUS DE ORIGEM	Português Fundamental		
1.1.1. COD Origem	A 380		
1.1.2. Entidade / Investigador	CLUL [11]		
1.1.3. Registo Áudio	Cassete A 6f / Matriz L6a / CD Lisboa 1 (entrevistas A 380) Qualidade média de audição. Partes de difícil compreensão. Tempo Total de Interação: 15m 5s Tempo Total de Transcrição: 2m 39s – 5m 44s = 3m 5s		
1.2. PARTICIPANTES			
1.2.1. Número			
1.2.2. Caracterização sócio-cultural	Narrador: *JOA	Narratário-entr.: *I11	Outros: *XYZ
1.2.2.1. Idade	28	Faixa etária: 30	M
1.2.2.2. Género	M	F	
1.2.2.3. Nível de Instrução	4	6	
1.2.2.4. Grupo Profissional	G	A	
1.2.2.5. Localidade de Residência	?	?	
1.2.2.6. Influências Linguísticas	E	Origem: Angola	
1.2.2.7. Outras características do narrador	Comissário de bordo. Até aos 10 anos de idade viveu nos Açores. Depois veio para Lisboa. Esteve cerca de 18 meses em África. Fala com bastante à vontade. Uso de <i>pá</i> como marcador discursivo.		
1.2.3. Relação entre os participantes			
1.2.3.1. Familiares		1.2.3.5. Desconhecidos	
1.2.3.2. Amigos	*JOA ↔ *XYZ *I11 ↔ *XYZ	1.2.3.6. Relação Hierárquica	
1.2.3.3. Colegas		1.2.3.7. Relação decorrente da Sit. Enunciação	
1.2.3.4. Conhecidos	*JOA ↔ *I11?	1.2.3.8. Outra	
1.2.4. Formas de tratamento			
Segunda pessoa	*JOA ↔ *XYZ: <i>isto não é piada a ti pá</i>		
Terceira pessoa com ou sem pronome sujeito	*JOA ↔ *I11: <i>porque tá a ver ; porque sabe como é</i> *I11 → *JOA: <i>gosta do trabalho que faz?</i>		
Terceira pessoa com forma nominal	*I11 → *JOA: <i>é que sabe, Quim</i>		
Fórmulas de delicadeza/deferência			
2. SITUAÇÃO DE ENUNCIÇÃO			

Os interlocutores encontram-se em casa de *JOA. *JOA revela muito à vontade na conversação e recorre facilmente a coloquialismos. Os interlocutores demonstram interesse e seguem o discurso com fáticos e questões que respeitam a coerência dos enunciados. *JOA tem um cuidado especial com a expressão quando se refere aos problemas com as assistentes num voo de marinheiros.

Tópicos de conversação: a escolha do tema da TAP: preparação da entrevista – comentário do entrevistado anterior sobre a entrevista que lhe foi feita sobre paraquedismo – explicação do projecto Português Fundamental – o trabalho como comissário de bordo e a adaptação à sua personalidade: a remuneração e o trabalho fora de casa – o contacto pessoal com as mais variadas pessoas – o exemplo do nortenho – o exemplo do dono das plantações – a história de um casal novo rico que pede caviar – os aviões de marinheiros bêbados – a proposta de que voos fretados para marinheiros não tenham tripulação feminina – comentário global sobre a viagem com marinheiros – o desagradável para as hospedeiras – ironia sobre as questões materiais: comentário sobre o materialismo da entrevistadora – a questão da carreira – projecto de vir a ser chefe de escala no Canadá – descrição das funções do chefe de escala – como é feita a propaganda directa com os clientes na América e Canadá – gosto por viver em Lisboa e em Montreal – comparação de Montreal com outras cidades americanas – a questão das escalas: desvantagens e vantagens – a vantagem de conhecer pessoas nos lugares de escala – a necessidade pessoal de se separar do resto da tripulação quando chega a outro país – a comida nos EUA e o problema da quantidade – preferência por andar sozinho – andar sozinho em Boston – o hotel de Boston com estudantes – comentário positivo sobre a cidade – aumento de salário após um ano de trabalho.

