

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras – Linguística e Língua Portuguesa

Juliane Ferraz Oliveira

**O CÔMICO POPULAR NA ERA DIGITAL:
um estudo sobre o processo de metaforização implicado na experiência
humana do riso**

Belo Horizonte
2016

Juliane Ferraz Oliveira

**O CÔMICO POPULAR NA ERA DIGITAL:
um estudo sobre o processo de metaforização implicado na experiência
humana do riso.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Língua Portuguesa e Linguística da PUC Minas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Linguística e Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sandra Maria Silva Cavalcante.

Área de concentração: Linguística e Língua Portuguesa.

BELO HORIZONTE – MG
2016

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

O48c Oliveira, Juliane Ferraz
O cômico popular na era digital: um estudo sobre o processo de
metaforização implicado na experiência humana do riso / Juliane Ferraz
Oliveira. Belo Horizonte, 2016.
146 f.: il.

Orientadora: Sandra Maria Silva Cavalcante
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Enunciação (Linguística). 2. Integração: ensino, pesquisa, extensão. 3.
Riso. 4. Análise do discurso. 5. Cômico. 6. Recursos audiovisuais. I. Cavalcante,
Sandra Maria Silva. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 800.852

Juliane Ferraz Oliveira

**O CÔMICO POPULAR NA ERA DIGITAL:
UM ESTUDO SOBRE O PROCESSO DE PRODUÇÃO DE SENTIDO QUE
IMPLICA A EXPERIÊNCIA HUMANA DO RISO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras e Linguística da PUC Minas como requisito parcial para a obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Linguística e Língua Portuguesa.

Profa. Dra. Sandra Maria Silva Cavalcante (Orientadora)

Profa. Dra. Ivete Lara Camargos Walty (PUC Minas)

Prof. Dr. André Luiz Souza (Universidade do Alabama – EUA)

Profa. Dra. Josiane Andrade Militão (PUC Minas)

Suplente

Belo Horizonte, 11 de julho de 2016.

À Diône, minha mãe, por ser minha fonte de inspiração.

AGRADECIMENTOS

Sou francamente grata ao professor Milton do Nascimento, com quem este projeto começou, por me incentivar a realizar uma pesquisa em termos de operações humanas no âmbito da Semiótica Cognitiva. Obrigada pela lucidez, direcionamento e paciência.

Agradeço, especialmente, à professora Sandra Maria Silva Cavalcante por ter me orientado, no desenvolvimento deste trabalho, de forma tão gentil e carinhosa. Agradeço, também, à FAPEMIG pelo apoio institucional, sem o qual esta pesquisa seria impossível.

Sou grata, ainda, a todos os funcionários e professores da Puc Minas por estarem, de alguma maneira, envolvidos neste trabalho.

Por fim, à minha família e a Ruy Junior, sou profundamente grata pelo amor, apoio e inspiração.

RESUMO

O pensamento e processamento metafórico estão, fundamentalmente, implicados no processo de produção de sentido e, sendo assim, no viver humano. Por reconhecer a importância de tal processamento para a vida humana é que me debruço sobre suas bases cognitivas, privilegiando aspectos dele implicados na experiência humana do riso. Neste trabalho de pesquisa, me ocupo, particularmente, em desenvolver uma análise do processo de metaforização, implicado na experiência humana do riso, em práticas de encenação discursiva, de natureza cômica, produzidas no âmbito da cultura digital (esquetes de comédia). Frente ao objeto de pesquisa, assumo como objetivos específicos estruturar um quadro referencial teórico e metodológico que me permita realizar uma pesquisa acerca dessas práticas discursivas como ações humanas biocognitivas e socioculturais; traçar um histórico de produções (artístico-culturais) cômicas populares; caracterizar esquete cômico como um gênero representativo do cômico popular na Era Digital e identificar, no processo de metaforização em estudo, elementos multimodais que cooperam para o riso como efeito de sentido. Para cumprir tais objetivos, adoto pressupostos teóricos da Teoria da Enunciação *benvenistiana*; do princípio do dialogismo *bakhtiniano*; no campo da Semiótica Cognitiva, pressupostos da Teoria da Arquitetura Mental e da Integração Conceptual *brandtiana*; e, em outra perspectiva, pressupostos da Teoria Semiótica do Riso *boussaicana*. Além disso, no âmbito da fundamentação teórico-metodológica, trabalho com princípios básicos da produção e identificação de metáforas multimodais, inspirados na abordagem cognitiva *forcevilleana*. Quanto aos pressupostos metodológicos, essa pesquisa se ancora em princípios da Etnografia Virtual e da Introspecção. A proposta de desenvolver uma pesquisa acerca do processamento metafórico constitutivo da produção de sentido da qual manifestamos o riso, como efeito de sentido, teve como objetivo primeiro identificar de que maneira se estrutura esse processo de metaforização. Cumpridos esses objetivos, foi possível observar a relevância e a plausibilidade de uma das hipóteses geradoras da pesquisa, segundo a qual o processo de metaforização, implicado na experiência humana do riso, em práticas representativas do Cômico Popular na Era Digital, se estrutura em uma perspectiva multimodal hiperbólica.

Palavras-chave: Instanciação Enunciativa. Metaforização. Integração Conceptual. Esquetes Digitais. Riso.

ABSTRACT

Metaphorical thinking and processing are fundamentally involved in the process of meaning construction and, therefore, involved in human nature. To recognize the importance of this process for human life I focus on its cognitive bases, emphasizing aspects involved in human experience of laughter. In the present work, I focus concerned particularly in the development of an analysis of the metaphorical process, implied in human experience of laughter, in discursive staging practices, comical nature, produced within the digital cultural (comedy sketches). Given this object of investigation, I assume specific objectives to structure a theoretical and methodological framework that will allow me to perform a analyses on the discursive practices as biocognitive and sociocultural human actions; draw a historical productions (artistic and cultural) popular comic; characterize comic sketch as a representative of the popular comic genre in the Digital Age and identify the metaphorization process under study, multimodal elements that cooperate to laughter as an effect of sense. To accomplish these goals, I adopt theoretical assumptions of the Theory of Enunciation *benvenistian*; the principle of bakhtin's dialogism; in the field of semiotics Cognitive presuppositions of Mental Architecture Theory and Integration Conceptual *brandtian*; and, in another perspective, assumptions Theory of Semiotics Laughter *boussaician*. Moreover, within the theoretical and methodological basis, I worked with basic principles of production and identification of multimodal metaphors, inspired in *forcevillean* cognitive approach. As for the methodological assumptions, this research is anchored in principles of Virtual Ethnography and Introspection. The proposal to develop a research on the constitutive metaphorical processing of production of meaning which express laughter, as effect of sense, had as first aim to identify how to structure this process of metaphorization. Met these goals, we observed the relevance and plausibility of the generating hypotheses of the study, according to which the metaphorical process, implicated in human experience of laughter, in representative practices Comical People in the Digital Age, is structured in a perspective multimodal hyperbolic.

Keywords: Enunciative Instantiation. Metaphorization. Conceptual Blending. Digital Sketches. Laughter.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Diagrama da integração em níveis.....	65
FIGURA 2: <i>Print</i> da página de acesso do canal <i>Os barbixas</i> - vídeo “Fingindo no trabalho”.....	108
FIGURA 3: Representação da integração de “materiais” em níveis mentais, inspirada em BRANDT (2010).....	112
FIGURA 4: <i>Print</i> de imagens do vídeo “Fingindo no trabalho”: sequência de exibição 0:17” a 0:30”.....	113
FIGURA 5: <i>Print</i> de imagens do vídeo “Fingindo no trabalho”: sequência de exibição 0:17” a 0:30”.....	116
FIGURA 6: <i>Print</i> de imagem do vídeo (1) aos 0:33”.....	117
FIGURA 7: <i>Prints</i> do vídeo (1) dos 2:47” aos 3:04”.....	118
FIGURA 8: Imagem capturada do vídeo (1) aos 01:34”.....	120
FIGURA 9: Ilustração da integração de materiais mentais.....	126
FIGURA 10: <i>Prints</i> do vídeo (2) dos 01:55” aos 02:03”.....	128
FIGURA 11: <i>Print</i> do vídeo <i>Faço tudo...</i> , dos 03:22”.....	130
FIGURA 12: <i>Print</i> de imagens nos momentos da entrega do desentupidor e do celular Vídeo (2): “Faço tudo...”.....	132

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1: Seleção preliminar de dados no <i>Youtube</i>	89
QUADRO 2: Pesquisa na Plataforma Lattes.....	90
QUADRO 3: Elementos recorrentes nos esquetes de comédia analisados.....	143

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	21
2 A LINGUAGEM HUMANA: UM SISTEMA SOCIOCOGNITIVO COMPLEXO E NATURAL.....	28
2.1 A dialogicidade: um princípio constitutivo da linguagem.....	32
2.2 Práticas enunciativas como ação social configurada em gênero.....	35
<i>2.2.1 Concepções sociocognitivas e sociorretóricas de gênero.....</i>	<i>38</i>
3 O RISO: UMA MANIFESTAÇÃO NATURAL DO SER HUMANO.....	42
3.1 A dimensão semiótica do riso.....	42
3.2 A comédia ontem e hoje em três atos.....	45
<i>3.2.1 Primeiro ato: da Grécia à Europa do século XX.....</i>	<i>45</i>
<i>3.2.2 Segundo ato: percurso histórico das produções cômicas no Brasil.....</i>	<i>52</i>
<i>3.2.3 Clímax: o esquete como “prática de encenação discursiva multimodal de natureza cômica”.....</i>	<i>57</i>
4 PROSCÊNIO: FUNDAMENTOS NO CAMPO DOS ESTUDOS DA COGNIÇÃO..	61
4.1 Cena 1: o campo em que se inscrevem os fundamentos da pesquisa.....	61
4.2 Cena 2: Níveis de integração – ligações de conteúdos mentais.....	64
<i>4.2.1 Integração conceitual: operação cognitiva básica no processo humano de significação.....</i>	<i>67</i>
4.3 A produção de metáforas numa perspectiva cognitiva.....	73
<i>4.3.1 A metáfora cognitiva.....</i>	<i>75</i>
<i>4.3.2 A produção de metáforas multimodais.....</i>	<i>78</i>
<i>4.3.3 Produção de metáforas multimodais e blending.....</i>	<i>80</i>
5 COM QUE MÉTODO(S)?.....	83
5.1 Processo de metaforização implicado na experiência humana do riso: princípios teórico-metodológicos que tornam a análise possível.....	83
5.2 Constituição do <i>corpus</i>.....	88
5.3 Procedimentos metodológicos adotados para a análise dos dados.....	92

6 NO MAR REVOLTO DA ANÁLISE.....	97
6.1 Significação humana: o princípio básico da vida e da construção do mundo	98
6.2 Composição das cenas enunciativas: constituição básica dos esquetes. 100	
6.2.1 <i>Esquete: um artefato cultural multimodal.....</i>	<i>103</i>
6.2.2 <i>Processo de metaforização.....</i>	<i>104</i>
6.3 Análise dos vídeos.....	106
6.3.1 <i>Vídeo (1): Fingindo no trabalho.....</i>	<i>106</i>
6.3.2 <i>Vídeo (2): Faço tudo.....</i>	<i>121</i>
7 CONCLUSÃO.....	134
REFERÊNCIAS.....	138
ANEXOS.....	143

1 INTRODUÇÃO

Os estudos acerca da constituição de nossa ordem social pautada na binariedade de gênero (masculino e feminino) e estruturada através do estabelecimento de lugares sociais pré-determinados, a partir da atribuição de gênero social a cada indivíduo no momento, ou mesmo antes, de seu nascimento, impulsionaram-me a buscar compreensão, mais profunda, sobre o modo como uma sociedade é organizada.

Essa busca foi motivada pela vontade de entender de que modo as relações de poder, constituídas no seio social, se sustentam, prioritariamente, através da binariedade dos gêneros masculino e feminino. Essa organização sociocultural binário-normativa, pautada na ‘naturalização’ dos lugares conferidos socialmente às pessoas, possibilita a implementação do modelo de vida que conhecemos como patriarcal.

Tal modo de viver caracteriza-se por relegar papéis de submissão ao gênero feminino e de superioridade/opressão ao gênero masculino. A cristalização desse molde vem sendo edificada há mais de 5.000 anos, e ganhou ainda mais força com o surgimento do Cristianismo e do ideal cristão de família. Por se estabelecerem ao longo dos séculos, as diferenças e consequentes injustiças, entre os gêneros são entendidas como princípios constitutivos das organizações humanas em sociedade. (NAVARRO, 2009).

A fim de buscar uma compreensão mais crítica do engendramento das inter-relações humanas, edificadas sobre a binariedade de gênero, debruicei-me sobre pesquisas de ordem feminista. Essa investigação clarificou-me muitas das questões acerca das relações de poder estruturadas por meio de atividades discursivas de dominação do gênero feminino. A partir das buscas, percebi que nossas vivências e, consequentemente, significações de nós mesmos no mundo estavam intimamente ligadas à maneira como nos organizamos como sociedade, por meio da cultura e da política.

A partir desse momento, grande parte da minha experiência de vida passara a ser permeada por minhas construções político-sociais acerca da desconstrução da

subjugação que nós do gênero feminino viemos sendo submetidas, desde que as comunidades deixaram de ser nômades. (NAVARRO, 2009).

Compreendo que os seres humanos, por meio da atividade de linguagem, proliferam modelos de vivência que, numa sociedade patriarcal, se estruturam a partir da instituição de discursos de opressão das mulheres. Assim, com o intuito de pesquisar cada vez mais sobre a vida e os processos de organização do ser humano em comunidade, comecei a interagir com/nos meios digitais/virtuais com a finalidade de buscar respostas para minhas questões recentemente formuladas.

Nesse ponto, as interações no meio virtual, constantes em minha vida desde a adolescência, passaram a ser significadas pelas concepções sociais que vim produzindo nesse percurso de compreensão da organização do mundo. O mesmo aconteceu com todas as outras interações estabelecidas por mim *online* ou *off-line*.

Os artefatos culturais digitais¹, como vídeos de música, *videoblogs*, vídeos de *stand up comedy*, por muito tempo, estiveram em minha vida, prioritariamente, como uma forma de entretenimento. O que me levava a despendar tempo em busca de materiais *online* que fossem por mim compreendidos como distrativos. Mas, mesmo em ambientes de cunho recreativo era perceptível a mudança de minhas escolhas, que passaram a ser coerentes com o meu posicionamento político-social. Dessa maneira, mudou também a forma como compreendia algo como humorístico e a incidência de minhas manifestações de riso diante destes.

Pude observar, nesse tempo, que muitas de minhas compreensões acerca da vida foram modificadas e ressignificadas. O mesmo aconteceu com meus relacionamentos sociais, escolhas de leitura, de música e cinema, dentre vários outros. Destarte, também o que compreendia como cômico passou a ser interpretado a partir de meus posicionamentos como mulher feminista e ativista. Isso minou minhas manifestações de riso diante de produções cômicas com uma temática de ordem sexista. Nesse momento, as explicações acerca do porquê e como o ser humano ri tornaram-se para mim uma incógnita a ser decifrada.

A minha compreensão preliminar, de pesquisadora iniciante, levava-me a crer que a manifestação do riso era universal para a espécie humana, mas, esse juízo não sanava muitas das dúvidas que eu formulava a cada momento. Tal

¹ Artefatos culturais digitais são produções culturais instauradas e compartilhadas nos meios digitais.

entendimento fora confirmado com pesquisas mais profundas sobre o fenômeno do riso, fazendo, também, com que eu percebesse que, mesmo sendo uma reação orgânica universal, não a manifestávamos a partir das mesmas produções humorísticas.

Esse fato fora, inicialmente, observado por conta de minha própria experiência com a atividade de humor, já que, o que antes me fazia rir, nesse momento não mais faz. Foi então possível perceber que uma mesma construção pode ser risível para determinado grupo e para outro não, ou ainda ser demasiada ofensiva para outro.

O fato de as pessoas rirem ou não, diante de uma produção caracterizada como cômica, me levava a refletir acerca da necessidade de investigar sobre como e por que isso ocorre. Assim, buscando construir uma resposta científica aos meus questionamentos primeiros, que me deixavam inquieta, me mobilizei concretamente no sentido de investigá-los. Parti, então, a procurar fatores que nos levam a rir ao significarmos uma produção humana de caráter, prioritariamente, humorístico.

A busca em compreender a manifestação do riso, presente em contextos de ações humanas, como um fenômeno universal, possibilita compreender o porquê rir, nos mais diversos momentos históricos, em diferentes contextos e organizações sociais existentes ao redor do mundo. Os seres humanos criam e experienciam as mais diversas situações nas quais manifestam o riso como efeito da produção de sentido.

Por compreender que o riso, evocado a partir de contextos que são estruturados, propositalmente, para atingi-lo, é inato ao ser humano, assumo que o manifestamos a partir de construções mono e multimodais da linguagem configuradas no âmbito da organização cultural e política de uma sociedade.² (FORCEVILLE, 2016). Admito, também, que há diversos tipos de manifestações do riso, que emergem das mais variadas situações interacionais e das diferentes produções de sentido. Mas, nesse estudo, priorizo o riso que advém da significação atribuída às práticas de encenação discursiva multimodais (produzidas e significadas

² Existem pesquisas que comprovam que o riso é uma manifestação natural tanto do ser humano quanto de diversas outras espécies animais, mas, nessa pesquisa, debruço-me sobre o riso que é provocado de maneira intencional e proposital em contextos humanos de atuação.

a partir de diversos modos de linguagem, como veremos mais adiante), de natureza cômica, produzidas no âmbito da cultura digital.

Diante de tal quadro, proponho, neste estudo, uma análise do processo de metaforização, implicado na experiência humana do riso, em práticas de encenação discursiva multimodais, de natureza cômica, produzidas no âmbito da cultura digital.

Justifico esta pesquisa pelo fato de que poucos são os trabalhos no cenário brasileiro que, em uma perspectiva sociocognitiva, focalizam os fatores que fazem com que o riso seja um fenômeno emergente, especificamente o processo de metaforização multimodal, diante de artefatos culturais circulados no meio digital (esquetes de comédia) no campo dos Estudos Linguísticos.

As produções cômicas populares ocupam um espaço significativo e relevante em meio a tantas outras atividades humanas. Atividades essas, nas quais se encaixam as produções que compõem o gênero Comédia. Em meio às atividades de criação de cenas humorísticas, se instaura a construção de esquetes produzidos para circular nos meios digitais.

Nesta pesquisa, o que denomino 'esquetes cômicos' são artefatos culturais, produções contemporâneas, que se inscrevem como produções cômicas configuradas pela ação na tradicional comédia popular. Essas produções cômicas se estruturam com base na representação verossímil das vivências humanas, no âmbito da organização social. Isso se dá muito por representarem experiências biossociais³ e culturais do povo brasileiro na atualidade, e por serem profusamente difundidas nos ambientes virtuais de relação, como sites de relacionamentos, *blogs*, sites de compartilhamento de músicas, vídeos, fotos.

A partir do objeto de estudo que se instaura nesse trabalho, assumo como **hipótese** a ser verificada que:

O processo de metaforização, implicado na experiência humana do riso, em práticas discursivas representativas do cômico popular na Era Digital, se estrutura em uma perspectiva multimodal e hiperbólica (caricatural).

Com o intuito de averiguar a plausibilidade de tal hipótese, adoto como **objetivo geral**:

³ Para que não haja confusão entre termos exclusivamente sociológicos, opto pelo termo biossocial por compreender o ser humano a partir de seus aspectos culturais, sociais, políticos e cognitivos.

Analisar o processo de metaforização, implicado na experiência humana do riso, em práticas de encenação discursiva multimodais, de natureza cômica, produzidas no âmbito da cultura digital.

Com o fim de alcançar tal objetivo, avalio como de fundamental importância considerar aspectos biológicos e socioculturais do ser humano, no processo de produção do sentido, em que o riso é um dos efeitos pretendidos. Isso se justifica pelo fato de compreender que esses aspectos (biológicos e socioculturais) são constitutivos da própria atividade de linguagem nos seres humanos. Para isto, estrutura minha análise a partir da seleção de um conjunto de vídeos caracterizados, no âmbito da cultura digital, como esquetes cômicos.

Em busca de cumprir o objetivo geral proposto, o trabalho estrutura-se a partir dos seguintes **objetivos específicos**:

a) estruturar um quadro referencial teórico e metodológico que permita realizar uma pesquisa de práticas discursivas multimodais, produzidas para mídia digital, concebendo essas práticas como ações humanas, simultaneamente, biológicas, cognitivas e socioculturais;

b) discutir, em uma perspectiva histórica, a importância e a recorrência de produções (artístico-culturais) cômicas, populares, para os seres humanos em diferentes épocas da cultura ocidental;

c) caracterizar o esquete como um artefato representativo do cômico popular na Era Digital;

d) identificar, no processo de metaforização em estudo, os elementos linguístico-discursivos, corpóreo-gestuais, sonoro-imagéticos que cooperam para o riso como efeito de sentido.

O desenvolvimento da pesquisa, por um lado, é pautado em princípios metodológicos baseados em exercício de introspecção, por outro, caracteriza-se por uma inspiração em princípios da Etnografia Virtual.

A introspecção me possibilitou operar com níveis de consciência no processo de análise de dados linguísticos. A partir da adoção dessa metodologia, os procedimentos a serem utilizados levam em conta a atenção consciente voltada para determinado aspecto linguístico. O método introspectivo me ajuda a compreender

como ocorre o processo de construção do sentido, levando-me a entendê-lo a partir dos estágios iniciais da percepção e atenção. Assim, a introspecção linguística é uma estratégia coerente para a análise do processo de significação. (TALMY, 2007).

A Etnografia Virtual, por sua vez, tem como característica ser apropriada para estudos empíricos que se deem em ambiente digital de interação e, portanto, de significação humana. Assumir uma inspiração metodológica etnográfica que, em sua base, privilegia descrever grupos humanos, suas práticas e (auto) organizações, me possibilitou utilizar procedimentos que incorporam alguns protocolos dessa metodologia, sobretudo, quando da etapa de coleta e tratamento de dados. (FRAGOSO; RECUERO; AMARAL, 2015).

Segundo Fragoso, Recuero e Amaral (2015), ao adotar a etnografia, como encaminhamento metodológico, no contexto digital

Partimos de um modelo que leva em conta seu contexto e as culturas que nela se desenvolvem, no qual estão inscritas conversações, práticas e negociações simbólicas cuja observação sistemática e investigação interpretativa nos ajudam a decompor e desvendar padrões de comportamento social e cultural. (AMARAL, FRAGOSO e RECUERO, 2015, p. 167-168).

Para trabalhar com o que me proponho, optei por constituir o *corpus* da pesquisa a partir da coleta de dados, feita na internet, mais especificamente na rede social de vídeos, *Youtube*. Achei produtivo, num primeiro momento, compor um *corpus* a partir das palavras-chave “esquetes de comédia”, sem utilizar nenhum filtro de pesquisa disponibilizado pelo site como canais de exibição, números de visualizações, favoritos. Por me proporcionar uma gama imensa de resultados de pesquisa, resolvi refinar a pesquisa utilizando um filtro por canais.

Frente aos primeiros canais que apareceram, selecionei, no máximo, três vídeos por canal; e que ultrapassassem 500.000 (quinhentas mil) visualizações. Esses procedimentos de composição dos dados serão mais bem explicados no Capítulo 5, no qual me dedico à metodologia.

Esta pesquisa está estruturada em cinco partes, sendo essas: 1-introdução, capítulos 2, 3, 4, 5, 6 e 7-conclusão. No desenvolvimento dos capítulos adoto uma sequência que se inicia no que temos de mais natural no ser humano. Assim, no

Capítulo 2, estabeleço a concepção de linguagem adotada no processo de pesquisa. Nesse capítulo, como o leitor poderá constatar, adoto como premissa uma concepção de linguagem como o elo principal entre a comunicação e a cognição em nossa espécie. Resultando no compartilhamento de parte significativa do pensamento dos seres humanos entre si, que nomeamos como cultura, sociedade e humanidade. (BRANDT, 2009). A linguagem como uma atividade natural da espécie humana só é possível por meio da relação entre os seres humanos, assim compreendo o princípio da dialogicidade como indissociável dessa concepção adotada. As relações e (inter)ações humanas só podem ser conceptualizadas como constitutivas da sociedade, por isso, adoto uma concepção como ação social de determinada comunidade retórica.

No capítulo 3, proponho a caracterização geral da prática discursiva, de natureza cômica, em estudo a partir de uma perspectiva histórica e na atualidade. A partir dessa perspectiva das produções cômicas populares ao longo do tempo, é possível identificar marcas recorrentes na construção de cenas enunciativas humorísticas. Essa abordagem diacrônica nos permite perceber as origens das manifestações cômicas no teatro grego e as mudanças e atualizações que nos trazem às produções contemporâneas, como os esquetes.

No Capítulo 4, discuto o processo de significação, de produção humana de sentido, a partir do pensamento metafórico. Os seres humanos, como seres biossociais que são, integram “materiais” em níveis mentais, criativamente, produzindo significação para viver. Como veremos no capítulo, por meio da linguagem, nossas vidas e a interação com os nossos pares, construímos sentido a partir de mecanismos linguístico-cognitivos, implicados no contexto de organização social. Apresento, ainda, a sistematização de um quadro teórico, no qual se encontram desdobramentos acerca das bases que utilizo para discutir o processo de metaforização em práticas discursivas humanas, de natureza cômica. Vale ressaltar que esta pesquisa se instaura no campo transdisciplinar da Semiótica Cognitiva.

No Capítulo 5, proponho a descrição dos fundamentos adotados quanto aos procedimentos metodológicos, onde detalho a metodologia empregada para realização do trabalho de pesquisa. Debruço-me, então, sobre bases fenomenológicas para explicar o processo de experientiação, concepção e métodos

de investigação a serem adotados para a constituição do *corpus*. Apresento o passo-a-passo da composição do objeto de pesquisa e coleta dos dados a serem analisados, além de delinear o processo de investigação e análise.

No Capítulo 6, proponho uma análise de dados ancorada nos princípios teórico-metodológicos adotados. Como pretendo demonstrar, nesse capítulo, a partir de marcas linguístico-discursivas, corpóreo-gestuais e sonoro-imagéticas, é possível rastrear, no processo metafórico emergente nos esquetes de comédia, o que é da ordem do constitutivo.

2 A LINGUAGEM HUMANA: UM SISTEMA SOCIOCOGNITIVO COMPLEXO E NATURAL

Neste capítulo apresentarei a concepção de linguagem adotada nesta pesquisa. Com o objetivo de configurar o objeto em estudo em termos de atividade humana, pretendo evidenciar a importância da atividade de linguagem como propiciadora da vida e do mundo dos seres humanos.

Compreender a linguagem como intrínseca à natureza dos seres humanos sem, para isso, dissociá-la das práticas sociais é o fundamento em que se ancora esta pesquisa. Firmando-me em princípios teóricos identificados no âmbito da Semiótica Cognitiva, adoto o conceito de linguagem como forma de acesso a habilidades e processos cognitivos. Nesse sentido, a linguagem é um sistema sociocognitivo por meio do qual, nós seres humanos, construímos “cenas” no processo de interação que efetivamente fazemos para viver.

A linguagem, como um sistema natural aos seres humanos se constitui, para significar o mundo e a si, por meio das relações biossociais e ambientais, integra o sistema cognitivo humano, sendo imprescindível no processo de auto-organização da nossa espécie. Assim, a linguagem é indispensável para a organização social estabelecida pelos laços comunicativos, edificados no decorrer da construção da vida em comunidade, e para a criação de domínios abstratos (política, economia, justiça, entre inúmeros outros) que constituem o mundo da vida⁴. (BRANDT, 2004).

Em outras palavras, essa abordagem humana da linguagem privilegia desde a organização social, o nicho de vivência do ser, suas funções (socio)cognitivas, até os sistemas abstratos deles derivados e fundadores. Uma perspectiva sistêmica da linguagem me permite compreender o processamento metafórico como propiciador da vida no mundo. Por meio de nossas significações e funções sensoriais, via nossas funções cognitivas e motoras, e de fenômenos abstratos e complexos, somos capazes de criar e experienciar o mundo. Desta maneira, é possível investigar um objeto que está implicado nas práticas discursivas humanas.

4 Conceito filosófico identificado no campo da fenomenologia, em especial, nas obras de Husserl (1859-1938) e Habermas (1929). Em uma perspectiva fenomenológica, neste trabalho, o conceito pode ser compreendido como a construção do mundo pelo ser humano. O que implica habilidades cognitivas básicas como: percepção, atenção e memória; e operações mentais constitutivas básicas: integração conceptual, categorização, perspectivização, dentre outras.

Essa é uma perspectiva plausível, coerente, com a análise do processamento metafórico, implicado na experiência humana do riso, em práticas discursivas multimodais, de natureza cômica, produzidas no âmbito da cultura digital. Já que, não é preciso, nem possível, dissociar o ser humano de suas práticas sociais ou do meio que co-constrói.

Esses princípios cognitivistas filiam-me ao pensamento de que a linguagem é o elo principal entre a comunicação e a cognição, em nossa espécie. Isso propicia o compartilhamento de parte significativa do pensamento dos seres humanos entre si que nomeamos como cultura, civilização e humanidade. (BRANDT, 2009). Nós, seres humanos, criamos e atualizamos, ao longo de centenas de anos, sistemas e tecnologias de produção de significados e comunicação. Assim, a linguagem, por ser nosso principal sistema de significação, constitui uma complexa ligação entre a comunicação e a cognição, possibilitando-nos a vida em comunidade. Nessa perspectiva teórica, em consonância com Brandt (2009):

É preciso uma interpretação linguística dos nossos signos para transmitir socialmente seus significados: as ocorrências de variações em nossa interpretação linguística de expressões não linguísticas, nossas e dos outros, podem explicar o caráter dinâmico e criativo do pensamento/ e da comunicação – e consequentemente certos aspectos da história das ideias.⁵ (BRANDT, 2009, p. 3, tradução livre).

Somos seres de linguagem e, portanto, só concebemos a vida, tal como ela é, por meio dos usos que fazemos da linguagem para viver. Nossa atividade no mundo, como seres produtores de significados, só é possível por conta do compartilhamento de habilidades cognitivas como a percepção, a atenção, a memória e por nossa capacidade de produzir e compartilhar sentidos simbolicamente. A linguagem humana é uma atividade simbólica, natural, sistêmica, complexa, através da qual produzimos sentido.

Adotar essa perspectiva cognitivista nos leva a compreender o ser humano como ímpar/particular por meio das relações estabelecidas com os outros seres que não ele mesmo. Desta maneira compreendido, o ser humano é um ser biossocial,

⁵ It takes a linguistic interpretation of our signs to socially transmit their meaning; the variations occurring in our linguistic interpretation of our own and each other's non-linguistic expressions may even explain the dynamic and creative character of thoughtful communication — and hence certain aspects of the history of ideas.

que precisa ser investigado como um ser, considerado imerso em seu contexto de vivência, e, portanto, fundamentalmente implicado na constituição do meio e do outro. Por outro lado, compreender a linguagem e a cognição, numa perspectiva corporificada, assegura que a mente e a organização conceitual, maneira como significamos o mundo, o outro e a vida, resultam de como nosso corpo interage com o meio em que vivemos. (CAVALCANTE & SOUZA, 2010).

Num contexto estruturado pelas relações sociais, nos tornamos sujeitos no momento em que nos relacionamos com os outros. Só existe um eu quando relacionado a um tu. (VOLOCHINOV; BAKHTIN, 2009). Em uma perspectiva convergente, podemos afirmar que: “[...] ‘ser significa comunicar-se’, e um ‘eu’ é alguém que, por sua vez, é um ‘tu’ para outro.”. A existência, a individualidade humana é marcada pelo que não se é, ou seja, o outro. (ZAVALA, 2009, p. 153).

De acordo com essa concepção de linguagem, de natureza cognitivo-social, o pensamento metafórico é uma capacidade mental indissociável de quaisquer atividades mentais, mesmo as ordinárias, dos seres humanos. Assim, a produção metafórica aqui compreendida não é a simples figura de linguagem, como proposto nos manuais de ensino.

A teoria da Integração Conceptual, também originalmente reconhecida como *Conceptual Blending*, assume lugar de importância diante desses princípios. A operação mental básica, *blend* (mescla), permite que a atividade humana de pensamento possua um grau altamente imaginativo, criativo e metafórico, que é imprescindível para originar qualquer tipo de significação, por mais simples que essa seja. A assunção do pensamento e da linguagem como metafóricos não significa compreender a si no mundo por meio de tropos linguísticos ou parábolas lexicais. Significa, antes disso, a capacidade, extremamente complexa, criativa e comum, que temos de construir uma atividade inconsciente, invisível e intermitente envolvida em todos os aspectos da vida humana. Em consonância com essa perspectiva, podemos afirmar que fazemos *blends* para viver. (FAUCONNIER & TURNER, 2002).

O pensamento metafórico humano, a capacidade de integrar espaços *input* para criar novos espaços mesclados (*blends*), possibilita o processamento metafórico da linguagem. No âmbito desse enquadramento teórico, fica claro que cognitivamente projetamos e operamos com esquemas aprendidos e apreendidos

pelo corpo para (inter)agir com e no mundo. O pensamento é, por natureza, criativo, ainda que comum/ordinário, e essa característica não é algo que seja restrito aos “gênios”. (FAUCONNIER & TURNER, 2002).

Falar em pensamento criativo-metafórico, como algo que ocorre de maneira rotineira na vida de todo ser humano, pode causar estranheza, mas, compreender que o cérebro humano trabalha de maneira incessante na atualização de significações novas, ou parcialmente novas que derivam de estímulos já conhecidos, ou nunca antes pensados, pode explicar parte desse processo. Sobre isso, Fauconnier & Turner (2002) afirmam que:

O pensamento metafórico, tido do ponto de vista do senso comum como um instrumento especial da arte e da retórica, opera em níveis da cognição e mostra uniformidade estrutural e princípios dinâmicos, independentemente se isso é especial e noticiável ou convencional e normal.⁶ (FAUCONNIER & TURNER, 2002, p. 17, tradução livre).

Essa abordagem da atividade humana, como biossocial e cultural, permite-nos compreender a linguagem humana como algo que extrapola os limites da mera formalização, e tentar propor uma explicação mais cognitivamente plausível de fatos linguísticos e de fenômenos discursivos. (TAYLOR *apud*: CAVALCANTE & SOUZA, 2010). Isso me permite investigar o fenômeno linguístico-cognitivo da produção de metáforas de maneira integrada, em todas as manifestações orgânicas do corpo do ser humano.

Ainda que seja curioso,

[...] a sistematicidade e a complexidade de algumas de nossas mais básicas e comuns habilidades mentais não foram reconhecidas por tanto tempo. Talvez a forma desses mecanismos importantes na vida os faça invisíveis para a consciência.⁷ (FAUCONNIER & TURNER, 2002, p. 18, tradução livre).

⁶Metaphoric thinking, regarded in the commonsense view as a special instrument of art and rhetoric, operates at every level of cognition and shows uniform structural and dynamic principles, regardless of whether it is spectacular and noticeable or conventional and unremarkable.

⁷[...] the systematicity and intricacy of some of our most basic and common mental abilities could go unrecognized for so long. Perhaps the forming of these important mechanisms early in life makes them invisible to consciousness.

Por não ser um fenômeno facilmente observável, os estudos que priorizam a vertente cognitiva da linguagem integram uma corrente, de certo modo, recente de possibilidades investigativas, o que torna o desenvolvimento desta pesquisa ainda mais desafiador.

Na próxima seção discutiremos outro princípio constitutivo da linguagem, e assim, da própria vida, caro aos fundamentos teóricos e metodológicos desta pesquisa, o princípio dialógico.

2.1 A dialogicidade: um princípio constitutivo da linguagem

Nesta pesquisa, parto do princípio de que os discursos construídos e construtores em/de um meio social pelos seres humanos são, sempre e necessariamente, novos. Essa concepção me impele a pensar que, ainda que não sejam inteiramente inaugurais, no momento do uso da linguagem, esses discursos constituem novos olhares e novas formas de conceber o meio sociocultural e as relações sociais, através da nossa concepção do mundo e do outro.

Assim, ao interagirmos discursivamente com o outro, e o fazemos em diferentes e concretas situações da vida, reiteramos, no processamento discursivo, marcas históricas e sociais que nos caracterizam em uma dada cultura e uma dada sociedade, em um dado espaço e tempo.

O dialogismo não se restringe à ideia de um diálogo que possa ser estabelecido face a face entre os interlocutores, mas, está fundamentalmente implicado nas relações firmadas entre os mais variados discursos. Sobre isso, Fiorin (2010) afirma que “todo enunciado possui uma dimensão dupla, pois revela duas posições: a sua e a do outro”. (FIORIN, 2010, p. 170).

O círculo bakhtiniano propõe uma visão de discurso que engloba homem e vida, compreendendo a faceta social do ser como o principal marcador das possibilidades discursivas existentes. Nessa perspectiva, o discurso não pode ser tomado como acontecimento unicamente individual porque se constrói entre dois interlocutores, ou mais, que se relacionam socialmente. Assim, a construção de uma

rede de contato entre os vários discursos estabelece relações com discursos precedentes e derivados. (MARCUIZZO, 2008).

Compreender o ser humano como um ser intrinsecamente social é premissa básica a partir da qual se reconhece o caráter dialógico da linguagem humana. O *Outro* se faz imprescindível para a concepção do *Eu* discursivo e social. Nessa perspectiva, portanto, é impensável conceber o homem fora de suas relações com o outro e com o meio. Essa concepção, também, é a adotada em uma perspectiva cognitivista da linguagem como, simultaneamente, biológica, social e cultural.

Só construímos significados, como seres sociais que somos, na alteridade. A atividade responsiva possibilita que a dialogicidade seja identificável. O reconhecimento de marcas que nos ajudam a identificar vestígios contextuais, históricos e culturais no discurso, reveladores do princípio do dialogismo, tornam este estudo plausível. O dialogismo converge para uma perspectiva cognitivista da linguagem à medida que, nessa perspectiva, o ser humano está no cerne da investigação científica.

Na perspectiva do círculo bakhtiniano, o diálogo é uma reação do *eu* ao *outro*, ou seja, a reação da minha palavra à palavra que emana de outrem, constituindo-se como ponto de tensão entre o *eu* e o *outro*. Esse estabelece, nessa relação, círculos de valores que possibilitam a constituição de uma comunidade de comunicação, que pressupõe uma tensão entre forças sociais por meio das relações de poder instauradas no corpo do grupo de vivência do indivíduo, como um ser social. (MARCHEZAN apud BRAIT, 2010).

Nesse sentido, comunicar é produzir sentido sempre a dois, no mínimo. As práticas enunciativas pressupõem a interação como aspecto constitutivo da atividade de linguagem humana.

Nesta pesquisa, pelo reconhecimento do princípio da alteridade, da dialogicidade da linguagem e da própria cognição humana, não interessa investigar a palavra unicamente, mas, a palavra em uso, que possibilita a construção de contextos de atuação complexos e heterogêneos dos sujeitos sociais, vinculados a situações e a falas passadas e antecipadas. Isso significa reconhecer, em consonância com Volochinov e Bakhtin (2009), que o objeto a ser investigado vai ao encontro da abordagem dialógica da linguagem.

A significação não está na palavra nem na alma do falante, assim como também não está na alma do interlocutor. Ela é o efeito da interação do locutor e do receptor produzido através do material de um determinado complexo sonoro. (VOLOCHINOV; BAKHTIN, 2009, p. 137).

Todo discurso é fruto de um discurso anterior e prévio de um discurso futuro, constituindo, assim, aspectos de um fio condutor de uma comunicação ininterrupta e solidificada. O que pressupõe o decurso histórico do qual o indivíduo é construtor e construto. A dialogicidade da linguagem possibilita a identificação de ecos, de discursos anteriores, em diferentes práticas enunciativas. (VOLOCHINOV; BAKHTIN, 2009).

Pelos argumentos apresentados até este momento, é possível perceber que entre os fundamentos adotados, para a realização deste trabalho de pesquisa, encontram-se: i) os seres humanos criam o mundo a partir de capacidades cognitivas gerais, entre as quais a percepção, a atenção e a memória⁸; ii) essas capacidades cognitivas estão fundamentalmente implicadas na atividade de linguagem; iii) a atividade humana a que denominamos linguagem configura-se como um sistema sociocognitivo natural e complexo; iv) essa atividade pressupõe que a espécie humana age e produz sentido dialogicamente; v) o princípio dialógico da linguagem e, portanto, da produção de sentido está na base das relações biossociais e culturais da espécie humana.

Na seção a seguir, discutirei o conceito de gêneros do discurso, caro ao trabalho realizado pelo círculo bakhtiniano, produtivo a esta pesquisa, e sob uma perspectiva da sociorretórica e sociocognitiva, que visa compreender a experiência humana do riso frente a objetos estéticos que, enunciativamente, no campo da atividade humana, denominamos cômico popular.

2.2 Práticas enunciativas como ação social configurada em gênero

A linguagem humana se concretiza em práticas enunciativas. Essas, por sua vez, necessariamente, se instauram em esferas da atividade humana e atendem a

⁸Assunto ao qual retornaremos no capítulo 3.

finalidades de ação social, tanto por seu conteúdo quanto por seu estilo verbal. Cada esfera de atuação humana, por meio da atividade da linguagem, é composta por seus tipos relativamente estáveis de enunciados a que Bakhtin (2003) denomina gêneros discursivos.

Na perspectiva bakhtiniana, em cada esfera da atividade humana e da comunicação, existem e são empregados gêneros que correspondem às condições específicas dessa esfera. (BAKHTIN, 2003). Segundo o filósofo da linguagem:

Até mesmo no bate papo mais descontraído e livre nós moldamos o nosso discurso por determinadas formas de gênero, às vezes, padronizadas e estereotipadas, às vezes mais flexíveis, plásticas e criativas (a comunicação cotidiana também dispõe de gêneros criativos). Esses gêneros do discurso nos são dados quase que da mesma forma que nos é dada a língua materna, a qual dominamos livremente até começarmos o estudo teórico da gramática. [...] Se os gêneros do discurso não existissem e nós não os dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo do discurso, de construir livremente e pela primeira vez cada enunciado, a comunicação discursiva seria quase impossível. (BAKHTIN, 2003, p. 283).

Seja no âmbito da conversação cotidiana (informal, espontânea), seja no campo da estética (da literatura, da produção de romances, poesia ou peças teatrais), as práticas enunciativas se instanciam pela *alternância dos sujeitos no discurso*. Essa alternância é reveladora da alteridade e da dialogicidade próprias da linguagem e da cognição humana. Segundo o próprio Bakhtin (2003):

Todo enunciado – da réplica sucinta (monovocal) do diálogo cotidiano ao grande romance ou tratado científico – tem, por assim dizer, um princípio absoluto e um fim absoluto: antes do seu início, os enunciados de outros; depois do seu término, os enunciados responsivos de outros (ou ao menos uma compreensão ativamente responsiva silenciosa do outro, por último, uma ação responsiva baseada nessa compreensão). (BAKHTIN, 2003, p. 275).

Partindo da perspectiva *bakhtiniana*, podemos concluir que os gêneros – formas relativamente estáveis de enunciados – se instauram nas interações humanas como ações responsivas que constituem a base das relações sociais. O aprofundamento dessa tese pode ser identificado na abordagem sociorretórica de gênero proposta por Miller (2009) e sociocognitiva assumida por Bazerman (2009).

Compreender gênero como ação social significa admitir que as práticas discursivas de uma comunidade que integram suas produções culturais, em um dado contexto sócio-histórico, são complexas e maleáveis. Além disso, que se estruturam em busca de cumprir objetivos retóricos. “O gênero, dessa maneira, torna-se mais que uma entidade formal; ele se torna pragmático, completamente retórico, um ponto de ligação entre intenção e efeito, um aspecto da ação social.”. (MILLER, 2009, p. 24).

As práticas discursivas que se configuram como ação social compõem um tipo de comunidade que, classificado pela autora, a partir de um *status* metafísico, se caracterizaria não pela relação material e demográfica de fato, mas se estabeleceria a partir de relações virtuais. Essa comunidade representada como uma espécie de entidade virtual é chamada comunidade retórica, e tem como característica a projeção discursiva e o construto retórico. De acordo com a autora, a comunidade retórica:

É constituída por atribuições de ações retóricas articuladas características, gêneros de interação, modos de realização, que inclui reproduzir a si mesma. [...] as comunidades retóricas ‘existem’ nas memórias humanas e nas suas instâncias específicas em palavras: não são inventadas do zero, mas persistem como aspectos estruturadores de todas as formas de ação socioretórica (sic). (MILLER, 2009, p. 55).

A inovação tecnológica, que culminou com a emergência da internet como terreno fértil para partilhar informações e conteúdos variados, proporcionou o surgimento de novas possibilidades para a emergência de práticas discursivas, de gêneros do discurso e, portanto, de produções culturais antes inimagináveis.

As tipificações dos discursos que circulam no ambiente digital permitem-me, em consonância com a pesquisadora, compreender os gêneros do discurso virtual como artefatos culturais. Isso é possível pelo fato de sermos capazes de aprender quais fins podemos alcançar quando configuramos nosso discurso como de um determinado gênero. E, também, pelo fato de servirem, de certo modo, como ferramentas para a realização de enunciadores dos mais diversos. Dito de outra forma, esses artefatos culturais são como “chaves” para a compreensão de como participar nas ações em comunidade. (MILLER, 2009).

Compreender gênero como artefato cultural constituído na ação social de determinada comunidade, demográfica, material ou retórica, corrobora com a defesa de uma origem social, interativa e ativa dos gêneros. E, assim, nos permite compreender que, como seres biossociais que somos, agimos discursivamente com o intuito de construir a sociedade em que vivemos. É possível, então, afirmar que a partir das possibilidades demarcadas pelas ações de vida, significadas por meio de gêneros, construímos o mundo.

Nessa perspectiva, o gênero, compreendido para além de um tipo particular de classificação do discurso, passa a ser uma dimensão do discurso que pode e deve ser compreendida em termos de uma ação social, é, também, um meio retórico para mediação das intenções privadas e da exigência social. (MILLER, 2009).⁹

Nesse sentido, o gênero configurado como ação social só pode ser concebido em contextos de interação humana. Na próxima seção continuaremos discutindo acerca de concepções sociorretóricas e imbricaremos pelos princípios sociocognitivistas de gênero.

2.2.1 Concepções sociocognitivas e sociorretóricas de gênero

Como seres biossociais que somos, temos nossas ações biológicas significadas discursivamente no contexto de vivência em sociedade. É por meio das relações edificadas pelas construções discursivas, moldadas pelo gênero, que o

⁹ Existem configurações de gênero cômico desde Aristóteles. O autor grego caracterizava o humor segundo o objeto da imitação, sendo elas: a imitação de homens que praticam uma ação - de elevada ou baixa índole; a imitação nas diversas artes e sua diversidade. Enquanto a Tragédia dizia respeito aos homens elevados, imitação de agentes; a Comédia dizia respeito a homens "baixos", grupos de pessoas que iam apresentando peças de aldeia em aldeia por não terem espaço nas cidades.. Quanto à etimologia: drama de drân: fazer – imitação de agentes; "comédia" - *Komas*: imitação de ação. Grandes representantes da Tragédia: Sófocles e Homero – imitação de pessoas de caráter elevado. Grandes representantes da Comédia: Sófocles e Aristófanes: imitam pessoas que agem e otram diretamente.

Reconheço que há uma definição acerca de comédia como espécie do gênero Dramático, no que tange à literatura, mas, não mergulharei na discussão teórico-literária, muito por não ser meu objetivo e por impossibilidade material que o momento me impõe. Assumirei a classificação de Comédia como um gênero, por suas exigências se instaurarem no âmbito das ações sociais de uma comunidade e ser possível a identificação de recorrências discursivas nos materiais que se configuram como cômicos, indo ao encontro da definição de gênero proposta por Miller (2009).

engajamento pessoal na sociedade acontece. Fazemos aquilo que é possível nos limites dos enquadres tipicamente genéricos. (BAZERMAN, 2009).

Em consonância com Bazerman (2009), nossas escolhas discursivas, mesmo as inconscientes, integram gêneros discursivos que emergem de relações sociais, e não de um conjunto de regras formais que colocam as ações discursivas em fôrmas de representações textuais pré-fabricadas. A maneira como as pessoas se expressam e as compreensões que emergem de um contexto de comunicação, tornam possíveis a interação e a significação de um conjunto de ações que concebemos como a vida.

A definição de gênero como apenas um conjunto de traços textuais ignora o papel dos indivíduos no uso e na construção de sentidos. Ignora as diferenças de percepção e compreensão, o uso criativo da comunicação para satisfazer novas necessidades percebidas em novas circunstâncias e a mudança no modo de compreender o gênero com o decorrer do tempo. (BAZERMAN, 2009, p. 31).

Os gêneros são, antes de qualquer outra definição, os usos que fazemos das tipificações de textos falados, escritos, representados, iconizados. A atividade de linguagem que propicia os gêneros dá forma às atividades sociais. Os gêneros são o modo como os seres humanos lidam com os atos de falas em determinado espaço-tempo. (BAZERMAN, 2009). Segundo o pesquisador, ainda:

Gêneros são tão-somente os tipos que as pessoas reconhecem como sendo usados por elas próprias e pelos outros. Gêneros são o que nós acreditamos que eles sejam. Isto é, são fatos sociais sobre os tipos de atos de fala que as pessoas podem realizar e sobre os modos como elas os realizam. Gêneros emergem nos processos sociais em que as pessoas tentam compreender umas às outras suficientemente bem para coordenar atividades e compartilhar significados com vistas a seus processos práticos. (BAZERMAN, 2009, p. 31).