3. O ENUNCIADO NARRATIVO NO ESPAÇO DE ENUNCIÇÃO – DIMENSÃO DISCURSIVO-PRAGMÁTICA

NÚMERO DE ENUNCIADOS NARRATIVOS TRANSCRITOS: 3

3.1. A INTRODUÇÃO DO ENUNCIADO NARRATIVO

3.1.1. O EN é pedido pelo futuro Narratário	
3.1.2. O EN é proposto pelo futuro Narrador	EN1; EN2; EN3

3.2. OS CO-ENUNCIADORES

3.2.1. O EN é construído unicamente por um Narrador	EN1; EN2; EN3
3.2.2. O EN é construído por mais que um Narrador	
3.2.3. O EN dirige-se a um Narratário presente	
3.2.4. O EN dirige-se a vários Narratários presentes	EN1, EN2; EN3

3.3. A DISTRIBUIÇÃO DO ENUNCIADO NARRATIVO NA INTERACÇÃO

3.3.1. O EN = um turno		3.3.4. O EN surge no início de um turno	
3.3.2. O EN = mais de um turno	EN2	3.3.5. O EN surge no meio de um turno	EN1, EN2, EN3
3.3.3. O EN = a parte de um turno	EN1; EN3	3.3.6. O EN surge no final do turno	

3.4. O ENUNCIADO NARRATIVO E O TÓPICO DA CONVERSAÇÃO

3.4.1. O EN está relacionado com o Tópico	EN1, EN2; EN3
3.4.2. O EN ilustra uma tese sobre o Tópico expressa antes	EN1, EN2; EN3
3.4.3. O EN introduz um novo Tópico	
3.4.4. O EN introduz um Subtópico	EN1, EN2; EN3
3.4.5. O EN fecha um Tópico	
3.4.6. O EN ilustra uma opção de Género Textual expressa antes	

4. TEMA

O trabalho do entrevistado como assistente de bordo.

5. RESUMO / QUESTIO

EN1: História atemporal de cariz anedótico a bordo de um avião que exemplifica uma tese defendida antes: episódio do trasmontano – < outros aspectos / ah / a empresa tem > um aspecto muito muito interessante pá // que é o aspecto de: / contacto / pessoal pá // com / os mais variadíssimos / espécimes humanos / pá // que você pode imaginar // desde: / sei lá / desde / o indivíduo que sai de Trás-os-Montes pá / sem nunca ter visto o mar // EN1: História de cariz anedótico a bordo de um avião que exemplifica uma tese defendida antes: episódio de um casal de passageiros pretensiosos em que a mulher pede caviar. – < outros aspectos / ah / a empresa tem > um aspecto muito muito interessante pá // que é o aspecto de: / contacto / pessoal pá // com / os mais variadíssimos / espécimes humanos / pá // que você pode imaginar (...); até aqueles então / que já têm a mania que são muito viajados / pá // que é o indivíduo do café de Angola // não é / EN2: História de cariz anedótico a bordo do de um avião que exemplifica uma tese defendida antes.: episódio dos marinheiros bêbedos – < outros aspectos / ah / a empresa tem > um aspecto muito muito interessante pá // que é o aspecto de: / contacto / pessoal pá // com / os mais variadíssimos / espécimes humanos / pá // que você pode imaginar // (...); na parte de estrangeiros encontra-se coisas giríssimas / também pá // eh pá / aviões cheios de marinheiros pá / que saem aqui do [/] os fretados que saem de Las Palmas / para / Joanesburgo //

6. TIPO DE EN

EN1: RPA: exemplo atemporal de comportamento de um indivíduo numa situação específica. Sequência de acções no presente habitual. Diálogo (dramatização): auge / *pointe* no DI = ironia [tese] – O.g. – O.b. – Ac. – Ac./dramatização/DI/Pointe + reformulação

EN2: RPA: Sequência de acções. Diálogo (dramatização): gatilho e auge da narrativa. Uso de presente cénico na cena principal. Orientação de background no ataque (cariz avaliativo) e na construção da Sit. Inicial. Avaliação Final de cariz explicativo.

[tese] – Av. – O.b. (subtópico) – O.g. – At. (contrato comunicacional) – O.g. – O.b. – O.g. – O.b. – O.g. – Ac.1: dramatização/DI; dramatização/DD/gatilho – O.b. – Ac.1 – O.b. (detalhe) – Ac.1: dramatização/DD – O.l. – Ac.2: dramatização/DD – Av. F. (explicação)

EN3: RPGO: exemplo atemporal de comportamento de vários indivíduos numa situação específica. Sequência de acções no presente habitual. Avaliações no Ataque e no final do EN. At. (anúncio av.) – O.g. (sit. inicial) – Ac.1 – Ac.2 (analepse) – Ac.1 – Re. – Av. F.

7. FUNÇÃO DO EN

EN1: argumentar – ilustrar a tese: aspeto interessante do contacto com diferentes indivíduos – o trasmontano / divertir / desconstruir imagem de outrém

EN1: argumentar – justificar uma avaliação feita: os cafezeiros cometem gafes de novo-rico / divertir / desconstruir imagem de outrém

EN2 : argumentar – ilustrar uma avaliação feita: coisas divertidas que acontecem nos aviões / divertir