Assim, antes de serem enquadres pré-fabricados de adequação das falas dos indivíduos, em contextos previamente estabelecidos por regras de uso, os gêneros textuais são construtos sociais. E, como tais, são passíveis de modificação conforme a demanda viva de emprego da língua e das interações sociais entre as pessoas, dentro de uma mesma comunidade de fala ou de um mesmo contexto de uso.

Fica claro, então, que “[...] os gêneros são o que as pessoas reconhecem como gêneros em qualquer momento do tempo.”. (BAZERMAN, 2009, p. 49). As atividades linguísticas de uma comunidade, que compõem os gêneros, não permitem que esses sejam caracterizados como o uso que apenas um indivíduo faz de determinada prática linguageira. Os gêneros configuram, portanto, antes de tudo, construtos sociais de padrões de atos de fala institucionalizados em uma dada comunidade discursiva.

Com a alta propagação das tecnologias digitais, a compreensão do que é gênero precisou ser atualizada, com o intuito de reconhecer e incorporar novas maneiras de agir discursivamente criadas pelos seres humanos, a partir do uso dessas tecnologias.

No que tange à definição de gênero, no ambiente virtual, a tarefa torna-se ainda mais melindrosa, já que, as novas tecnologias propiciaram um viver onde as mudanças ocorrem de maneira muito mais rápida, dinâmica e volátil. Essa rapidez e preponderância da mudança como uma constante iria ao encontro do conceito de gênero como ações simbólicas tipificadas, recorrentes e estabilizadas o ‘suficiente’ para a identificação de elementos reproduzíveis. (MILLER, 2009). Dessa forma, o conceito passa a ser compreendido de maneira mais flexível, e passa a variar e se adaptar em um cenário de mudanças correntes, em contextos concretos de ações e usos humanos.

Os gêneros originam-se não somente de mudanças em situação, contexto e cultura, mas também de outros gêneros, num processo evolucionário, e ocasionalmente do esforço consciente de indivíduos para preencher uma necessidade não satisfeita previamente. (MILLER, 2009, p. 95).

Antes do amplo acesso às tecnologias de ação virtual, as práticas humanas eram configuradas em gêneros que retratassem o contexto social vivido pela comunidade. Com o advento da internet e sua alta propagação de uso tivemos que reformular e atualizar nossas atividades linguageiras de maneira a construir mundos e interações possibilitados pelas novas práticas de ações humanas.

Na verdade, dada a proliferação de mudanças que a Internet representa e torna possível, é notável que algo tão estável quanto o gênero tenha surgido de lá. Mas o acordo geral de que já há múltiplos gêneros que são 'nativos' da Internet, como também versões replicadas ou 'remediadas' de gêneros impressos ou outros, é indicativo não somente da mudança constante, mas também de algum tipo de recorrência. (MILLER, 2009, p. 95-96).

As práticas humanas estão sendo atualizadas de forma a permitir que vivenciemos o mundo a partir de novas perspectivas de ação e construção da vida. Novas formas de construir as relações com outras pessoas e produzir conteúdos inimagináveis antes da criação da internet.

Os serviços de redes de relacionamento tornaram-se reais e muito populares com o desenvolvimento tecnológico. Deixando claro, assim, que a auto expressão do indivíduo é um dos maiores interesses de quem se integra a esses meios. Há também as redes de compartilhamento de conteúdo que são produzidos pelos usuários donos das contas de acesso de tais sites, como, por exemplo, *Flickr*¹⁰ (lançado em fevereiro de 2004) e *Youtube*¹¹ (lançado em novembro de 2005).

As produções partilhadas e constituintes de um gênero do meio virtual podem ser criadas por conta do tipo de ação possibilitada pelo meio e por suas *affordances*. (MILLER, 2009). “As *affordances* do ambiente são o que ele oferece ao animal, o que ele fornece ou proporciona, por bem ou por mal.”. (GIBSON apud MILLER, 2009, p. 115). Exemplo de *affordances* que são oferecidas pelos *blogs*: interação, conexão e acesso imediato. Configurar as produções humanas em tipos genéricos permite que as atividades possam ser tipificadas de maneira a propiciar um compartilhamento de conhecimento.

Neste capítulo, vimos que o ser humano é um ser que se constitui bio-fisio-socialmente por meio da linguagem, uma qualidade sistêmica, dialógica - responsiva e (inter)ativa. Vimos, também, de forma preliminar, uma concepção de gênero como ação social que se revela importante para este estudo, acerca do processo de metaforização multimodal, implicado nas práticas de encenação discursivas de produções cômicas, no âmbito da cultura digital. No capítulo a seguir, configurarei o riso humano como uma manifestação natural da nossa espécie, estabelecendo uma perspectiva histórica. Proporei, ainda, uma relação indissociável entre fenômenos da

¹⁰Página virtual para compartilhamento, exclusivo, de fotos.

¹¹Plataforma virtual para compartilhamento de vídeos.

linguagem e processamento mental como constitutivos da produção de sentido frente ao cômico, marcando a natureza biossocial do riso.

3 O RISO: UMA MANIFESTAÇÃO NATURAL DO SER HUMANO

A atividade de linguagem humana possibilita as mais diversas construções de significados. Neste trabalho, me ocupo daquelas que têm como efeito de sentido o riso. Para isso, me proponho a analisar o processo de metaforização, implicado na experiência humana do riso, em práticas de encenação discursiva multimodais, de natureza cômica, produzidas no âmbito da cultura digital. Nesse sentido, propor um enquadramento teórico e metodológico da produção de significado em termos do que é, essencialmente, humano se faz necessário.

Como emergência das operações humanas de significação, o riso é uma manifestação natural da espécie. A relação entre fenômenos da linguagem, recorrentes na produção dos discursos humorísticos e o processamento mental subjacente à experiencição do cômico é indissociável e marca a natureza biossocial do riso. Assim, mais do que uma manifestação exclusivamente fisiológica, o ato de rir congrega, semioticamente, aspectos sociais, culturais e biológicos.

3.1 A dimensão semiótica do riso

Fisiologistas costumam compreender o riso como uma síndrome de eventos neuromusculares, o que pode negligenciar aspectos sociais e culturais que levam o ser humano a rir. Um entendimento exclusivamente biológico do ato de rir atribui a ele um contínuo que começa no sorriso chegando à risada. (BOUISSAC, 2015).

Mais do que uma descarga elétrica de impulsos nervosos, a atividade de rir é uma manifestação corporal dependente tanto de aspectos físicos do ser quanto da organização em comunidade e da cultura da qual essa atividade é parte integrante. O riso é, portanto, uma manifestação muito mais complexa do que o conceito sugerido pelos fisiologistas.

Ainda que o riso não seja compreendido, unicamente, como uma potencialidade corporal da espécie humana, sua expressão intencional, propositadamente evocada por seus pares em contextos de atividades humanas, e significativa (possível como manifestação de efeito de sentido) parece ser

exclusivamente humana, não sendo observável, dessa mesma maneira, em nenhum outro animal.

Pesquisas, realizadas por Propp (1992), reiteram esse argumento ao afirmar que “[...] à observação de que somente o homem ou aquilo que o lembra podem ser ridículos, devemos acrescentar mais uma: apenas o homem pode rir.”. (PROPP, 1992, p. 40).

Em Bergson (1983), podemos observar, também, argumentos que reforçam essa premissa:

Chamamos a atenção para isto: não há *comicidade* fora do que é propriamente humano. [...] Riremos de um animal, mas porque teremos surpreendido nele uma atitude de homem ou certa expressão humana. [...] Poderia também ter sido definido como um animal que faz rir, pois se outro animal o conseguisse, ou algum objeto inanimado, seria por semelhança com o homem, pela característica impressa pelo homem ou pelo uso que o homem dele faz. (BERGSON, 1983, p. 12, grifos meus).

Por outro lado, pesquisas realizadas por Bouissac (2015) me permite reconhecer que o ser humano também ri sem que isso esteja implicado em qualquer efeito de sentido, ou seja, somos capazes de rir a partir de respostas exclusivamente corpóreas como no riso ‘sem sentido’. Esse riso acontece quando os músculos do corpo e da face se movem de modo a reconhecermos esse movimento como risada, e, ainda assim, não conseguimos identificar motivos prováveis para que isso aconteça. Isso é o que ocorre quando, por exemplo, alguém nos faz cócegas. (BOUISSAC, 2015).

O riso social, por sua vez, ocorre quando interagimos em grupos ou duplas e o riso torna-se um facilitador das relações a serem estabelecidas. Há ainda o sorriso, que demonstra uma maneira simpática de interagir com o outro, e o riso patológico, que deriva de algum estado corporal de enfermidade como a loucura. (BOUISSAC, 2015). Segundo o pesquisador:

Pode-se entender que o riso é um comportamento duplo, podendo inabilitar alguém tanto social e fisicamente quanto aumentar a popularidade e

atratividade de um indivíduo, e a ligação de um grupo em direção a um objetivo comum.¹² (BOUISSAC, 2015, p. 2011, tradução livre).

Os aspectos fisiológicos, mecânicos e de estimulações hormonais em determinadas áreas do cérebro fazem com que o rir seja, também, uma experiência íntima. Deste modo, o riso seria uma reação orgânica manifestada pelo modo como o corpo humano reage diante de determinada atividade de linguagem. Essa manifestação corporal pode ser configurada como a ação de uma pessoa ou grupo que compõe determinado meio social.

Por reconhecer as diversas possibilidades de rir, assumo o compromisso de investigar as manifestações do riso que emergem, como efeito de sentido, do processo de metaforização multimodal constituinte das práticas de encenação discursiva, de natureza cômica, no âmbito da cultura digital.¹³

O riso, como atividade humana que é, já fora tratado como uma forma aceitável de rebelar-se contra normas opressoras e/ou como forma de expressar desejos reprimidos, por Freud (1991); também como maneira de endossar a norma vigente, por meio de características humanas que são essencialmente sociais e resultam de avaliação de eventos e situações, por Bergson (1983).¹⁴

Todos os autores supracitados se referem às características sociais como imprescindíveis para a manifestação do riso como efeito de sentido. O autor da *Teoria do riso*, Bouissac (2015), vai mais adiante e cita características biológicas, atividade cerebral e neuromuscular, do riso, mas, isso não faz com que ele abra mão das condições sociais das ocorrências de risadas. De acordo com o teórico, as representações simbólicas dentro de determinado corpo social servem como parâmetro para a quebra de expectativa de significação constituinte das incidências humorísticas e a propagação do riso. Assim, a transgressão de regras pode representar um marcador social da atividade de rir.

12 It could be contended that laughter is a doubleedged behavior, as it can disable someone both socially and physically as well as enhance the popularity and attractiveness of an individual, and the bonding of a group toward a common goal.

13 Realizar uma pesquisa com este objetivo me coloca diante da necessidade de reconhecer a importância dos trabalhos realizados por Darwin (1872), Freud (1991) e Bergson ([1911] 1983) que trataram o riso como manifestação fisiológica, psicológica e social, respectivamente.

14Acerca das propostas de Bergson (1983) em classificar as práticas cômicas, retomaremos na Seção 3.1.

A contribuição mais importante desse autor é a relação entre os aspectos biológicos e sociais do ato de rir. Ainda que ele não trabalhe diretamente com as bases cognitivistas da vida humana, e até certo ponto separe o que é fisiológico do que é social, a forma como dispõe seus argumentos nos permite entender que sua teoria é construída de forma a privilegiar as práticas humanas integradas, simultaneamente, ao corpo humano e ao meio social. Isso torna seu enquadramento produtivo para esta pesquisa.

Com a compreensão do importante papel sociocognitivo na produção e significação do cômico popular, é possível inferir que as produções discursivas cômicas, por serem constituídas no meio social, via de regra, são permeadas por relações de poder. Como veremos na análise do *corpus* selecionado para esta pesquisa, nessas práticas discursivas é comum identificarmos tanto a demarcação quanto a subversão de estruturas do poder.

Na seção que se segue, o leitor poderá acompanhar o percurso histórico de determinadas práticas humorísticas no Ocidente e, mais especificamente, no Brasil. Por meio de uma escrita sequencial, descrevo, de forma resumida, a evolução de algumas produções do gênero Comédia ao longo do tempo.

3.2 A comédia ontem e hoje em três atos

Nós, seres humanos, produzimos significados para viver em comunidade. A vida que construímos é permeada de conhecimentos, crenças e tradições. Dentre as inúmeras produções discursivas compartilhadas pelos membros de uma comunidade, se encontram as produções cômicas.

Neste momento da pesquisa passaremos a uma reflexão sobre a esfera da atividade humana em que as práticas discursivas, de natureza cômica, se instauram numa perspectiva histórica. Para isso, opto por estruturar essas reflexões, metaforicamente, na forma de um drama organizado diacronicamente em três atos.

3.2.1 Primeiro ato: da Grécia à Europa do século XX

O termo comédia é carregado de sincretismo terminológico. Estudos acerca do dramático, do cômico e do teatral se imbricam de maneira difícil de dissociá-los. Há registros de comédias desde a sociedade grega antiga, seu representante mais expoente da espécie, Aristófanes, foi autor de diversas peças de sucesso e grande alcance popular.

As relações estabelecidas no/por meio da vivência em comunidade são permeadas pelas produções cômicas populares há séculos. Como nos aponta Magaldi (1963):

A diferença fundamental entre a comédia antiga, encarnada em Aristófanes, e a comédia nova, vista através de Menandro, é que vai do cidadão, entendido como parte do Estado, ao indivíduo, movimentando-se no domínio da família. Não são comuns os exemplos de cotidianidade na comédia aristofanesca. Em Menandro, o homem deixa de aparecer como figura pública, para apresentar-se na sua natureza privada. Passam a segundo plano as cogitações do bem coletivo, para se registrar o comportamento pessoal. A Atenas humilhada do século IV abandonou os ideais grandiosos do século V, contentando-se com a pacata satisfação burguesa. A criatura que se desvincula da noção precípua de cidadania, identificada com a trajetória heroica da polis, mergulha na rotina de uma vida em que importam a sobrevivência e os prazeres sensoriais. (MAGALDI, 1963, p. 58-59).

O autor apresenta um panorama de como se apresentou o cômico em alguns de seus primeiros registros. Ele caracteriza o que viria a ser a comédia em uma segunda fase desse percurso tão longo, entre surgimento e estabelecimento da comédia como uma vertente da arte.

Magaldi (1963) pontua a característica sociológica da comédia, desde sua aparição. O fato de o sujeito ser compreendido como parte integrante de uma comunidade é uma das marcas do caráter dialético das produções cômicas. O indivíduo que integra um meio político-social é perpassado e atravessado pelos discursos que permeiam tal contexto de vivência. Como diversos outros grupos sociais predecessores e posteriores, os gregos sempre produziram espetáculos com o intuito de entreter o público, fossem esses espetáculos com entonação humorística ou não.

As produções cômicas, ainda que tenham, por muito tempo, sido produções recorrentes, ocuparam lugar de menor destaque perante as demais manifestações artísticas, desde as sociedades antigas. Isso acontecia muito por essas produções serem advindas das classes mais populares da comunidade, e por vezes fazerem críticas ao modelo social. (ARÊAS, 1990).

Na Grécia, o comediógrafo Aristófanes foi, reconhecidamente, um autor que utilizou a arte para impetrar críticas à sociedade à qual pertencia. “Já se afirmou que, em certos aspectos, a comédia funcionava como uma imprensa de oposição.”. (ARÊAS, 1990, p. 34).

Num teatro dominado pela tragédia, que endossava a moral da época, a comédia ocupou um papel, muitas vezes, subversivo com obras girando em torno do coletivo popular. Esse caráter popular fazia com que as produções cômicas destoassem completamente da tradição dramática. Esta última primava por retratar as posições hierárquicas de uma sociedade organizada de forma vertical, estando no topo a classe com o maior poderio geográfico e financeiro, juntamente à Igreja, e, na base, o povo que era dominado por tais instituições.

Ainda que tenham pontos de encontro entre as duas vertentes, inicialmente, teatrais mais propagadas na Antiguidade, “[...] a encenação da comédia antiga oferecia um espetáculo muito mais animado, variado e extravagante do que as tragédias.”. (ARÊAS, 1990, p. 35).

Com o passar do tempo, a comédia antiga deu lugar à comédia nova, ambas situadas no contexto da Antiguidade entre os séculos V e I a.C.. Essa mudança fez com que houvesse uma virada temática descentralizando os textos cômicos da vida pública e direcionando-os à vida privada, como afirma Arêas (1990): “As grandes paixões do século V (os deuses, a polis, o *logos*) são substituídas pela família e pelo amor. Portanto, em vez da política, a vida privada; em vez dos arroubos e exageros verbais, a linguagem comedida, bem comportada, cotidiana.”. (ARÊAS, 1990, p. 37).

O enfoque da comédia nova é o amor, principalmente o amor contrariado, muitas vezes inacessível, seja por conflito de gerações, seja por desigualdade social. Isso acontece, especificamente, por conta do contexto social da época, com a necessidade de formação de uma nova classe média.

Nesse período, a Grécia estava passando por um momento de transição social, no qual abandonava seus antigos ideais de grandeza que vigoraram durante o século V a.C., e passava para uma situação de sociedade burguesa¹⁵, o que trazia, nas entrelinhas, certo tom de mobilidade social. (ARÊAS, 1990).

Mesmo em um contexto de produção cômica ativa, como aconteceu na sociedade grega antiga, o cômico popular ocupou lugar secundário quando comparado com outros tipos de construções artísticas. Sendo, na maior parte das vezes, caracterizado como um gênero menos “sério”. Diferentemente da tragédia e da epopeia tidos como mais apropriados para a “verdade”. (ARÊAS, 1990).

O cômico foi, em muitos momentos, relegado a um espaço paralelo e, arrisco dizer que, muitas vezes, ainda o é. O longo período de efervescência artístico-cultural proporcionada pela sociedade grega, o berço das produções cômicas com caráter mitológico, permitiu o desdobramento do objetivo ritual, do início nas obras cômicas, para um objetivo estético. As temáticas das produções humanas foram modificadas no início do Império Romano e da era Cristã. Como todas as outras áreas de conhecimento, produção social, artística e cultural, os rumos da produção das comédias foram influenciados por essas mudanças.

Durante quinze séculos, a arte cristã imperou no Ocidente e, nos dez primeiros, foi a Igreja que tomou a cargo a educação do povo. A era cristã norteou os rumos das construções de comédias, e não há registros de quando exatamente o teatro e a igreja se deslindaram. Por isso, não se sabe exatamente quando tal vertente ganhou espaço fora da Igreja. (ARÊAS, 1990).

Mesmo diante da impossibilidade de mapear o exato início e fim da estreita relação entre arte cômica e elementos sacros, é possível afirmar que a fusão entre o sacro, o profano e o artístico, de certa maneira contribuiu para uma posterior libertação ou desvencilhamento, ainda que apenas teórico, da comédia e das manifestações religiosas. Segundo Arêas (1990),

As peças religiosas medievais atingiram seu apogeu no século XIV. O seguinte assistiu a sua decadência, ultimada pelo impacto da Renascença.

15 É preciso ressaltar que os termos burguesia e classe média aqui utilizados são relativizados visto que o momento histórico é anterior ao período de ascensão do capitalismo e, conseqüentemente, dos detentores dos meios de produção, os burgueses.

[...] Podemos dizer que o Renascimento teve uma importância de demarcador de águas, a primeira censura social e cultural que se abre entre a Idade Média e a Idade Moderna. (ARÊAS, 1990, p. 46).

No período do Renascimento, surgiu um grande interesse pela cultura popular e, com ele, o interesse pelo cômico que emanava do povo. Por esse motivo, alguns teóricos debruçaram-se sobre textos de obras clássicas acerca das artes, como a *Poética* de Aristóteles. O que resultou na enumeração de alguns aspectos do cômico como: fazer alguém de bobo, a obscenidade e a linguagem de baixo calão como principais “ingredientes” na receita do *fazer rir*.

A figura do bobo, após desempenhar papel menor durante a Idade Média, assumiu uma parte significativa no teatro, a de articular dúvidas e incertezas de determinado momento de grande transformação ideológica. Tal personagem parece sempre florescer durante os tempos instáveis nos quais acontecem alguma transição social. (ARÊAS, 1990).

Ainda no século XV, a queda do feudalismo funcionou como um fator determinante para um maior afastamento da produção artística ligada à Igreja. A mudança da ordem feudal para a burguesa fez com que os homens tivessem que lidar com questões que antes eram da alçada dos dirigentes das hierarquias feudais e espirituais. Essa mudança permitiu a consolidação da classe média e fez com que as pessoas se importassem mais com o que era da ordem do individual. A alteração de paradigma refletiu em todos os campos sociais, inclusive na arte. (ARÊAS, 1990, p. 55).

Durante o período da Renascença, como em várias outras épocas, autores como Rabelais (1494-1553), ainda que com a importância cultural que adquiriram, foram enquadrados como de menor expressão por situarem sua escrita na representação estética de acontecimentos populares.

Se Rabelais é o mais difícil dos autores clássicos, é porque exige, para ser compreendido, a reformulação radical de todas as concepções artísticas e ideológicas, a capacidade de desfazer-se de muitas exigências do gosto literário profundamente arraigadas, a revisão de uma infinidade de noções e, sobretudo, uma investigação profunda dos domínios da literatura *cômica* popular que tem sido tão pouco e tão superficialmente explorada. (BAKHTIN, 1993, p. 3, grifos do autor).

Nos séculos seguintes, XV ao século XIX, houve uma mudança de paradigma no campo das artes, por conta das transformações políticas, econômicas, artísticas e científicas, ocorridas entre os períodos renascentista e iluminista, a Europa vivenciou o que podemos chamar de *boom* teatral, com diversas manifestações do gênero em sua ampla diversidade, na tragédia, comédia, drama, na epopeia. Arêas (1990) versa sobre tal situação:

O êxito do teatro era tamanho que a Inquisição, que chegou a suprimir todas as liberdades políticas e religiosas, desistiu de lutar contra ele. Em vez disso, tentou utilizá-lo na medida do possível, especialmente impondo temas aos autores dramáticos. (ARÊAS, 1990, p. 50).

Esse êxito do teatro caracterizou também o êxito da comédia popular. Incitando a curiosidade dos intelectuais da época e o aperfeiçoamento e enriquecimento das produções cômicas. (ARÊAS, 1990).

A partir da ascensão da burguesia como modelo de comportamento ideal, o teatro, como expressão artística que retrata o contexto social emergente, sofreu diversas alterações tanto de formato quanto de temática.

Com o passar dos séculos pôde-se observar que nada abalizou mais a produção teatral, com constantes transformações e reorganizações, como as mudanças que o século XX proporcionaram. Marcado por guerras, crises econômicas e sociais, além do fascismo e vários outros desdobramentos político-sociais, o século XX foi um divisor de águas no que tange às produções humanas. Mesmo diante desse cenário de transformações, as manifestações populares cômicas continuaram a ser subclassificadas no meio teatral e folclórico.

Ainda hoje, é possível afirmar que o estudo do cômico é prejudicado em função do preconceito que ronda esse tipo de produção. Isso se deve ao fato de estar ligada, intimamente, à cultura popular. As produções cômicas que emanam do povo têm um vasto histórico de negligências. Por esse motivo, entendia-se que não merecessem trato científico, como podemos observar em Bakhtin (1993):

[...] o riso popular e suas formas constituem o campo menos estudado da criação popular. A concepção estreita do caráter popular e do folclore, nascida na época pré-romântica e concluída essencialmente por Herder e os românticos, exclui quase totalmente a cultura específica da praça pública e também o humor popular em toda a riqueza das suas manifestações. Nem mesmo posteriormente os especialistas do folclore e da história literária consideraram o humor do povo na praça pública como um objeto digno de estudo do ponto de vista cultural, histórico, folclórico e literário. (BAKHTIN, 1993, p. 3).

No século XX, por tratarem de temáticas corriqueiras da tradição do povo, as produções cômicas foram relegadas a uma categoria menor. Autores como Propp (1992) e Bergson (1983) realizaram um trabalho importante na busca de classificar a representação do ridículo como uma categoria da produção cômica.

Bergson (1983), autor de *O riso (Le rire)*, segue a linha de pensamento que tem origem no período clássico, afirmando, que o riso cumpre uma função social, e que isso ocorre, inclusive, como um modo agressivo de controlar os desvios que prejudicam o convívio harmônico da vida em comunidade. O autor afirma que a comicidade “Exprime, pois, uma imperfeição individual ou coletiva que exige imediata correção. *O riso é essa própria correção. O riso é certo gesto social, que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos.*”. (BERGSON, 1983, p. 50, grifos nossos).

Assim, privilegia as características de escárnio da atividade de rir, explicitando a função do riso como forma de sustentar a ordem estabelecida socialmente. A partir desse posicionamento, Bergson (1983) disserta acerca do automatismo, rigidez de movimentos corporais humanos e desvios morais como abordagens frequentes nas produções cômicas. De acordo com o pensamento do autor, as representações caricatas das práticas sociais serviriam como forma de apontar desvios de conduta e reprimir ações que fugissem aos padrões de ação dentro de determinado contexto.

Propp (1992), também, configura o cômico como um gesto social do ser humano, só sendo possível conceber o riso imerso num contexto coletivo de relações humanas. Por reconhecer o papel imprescindível do meio social no fazer humorístico, as pesquisas do autor se aproximam dos estudos de Bergson (1983). Outro ponto de convergência entre as duas pesquisas é o fato de admitirem que apenas o ser humano pode evocar o riso.

Durante muito tempo, em diferentes perspectivas, teóricos tentaram categorizar as produções cômicas como mensuráveis e replicáveis em diversos contextos. Grande parte deles, quando muito, conseguiu constatar o caráter interativo da experiência humana diante do cômico. Isso fez com que se estabelecesse uma relação hierárquica subalterna da comédia em relação à tragédia, em diferentes contextos sociais.

No Brasil não foi diferente, as tentativas de segregação das obras de comédia do mundo da arte não foram capazes de desvincular as manifestações cômicas populares do surgimento e da expansão das produções teatrais como um todo.

3.2.2 Segundo ato: percurso histórico das produções cômicas no Brasil

No Brasil, assim como em outras organizações sociais, o percurso das manifestações teatrais e cômicas se confunde com os acontecimentos sócio-políticos e culturais, o que faz com que essas produções artísticas estejam diretamente ligadas à história do país.

No período do Brasil colônia, as produções artísticas nasceram sob o signo da contradição. Além do contexto mercantil/escravocrata, havia o contrassenso das produções teatrais da Companhia de Jesus que, dentro do contexto da Renascença, eram ferrenhas defensoras da Contrarreforma.

Os jesuítas tinham como objetivo combater a luta por resistência à colonização. Para que, assim, a Igreja continuasse totalmente atuante no exercício de seu, desmesurado poderio num contexto forjado pelo sistema colonial. Combate esse, que acontecia por meio da censura de manifestações religiosas, culturais e sociais já existentes nestas terras tupiniquins. A repressão era feita utilizando alto grau de violência, o que levou ao genocídio de grande parte das populações indígenas. (ARÊAS, 1990).

Havia a necessidade de “arrebatar almas para o Criador”, cativando a população autóctone, fazendo-a mais do que compreender, gostar da religião. Concretamente isso só podia se dar a partir da ação firme e imediata do desmantelamento do universo simbólico do indígena: suas

crenças, seus ritos, sua organização familiar, seus hábitos. (AREAS, 1990, p. 78).

Com a destruição do universo simbólico dos indígenas, maior barreira para a implementação do cristianismo, e consagração do modelo social endossado pela igreja, foi possível enrijecer as bases da Companhia de Jesus. Criando assim, terreno fértil para a proliferação do modelo de vida apregoadado pelos representantes da Igreja.

Até o século XVII, praticamente todas as peças teatrais eram escritas por padres, clérigos e outros religiosos, ou por autores que retratavam o universo sacro. Mas, ainda nesse mesmo século, começaram a aparecer outras manifestações populares ligadas ao teatro profano, passando a existir paralelamente a festejos religiosos durante todo esse século, também no século XVIII e princípios do século XIX. Os chamados espetáculos populares eram importados de outros países para o Brasil, chegavam aqui ainda imbuídos de elementos religiosos e moralizantes, extraídos de autos medievais. (ARÊAS, 1990).

Junto ao drama litúrgico se misturavam, porém, manifestações profanas, muitas vezes com elementos de origem indígena, que tiveram, no cômico, a sua maior representatividade. Assim, os espetáculos populares brasileiros foram marcados pelo sincretismo religioso, devendo a isso muito de sua popularidade. Também, a inserção de tipos cômicos da Idade Média e Antiguidade tornaram os espetáculos populares brasileiros herdeiros diretos da vasta e rica herança cultural europeia. (ARÊAS, 1990).

Diversos autores utilizaram as comédias para compor muitas de suas obras, ainda que em escritos caracterizados como trágicos. Tal estratégia de escrita fora resgatada de algumas manifestações populares teatrais, que as antecedem historicamente. A respeito da memória cômica popular, Bakhtin (1993) afirma:

A dualidade na percepção do mundo e da vida humana já existia no estágio anterior da civilização primitiva. No folclore dos povos primitivos encontra-se, paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e seu tom), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia. (BAKHTIN, 1993, p. 5).

De acordo com o filósofo, a partir do século XVIII começa a surgir, ainda que timidamente, um movimento teatral com uma entonação um pouco mais séria. As peças começam a ser apresentadas em casas com, apenas, essa finalidade e com certa regularidade nos espetáculos. Antes disso, as peças eram, em sua maioria, encenadas nos altares das igrejas.

No Brasil, foi apenas no início do século XIX, com a chegada de D. João VI, que fora providenciada a primeira casa de espetáculos que abrigaria apresentações maiores, à altura da Corte do país. (ARÊAS, 1990).

Durante todo esse período de surgimento e desenvolvimento da atividade humorística e teatral até meados do século XVIII, as peças que eram representadas no Brasil vinham da Europa, tratavam-se de traduções *ipsi literis*, ou de adaptações. Mas, em 1822 há um desponte de três grandes nomes do teatro no país: João Caetano, ator e fundador da primeira companhia teatral do Brasil; Gonçalves de Magalhães, autor fundador da tragédia aqui no país; e Martins Pena, primeiro comediógrafo brasileiro. (ARÊAS, 1990).

A partir de então e com a criação da Companhia Teatral Brasileira, surgiu a necessidade da modificação de tal quadro. O marco histórico das escritas teatrais, genuinamente brasileiras, tanto na tragédia quanto na comédia é 1838. Segundo Arêas (1990):

[...] Com A Representação, Pela Companhia Dramática De João Caetano, Da Tragédia *Antônio José, Ou O Poeta E A Inquisição*, De Gonçalves Magalhães, Estava Oficialmente Inaugurados Entre Nós, E A Um Só Tempo, O Teatro Nacional E O Romantismo.

[...] No mesmo ano de 1838, a companhia dramática de João Caetano pôs em cena a primeira comédia de Martins Pena, O juiz de Paz da Roça. (ARÊAS, 1990, P. 81-82).

Uma das questões que perdurou foi a encenação de tipos nacionais por atores estrangeiros, principalmente portugueses. Essa situação durou até a eclosão da Primeira Guerra Mundial, que fez com que o Brasil ficasse isolado dos demais países. Para o teatro brasileiro, essa circunstância foi positiva, pois, contribuiu para soltar as amarras das influências europeias, tão preponderantes até então. Como

ponto negativo, houve o fato de o país ficar à margem das revoluções estéticas que aconteciam mundo afora. (ARÊAS, 1990).

Nesse momento histórico, pôde-se perceber que os autores brasileiros de peças teatrais tinham mais destreza na escrita de comédia que tragédia, muito porque já havia um modelo pré-estabelecido por Martins Pena. Assim, por não haver uma referência de tamanho peso no cenário dos escritores trágicos, ainda perduravam as adaptações de modelos, já saturados, europeus. O que num contexto de iniciação da escola nacionalista não fazia muito sentido. (ARÊAS, 1990).

O Nacionalismo brasileiro tinha como objetivo a “[...] consolidação política e cultural de um ‘eu’ nacional, do ponto de vista das relações externas (impunha-se colocar o Brasil no concerto das nações civilizadas) e do ponto de vista interno.” (ARÊAS, 1990, p. 86).

Ainda no século XIX, passado esse despontar revolucionário de produção de novas peças genuinamente nacionais do teatro, a Comédia passa a ser construída com objetivos, quase que totalmente, comerciais. Cenário que se torna demasiado problemático, já que, nessa mesma época surgiram o rádio e o cinema, fazendo com que os espetáculos teatrais deixassem de ser a única opção de entretenimento social.

Mesmo com a concorrência de outros manifestos culturais, o teatro consegue manter seu espaço de importância dentro do cenário nacional. Isso é refletido no sucesso da obra de Nelson Rodrigues que, segundo muitos críticos, marca o início do século XX na arte:

Segundo muitos, iniciava-se o século XX no Brasil, em termos de teatro, tanto do ponto de vista de texto (além do mais, de autor nacional), como do ponto de vista de cenografia e direção, e do rompimento de preconceitos arraigados em relação à profissão teatral: os protagonistas pertenciam a um meio de grande projeção social. (ARÊAS, 1990, p. 94).

A comédia no Brasil surge não apenas de construções puramente textuais, surge também de manipulação da matéria orgânica animada e inanimada, que ganha vida dentro de um contexto de produção cultural que privilegia a relação entre homens e objetos. Temos como exemplo as apresentações de teatro de bonecos

nascidas no Nordeste do país, que têm como característica não acontecer sobre um palco/palanque, como afirma Arêas (1990):

Em se tratando de comédia brasileira, não podemos deixar de lado o teatro de bonecos, ou títeres do Nordeste, também chamados bonifrates no Brasil do século XVIII, quando eram comuns em todo lugar, talvez, pela deficiência de palcos e casas de espetáculos. (ARÊAS, 1990, p. 97).

Segundo Arêas (1990), houve ainda o nascimento das manifestações circenses no país, que também foram configuradas como manifestações de ordem cômica. São, ainda hoje, recheadas de improvisações, sátiras e interações diretas com o público, e também números de variedades, como mágica, música sertaneja e outros.

A autora afirma, também, que toda a situação de participação do público nos espetáculos circenses fez com que, durante muito tempo, se pensasse que essa manifestação artística fosse a que mais se aproximasse do povo. Essa crença, no entanto, não se sustentou durante muito tempo, já que outras manifestações culturais como rituais religiosos, sejam eles de matrizes africanas, indígenas ou outras, assim como danças e lutas também nasceram arraigadas aos costumes e crendices populares.

A produção cômica, seja de origem do circo ou dos palcos, Arêas (1990), assevera que esta enfrentou desde sempre, dificuldades de desenvolvimento assim como outras produções artístico-populares. Desde a ausência de suporte financeiro às relações problemáticas com os grandes centros culturais, a arte cômica passou por fases complicadas.

É possível constatar que ao longo do tempo houve uma demarcação muito clara, entre a comédia popular e a comédia considerada culta. Essa diferenciação serviu, e serve, para demarcar um modelo hierárquico social, deixando nítidos os limites étnicos, estruturais, econômicos e sociais nas manifestações culturais que emanam de uma comunidade diversa.

As produções cômicas populares no Brasil imbricam-se com os acontecimentos históricos que vivenciamos no país, sendo impossível estudar as manifestações humorísticas desvincilhadas das capacidades cognitivas humanas e

das ações no contexto social. É possível observar que com o passar dos anos as práticas discursivas, configuradas no âmbito da comédia popular, sofreram transformações em seu conteúdo e estrutura de acordo com o contexto em que se instaurava. Assim, somos capazes de identificar diferentes produções em diferentes momentos no espaço-tempo.

Na atualidade, as práticas enunciativas instanciadas no meio digital são extremamente comuns. Nesse contexto, surgem novas formas de produzir conhecimento, cultura, arte. O mesmo acontece com as encenações cômicas que passam a circular em ambientes antes inconcebíveis.

3.2.3 Clímax: o esquete como “prática de encenação discursiva multimodal de natureza cômica”

Dentro da atual conjuntura de acesso tecnológico, os esquetes atingem alto índice de circulação. Configurados como uma prática discursiva multimodal, de natureza cômica, eles representam a produção cômica popular na atualidade. Os esquetes, como criações constituídas por determinadas temáticas, objetivam provocar o riso no espectador. Além disso, por serem produzidos com base em recursos de natureza digital e por estarem situados em uma plataforma virtual de compartilhamento de conteúdo em vídeo (*Youtube*), seu nível de propagação popular é veloz e crescente.

Por ser uma prática discursiva multimodal, a produção de sentido, desencadeada quando elegemos essa produção estético cultural como objeto de atenção, exige uma integração cognitiva de diferentes modalidades da linguagem humana.

Os esquetes surgem, como produção cultural, no âmbito da cultura digital, há pouco mais de cinco anos. Atualmente, no auge da internet e do uso profissional e não profissional das tecnologias digitais, os esquetes são produzidos e veiculados no formato de vídeo e utilizados para representar diferentes contextos e situações sociais por meio de enredos curtos e geralmente com entonação cômica.

Os esquetes carregam em sua essência um tom satírico ao tratar de variados aspectos da vida humana, mais frequentemente, nos campos social, político e econômico. Em busca de adotar, nesta pesquisa, uma definição de esquete, uma das formas mais contemporâneas de atualizar as atividades humanas configuradas como cômico popular, é possível afirmar que:

Esquete é uma peça de curta duração, geralmente de caráter cômico, produzida para teatro, cinema, rádio ou televisão. O termo em Inglês com o mesmo significado é "*sketch*". Cada esquete tem cerca de 10 minutos de duração. Os atores ou comediantes possuem forte capacidade de improvisação. Os temas para os esquetes são variados, mas, geralmente, incluem paródias sobre política, cultura e sociedade. (Dicionário Online Significados. Acesso em 15 fev. 2015).

Essa é uma definição que me remete ao termo entremezes no contexto do teatro, principalmente drama, desde a Antiguidade. Os entremezes caracterizam-se por serem encenações de curtos períodos, com entonação jocosa, entre uma cena e outra em um espetáculo teatral. Eles surgiam no contexto de uma peça dramática ou trágica com o intuito de fazer com que o público não perdesse o interesse no espetáculo que se passava. A esse respeito Arêas (1990) afirma que: "Nunca será demais frisarmos a importância das cenas cômicas nesse teatro, espécie de batalha entre a seriedade e o regozijo, entre a metafísica e a alegria carnal.". (ARÊAS, 1990, p. 45).

Segundo a autora, os entremezes serviam, também, para integrar peças que foram censuradas a outras que não tinham sido. Essas pequenas interpretações de cenas curtas sempre possuíam caráter crítico e subversivo que, desde cedo, também caracterizou a atividade cômica e toda a produção teatral em si. As atitudes revolucionárias que compunham os entremezes se acentuavam ainda mais durante os períodos de forte repressão político-social.

Ainda que não estejamos imersos, atualmente, num contexto, declarado, de repressão social, creio que muitas manifestações cômicas, como os esquetes, não carreguem consigo um caráter, abertamente, subversivo.

Além da crítica social, a comédia é concebida, desde seus primórdios, pelo escarnecimento de algo ou alguém. O que permite identificar, historicamente, traços

preconceituosos incrustados nos mais diversos discursos humorísticos. Bergson (1983) conclui que “[...] o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito. Ele se destina à inteligência pura” (BERGSON, 1983, p. 13). Ou seja, o autor confirma o caráter, muitas vezes, cruel do fazer humorístico.

A partir do uso de uma linguagem cotidiana e rotineira, boa parte das construções cômicas endossam as relações de poder existentes, fazendo com que a representação, na cena humorística, sustente a dominância hierárquica das relações sociais, construída de maneira a naturalizar as configurações sociais ali retratadas.

Os esquetes, cenas enunciativas breves e de natureza cômica, são compostos por um texto, roteiro (*script*) de encenação teatralizada, interpretado por várias pessoas caracterizadas com figurino, representando personagens. O *script* geralmente é escrito de maneira a expressar situações cotidianas, podendo conter opiniões pessoais dos comediantes. Tais opiniões são emitidas em tom de generalização, com o intuito de causar no público uma empatia de ideais. Tentando assim, estabelecer com o espectador um vínculo interacional que objetiva construir significados que levem ao riso.

O processo de encenação estético-discursiva, nos esquetes, se institui a partir da instauração de uma relação dialógica entre um enunciador (EU) e um enunciatário (TU) em um dado cenário (tempo/espço) que se institui no *aqui-agora* da encenação que ocorre no ambiente virtual, enriquecida de recursos multimodais (movimentos corpóreo-gestuais e aspectos sonoro-imagéticos) que podem ser flagradas em um conjunto de imagens dinâmicas caracterizadas como a própria encenação.

Como discutido no Capítulo 2, reconhecidos como uma prática de interação estético-discursiva humana, os esquetes devem ser compreendidos como artefatos culturais cujas bases se encontram na dinâmica de uma comunidade retórica, em contexto de interações e relações sociais específicos, o que me permite caracterizá-los, em consonância com Miller (2009), como um gênero discursivo.

Como vimos no decorrer deste capítulo, apresentei as bases do que compreendo como riso, reconhecendo que a dimensão semiótica deste se dá, simultaneamente, em duas dimensões, biofisiológica e sociocultural. Na dimensão

biofisiologia assumo processamentos cognitivos como constitutivos da linguagem, uma capacidade humana, por meio da qual significamos a nós e ao mundo e, portanto, vivemos. Na dimensão sociocultural enfatizo a relação do riso com as produções cômicas populares através da descrição de um cenário diacrônico, além de caracterizar esquete cômico como um gênero. Diante desse contexto, me proponho a analisar o processo de metaforização, implicado na experiência humana do riso, em práticas de encenação discursiva multimodais, de natureza cômica, produzidas no âmbito da cultura digital é o desafio do desenvolvimento desta pesquisa.

No capítulo a seguir, propiciarei ao leitor as bases teóricas que sustentam essa pesquisa quanto à produção de sentido humana e ao processamento metafórico subjacente ao processo de produção de enunciados humorísticos no ambiente virtual (esquetes de comédia).

4 PROSCÊNIO: FUNDAMENTOS NO CAMPO DOS ESTUDOS DA COGNIÇÃO

Neste capítulo, para enquadrar o objeto da pesquisa no campo dos estudos da relação entre linguagem e cognição, apresento os princípios teóricos que sustentam o estudo do processo de metaforização, implicado na experiência humana do riso, em práticas de encenação discursiva multimodais, produzidas no âmbito da cultura digital.

4.1 Cena 1: o campo em que se inscrevem os fundamentos da pesquisa

Este trabalho de pesquisa, que visa à compreensão do processo de produção metafórica, implicado na experiência humana do riso, baseia-se em fundamentos teóricos e metodológicos inscritos na Semiótica Cognitiva desenvolvida pela Universidade de Aarhus e, mais especificamente, ancorada em trabalhos desenvolvidos por Brandt (2004; 2010) e Zlatev (2012).

Ao tentar identificar, apreender e analisar o processo de produção de sentido, em particular de metaforização, inerente à construção de esquetes cômicos, produzidos para o ambiente digital, em uma perspectiva *gestáltica* (biofisiológica, sociocultural e política), encontrei na Semiótica Cognitiva terreno fértil para desenvolver minha investigação.

A Semiótica Cognitiva (SC) caracteriza-se por ser um campo de estudo que se dedica à compreensão da produção de sentido pelo ser humano em seu contexto de constituição do mundo. (BRANDT, 2014). Nesse sentido, é um amplo campo de investigação transdisciplinar, assim intitulado por não constituir um domínio empírico e teórico único e específico, tendo como foco principal o fenômeno plural da significação. (ZLATEV, 2012).

A transdisciplina SC é proposta com o intuito de preencher lacunas históricas abertas pelos modelos de pesquisa tradicionais, que privilegiam uma metodologia de investigação que desvincula as áreas do conhecimento, além de reificar os objetos de pesquisa, fazendo com que haja o seccionamento dos trabalhos em grades disciplinares que, frequentemente, não se relacionam entre si. (ZLATEV, 2012).

Esses moldes tradicionais de pesquisa foram forjados sobre princípios que levaram muitos pesquisadores a acreditar que o particionamento do ensino facilitaria a aprendizagem. Isso fez com que organizássemos as possibilidades de análise em campos de conhecimento supridos, durante muito tempo, por bases teóricas construídas a partir do afastamento do ser humano do centro das investigações. Nesse contexto, a Semiótica Cognitiva indica uma nova possibilidade de investigação ao propor uma “desfragmentação” de disciplinas, como psicologia e linguística. Para que, dessa maneira, não sejam vistas como áreas conflitantes e, então, comecemos a compreender as produções humanas em termos biológicos, mentais e socioculturais conjuntamente.

Por minha pesquisa estar fincada nessa matriz interdisciplinar, assumi o desafio de executar um trabalho que coloque sempre o ser humano, a partir de uma perspectiva filogenética e evolucionista, no cerne do que desejo investigar: o processo de metaforização, implicado na experiência humana de rir, em práticas de encenação discursiva multimodais, de natureza cômica, produzidas no âmbito da cultura digital.

A metaforização, como estratégia discursiva constitutiva da encenação cômica, é estudada a partir de uma perspectiva que privilegia as formas humanas de construção de significado, por meio da linguagem multimodal. Dentre os fatores de linguagem determinantes na constituição do cômico, no âmbito da cultura digital, está a instauração de cenas enunciativas, que pressupõe a instanciação de uma relação eu-tu no compartilhamento atencional para um determinado elemento referencial. Compreendo esse fator como constitutivo da produção de sentido, como um todo, por isso, o adoto como axiomático no processo de significação diante de cenas humorísticas.

Com o intuito de compreender os processos de comunicação, de interação da mente humana, a SC propõe analisar a arquitetura geradora de significado da mente humana e da consciência: a cognição. (BRANDT, 2010).

Fundamentar uma pesquisa nos princípios teóricos e parâmetros de análise da Semiótica Cognitiva é desvincular-se de uma perspectiva puramente social ou puramente biológica e conceber o mundo e todas as manifestações da vida cotidiana como co-construções, feitas por nós seres humanos, através de nossas

percepções e ações. Os objetivos, desse relativamente novo campo do saber, podem parecer audaciosos e realmente o são, ainda mais se pensarmos na mudança radical da ótica investigativa na qual colocamos o ser humano, de fato, como construtor do mundo.

Adotar essa concepção de análise permitiu-me abrir mão da noção de significado como algo a ser compreendido “fora” do indivíduo, fazendo-me priorizar aquilo que é mais básico no processo de significação, na produção de qualquer significado: o ser humano. Assim, a experiência fenomenológica passa a ser um dos princípios fundadores dos procedimentos metodológicos desse trabalho. No campo do conhecimento em que se inscrevem os fundamentos dessa pesquisa, a experiência do ser humano, nos processos de interação que estabelece com o outro, no mundo da vida, é o principal elemento a ser analisado.

Em minha pesquisa, focalizo, prioritariamente, a análise de manifestações linguístico-gestuais-imagéticas e sonoras constitutivas do processo de encenação discursiva em que o cômico popular se estrutura, no meio digital. Nesse sentido, adoto uma perspectiva multimodal de comunicação. Essa opção me conduz à criação de caminhos para a análise do objeto e para a verificação de hipótese, que inclui a necessidade de refletir sobre o funcionamento biológico, sociocultural e político do ser humano.

Para compreender o fenômeno da significação, adoto o pensamento *brandtiano* de que conteúdos mentais são organizados numa integração de “materiais” de níveis baixos e altos levando em consideração aspectos biofisiológicos e socioculturais do ser. O que não significa dizer que há um movimento hierárquico na integração desses “materiais”¹⁶. (BRANDT, 2010). Na próxima seção veremos como nós seres humanos integramos níveis mentais de maneira a produzirmos sentido.

¹⁶De acordo com BRANDT (2010), “materiais” mentais é o que percebemos e integramos no mundo feno-físico.

4.2 Cena 2: Níveis de integração – ligações de conteúdos mentais

De acordo com Brandt (2010), a arquitetura mental da significação pode ser compreendida como uma maneira de mapear os possíveis estágios da significação nas mais diferentes construções contextuais humanas possíveis. O pesquisador demonstra-nos, de maneira didática, como o processo de produção de sentido é composto por dimensões centrais e periférica da biofisiologia humana, deixando claro que, ao nos privarmos de algum desses aspectos da produção de significado, estaremos negando os princípios da própria significação.

A proposta de Brandt (2010), ao descrever essa arquitetura mental, é explicar de que maneira significamos. Para isso, propõe uma organização em níveis de compreensão e constituição do mundo pelo ser humano. O autor os divide em cinco, do nível I ao V, que vão desde os *qualia*, passando pelos níveis intermediários compostos por eventos, situações e contextos correspondendo aos níveis de II a IV, respectivamente, e pela experiência afetiva como o nível V.

As formas mais básicas identificadas no processo de integração são denominadas *qualia*. Essas são formas monomodais. Geralmente, os *qualia* estão em primeiro plano, como *qualia* estéticos, ou absorvidos em entidades de ordem superior, formas multimodais. As cores, linhas, sons e formas são identificáveis pelo sistema sensorio-perceptual humano e representam formas desintegradas de integrações prévias, ou manifestadas sem qualquer outra integração, contextual, situacional ou de coisas. É o primeiro contato humano, mais fisiologicamente dependente e menos culturalmente variável, com qualquer forma no mundo. (BRANDT, 2010). A respeito dos níveis de integração, o pesquisador afirma que:

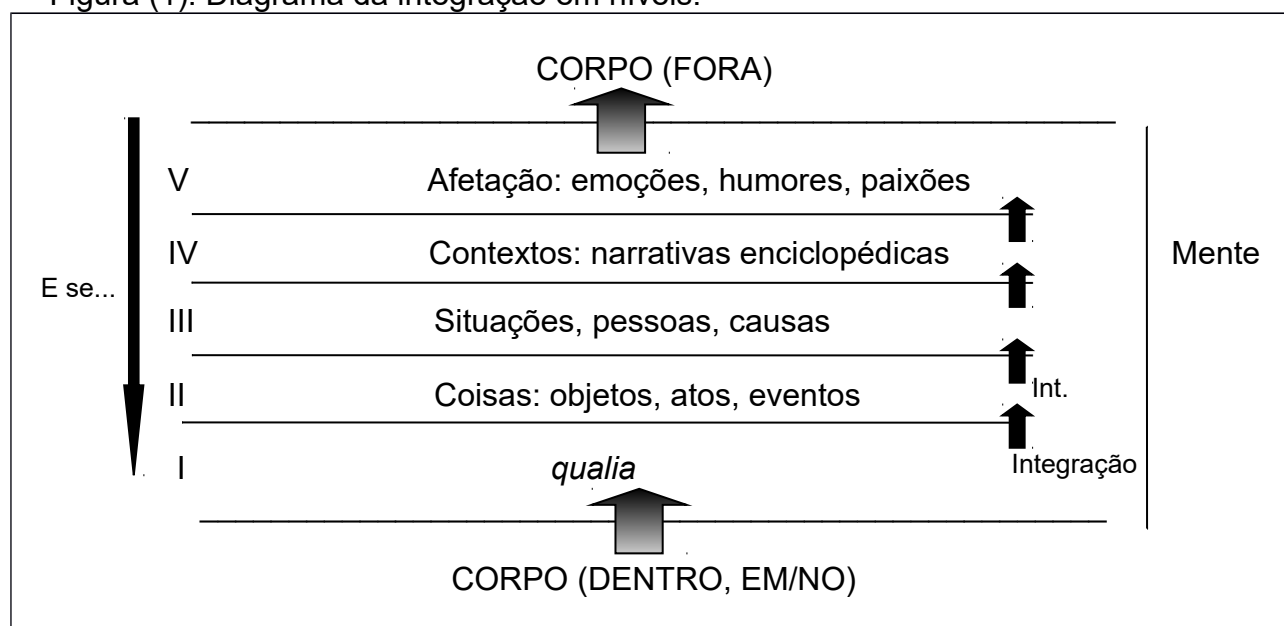
O núcleo da consciência humana – níveis II, III e IV – é culturalmente variável quanto ao seu conteúdo atual. Eles não são variáveis quanto aos tipos de integração que os articula, mas, certamente se levarmos em consideração os objetos atuais, situações e formas de conhecimento que eles contêm.¹⁷ (BRANDT, 2010, p. 28, tradução livre)

¹⁷The central core of human consciousness – levels II, III, and IV – are thus culturally variable as to their actual content. They are not variable as to the sorts of integration that articulates them but certainly regarding the actual objects, situations, and knowledge forms that they contain.

Em sua proposição teórica, fica claro que os níveis periféricos são mais fisiologicamente dependentes e menos culturalmente variáveis, enquanto os três níveis intermediários têm como características serem criações culturais e “abrigarem” o núcleo da consciência humana. Isso não significa que os níveis intermediários sejam variáveis quanto aos tipos de integração que os articulam, mas, sim, em relação ao seu conteúdo atual.

A disposição dos níveis da arquitetura mental não representa uma forma enrijecida sequencial de ordem crescente ou decrescente do processo de significação. O diagrama abaixo nos permite observar como BRANDT (2010) compreende os níveis anteriormente descritos e, ainda, a forma como esses se integram, no processo de significação humana.

Figura (1): Diagrama da integração em níveis.



Fonte: Adaptado pela autora. (BRANDT, 2010, p.27).

Na perspectiva ora descrita, a produção de sentido acontece a partir de processos integrativos, em todas as direções, que permitem retroprocessos, o que faz com que seja possível integrações e desintegrações em diversas direções, para cima e para baixo, além das transversais, que não precisam perpassar todas as camadas da arquitetura.

De acordo com o pesquisador, a arquitetura mental nos leva a compreender que a linguagem possibilita que nos refiramos a certos *qualia* e experiências afetivas. Isso acontece de forma grosseira, já que, para operar nesses níveis, I e V, recorreremos ao uso intenso de metáforas, pois, a linguagem de nossa espécie só permite que ajamos de forma mais 'literal' em níveis que operamos a cultura, II a IV. (BRANDT, 2010).

Enquanto o autor configura *qualia* como formas monomodais, as experiências afetivas perpassam significações multimodais. Os *qualia* e as reações afetivas têm em comum o fato de poderem sofrer influência cultural muito menor que outros níveis da arquitetura. Assim, podemos observar a pouca variabilidade quanto a essas sensações e sentimentos configurados como de níveis I e V, ainda que possam ser vivenciados e significados de maneiras diferentes em cada lugar a depender da simbolização cultural atribuída a esses sentimentos e sensações. Um sorriso será sempre um sorriso, ainda que seja fruto de produções culturais diferentes.

Há ainda a possibilidade de vivenciar algo que Brandt (2010) nomeia como experiência estética, que seria uma capacidade humana de ir do nível I ao V sem que seja preciso passar pelos níveis de II a IV. Isso significa que nós humanos, através da arte, temos a capacidade de experienciar *qualia* estéticos no âmbito das manifestações afetivas, por meio da integração de materiais de níveis não adjacentes. Desta forma, experienciar a arte seria a única maneira de transcender as restrições culturais na significação, na comunicação e no pensamento. (BRANDT, 2010).

Por isso, compreendo como preponderantes, para a análise do processo de metaforização multimodal, na encenação discursiva de natureza cômica, tanto os aspectos biofisiológicos do ser, quanto os aspectos sociais, culturais e políticos da sua existência e formas de (inter)ação no mundo.

No âmbito desta pesquisa, proponho que, por estarem além da experiência puramente estética, as produções de ordem cômica são configuradas num contexto de produção no qual é de extrema importância que estejamos operando socioculturalmente. Muito por isso, as mesmas produções que fazem rir determinadas pessoas, integrantes de certa organização sociocultural, não fazem rir

outras pessoas de grupo diferente. Da mesma forma, produções que faziam rir em décadas ou séculos passados não nos fazem, necessariamente, rir atualmente.

As produções cômicas caracterizam-se por serem sátiras recorrentes da vida cotidiana de determinado grupo de pessoas, assim indivíduos que não conheçam sobre o que se fala ou que se sintam ofendidos com tais produções não manifestarão o riso como efeito de sentido diante delas.

Nesse sentido, o enquadramento teórico aqui descrito revela-se produtivo. A partir dele, é possível, inclusive, analisar o processo de metaforização, implicado na experiência humana do riso, em práticas de encenação discursiva multimodais, de natureza cômica, produzidas no âmbito da cultura digital. E, assim, verificar a plausibilidade da hipótese de que o processo de metaforização implicado na experiência humana do riso, em práticas representativas do cômico popular, na Era Digital, se estrutura em uma perspectiva hiperbólica e multimodal.

Na seção a seguir, apresento os fundamentos implicados na compreensão do processo de integração conceitual, uma operação cognitiva básica constitutiva do processo de produção de sentido, pelo ser humano, e, portanto, fundamentalmente implicada no processo de produção de sentido diante da encenação discursiva cômica, no âmbito da internet.

4.2.1 Integração conceitual: operação cognitiva básica no processo humano de significação

A Semiótica Cognitiva, campo do conhecimento em que se inscrevem alguns dos fundamentos teóricos deste trabalho, tem como uma de suas premissas a assunção de que, ao produzir sentidos, instauramos e integramos espaços mentais e que essa é uma operação cognitiva básica realizada pelo ser humano no ato de significação.

A definição de espaços mentais aqui adotada vai ao encontro daquela proposta pelos pesquisadores da Universidade de Aarhus. Esses pesquisadores compreendem espaços mentais como “[...] minidramas dinâmicos que contam com recursos esquemáticos de interatividade.”. (OAKLEY; HOUGAARD, 2008, p. 85).

Nessa perspectiva, os espaços mentais organizam-se em termos da criação de cenas integradas a outras cenas que formam uma cena mesclada com características ontológicas únicas.

Coulson & Oakley (2008), por sua vez, definem espaços mentais:

[...] como representações de cenas e situações em um dado cenário discursivo então percebido, imaginado, lembrado e por outro lado entendido por um falante. Espaços mentais são usados para empacotar informações de interesse de um interlocutor de dentro de um contexto interativo.¹⁸ (COULSON; OAKLEY, 2008, p. 29, tradução livre).

Como é possível observar, tal definição leva em conta tanto aspectos biofisiológicos envolvidos na operação cognitiva de *blending* (integração conceptual) quanto às cenas formadas de maneira introspectiva e as situações socioculturais por elas envolvidas.

O *blending* proposto como operação cognitiva básica amplamente aplicável, naturalmente efetuada pelo ser humano, atua como uma parte significativa de muitos fenômenos cognitivos, o que pode ser “flagrado” em experiências humanas como design, ciência, linguagem, arte, e assim por diante. Os pesquisadores afirmam que esta operação é efetuada a todo momento, inconscientemente, pelo nosso organismo para que possamos interagir com o meio que nos cerca e com o outro, de maneira efetiva e satisfatória. (FAUCONNIER & TURNER, 2002).

Segundo a tese defendida por Fauconnier & Turner (2002), na Teoria da Integração Conceptual¹⁹, por esta operação ser realizada de maneira invisível para a nossa consciência, por muito tempo, acreditamos que os significados se encontravam, de alguma forma, acessíveis no mundo fora do indivíduo. Isso fez com que, por um longo tempo, não levássemos em conta que, cognitivamente, os significados são construídos de maneira interativa e, também, não tivéssemos consciência de que o que existe não são as coisas do/no mundo para que sejam por nós apreendidas e mensuradas. Na realidade, construímo-nos no mundo e

18[...] we define mental spaces as representations of the scenes and situations in a given discourse scenario as perceived, imagined, remembered or otherwise understood by the speaker. Mental spaces are used to package information about an interlocutor's center of interest within an interactive context.

19É preciso ressaltar que a Teoria da Integração Conceitual é aqui retratada como forma de revelar aspectos da integração que na teoria *brandtiana* não estão claramente descritos, por serem axiomáticos.

construímos o mundo em que vivemos e(m) suas possíveis significações a partir da interação (eu-tu) lastreada pelo aspecto cognitivo de um organismo que age no mundo.

Frente a essa proposição teórica, o que se tornou cada vez mais claro é que não há busca de compreensão que não a do próprio ser. Não há construção de significados que não perpassasse um processo mental de percepção do ser em sua relação com o outro e com o mundo, e nada disso seria possível em um ser humano que fosse concebido isolado do seu contexto social.

Sobre os supracitados aspectos cognoscitivos da vida como uma manifestação cognitiva dos humanos, Fauconnier & Turner (2002) afirmam que:

Após um *blend* ter sido construído, as correspondências – as identidades, as similaridades, as analogias – parecem ser objetivamente parte do que estamos considerando, e não alguma coisa que nós tivemos de construir mentalmente. Como quando nós achamos que vemos um copo de café pela simples razão de que lá existe um copo de café para ser visto, então achamos que vemos a analogia porque lá existe uma analogia para ser vista – que é para ser percebida direta e imediatamente sem nenhum esforço.²⁰ (FAUCONNIER & TURNER, 2002, p. 19, tradução livre).

A tarefa, de certa maneira, fácil e involuntária de se construir um *blend* instantaneamente e em tempo real, demanda um dispêndio cognitivo que não conseguimos mensurar. A construção de *blends* exige habilidades de executar cenários em unidades integradas, ainda que isso não tenha correspondência com nenhuma realidade ou experiência previamente imaginada/vivenciada. Assim, as dinâmicas desse cenário imaginativo são executadas de forma automática pelo organismo, ainda que nunca tenham sido executadas antes. (FAUCONNIER & TURNER, 2002).

A operação de *blending* torna possível uma série de combinações que parecem óbvias para nós, mesmo que nunca as tenhamos combinado antes. Essas combinações, que efetuamos por meio da mesclagem de espaços mentais, nos ajudam a executar esse *blend* e esta execução nos permite encontrar mais

²⁰After a blend has been constructed, the correspondences – the identities, the similarities, the analogies – seem to be objectively part of what we are considering, not something we have constructed mentally. Just as we feel that we see the coffee cup for the simple reason that there is a cup to be seen, so we feel that we see the analogy because there is an analogy to be seen – that is, to be perceived directly and immediately with no effort.

combinações, o que torna a rede de integração ininterrupta e mutuamente dependente. (FAUCONNIER & TURNER, 2002).

Desta maneira, a integração de espaços mentais é recursiva e indispensável para toda atividade intelectual. O que não garante uma uniformidade das execuções possíveis de serem estabelecidas pelos *blends*, já que esses podem ocorrer de diversas maneiras para um mesmo indivíduo e, também, de maneiras variadas para diferentes indivíduos.

Os *blends* são estabelecidos tanto no que tange aos aspectos fantásticos e criativos da cognição como nos raciocínios construídos no uso ordinário, cotidiano, acontecendo em todas as situações. Assim compreendidos, podemos afirmar que a integração de espaços mentais, na forma de mesclas conceptuais (*blends*) compõe tanto a atividade intelectual quanto os padrões cotidianos de ações corporais. Nessa perspectiva, os *blends* não dizem respeito apenas ao nosso trabalho, exclusivamente, mental, mas, ao nosso estar e agir no mundo. (FAUCONNIER & TURNER, 2002).

Os pesquisadores reconhecem que o cérebro é um órgão altamente conectado com o organismo e interconectado em si mesmo, e que as ativações dessas conexões pelos neurônios surgem das forças que o mundo real impinge sobre nós. Essas forças são advindas de pessoas que falem conosco, de nossas suposições, de configurações internas, ou mesmo da cultura e da evolução biológica, aquilo que permanece em nós por herança genética de nossos ancestrais. (FAUCONNIER & TURNER, 2002).

Muitos podem ser os gatilhos para o desencadeamento de padrões de ativações neurais que executem mesclas de significação. Como podemos constatar a seguir, os autores afirmam que as palavras contribuem para o processo de integração: “As palavras são, por si mesmas, parte dos padrões de ativação, assim, quando a mesma palavra é apropriada para dois elementos, podemos induzir alguém a coincidi-los ao usar a mesma palavra para ambos.”²¹ (FAUCONNIER & TURNER, 2002, p. 22, tradução livre).

²¹“Words themselves are part of activation patterns, so when the same word is appropriate for two elements, we can prompt someone to match them by using the same word for both.”

Por mais simples que pareça ser uma construção linguística, ela depende de um *blend* complexo. Os *blends* podem ser infinitos, ainda que se originem dos mesmos *inputs*, e o processo seja o mesmo, a integração conceptual, o resultado é diferente. (FAUCONNIER & TURNER, 2002).

Somos seres cognitivos por essência, então a mescla, que executamos mentalmente, transforma imaginativamente as nossas realidades humanas mais fundamentais. Os significados que construímos têm grande importância, tanto no modo como damos relevância ao individual, quanto ao social, e mesmo aos descendentes da espécie humana.

De acordo com os autores, praticamente todo pensamento importante acontece fora do que a consciência pode alcançar, a consciência pode vislumbrar somente alguns poucos vestígios do que a mente é feita. Muitos feitos mentais que classificamos como impressionantes, são triviais para atividade cognitiva constantemente executada no interior de nosso organismo. (FAUCONNIER & TURNER, 2002).

Por partirem de uma concepção de mente “corporificada”, os autores defendem a tese da onipresença do *blend* na atividade intelectual. Assim, tal operação se faz presente não somente na atividade intelectual criativa, mas, também na atividade intelectual rotineira, que acontece a todo o momento e em todos os tipos de realizações do viver.

É possível perceber que a operação de integração de espaços mentais é imprescindível à elaboração dos níveis de integração propostos pela Semiótica Cognitiva. As duas teorias – a da Integração Conceptual e a da Arquitetura Mental – se aproximam na medida em que relacionam a produção de significado a operações biofisiológicas do ser humano, mas, se afastam na medida em que a abordagem *brandtiana* extrapola os limites da teoria de Integração, e propõe a criação de um espaço-base no qual o ser humano só produz sentido na relação com o outro.

A significação, produzida por nós de maneira natural (eu), compõe um processo cognitivo intenso e constante, produzido por nosso mecanismo biológico, nas (re)incidências das relações estabelecidas com as outras pessoas (tu), com o/no mundo da vida (aqui/agora). Tais entendimentos só nos são possíveis porque o

mundo existe a partir de nossa capacidade de criação e significação do mundo, das coisas e das interações sociais.

Nada nos é dado por um mundo pré-existente, tudo que temos é a possibilidade que nossa mente corporificada nos dá, de construirmos o mundo da vida virtualmente, por meio de atualizações das relações possíveis com o meio o qual integramos e ao qual nos integramos.

Nesta seção, vimos, portanto, que: i) o campo da Semiótica Cognitiva, em que se inscrevem os fundamentos desta pesquisa, nos possibilita compreender os processos de comunicação e interação através da arquitetura mental geradora de significado da mente humana; ii) a arquitetura mental da significação pode ser compreendida como forma de mapear os possíveis estágios de significação nos mais diferentes contextos sociocognitivos; iii) no processo de produção do sentido está implicada uma operação cognitiva básica, a integração conceptual; iv) a integração conceptual configura-se como integração de espaços mentais que formam uma mescla; v) a mescla (*blending*) é uma operação cognitiva básica, amplamente aplicável e naturalmente efetuada pelo ser humano; vi) a integração conceptual é imprescindível à elaboração de níveis mentais de integração propostos pela Semiótica Cognitiva; vii) esta última extrapola os limites da primeira no sentido de que propõe a criação de um espaço-base no qual o ser humano só produz sentido em relação com o outro.

Com base no que foi discutido no capítulo e até este momento, é coerente afirmar que o ser humano, como ser de significação que é, é capaz de produzir sentido ao pensar metaforicamente. O pensamento metafórico é a forma elementar de organização da atividade intelectual humana, assim, metaforicamente, o ser humano produz sentido para viver. O processo de metaforização, por meio da linguagem, que é uma disposição ontogenética dos seres humanos, longe de ser algo especial e noticiável, é algo convencional, ordinário, corriqueiro na vida humana.

Na próxima seção, será discutido, à luz da Semiótica Cognitiva, o processo de metaforização, possível de ser rastreado em elementos discursivo-cognitivos, como uma forma pela qual nós seres humanos concebemos nossas capacidades corpóreo-cognitivas. Por meio da produção de metáforas, somos capazes de

expressar simbolicamente e significar coletivamente experiências humanas mais fisiologicamente dependentes, certos *qualia* e certas experiências afetivas. Por isso, é plausível afirmar que o processo de metaforização é constitutivo do processo de produção de sentido e que, para além de uma figura de linguagem, a metáfora é uma operação cognitiva e deve ser compreendida como uma capacidade humana de “traduzir fenômenos abstratos em termos de experiências corporais mais concretas”.

4.3 A produção de metáforas numa perspectiva cognitiva

Nesta seção, discutirei a conceituação dos diferentes tipos de produção metafórica, com o intuito de desvincular o processo de metaforização multimodal, implicado na experiência humana do riso, de uma definição tradicional de metáfora. Nesse sentido, parto do pressuposto de que o pensamento humano é, essencialmente, metafórico.

A definição de metáfora, em uma perspectiva filosófica, proposta por Aristóteles (384-322 a.C.), na Grécia Antiga, influenciou sua concepção ocidental clássica, como tropo, ao longo dos séculos. No clássico *Poética*, o filósofo assevera que “[...] a metáfora é a transferência dum nome alheio do gênero para a espécie, da espécie para o gênero, duma espécie para a outra, ou por via de analogia.”. (ARISTÓTELES, 1981, p. 42).

No livro III da *Retórica*, Aristóteles afirma que:

[...] as metáforas não devem ser tomadas de longe, mas de objetos que pertençam a um gênero próximo ou uma espécie semelhante, de maneira que se dê um nome àquilo que até aí não o tinha e veja-se claramente que o objeto designado pertence ao mesmo gênero. (ARISTÓTELES, 1981, p. 213-214).

A proposição aristotélica para a compreensão da metáfora diz respeito aos significados das palavras. O filósofo defende que é coerente compreender a metáfora como um desvio do significado literal das palavras. E reconhece, ainda,

que o uso de metáforas pressupõe uma relação de semelhança na comparação estabelecida entre os termos que compõem uma metáfora.

Essa visão clássica, filosófica, de metáfora influenciou os estudos desse fenômeno em uma perspectiva tradicional, gramatical, por séculos. Nesse contexto, o fenômeno da metáfora é compreendido e definido como figura de linguagem que explica, em termos de alterações semânticas, uma mudança de significações possíveis de uma palavra ou uma expressão.

De acordo com Bechara (2009), isso acontece porque nem sempre as palavras guardam apenas seu significado etimológico, muitas vezes, suas acepções extrapolam os limites da própria “esfera semântica”, adquirindo novas significações. A metáfora seria, nesse sentido, uma das causas da variedade de valores assumidos pelas palavras.

O autor também afirma que as metáforas são figuras de linguagem altamente utilizadas na língua espontânea. Além de serem recorrentemente empregadas como recurso estético no campo da literatura.

Bechara (2009) propõe metáfora como: “[...] translação de significado motivada pelo emprego em solidariedades²², em que os termos implicados pertencem a classes diferentes mas pela combinação se percebem também como assimilados.”. (BECHARA, 2009, p. 397). Essa definição parece estabelecer franca relação com os fundamentos aristotélicos no que tange à metáfora.

O gramático ainda apoia uma divisão acerca do que seria metáfora linguística como motivada pelo descompasse dos termos da estrutura sintática, e da metáfora motivada extra linguisticamente que seria o nosso “saber sobre as coisas”.

Nos manuais de gramática o conceito de metáfora corresponde estritamente ao seu uso linguístico. O que ignora completamente a compreensão desta como expressão do pensamento e da ação, propostos pelos cognitivistas contemporâneos.

Entender metáfora unicamente como uma figura de linguagem supriu durante muito tempo as pesquisas no âmbito dos trabalhos linguísticos. Essa perspectiva

²²“As estruturas sintagmáticas são solidariedades, isto é, relação entre dois lexemas pertencentes a campos diferentes dos quais um está compreendido, em parte ou totalmente, no outro, como um traço distintivo (sema), que limita sua combinação.” (BECHARA, 2009, p. 389).

corroborar os estudos da linguagem que priorizam aspectos linguísticos dissociando-os das práticas, efetivamente, humanas.

Por não suprir a vertente de estudos no âmbito da Cognição, o conceito de metáfora fora ressignificado por estudiosos dessa área. Agora, ela não seria relegada a expressões exclusivamente linguísticas. A metáfora passou então a ser configurada, também, como fruto de um processo humano de significação e experiência do mundo.

4.3.1 A metáfora cognitiva

A partir dos anos setenta, surge a segunda geração de pesquisadores cognitivistas, que se organizam em uma área denominada Linguística Cognitiva. Impulsionada pelo interesse de investigar o fenômeno da significação, essa área de conhecimento assume que as unidades e as estruturas da linguagem são manifestações de capacidades cognitivas gerais, da organização conceitual, não como entidades autônomas. Os cognitivistas dessa fase privilegiam os mecanismos de processamento e da experiência cultural, social e individual. Essa geração de pesquisadores valoriza, em termos investigativos, as representações simbólicas e icônicas, o que acaba por dar impulso ao desenvolvimento de estudos sobre metáfora.

Lakoff e Johnson ([1980]2002), criadores da Teoria da Metáfora Conceptual, afirmam que a metáfora mais do que uma matéria de natureza unicamente linguística é um assunto do pensamento e da ação humana.

Nós descobrimos, ao contrário, que a metáfora é generalizada na vida cotidiana, não apenas na linguagem, mas no pensamento e na ação. Nosso sistema conceitual ordinário, em termos do que todos nós pensamos e agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza.²³ (LAKOFF & JOHNSON, 2002, p. 8, tradução livre).

²³“We have found, on the contrary, that metaphor is pervasive in everyday life, not just in language but in thought and action. Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature.”

De acordo com os autores, nós metaforizamos o tempo todo, ainda que não tenhamos consciência disso. A Teoria da Metáfora Conceptual, proposta por eles, é também conhecida como teoria da metáfora corporificada. Isso, pelo fato de conceptualizarmos fenômenos abstratos e complexos, em termos de fenômenos concretos. Fenômenos concretos são aqueles que podemos perceber com nossos órgãos sensórios, via funções motoras do corpo.

Assumir uma definição de metáfora na perspectiva Lakoff-Johnson, significa compreender que a construção metafórica se dá através da relação entre domínio-alvo (*target domain*) e domínio-fonte (*source domain*). Na produção de uma metáfora, o domínio alvo é compreendido em termos do domínio-fonte. Produzimos sentidos metafóricos por compreendermos uma metáfora em função de, conceptualmente, projetarmos formas de conhecimento, em tese, sensório-perceptualmente mais concretos para a produção de significado mais abstrato.

Por acreditarem que o fenômeno da metáfora é constitutivo do pensamento, os teóricos defendem que nós seres humanos metaforizamos o conhecimento abstrato sistematicamente. Nessa perspectiva cognitiva, as metáforas são primeiramente matéria do pensamento e só depois da linguagem. Um dos pontos mais importantes apresentados pelos autores, em seu enquadramento teórico, é de que a metáfora não é unicamente uma questão linguística, como palavras sendo compreendidas por seu próprio significado. Essa perspectiva vai ao encontro de um pressuposto, caro a este trabalho de pesquisa, de que objetos, coisas ou mesmo palavras não possuem significado que não o atribuído pelo ser humano no momento da construção do sentido.

De acordo com a Teoria da Metáfora Conceptual, os processos de pensamento humano são, em grande parte, metafóricos. Isto é, o sistema conceptual humano é metaforicamente estruturado e definido. Os pesquisadores pontuam que: “Metáforas como expressões linguísticas são possíveis precisamente porque há metáforas no sistema conceptual da pessoa.”.²⁴ (LAKOFF & JOHNSON, 2002, p. 10, tradução livre).

²⁴Metaphors as linguistic expressions are possible precisely because there are metaphors in a person's conceptual system.

O *Conceptual Blending* proposto por Fauconnier & Turner (2002) corrobora essa noção de o pensamento metafórico ser objeto das capacidades cognitivas humanas antes de ser objeto da linguagem. Para os pesquisadores:

O pensamento metafórico, tido do ponto de vista do senso comum como um instrumento especial da arte e da retórica, opera em níveis da cognição e mostra uniformidade estrutural e princípios dinâmicos, independentemente se isso é especial e noticiável ou convencional e normal.²⁵ (FAUCONNIER e TURNER, 2002, p.17, tradução livre).

Como afirmamos, na seção anterior, os pesquisadores defendem a tese de que existem habilidades cognitivas universais e que essas são compartilhadas pelos adultos e crianças. A sistematicidade e a complexidade de nossas mais básicas e comuns funções cognitivas fazem com que a maior parte de nossas habilidades mentais sejam invisíveis para a nossa consciência.

Por meio de uma perspectiva cognitivista, que centraliza o ser humano como construtor do mundo e da vida, o pensamento metafórico e, nesse sentido, o processo de metaforização passam a ser vistos como características intrínsecas ao ser. E isso, antes mesmo de serem convenções linguísticas estabelecidas unicamente nas relações sociais.

Assim, a produção e compreensão de metáforas extrapola o conceito puramente gramatical passando a ser antes assunto da capacidade mental humana. O redirecionamento do conceito de metáfora, como algo próprio do ser humano, possibilitou o desenvolvimento de diversas pesquisas que realocaram o ser humano como protagonista no processo de produção de sentido.

Compreender o pensamento metafórico como característica humana indispensável para entender a construção das relações sociais, da cultura, da política e do mundo, é o foco de uma abordagem cognitivista da linguagem e processamento metafórico.

Na seção a seguir, apresentaremos princípios básicos do trabalho realizado por Charles Forceville (2006; 2015), pesquisador que se ancora em uma abordagem

²⁵Metaphoric thinking, regarded in the commonsense view as a special instrument of art and rhetoric, operates at every level of cognition and shows uniform structural and dynamic principles, regardless of whether it is spectacular and noticeable or conventional and unremarkable.

cognitivista do processamento metafórico, focalizando a produção de metáforas multimodais.

4.3.2 A produção de metáforas multimodais

As metáforas podem ser classificadas como mono ou multimodais. As metáforas monomodais são “[...] metáforas nas quais alvo e fonte são exclusivamente, ou predominantemente, apresentadas em um único modo.”²⁶ (FORCEVILLE, 2006, p. 383, tradução livre). Em outras palavras, quando compreendemos uma metáfora como de ordem monomodal significa dizer que é construída a partir de apenas uma modalidade de linguagem, seja ela, falada, escrita, gestual, imagética, sonora, entre outras.

Já quando nos referimos a metáforas multimodais, em consonância com o trabalho de Forceville (2015), é preciso que haja dois ou mais tipos de linguagem que sejam, fundamentalmente, entrelaçadas no processo de produção de sentido. Assim, a multimodalidade se sustenta pela coexistência de múltiplos modos de interação simbólica no processo de estruturação da metáfora. Para considerarmos uma metáfora como multimodal é preciso que ela possa ser significada a partir desses vários modos, conjuntamente. A retirada de um deles faria com que a construção do significado pretendido fosse impossibilitada. (FORCEVILLE, 2015).

[...] metáforas multimodais são metáforas nas quais o alvo e a fonte são representados, exclusiva ou predominantemente, em diferentes modos. A qualificação “exclusiva ou predominantemente” é necessária porque as metáforas não-verbais frequentemente têm alvos e/ou fontes que são configurados em mais de um modo simultaneamente.²⁷ (FORCEVILLE, 2015, p. 7, tradução livre).

26 “[...] metaphors whose target and source are exclusively or pre-dominantly rendered in one mode.”

27 “[...] multimodal metaphors are metaphors whose target and source are each represented exclusively or predominantly in different modes. The qualification “exclusively or predominantly” is necessary because non-verbal metaphors often have targets and/or sources that are cued in more than one mode simultaneously.

Esse enquadramento teórico se faz produtivo diante do objeto de estudo desta pesquisa: o processo de metaforização implicado na experiência humana do riso, em práticas de encenação discursiva multimodal, no âmbito da cultura digital.

No processo de metaforização, para construir sentido, é preciso estabelecer uma relação identitária entre dois elementos que são, comumente, ou em dado contexto, consideradas como pertencentes a categorias diferentes. (FORCEVILLE, 2015). Quando alvo e fonte não pertencem a domínios diferentes não é possível afirmar que haja a produção de metáfora, mas, sim, uma analogia ou uma formação similar. As metáforas são apenas parcialmente similares.

Muitos estudos comprovam a interdependência metonímica da linguagem metafórica de ordem multimodal ou mesmo pictórica/imagética. No âmbito desses estudos, toda metáfora é constituída por processos metonímicos. A metonímia “[...] foi vista como uma forma mais simples de metáfora, a irmã menos sexy - pode ser definida como o tropo em que um conceito está para um outro conceito a partir do mesmo domínio.”.²⁸ (FORCEVILLE, 2016, p. 11, tradução livre).

Goossens (2003) defende que, subjacente à metáfora, há o entendimento de que os domínios fonte e alvo podem ser unidos de forma natural e simultânea numa única cena complexa, o que é típico na formação da metonímia. Assim, quando produzimos uma metáfora, os processos metonímicos subjacentes à metaforização permitem que compreendamos partes de algo como estruturantes de um todo gerando a comparação.

A produção de uma metáfora resume-se a mapear uma ou mais características do domínio-fonte para o domínio-alvo sem que, para isso, seja preciso que todos os elementos, constitutivos dos domínios, sejam completamente associados uns aos outros. Por essa ligação se dar de maneira parcial, no momento da metaforização, é que assumimos os processos metonímicos como intrínsecos a esse processo. Barcelona (1997), pesquisador espanhol com trabalho profundamente reconhecido no campo da Linguística Cognitiva, também, afirma que a metáfora é motivada por uma ou por um grupo de metonímias.

²⁸Metonymy [...] was seen as metaphor's plainer, less sexy sister – can be defined as the trope in which one concept stands for another concept from the same domain.

Radden (2003), ao se dedicar ao estudo da interação entre metáfora e metonímia, compreende os conceitos de metáfora e metonímia sob a forma de um *continuum* e assume a existência de casos difusos, como, por exemplo, as metáforas baseadas em metonímias.

Frente a estudos contemporâneos do processamento metafórico, como os aqui referenciados (GOOSSENS (2003); BARCELONA (1997); e RADDEN (2003)), fica nítida a relação dependente entre metáfora e metonímia, já que, no processo de metaforização há a incidência de um clássico conceito metonímico: parte pelo todo. O processo de metaforização pode, ainda, ser marcado pela ironia, humor, ou certo tom de explicação, mas, não numa relação de dependência.

A partir da metaforização, experimentamos e construímos o mundo, por meio de nossas potencialidades biológicas. Admitir a metaforização como uma potencialidade cognitiva humana, reconfigura uma clássica, canônica, concepção do fenômeno da metáfora que o restringe ao campo de expressões linguísticas evocadas no e pelo uso. Como vimos anteriormente, por ser uma propriedade do pensamento humano, a metaforização acontece sistematicamente e de maneira inconsciente.

Na próxima seção veremos um paralelo entre metáforas multimodais, conforme proposta por Forceville (2015), e *blending*, como proposto por Fauconnier e Turner (2002).

4.3.3 *Produção de metáforas multimodais e blending*

A teoria do *Conceptual Blending* postula que diferentes espaços mentais se fundem para criar um novo espaço denominado mescla (*blend*). Essa combina elementos selecionados dos espaços *input* e, como resultado, produz um novo significado emergente que não foi, necessariamente, apresentado em outros espaços *input*. Diferentemente da proposição teórica da metáfora conceitual, de natureza mono ou multimodal, à luz da teoria de Integração Conceitual (*Conceptual Blending*), as metáforas emergem de *blends* que podem mesclar dois espaços *input*,

democraticamente, ou seja, sem ordem pré-definida de combinação. (FORCEVILLE, 2009).

Essa é uma forma diferente de compreender e, portanto, de descrever as operações cognitivas subjacentes ao processo de metaforização. Na perspectiva da Teoria da Metáfora Conceptual (TMC), uma metáfora linguística sempre implica uma relação conceptual biunívoca entre um domínio-fonte para um domínio-alvo. Por outro lado, a Teoria de Integração Conceptual (TIC) busca compreender, cognitivamente, o processo de produção de sentido de fenômenos que incluem a metáfora, mas não se restringem a esse, em uma relação não necessariamente metafórica. Enquanto a TMC propõe que o processo de metaforização se estruture em uma relação biunívoca entre dois domínios conceptuais, a TIC propõe que esse processo ocorre a partir da integração de uma rede de integração democrática, criativa, entre múltiplos espaços mentais. (FORCEVILLE, 2009).

Quanto aos pontos de convergência, Forceville (2009) afirma que tanto a Teoria da Metáfora Conceptual quanto da Integração Conceptual:

[...] dependem de estruturas mentais conhecidas como 'esquema de imagem/esquema imagético'. Um esquema imagético é um padrão dinâmico que funciona um pouco como a estrutura abstrata de uma imagem, e desse modo conecta-se a uma vasta gama de diferentes experiências que manifestam essa mesma estrutura recorrente.²⁹ (FORCEVILLE, 2009, p. 6).

À luz dos argumentos desses, ainda que se diferenciem em alguns aspectos, fica clara a existência de uma semelhança entre os dois quadros teóricos, ambos visam descrever o fenômeno metafórico como processo, primeiramente, da mente/pensamento humano e, só depois, da linguagem propriamente dita.

Frente aos argumentos apresentados neste capítulo, considero importante reiterar que, no âmbito deste trabalho de pesquisa: i) o ser humano está no centro da produção de sentido; ii) a integração conceptual é a operação cognitiva básica que o ser humano executa para construir sentido e, portanto, viver; iii) a integração conceptual está na base da integração de "materiais" em níveis mentais e, portanto,

²⁹"[...] rely on mental structures known as "image schemas." "An image schema ... is a dynamic pattern that functions somewhat like the abstract structure of an image, and thereby connects up a vast range of different experiences that manifest this same recurring structure".

na base da produção de sentido humana no processo de construção estético-cômico de práticas discursivas no âmbito da cultura digital.

Para sustentar, teoricamente, essa investigação, que privilegia a ação humana como produtora do mundo: iv) proponho um contraponto entre a definição clássica e a cognitivista da produção de metáforas e v) assumo que a produção metafórica pode ser investigada à luz de princípios convergentes da Teoria da Metáfora Conceptual (LAKOFF, 2002) e da Teoria da Integração Conceptual (FAUCONNIER & TURNER, 2002; BRANDT, 2010) em uma abordagem multimodal da linguagem humana (FORCEVILLE, 2015).

Nesse sentido, assumo o desafio de tentar estabelecer relação entre as bases operacionais de análise propostas por Forceville (2015) e os princípios teóricos da Arquitetura Mental de Brandt (2010). No capítulo a seguir, proponho os procedimentos metodológicos adotados quanto a constituição dos dados e a análise do *corpus* selecionado para este estudo.

5 COM QUE MÉTODO(S)?

Este capítulo tem por objetivo descrever os procedimentos utilizados para a composição dos dados e posterior análise do *corpus* a partir deles constituído. Visa, ainda, explicitar os princípios teórico-metodológicos adotados e apresentar os procedimentos de escrita do trabalho como um todo.

5.1 Processo de metaforização implicado na experiência humana do riso: princípios teórico-metodológicos que tornam a análise possível

Com o intuito de constituir o *corpus* a ser posteriormente analisado, optei por utilizar bases metodológicas de ordem fenomenológica, que me ajudassem a selecionar o material de estudo a partir de uma experiência empírica com o artefato cultural “esquete cômico”.

Primar por uma metodologia, prioritariamente, experiencial e perceptiva é o desafio que assumo, em busca de descrever e analisar a experiência humana com um objeto estético-cultural, de cunho humorístico, em busca de possíveis marcas emergentes dos processos subjacentes à construção de sentido.

Assumo, assim, uma postura de compreender que nada existe antes da experimentação, o que me permite valorizar e priorizar a experiência do ser humano consigo mesmo, com o outro e com o mundo que constrói no momento de sua experientiação. Para isso, admito como importante a assunção da premissa de que o mundo físico e social é o meio natural do ser humano e o campo natural de todas as nossas experientiações, experimentações, percepções, pensamentos e, portanto, produção de sentido. Fica evidente, então, a minha afiliação à corrente de pensamento filosófica segundo a qual é pouco possível a existência de uma parcela unicamente interior ao homem, já que ele se constitui e é constituído no mundo que conhece, ou seja, não é possível particionar o ser humano em interior e exterior, em corpo biológico e meio social. (MERLEAU-PONTY, 1999).

Entender o mundo a partir de conceitos fenomenológicos e utilizar tais princípios como base de constituição de um trabalho de pesquisa, é compreender

que não há um ser humano prévio à experiência do mundo e à concepção da própria vida. Para isso, é importante estabelecer bases de investigação que privilegiem a atividade humana como ponto central do problema a ser verificado.

Neste contexto, uma fundamentação metodológica ancorada na fenomenologia, me permite assumir, como premissa básica, a percepção, a atenção e a memória como princípios constitutivos basilares de nossas habilidades cognitivas básicas.

É claro que, adotando uma perspectiva centrada na experiência humana, preciso reconhecer os limites de uma pesquisa científica quanto à intrínseca diferenciação entre: a experiência de fato genuína, na construção de sentido, a partir do contato com um objeto estético-cultural; e a experiência, interpretada a partir de princípios teóricos, metodológicos e analíticos, a ser captada num trabalho acadêmico. Sobre essa “limitação” do campo científico, Merleau-Ponty (1999) afirma:

Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda. A ciência não tem e não terá jamais o mesmo sentido de ser que o mundo percebido, pela simples razão de que ela é uma determinação ou uma explicação dele. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 3).

Os propósitos científicos de investigação, análise e explicação fazem com que a constituição do mundo da vida não componha, substancialmente, o objeto de uma pesquisa, sendo essa, então, ressignificada a partir de objetivos que fogem ao propósito primeiro da produção de sentido por parte do ser humano, que é a auto-organização para viver. Nesse sentido, para compreender e explicar a experiência do ser humano do/no mundo, podemos explicar o que torna tal experiência possível sem, no entanto, poder, por conta dos limites interpostos pela investigação, abarcar aquilo que ela realmente é.

Reconhecendo os limites da pesquisa científica que se propõe a captar a ordem fenomenológica da experiência humana e frente às especificidades do *corpus* em que investigo o processo de metaforização implicado na experiência humana do

riso, sou levada, conscientemente, a optar por procedimentos metodológicos que priorizem uma experiência empírica com o objeto em estudo. Assim, assumo a realização de uma pesquisa de natureza qualitativa.

Sobre esse tipo de pesquisa, em consonância com o trabalho desenvolvido por Markham e Baym (2009) apud Fragoso, Recuero e Amaral. (2015), asseveram:

Em definição comum e aplicação tradicional, métodos qualitativos têm sido associados com análises e interpretações cuidadosas pelo pesquisador, treinado em vários métodos específicos de coleta de informação (ex. entrevistas, observação participante em campo, anotações e coletas de coisas como textos escritos, transcrições de conversações, documentos e artefatos) e até mesmo em métodos mais específicos de análise de dados de alguma escola de pensamento (tais como análise de conversação, *grounded theory*, desconstrução, crítica retórica, análise de redes, fenomenologia, entre outros). (MARKHAM E BAYM apud FRAGOSO; RECUERO; AMARAL 2015, p. 187-188).

Com o intuito de descrever, mais precisamente, o encaminhamento metodológico adotado, nesta pesquisa, apresento as etapas cumpridas no processo de coleta dos dados.

Como sabemos, a pesquisa é realizada com o intuito de investigar os mecanismos discursivo-cognitivos constitutivos do processo de metaforização implicados na experiência humana do riso, como um efeito de sentido, em contextos interacionais estético-cômicos constituídos no âmbito da cultura digital.

Frente a esse desafio, para melhor compor os dados a serem analisados, optei por princípios identificados em um campo metodológico relativamente novo, a Etnografia Virtual.

O termo Etnografia Virtual surge no início dos anos 2000 e é popularizado por Hine (2000; 2005). De acordo com Fragoso, Recuero e Amaral (2015), tal metodologia deve ser compreendida, em primeiro lugar, através de uma perspectiva qualitativa. Assim, a análise levaria a entender que a produção e a circulação de dados da/na internet poderia ser observada como cultura ou como artefato cultural. (FRAGOSO; RECUERO; AMARAL, 2015). O que corrobora a noção de gênero adotada nessa pesquisa a partir de Miller (2009).

As autoras afirmam que, com o passar do tempo e atualização dos procedimentos investigativos, houve mudanças importantes no alcance e significado tradicional do termo Etnografia. Se antes ela descrevia exclusivamente relações interacionais humanas na constituição de grupos e instituições sociais face-a-face; agora, com a inserção do léxico virtual, passou a nominar relações propiciadas pelo ambiente digital. Essa reconfiguração terminológica acontece no sentido de a metodologia passar a ser utilizada tanto em contextos relacionais diretos humanos, em uma interação pessoa a pessoa, como inicialmente fora, quanto na interação mediada pelo acesso ao computador/internet.

Concordando com Fragoso, Recuero, Amaral (2015), acredito que a expansão do conceito etnográfico inaugural, adaptado para suprir as novas formas de estabelecimento de relação e construção da cultura, sociedade e do próprio mundo, é altamente frutífera para o campo das pesquisas humanas.

A construção do campo se dá a partir da reflexividade e da subjetividade em vez de serem constitutivos da realidade social. (HINE, 2009). Assim, a etnografia contribui para a compreensão do papel e da complexidade da comunicação mediada por computador e das TICs.³⁰. (FRAGOSO; RECUERO; AMARAL, 2015, p. 173).

Por ser uma narrativa que acontece *a posteriori* dos fatos a serem descritos, explicados e analisados, e por não mais conter o elemento central do face a face, a Etnografia Virtual possibilita ao pesquisador um deslocamento e redirecionamento do tempo e do espaço nessa escrita, resultando, muitas vezes, em densas descrições. (FRAGOSO; RECUERO; AMARAL, 2015). A esse respeito as autoras, em consonância com Hine (2000), nos chamam atenção para o fato de que:

A metodologia de uma etnografia é inseparável dos contextos nos quais ela é empregada e é uma abordagem adaptativa que floresce na reflexividade sobre o método. A abordagem etnográfica descrita aqui tem como objetivo fazer justiça à riqueza e complexidade da Internet e também defender a experimentação dentro do gênero como uma resposta a novas experimentações. (HINE, 2000 apud FRAGOSO; RECUERO; AMARAL, 2015, p. 172).

30TICs – sigla para Tecnologias da Informação e Comunicação. Correspondem a todas as tecnologias que interferem e medeiam os processos informacionais e comunicativos dos seres humanos.

Fragoso, Recuero e Amaral, (2015), postulam, ainda, que apesar de a Etnografia Virtual acontecer no *online*, ela nunca está desvinculada do *off-line*, não dissociando as práticas decorrentes do uso da internet da vivência no chamado “mundo real” e, sim, como mais uma possibilidade de viver e de construir esse mundo.

Há outros termos que também descrevem procedimentos metodológicos parecidos com os da Etnografia Virtual, entre os quais Webnografia, Etnografia Digital, Netnografia. A principal diferença entre eles é o uso mercadológico e acadêmico dos mesmos. Em ambientes acadêmicos, os usos mais frequentes são quanto aos primeiros termos propostos, contendo algumas diferenças sutis nos procedimentos de coleta e análise de dados, que aqui não cabe discutir. Já o último termo se inscreve no campo do *Marketing* e, sendo assim, possui cunho essencialmente mercadológico. Geralmente, esse é utilizado em pesquisas de mercado e demais quantificadores. (FRAGOSO; RECUERO; AMARAL, 2015)

Construir um trabalho com inspiração na Etnografia Virtual revelou-se produtivo e importante. Isso ocorreu, principalmente, em dois momentos da pesquisa: i) na etapa da coleta de dados, que descreverei a seguir; e ii) na fase de descrição dos dados e seleção do método de análise de dados.

Considero importante destacar que, em termos metodológicos, este trabalho deve ser compreendido como de inspiração etnográfica, e não de cunho etnográfico propriamente dito. Isso, por não apresentar como produto final do processo um relatório da minha experiência em campo e, também, por não conter uma descrição detalhada dos acontecimentos interacionais no ambiente digital. A pesquisa é composta pela identificação, descrição e análise de elementos discursivo-cognitivos, linguístico-imagéticos e sonoros, constitutivos do processo de metaforização, implicado na experiência humana do riso, em práticas de encenação discursiva multimodal, de natureza cômica, produzidas no âmbito da internet (esquetes).

Nesta subseção, apresentei os princípios gerais sob os quais fundamento os procedimentos metodológicos adotados na pesquisa, passarei a descrever, na seção a seguir, o processo de constituição do *corpus* propriamente dito.

5.2 Constituição do *corpus*

Os procedimentos metodológicos da Etnografia Virtual tornaram possível a composição dos dados desta pesquisa, que se realizou em ambiente digital. Filiar-me a princípios gerais da Etnografia Virtual me faz perceber como importante o momento de experienciação dos dados da pesquisa, primeiramente como espectadora, e, em um segundo momento, como pesquisadora.

O sítio virtual utilizado foi o *Youtube*. Esse se caracteriza por ser, na atualidade, uma rede virtual de compartilhamento de vídeos enviados pelos usuários através da internet. A partir da escolha do sítio virtual a ser utilizado para a composição do material a ser analisado, pus-me a determinar qual seria a melhor maneira de coletar os vídeos.

O trabalho de composição dos dados foi desenvolvido em três partes: i) observação de uma média de 20 (vinte) vídeos dos mais variados canais, ainda sem critérios definidos para a seleção; ii) seleção dos critérios de coleta dos dados, documentação e arquivamento material de 10 (dez) vídeos; iii) constituição do *corpus* final de análise com 2 (dois) vídeos representativos dos esquetes de comédia.

Durante a primeira etapa, a partir da visualização de uma série de esquetes de comédia percebi que precisaria definir critérios para pesquisa de vídeos representativos do gênero, pois, o site utilizado para a coleta de dados tem vídeos dos mais diversos gêneros e temáticas. Nesse momento, achei produtivo selecionar o material a partir de algumas palavras-chave. Por descreverem quase que totalmente os possíveis dados, optei, num primeiro momento, por utilizar os termos: “esquetes de comédia”.

Após os primeiros resultados, percebi que somente esse filtro não me proporcionaria acesso a um material que, de fato, atendesse aos critérios de produções humorísticas. Resolvi, então, empregar conjuntamente, ao primeiro filtro, filtros por canais. Desta maneira, surgiu um número imenso de incidências. Essa alta quantidade de resultados me levou a optar pela seleção dos primeiros cinco canais que apareceram; e, posteriormente, com o intuito de tornar a coleta mais variada,

preferi selecionar os dois primeiros vídeos de cada canal³¹ que atendessem ao critério de, no mínimo, 500.000 (quinhentas mil) visualizações.

Na segunda e terceira etapas, a partir da utilização dos critérios de seleção, coletei 10 (dez) vídeos, dos quais 2 (dois) foram selecionados como *corpus* final para o trabalho de análise. É possível observar, no quadro abaixo, o processo de documentação da constituição preliminar do *corpus*.

Quadro 1: Seleção preliminar de dados no *Youtube*.

Descrição do próprio Canal na aba “Sobre”	Vídeos coletados
Primeiro Canal: Os Barbixas	
➤ 2.226.620 inscritos; ➤ 535.956.669 visualizações. Inscriveu-se no <i>Youtube</i> em: 29 de novembro de 2007. Descrição: Canal da Cia Barbixas de Humor. Esquetes e improviso toda terça e quinta. INSCREVA-SE!	Primeiro vídeo: “Reunião Celular” - 1.079.717 visualizações do vídeo na data da coleta. Acesso em: 24/08/2015 às 10:51. <i>Link:</i> https://www.youtube.com/watch?v=JOeylw0bhDs Segundo vídeo: “Fingindo no trabalho” - 1.191.627 visualizações do vídeo na data da coleta. Acesso em: 24/08/2015 às 10:54. <i>Link:</i> https://www.youtube.com/watch?v=7bp3YWXMpWo
Segundo canal: Galo Frito	
➤ 6.947.053 inscritos; ➤ 796.113.577 visualizações. Inscriveu-se em: 3 de out de 2007. Descrição: Paródias, esquetes, curtas-metragens, tudo rico em humor gorduroso!	Primeiro vídeo: “Como contar pro seu pai que você é gay” - 6.524.138 visualizações do vídeo na data da coleta. Acesso em: 24/08/2015 às 11:52. <i>Link:</i> https://www.youtube.com/watch?v=fzyDRSM2rVI Segundo vídeo: “Mulher x balança” - 4.876.022 visualizações do vídeo na data da coleta. Acesso em: 26/08/2015 às 15:06. <i>Link:</i> https://www.youtube.com/watch?v=posn142gJbl
Terceiro canal: Parafernália	
➤ 7.082.241 inscritos; ➤ 835.538.465 visualizações. Inscriveu-se no <i>Youtube</i> em: 13 de mai de 2011. Descrição: Canal de humor oficial da Parafernália. Inscreva-se!	Primeiro vídeo: “Faço tudo...” - 17.927.652 visualizações do vídeo na data da coleta. Acesso em: 24/08/2015 às 14:42. <i>Link:</i> https://www.youtube.com/watch?v=3mdPu13GrAs Segundo vídeo: “Dilma - Marco Feliciano” – 10.181.322 visualizações do vídeo na data da coleta. Acesso em: 24/08/2015 às 14:44. <i>Link:</i> https://www.youtube.com/watch?v=F2IGDUsv6_g
Quarto canal: Canal Desconfinados	

³¹Via de comunicação digital estabelecida por meio de vídeos compartilhados no meio virtual por determinados usuários/internautas.

➤ 304.819 inscritos; ➤ 34.421.811 visualizações. Inscriveu-se no <i>Youtube</i> em: 1 de fev de 2013. Descrição: O Desconfinados é um Canal de Humor sem segmentação, com censura livre. Toda 2ª feira um vídeo novo. Se inscreva em nosso canal e fique por dentro de todas novidades.	Primeiro vídeo: "Dor de barriga" - 823.449 visualizações do vídeo na data da coleta. Acesso em 24/08/2015 15: 25. <i>Link:</i> https://www.youtube.com/watch?v=fg0klxcjhzU Segundo vídeo: Testemunha de Jeová - 740.067 visualizações do vídeo na data da coleta. Acesso em 24/08/2015 15:27. <i>Link:</i> https://www.youtube.com/watch?v=0oVPdSSIR30
Quinto canal: Canalixi	
➤ 591.809 inscritos; ➤ 52.715.967 visualizações. Inscriveu-se em: 2 de out de 2011. Descrição: O Canalixi traz aos seus assinantes no <i>Youtube</i>, um humor popular totalmente diferente do habitual. Aqui você encontra vídeos que podem ser vistos em família sem se preocupar. Então se você ainda não é inscrito ta esperando oque? INSCREVA-SE em nosso canal e receba todas nossas atualizações instantaneamente e saia na frente com nosso conteúdo.	Primeiro vídeo: Rico vs Pobre - 1.436.191 visualizações do vídeo na data da coleta. Acesso em: 24/08/2015 15:51. <i>Link:</i> https://www.youtube.com/watch?v=1Rlpqqcuum8 Segundo vídeo: RPG dos bandidos - 1.266.391 visualizações do vídeo na data da coleta. Acesso em: 24/08/2015 15:54. <i>Link:</i> https://www.youtube.com/watch?v=lxrQq-zoLfc

Fonte: produzido pela autora.

Paralelamente à identificação, seleção e documentação, na forma de *download*, dos esquetes, inquietei-me quanto a pesquisas, de natureza científica, já existentes ou em andamento, no Brasil, que focalizassem o estudo de aspectos linguístico-discursivos constitutivos do humor. Assim, iniciei um trabalho de pesquisa por grupos de estudos que privilegiassem, em alguma medida, o mesmo objeto de estudo. Essa pesquisa foi efetuada a partir dos cadastros de tais grupos na Plataforma *Lattes*, respeitando a ordem das seguintes chaves:

Quadro 2 - Pesquisa na Plataforma Lattes

Termos de busca	Filtros utilizados	Situação
1) Esquetes humorísticas 2) Esquetes 3) Esquete 4) Humor 5) Humor, linguagem e cognição 6) Humor e cognição	- Nome do grupo - Nome da linha de pesquisa - Repercussões do grupo	- Certificado - Não-atualizado

Fonte: criado pela autora.

Cada uma das palavras-chave, enumeradas na primeira coluna, foi pesquisada com os termos da segunda e terceira coluna, separadamente. Isso gerou um grande número de resultados, que me fizeram chegar a pensar que, talvez, encontrasse algum grupo trabalhando com os esquetes cômicos.

Esses grupos trabalham em perspectivas as mais diversas, desde as exclusivamente artísticas, históricas até às linguísticas e discursivas, mas, não identifiquei nenhum grupo que suprisse minhas expectativas em relação a estudos que investigassem o processo de produção de sentido nos esquetes digitais cômicos, a partir de princípios cognitivistas. O fato de não ter encontrado nenhum grupo de estudos organizado e devidamente inscrito no referido sítio, trabalhando com o mesmo objeto de pesquisa ou mesmo *corpus*, não nos permite afirmar que não haja estudos a esse respeito no Brasil.

Essa constatação, levou-me a refletir, mais profundamente, sobre a configuração do meu objeto de estudo. Durante esse processo reflexivo, e, concomitantemente, a uma análise preliminar dos esquetes selecionados, percebi que o processo de metaforização³² era, regularmente, evidenciado como um dos fatores discursivo-cognitivos predominantes na produção do cômico popular, e isso me permitiu refinar o objetivo geral e os objetivos específicos da pesquisa.

A partir da identificação do processo de metaforização na constituição dos esquetes cômicos, configurei o problema, reconhecendo que esse processo passaria a ser o ponto central de minha investigação. Nesse momento, cheguei à definição final do objeto de estudo: o processo de metaforização, implicado na experiência humana do riso, em práticas discursivas de encenação multimodais, de natureza cômica, produzidas no âmbito da cultura digital. Delinear o problema, dessa forma, possibilitou-me prosseguir no processo de investigação do *corpus* selecionado de forma mais segura e concisa.

O caminho traçado até chegar à formulação do objeto a ser investigado foi longo. No problema de pesquisa inicial, meu intuito era responder à pergunta: “porque o ser humano ri?”. Com o aprofundamento nas leituras de natureza teórico-

³²Esse e outros processos identificados no momento da análise preliminar dos dados foram sistematizados em um quadro que se encontra como Anexo 1.

metodológica e com um contato mais profundo (crítico-analítico) com os dados, percebi o quão ampla era minha primeira formulação de problema. Assim, foi preciso uma reconfiguração do meu objeto de pesquisa no sentido de enquadrá-lo no âmbito dos estudos da linguagem e, mais precisamente, em termos de operações humanas, conforme explicitado acima.

Nesta seção descrevi o processo de constituição do *corpus*, sob inspiração da Etnografia Digital, e procurei registrar como esse processo contribuiu para a (re)configuração do objeto de estudo da pesquisa. Justifico esse registro por acreditar que pode auxiliar outros pesquisadores no processo de construção ou de necessária reconfiguração de um problema de pesquisa, em especial, com base no enquadramento teórico e metodológico aqui adotado. Na seção que se segue, descreverei, de maneira mais precisa, os procedimentos metodológicos adotados para a análise de dados.

5.3 Procedimentos metodológicos adotados para a análise dos dados

O processo de análise dos dados desta pesquisa fundamenta-se na introspecção como metodologia norteadora. Isso se justifica pelo fato de o método ser reconhecidamente importante para trabalhos elaborados em busca da compreensão de fenômenos de base cognitiva. E, também, pelo fato de a pesquisa exigir uma investigação que agregue diferentes níveis de consciência no processo de análise de dados linguísticos. (TALMY, 2007).

A metodologia introspectiva foi (e é) muito utilizada em trabalhos no âmbito da Linguística Cognitiva, o que a torna produtiva, também, para pesquisas fundamentadas no campo da Semiótica Cognitiva. Talmy (2007) afirma que a introspecção deve ser compreendida como o ato de o pesquisador direcionar conscientemente a atenção para determinados aspectos linguísticos.

Entender a atenção como um elemento determinante no processo de construção do significado é reconhecê-la como imprescindível à execução de operações cognitivas básicas, como a integração conceptual, a perspectivação e a categorização. Diante desse enquadramento metodológico, é importante reconhecer

que o relevante papel da atenção se soma ao da percepção e da memória, que se constituem habilidades cognitivas básicas, primárias, imprescindíveis à vida, à produção de sentido humana, e, nessa medida, também ao processo de investigação executado pelo pesquisador.

De acordo com Talmy (2007), vivemos e interagimos linguisticamente com base em dois níveis de consciência. Esses dois níveis, também, se revelam no processo de análise de um pesquisador. Ao discutir a importância da introspecção como uma metodologia central ao desenvolvimento da Linguística Cognitiva, Talmy (2007) propõe que:

A introspecção linguística é uma forma de atenção consciente dirigida por um usuário da língua para aspectos particulares da linguagem como manifestação de sua própria cognição. Mais especificamente, certos aspectos da linguagem podem surgir espontaneamente ou por evocação na consciência do usuário da língua – o que pode ser denominado aqui “consciência de primeiro nível”. Em um mesmo usuário da língua, um segundo nível de consciência pode ocorrer tendo como seu objeto os conteúdos do primeiro nível de consciência. Esse segundo nível de consciência – ou atenção – pode ser evocado volitivamente e dirigido para um alvo linguístico [discursivo] escolhido. Aspectos da linguagem diferem em sua legibilidade (*readiness*) para aparecer no primeiro nível de consciência. E, se presentes nesse nível, diferem em sua disponibilidade (*amenability*) para o segundo nível de atenção. Um aspecto da linguagem é mais disponível [para o segundo nível] se tiver mais clareza e força e puder permanecer presente mais estável na consciência de primeiro nível, enquanto a atenção lhe estiver dirigida, por outro lado, está menos acessível se estiver mais fraco, vago, ou indefinido sob algum escrutínio empreendido.³³ (TALMY, 2007, p. XII, tradução livre).

Ainda que estejamos conscientes de determinadas manifestações linguísticas, certos aspectos tornam-se mais claros para nós quando direcionamos nossa atenção para eles. Assim, em uma mesma pessoa, um segundo nível da consciência pode ocorrer tendo como conteúdo principal o primeiro nível de consciência, a percepção. Esse segundo nível de consciência, que chamamos

³³Linguistic introspection is conscious attention directed by a language user to particular aspects of language as manifest in her own cognition. More specifically, certain aspects of language spontaneously or through evocation can appear in a language user's consciousness – what can also occur that has as its object “first-level consciousness”. In the same language user, a second level of consciousness can also occur that has as its object the contents of the first level of consciousness. This second-level consciousness – or attention – can be volitionally evoked and directed at a chosen linguistic target. Aspects of language differ in their readiness to appear in first-level consciousness. And, if present there, they differ in their amenability to second-level attention. An aspect of language is more amenable if it greater strength and clarity at it, whereas it is less amenable if it is fainter, vaguer, or more elusive under such attempted scrutiny.

atenção, pode ser evocado de acordo com a vontade da pessoa e ser dirigido a determinado alvo linguístico escolhido. (TALMY, 2007).

Talmy (2007) afirma que há três condições para acessarmos a consciência de segundo nível. A primeira seria que a cognição parece ser estruturada sob os modos como categorizamos diferentes aspetos da língua quanto a sua acessibilidade para a introspecção e isolamento. A segunda condição é sobre direcionar toda a atenção para diversos aspectos da ocorrência linguística enquanto se é falante e/ou ouvinte em um discurso. A terceira, e última, condição diz respeito a direcionar a atenção para traços de vários aspectos da linguagem que acabaram de ser manifestados.

A metodologia da introspecção é caracterizada, portanto, como a atenção consciente voltada para determinado aspecto linguístico. Esse estado de consciência ocorreria, em um primeiro momento, de forma espontânea, para depois ser evocado pelo pensamento. O método introspectivo nos ajuda a compreender como ocorre o processo de construção do sentido, levando-nos a entendê-lo a partir dos estágios iniciais da percepção à atenção. Assim, por se tratar de uma experiência de natureza fenomenológica, a introspecção linguística é uma estratégia coerente para a análise do processo de produção de sentido.

Talmy (2007) reconhece que a introspecção é um método que se revela adequado à análise de dados linguísticos e reconhece, também, as limitações desse método frente ao desafio de investigação de determinados fenômenos. Entre esses, certamente, podemos incluir o objeto de estudo desta pesquisa.

Analisar o processo de produção do sentido, mais especificamente o processo de metaforização, implicado na experiência humana do riso, nos coloca frente ao desafio de observar como esse fenômeno se dá em condições naturais de interação humana. Apenas a introspecção, como método de investigação, não supre as necessidades que esse objeto de pesquisa impõe. Na dinâmica da pesquisa, faz-se necessário um processo sistemático e permanente de aproximação e distanciamento do *corpus* em análise. No caso desta pesquisa, o processo ocorre com o objetivo de descrever alguns, entre os diversos elementos constitutivos, possíveis de serem flagrados na emergência dos dados, como gestos, expressões corpóreo-faciais, dinâmica vocal, direcionamento do olhar.

O próprio Talmy (2007) reconhece a necessidade de uma triangulação metodológica que torne possível desenvolver um trabalho que tenha como foco de investigação um objeto complexo, emergente em dados de natureza complexa, como o proposto para esta pesquisa. Para o trato de um fenômeno que possa ser flagrado e documentado em áudio e vídeo, o pesquisador aponta para a possibilidade e reflete sobre a necessidade de procedimentos metodológicos específicos.

Essa metodologia tem certas vantagens em acessar aspectos da linguagem nos quais a introspecção é limitada. Uma de suas vantagens é a habilidade para examinar com calma os acompanhamentos expressivos *online* do núcleo do discurso que, eram citados anteriormente, como de única acessibilidade moderada a baixa para a segunda condição da introspecção. Esses incluem uma dinâmica vocal do falante, gestos, expressões faciais, linguagem corporal, e direcionamento do olhar. Incluindo ainda o tempo exato de todos esses acompanhamentos, tanto sozinhos quanto em relação uns com os outros.³⁴ (TALMY, 2007, p. XVII, tradução livre).

Esse procedimento de análise proporciona a possibilidade de retorno ao *corpus*, sempre que o pesquisador julgar necessário, com o intuito de captar e analisar elementos complicados de serem evocados, apenas, ao rememorar o objeto em estudo.

Mesmo que o procedimento da análise de áudios e vídeos tenha sido inicialmente utilizado na análise de discursos que se inscrevem na comunicação espontânea, seu uso, acadêmico-científico, obviamente, extrapola tal enquadramento. Sua aplicação análoga na análise de dados de outra natureza, no ambiente digital, inclusive, só faz validar a sua importância.

Com o objetivo de garantir uma análise de dados coerente com a natureza do fenômeno em estudo, do enquadramento teórico adotado para estudá-lo e, nessa medida, com o desafio de enfrentá-lo em uma perspectiva fenomenológica, holística, este trabalho de pesquisa estrutura-se com base nos seguintes princípios metodológicos:

³⁴This methodology has certain advantages in accessing aspects of language where introspection is limited. One such advantage is the ability to examine at leisure the online expressive accompaniments of the core speech track that were earlier cited as only of moderate to low accessibility to second-condition introspection. These include a speaker's vocal dynamics, gestures, facial expressions, body language, and gaze direction. Included as well is the exact timing of all these accompaniments, both alone and in relation to each other.

- i. no que tange à identificação, seleção e constituição dos dados, adoção de procedimentos de inspiração etnográfica, mais precisamente do campo da Etnografia Virtual (FRAGOSO; RECUERO; AMARAL, 2015);
- ii. no que tange à análise interpretativa e crítica dos dados, introspecção linguístico-discursiva e procedimentos de análise audiovisual. (TALMY, 2007).

No capítulo a seguir, passaremos a navegar nas águas profundas e pouco exploradas do objeto de estudo em análise.

6 NO MAR REVOLTO DA ANÁLISE

Neste capítulo, objetivo analisar o processo de metaforização implicado na experiência humana do riso, em práticas de encenação discursiva multimodal, de natureza cômica (esquetes de comédia), produzidas no âmbito da cultura digital. Isso ocorrerá em consonância com o enquadramento teórico e metodológico propostos nos capítulos anteriores.

Em termos teóricos, o processo de análise se estrutura com base em: i) princípios identificados no campo da Semiótica Cognitiva, mais precisamente de acordo com a concepção de arquitetura mental *brandtiana*; ii) princípios constitutivos de uma dada concepção de linguagem, especificamente aqueles relativos à teoria da enunciação *benvenistiana* e ao dialogismo *bakhtiniano*; iii) e aqueles que fundamentam estudos acerca de metáforas multimodais realizados por Forceville (2015). Esse processo de análise focalizará elementos linguístico-discursivos, corpóreo-gestuais e sonoro-imagéticos que cooperam, de maneira indiscutivelmente integrada, para que manifestemos o riso como efeito de sentido, frente aos esquetes cômicos.

Com o intuito de respaldar as categorias teóricas que fundamentam a pesquisa, como discutido nos Capítulos 2 a 4, adoto, mais precisamente, nos estudos cognitivos de Brandt (2010), a perspectiva semiótico-cognitiva das interações humanas e do processo de significação, que emergem da operação cognitiva básica de integração conceptual, como capacidade humana básica para viver; de Benveniste ([1966] 1988), o reconhecimento das instâncias enunciativas como constitutivas do processo de produção de sentido; de Volochinov e Bakhtin (2009), a perspectiva dialógica e genérica³⁵ da linguagem humana; e, por fim, de Forceville (2015), no que tange aos procedimentos de identificação, caracterização e categorização de metáforas multimodais.

Nas Seções 6.1 e 6.2, a seguir, encontram-se processos e fenômenos constitutivos e comuns aos dez esquetes coletados para compor o *corpus* desta pesquisa. A partir da Seção 6.3, para cumprir o objetivo desta pesquisa, procuro demonstrar, em dois dos vídeos coletados, que, frente ao esquete cômico, o ser

³⁵Relativa a gêneros discursivos.

humano produz sentido metaforizando e, que o processo de metaforização multimodal está diretamente implicado na experiência humana do riso.

6.1 Significação humana: o princípio básico da vida e da construção do mundo

Nós humanos temos potencialidades que nos permitem experienciar e criar o mundo por meio do nosso sistema sensório-perceptual. A partir de funções cognitivo-corporais, conseguimos viver e executar atividades triviais, inclusive as que não estão diretamente ligadas à sobrevivência da espécie, como perceber elementos, que tornam possível construir sentido, elegendo como objeto da nossa atenção um esquete, por exemplo.

Como vimos no Capítulo 4, a capacidade humana de integrar conteúdos mentais em níveis materiais possibilita que a espécie humana configure a vida, em todas as suas dimensões, a partir de aspectos naturais: biológicos, sociais, culturais, políticos. Essa capacidade permite ao ser humano produzir sentido (viver) em toda sua possibilidade e necessidade de ação. Funções biofisiológicas são, nessa perspectiva, indissociáveis das relações socioculturais e políticas do ser. Assim, é possível conceber o ser humano como construtor do seu nicho³⁶ de vivência. Exatamente por isso, considero coerente investigar o fenômeno em estudo, nesta pesquisa, em termos de operações cognitivas humanas.

Alguns aspectos constitutivos do artefato cultural esquete são naturalmente identificáveis pelos seres humanos, em qualquer parte do mundo, nas mais diferentes culturas. Neste trabalho, compreendo que a percepção de elementos sonoro-imagéticos, cores, sons, formas, independe de contextos socioculturais nos quais o ser humano possa viver ou se inserir momentaneamente. Esses elementos se encontram nos níveis de integração mental, propostos por Brandt (2010), na forma de *qualia*.

Os *qualia* são constitutivos dos diferentes níveis que integram a arquitetura mental da significação (níveis I a V)³⁷ e, naturalmente, guiam o modo como integramos imagens, que, por sua vez, devem ser consideradas signos. (BRANDT,

36 Nesta pesquisa, nicho é compreendido como o modo como o ser humano se organiza para viver.

37 Conf. Capítulo 4, Seção 4.2.

2010). Se, por um lado, esses signos (imagens) são percebidos naturalmente, na forma de *qualia*, pelos seres humanos em diferentes culturas, por outro, também podem ser significados na forma de símbolos, diferentemente, a depender da cultura em que se inserem. Isso é o que ocorre, por exemplo, no processo de significação de um artefato cultural como o esquete cômico. Como vimos no Capítulo 2, um mesmo elemento simbólico, apresentado/identificado/significado em um esquete cômico, pode adquirir como efeito de sentido o riso (ou não) a depender do contexto cultural. Diante desse quadro, é possível afirmar que esse objeto cultural é contextualmente significado.

As qualidades subjetivas das experiências mentais humanas permitem ao ser humano perceber, atentar para e memorar o mundo. A percepção fenomenológica, porém, não pode ser dissociada das outras integrações materiais de conteúdo mental. Todas as construções humanas são impossíveis de serem seccionadas, em exclusivamente culturais ou exclusivamente biológicas, pois, o ser humano só pode ser concebido como tal a partir de uma perspectiva biossocial.

Como Brandt (2010) afirma, o conteúdo mental do qual podemos ser conscientes se instaura nos níveis intermediários da arquitetura mental, níveis II a IV. Nesses níveis se encontram as criações humanas na forma de artefatos, instituições e narrativas, possibilitando todas as produções humanas no âmbito sociocultural. Nesse sentido, é plausível afirmar que os esquetes de comédia, por serem produções humanas, são construções que se instauram como criações culturais, que se encontram no núcleo da consciência humana.

Dito de outra forma, os esquetes cômicos são produções humanas que se instauram, prioritariamente, no escopo dos níveis da criação cultural, na perspectiva *brandtiana*. O que não significa que possamos dissociá-los dos níveis periféricos, mais fisiológicos, da arquitetura mental, mas, sim, que eles devem ser compreendidos por meio de uma perspectiva *gestáltica* que privilegie o contexto e as relações sociais envolvidas na criação e significação do artefato.

Os seres humanos significam de maneiras incontáveis diante de um mesmo artefato. Desta maneira, o homem pode seguir padrões de produção de sentido estruturados por ações integradas a determinado contexto de relação social, do qual são criadores e criação. O que configura um tipo de padrão de expectativa de ação

entre pessoas de um mesmo grupo social. Assim, advogo a tese de que no processo de produção de sentido frente aos esquetes cômicos, condições ambientais (físicas) e interpessoais (culturais) são tão significativas quanto às biológicas (individuais).

Nesta secção vimos que, em consonância com os fundamentos teóricos apresentados no Capítulo 3, é coerente afirmar que o processo de produção dos esquetes e, sendo assim, significação frente a eles, como qualquer produção humana, é possível por conta de nossa capacidade de integração de conteúdos mentais, do nível I ao V. Todos esses níveis, do *qualia* ao estado de afetação, estão implicados na criação e significação de cenas cômicas, ou em qualquer outra forma humana de se manifestar e viver. Assim, a produção de sentido é sempre nova e diferente, mas, ao mesmo tempo, é sempre a mesma em termos dos elementos/níveis que a constituem em sua essência.

Na seção a seguir, veremos como se estrutura a cena enunciativa básica no processo de atualização do artefato cultural esquete cômico.

6.2 Composição das cenas enunciativas: constituição básica dos esquetes

Nesta seção de análise do *corpus* selecionado, é possível identificar certas marcas discursivas do processo de produção dos esquetes cômicos e, sendo assim, do processo de produção de sentido frente a eles.

É preciso evidenciar que o processo de produção de sentido frente aos esquetes cômicos pressupõe a instauração de múltiplas cenas enunciativas. Essas variadas cenas enunciativas são instauradas por diversos locutores empíricos. À medida que interagimos com os esquetes cômicos e a plataforma na qual eles estão integrados, nós seres humanos, estabelecemos uma relação empírica com os vídeos.

Nós, locutores empíricos, instauramos uma cena enunciativa na qual nos projetamos como enunciadore-espectadore e projetamos um enunciatário-humorista dos vídeos de esquete. É a partir dessa macro instância enunciativa que organizamos todas as demais cenas enunciativas. Nesse sentido, somos capazes de (re) criar e significar a plataforma na qual se encontram os vídeos. Percebemos,

assim, que há um criador dessa plataforma de compartilhamento de vídeos que se instancia como o enunciador-*Youtube* e projeta seu enunciatário como usuário da plataforma, espectador e/ou produtor.

Reconhecemos, também, outro locutor empírico se instancia como o enunciador-canal de vídeos e projeta um enunciatário espectador desse canal. O roteirista/produtor de vídeos de determinado canal instaura cenas enunciativas internas a um esquete cômico e se projeta como enunciador e enunciatário, a um só tempo, em forma de personagens.

Fica claro que, todos nós produzimos sentido frente ao objeto cultural esquete por instaurarmos cenas enunciativas em que nos projetamos como enunciadores e projetamos um enunciatário estabelecendo um referente. É possível, dessa forma, perceber que a dimensão dialógica da linguagem/cognição humana constitui o processo de produção dos esquetes cômicos e, sendo assim, o processo humano de produção de sentido frente aos mesmos. Isso nos permite perceber que essa prática enunciativa se estrutura, como as demais relações humanas socioculturais, a partir da instauração da relação dialógica entre um enunciador (EU) e um enunciatário (TU) na instanciação das cenas enunciativas desses/nesses objetos estético-cômicos.

O processo de significação frente aos esquetes cômicos, comum a todos nós humanos, é possível por meio da percepção de diversos elementos discursivo-cognitivos constitutivos do artefato cultural. Esses elementos são gatilhos que permitem o desencadeamento da produção de sentido ao experienciar o artefato

Nesse sentido, nós significamos os esquetes por meio de fatores biossociais implicados nesse objeto, como: a) percepção de elementos monomodais, como cores, formas e sons; b) constituição de elementos multimodais; c) identificação de ícones e símbolos; d) relação espectador/objeto cultural; e) instanciação de cenas enunciativas factuais e contrafactuais; f) contexto de produção de sentido; g) construção de significados metafóricos e h) manifestação de efeito de sentido.

Assumo que tais fatores são constituintes do processo de significação, mas, não únicos, nem sequenciais. Então, é possível perceber que o ser humano faz isso aqui como em qualquer outro lugar do mundo, ainda que as significações, artefatos, contextos, pessoas e culturas sejam diferentes.

Assim, fica claro que, no processo de produção de sentido frente ao artefato cultural, nós, seres humanos, percebemos, reconhecemos e direcionamos nossa atenção para elementos que elegemos como importantes no momento da significação. Desta maneira, esses elementos constitutivos do processo de significação do esquete cômico são reconhecíveis e significantes para todos os espectadores desses vídeos de comédia.

Já no que tange aos elementos constitutivos da produção dos esquetes, é possível afirmar que, nem todos eles são perceptíveis a todos os seres humanos que experienciam esse artefato. Assim, alguns dos elementos essenciais à composição desses artefatos culturais como a criação de roteiro, direção artística e de imagem e o processo de caracterização de personagens, ainda que sejam imprescindíveis para a produção dos esquetes, podem não ser identificados por muitos espectadores.

Nesse sentido, na produção da cena enunciativa básica, constitutiva do objeto de análise, é possível identificar processos subjacentes à criação do artefato cultural. Além dos processos biofisiológicos, implicados em todas as criações humanas, há etapas de produção desse artefato que são cumpridas para que consigamos ter acesso a ele. Algumas delas são: a) a utilização ou criação da plataforma virtual da circulação dos vídeos; b) a escrita do roteiro; c) a caracterização de personagens; d) a composição do cenário; e) a instanciação de cena enunciativa interna à produção do esquete; f) a interação dos personagens na construção dessa cena enunciativa; g) o enquadramento de imagens que direciona o foco atencional do espectador e h) a temática central, entre outros que possam ser investigados em outra pesquisa.

É preciso deixar claro que esses elementos, constitutivos da produção do artefato, foram percebidos e reconhecidos por mim, como pesquisadora, por meio da consciência atencional despendida no momento da análise dos esquetes cômicos. Isso reitera o fato de que os aspectos composicionais da cena enunciativa instaurada frente aos esquetes de comédia não estão/são acessíveis a todas as pessoas que experienciam o artefato.

A seleção desses elementos axiomáticos, na construção e significação dos esquetes-cômicos, não descarta a existência de outros. Todos eles, essenciais à

produção de sentido frente ao artefato cultural esquete, tornam possível significações variadas. Ainda assim, assumo que há uma expectativa de significação quanto a esse objeto cômico, que é a manifestação do riso como efeito da produção de sentido. A partir da perspectiva adotada nesta pesquisa, é possível observar que, tanto a produção de sentido frente aos esquetes quanto a construção do artefato cultural se dá a partir de processos biofisiológicos e socioculturais estabelecidos nas relações interativas dos seres humanos.

Nesta seção, à luz de princípios *benvenistianos* e *brandtianos*, pude identificar elementos constitutivos da prática de encenação discursiva dos esquetes de comédia. Na seção que se segue, demonstraremos a importância da multimodalidade no processo de produção e significação do artefato cultural em estudo.

6.2.1 *Esquete: um artefato cultural multimodal*

Vivemos e experienciamos o mundo de maneira multidimensional. Conceber a vida por meio dos múltiplos modos de linguagem nos permite expressar e produzir os mais variados sentidos. Dessa forma, a linguagem humana, de natureza essencialmente multimodal, é fundamental à constituição da vida humana.

Biologicamente, nós, seres humanos, somos capazes de perceber diferentes modos de linguagem por meio de nossas diversas funções sensório-motoras e cognitivas, o que nos permite criar significações que a linguagem monomodal não permitiria. A multimodalidade pode ser entendida como a pluralidade simbólica/sígnica de nossas relações com o outro e com o mundo.

As expressões corpóreo-gestuais, as imagens dinâmicas, os padrões sonoros pelos quais interagimos são algumas das características da multimodalidade a que me refiro nesta pesquisa. Esses elementos da linguagem multimodal também são possíveis de serem observados no processo de produção de esquetes cômicos.

Neste momento, há que se registrar o enorme desafio de abordar fenômenos multimodais por meio da linguagem escrita, monomodal. Então, para enfrentar o objeto em estudo, optei por adotar procedimentos teórico-metodológicos que me

permitissem identificar, classificar e analisar o processo de metaforização multimodal constitutivo das práticas enunciativas dos esquetes.

Se a perspectiva multimodal da linguagem humana se revela nas relações que os seres humanos estabelecem entre si, na forma de gestos, sons, fala, imagens, expressões faciais, o mesmo ocorre no processo de representação ficcional das ações humanas flagrado nos esquetes de comédia. Assim sendo, a multimodalidade é um elemento constitutivo da produção e, sendo assim, da significação desse artefato cultural do qual o analista não tem como fugir.

Na próxima seção, descreverei como o processo de metaforização multimodal está implicado no processo de produção e, dessa maneira, de significação dos esquetes cômicos e na manifestação do riso como efeito de sentido.

6.2.2 Processo de metaforização

Em uma perspectiva cognitivista, a produção de metáforas decorre de processos cognitivos que permitem ao ser humano projetar e operar com esquemas aprendidos e apreendidos pelo corpo humano na interação com o mundo físico ao qual é integrante. (BRANDT, 2010). De acordo com fundamentos da TMC (LAKOFF & JOHNSON, 1980), o processo metafórico revela a maneira como conceptualizamos fenômenos abstratos e complexos em termos de fenômenos concretos.

Como vimos no Capítulo 3, o pensamento humano é, essencialmente, metafórico. Nesse sentido, mais do que uma figura de linguagem que serve para estilizar ou florear a linguagem humana, a produção metafórica é, primariamente, a capacidade de o ser humano conceber os níveis mais básicos, fisiológicos, do próprio corpo em contextos culturais mais complexos. (FAUCONNIER & TURNER, 2002). Assim, o pensamento metafórico nos permite traduzir, em termos de linguagem simbólica, algo que é, fundamentalmente, da ordem do cognoscitivo.

Por ser uma capacidade humana básica de significação da vida, é possível afirmar que o processo de metaforização e, conseqüentemente, a metáfora como mecanismo discursivo-cognitivo, é constitutivo da construção da cena enunciativa

dos esquetes. Pelo fato de as bases das construções cômicas estarem vinculadas a princípios discursivo-cognitivos de ordem metafórica, é que somos capazes de compreender “uma coisa em termos de outra” e, assim, produzir e significar um tipo de discurso que se ancora, prioritariamente, nas significações fantásticas e construir sentidos “inusitados, risíveis”.

Diante desse quadro, é possível compreender que a produção metafórica, de ordem multimodal, em estudo nesta pesquisa, é resultante da integração de domínios conceptuais caracterizados como factual e contrafactual, para significar o artefato cultural esquete. A ordem contrafactual do discurso, possível de ser observada nos esquetes cômicos, possibilita a criação de mundos imaginários, de natureza hipotética, ainda que verossímil. Em alguma medida, é na possibilidade de opor situações caracterizadas como fatos reais, ou dados existentes, às criações fantásticas, que construímos a contrafactualidade. Assim, produzimos uma cena enunciativa metafórica.

Dito de outra forma, o ser humano constrói cenas enunciativas por meio da integração de níveis mentais diferentes, para assim, produzir sentido diante dos esquetes. Desse modo, é preciso construir um domínio que se configura no aqui-agora discursivo, correspondendo à realidade vivenciada; e outro domínio, que satisfaça à contrafactualidade por meio da especulação de natureza estética e fantástica do artefato cultural.

O processo de metaforização, criado por meio da interação, tanto no interior da cena enunciativa fictícia quanto da ação expectador-objeto cultural, é possível por conta da capacidade humana de integrar conteúdos “materiais” em níveis mentais para significar cenas enunciativas. Configurar a construção cômica do esquete como metafórica se deve ao fato de a produção de significado surgir da integração de elementos intra e extraenunciativos contrapostos no momento da experiência do objeto.

Fica evidente, então, que o processo metafórico não é compreendido apenas a partir de uma perspectiva estritamente linguística, como figura de linguagem, e sim, como fruto de um processamento discursivo cognitivo. A compreensão da produção de metáforas como manifestações simbólicas multimodais resultantes de

operações cognitivas do ser humano é o desafio que assumo no processo de análise a seguir.

Perceber que o processamento metafórico, frente ao esquete, se dá a partir da integração de múltiplos modos da linguagem é assumir que a construção de significado só é possível por meio de uma produção *gestáltica* de sentido, na qual, quando se abre mão de um dos modos da linguagem, se perde a essência da significação diante de tal objeto cultural.

A metaforização multimodal deve ser compreendida, por fim, como elemento constitutivo da construção e significação de cenas enunciativas nos esquetes cômicos. Após identificar, descrever e analisar características constitutivas do artefato cultural esquete, na seção seguinte, analisarei, mais precisamente, os dois vídeos representativos do gênero esquete cômico selecionados, no *corpus* deste trabalho.

6.3 Análise dos vídeos

Nesta seção, me ocupo da análise do *corpus* constituído a partir da coleta de dados, à luz das bases teóricas evidenciadas nos capítulos anteriores, relativos à fundamentação teórica (1-3) e metodologia (4).

6.3.1 Vídeo (1): *Fingindo no trabalho*

É preciso revelar que, por ser um objeto complexo, o esquete cômico pressupõe a instauração de diversas ‘instâncias’ enunciativas prévias à composição e divulgação do vídeo no meio virtual. Essas múltiplas instanciações, que não temos como identificar quantas são, estão implicadas no processo de produção de sentido.

Como pesquisadora, por meio da introspecção e do foco atencional consciente direcionado para o objeto em estudo, consigo identificar, pelo menos, quatro cenas enunciativas implicadas no processo de produção de sentido frente aos esquetes.

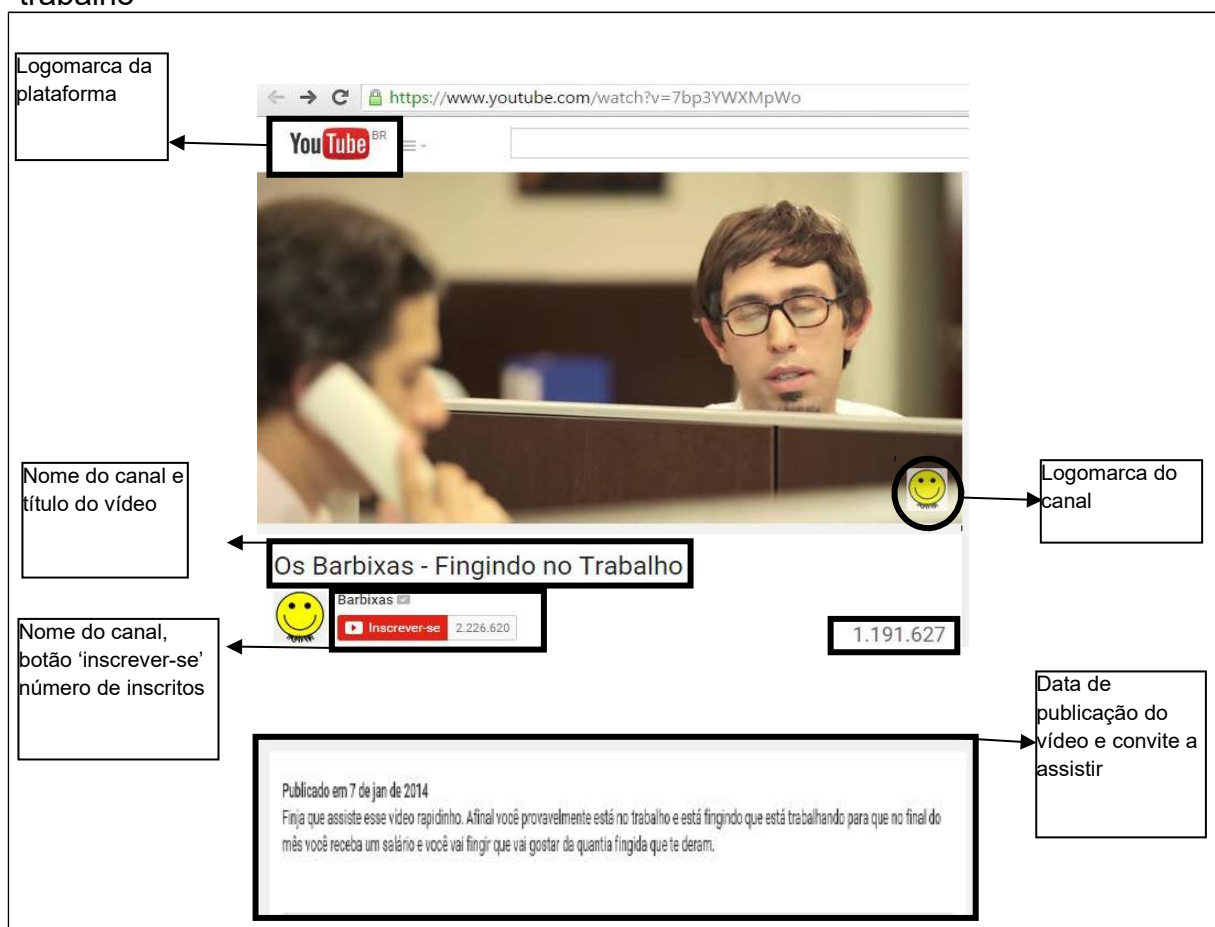
Reconheço que instauramos, na relação empírica com o artefato cultural, uma macro cena enunciativa a partir da qual se organizam todas as demais. Essa macro cena, que pressupõe uma ação empírica com o vídeo (1), se dá em uma relação internauta-produtores de esquetes cômicos, instaurada no aqui-agora discursivo. Nesse sentido, nós, como internautas, nos constituímos espectadores potenciais de um vídeo a ser selecionado como objeto da nossa atenção (elemento referencial). Frente aos esquetes cômicos, nós internautas (locutores/sujeitos empíricos) assumimos o papel de espectadores de um processo de encenação macro em que se instanciam, constitutivamente, em uma relação dialógica, a partir da qual os produtores de um esquete compartilham com internautas/espectadores um dado objeto de atenção, um elemento referencial, no caso, o vídeo em que se identifica um jogo de encenação interno.

Em uma perspectiva anterior à produção e divulgação do vídeo, uma das cenas enunciativas, também constitutiva dessa macroencenação, é instaurada por um locutor empírico em sua relação com alocutários com os quais compartilha atenção para uma dada plataforma digital de compartilhamento de vídeos, denominada *Youtube*. Esse locutor, criador/gerenciador do site de vídeos, estabelece relação com um tipo específico de alocutário, o usuário, espectador e/ou produtor de vídeos, da plataforma digital. A plataforma *Youtube*, objeto de atenção dos seus criadores/gerenciadores, dos produtores de vídeos que nela compartilham suas produções e dos próprios espectadores dos vídeos, é composta por elementos referenciais específicos, tais como a logomarca e o número de visualizações de cada vídeo, que, por sua vez, exercem a função sociocognitiva de orientar a nossa atenção (internautas/ produtores de vídeos/ espectadores) no processo de produção de sentido.

Outra cena enunciativa instaurada no processo de significação dos esquetes pressupõe um locutor empírico (produtor(es) de vídeos) que se instancia como um enunciador (“Os barbixas”) no canal e pressupõe, ainda, um tipo de alocutário (o internauta) que é projetado, discursivamente, como um enunciatário, o espectador (criativo, inteligente, crítico) desse canal. O locutor empírico, ao se instanciar como enunciador (“Os barbixas”) coloca em cena, como elemento referencial, objetos da atenção para os interlocutores: a) a logomarca do canal; b) um título para o vídeo; c) um pequeno convite no qual os locutores, como enunciadores, se apresentam como

especialistas em um tipo de humor e projetam um enunciatório (internauta/espectador) que é interpelado para uma ação (assistir ao vídeo), a partir de uma provocação ou um questionamento e d) o texto encenado no esquete cômico digital. O *print* a seguir nos permite observar todos esses elementos constitutivos dessas duas cenas enunciativa ora descrita.

Figura (2): *Print* da página de acesso do canal *Os barbixas* - vídeo “Fingindo no trabalho”



Fonte: Criado pela autora, com imagens do *Youtube*.

É importante destacar que o processo de produção de sentido, por meio da instauração de cenas enunciativas, como as descritas anteriormente, só é possível no tempo-espaço do aqui-agora do processamento discursivo.

Na construção de cenas enunciativas, internas ao vídeo, identificamos uma relação enunciador-enunciatário que se instancia, concretamente, na relação estabelecida entre as personagens que protagonizam o esquete cômico. No vídeo

(1), em análise, esses enunciadores-enunciatários são instanciados como trabalhadores de uma empresa que interagem entre si e com o chefe dessa empresa. Essa instanciação se revela no diálogo estabelecido pelas personagens e por meio de outros elementos referenciais implicados na prática linguístico-discursiva em questão, entre esses, podemos destacar elementos sonoro-visuais e gestuais, que cooperam para a perspectiva temática desenvolvida no esquete.

Para produzir sentido frente ao vídeo (1), em análise, integramos as cenas enunciativas, instauradas na nossa experiência sinestésica com o objeto cômico, à cena instanciada, internamente, pelos personagens (enunciadores e enunciatários) na encenação fílmica.

No processo de produção de sentidos frente ao esquete cômico (1), reconhecemos cenas que representam, de maneira verossímil, nosso conhecimento sobre o mundo da vida, no que tange às nossas compreensões acerca de “mundo do trabalho”, de “ambiente de trabalho” e, contrafactualmente, as integramos no universo ficcional do esquete cômico. Significamos aquele processo de encenação discursiva, no mundo ficcional, “como se” esse se constituísse da mesma forma que no “mundo real”.

Nesse processo de circulação do vídeo (1), o título da produção, também, é referenciado (“Fingindo no trabalho”). Como um tópico discursivo, o título coopera para e orienta o processo de produção de sentidos frente ao esquete. Focalizar nossa atenção no título permite, por um lado, que compreendamos a expressão adverbial “no trabalho” a partir da experiência, vivida de fato, nesse tipo de ambiente. Por outro, que essa experiência pode ser representada e, efetivamente, vivenciada, “fingida”, em uma dada situação ficcional e de natureza cômica. Nesse sentido, podemos afirmar que, como vimos até este momento, a expectativa de significação, a partir do irreal, frente ao vídeo em análise, é construída, já a partir do título.

Além de operações cognitivas básicas, implicadas nas relações biossociais e culturais humanas, acredito que a construção de significados possíveis, frente ao esquete cômico, também, ancora-se, numa categoria que nomeio como metáfora-tema³⁸. Essa proposta de entendimento nasce da compreensão de que o vídeo (1) e

³⁸No âmbito desta pesquisa, essa categoria é desenvolvida com o intuito de denominar, exclusivamente, a metáfora emergente do processo de produção metafórico implicado no processo

os demais vídeos que compõem os dados desta pesquisa são desenvolvidos por meio da instanciamento de cenas enunciativas, instauradas em práticas discursivas, emergentes de um processo metafórico, que sustentam um tema central.

Ao agirmos frente a produção ficcional, estético-cômica, em questão, nós seres humanos, na posição de espectadores, produzimos mesclas conceituais que não correspondem a mapeamentos canônicos, evocados a partir da nossa experiência com as ações que, tradicionalmente, compartilhamos a partir do uso da expressão adverbial “no trabalho”. Pelo menos dois entre os espaços mentais, instaurados na instanciamento da(s) cena(s) enunciativa(s), no processo de significação desencadeado frente ao esquete cômico (1), estruturam-se a partir do conhecimento sociocultural humano do que vem a ser ações realizadas em uma situação social específica, “no trabalho”, e aquelas que podem se caracterizar, nessa mesma situação, como um “fingimento”.

Nos processos de interação humana, compartilhamos conhecimentos, relativamente estáveis, acerca do que vem a ser “trabalho” e as ações que se realizam “no trabalho”. No contexto de uma sociedade contemporânea, ocidental, capitalista, como a em que vivemos, reconhecemos a prática do trabalho (ou a ação de trabalhar), na e para a vida humana, como uma atividade que, diversas vezes não é realizada em um contexto de liberdade e valorização do trabalhador, pressupõe empenho físico e/ou intelectual, algum nível de competência (laboral), algum tipo de responsabilidade, o cumprimento de um conjunto de regras (ou deveres) e, em tese, algum tipo de reconhecimento (*status*) e retorno (remuneração).

Já no que tange à instauração de cenas enunciativas que se estruturam a partir de conhecimentos relativamente estáveis para “fingimento” (ação de fingir), compartilhamos, interacionalmente, que essa ação se realiza em um movimento de arremedo, cópia ou falsificação de ações verossímeis. Em um “fingimento”, estamos frente a possibilidade de representar ações de maneira especular em relação a um conhecimento compartilhado acerca de outras situações, ações, objetos, narrativas.

Como sabemos, produzimos sentidos por sermos capazes de, por meio do processo de integração dos níveis mentais, propostos por Brandt (2010), em uma

de significação humana frente aos esquetes de comédia.

relação dialógica (EU-TU), instaurar cenas enunciativas. Como seres biossociais, só significamos por sermos parte de um meio sociocultural que torna o compartilhamento de conhecimentos possível. Assim, produzimos sentidos frente ao vídeo (1) ao integrarmos níveis distintos da arquitetura mental e, nessa medida, processarmos, metaforicamente, a relação estabelecida entre “fingimento” e “trabalho”, a partir de determinado contexto de interações e criações culturais humanas.

Como discutido no Capítulo 3, os níveis, que integram a arquitetura mental humana, são organizados em cinco, nível I ao V, indo desde os *qualia*, passando pelos níveis intermediários compostos por eventos, situações e contextos, correspondendo aos níveis de II a IV, respectivamente, e pela experiência afetiva reconhecida como pertencente ao nível V.

O nível I, *qualia*, é o mais fisiologicamente dependente, por isso, esse nível pode ser compreendido como de natureza aferente. Nossa experiência fenomenológica com os *qualia*, biofisiologicamente, se dá na forma de impulsos nervosos que se encaminham a um centro nervoso. Já o nível V, experiência afetiva, é compreendido como eferente por integrar formas em coisas, essas em contextos, contextos em situações que pressupõem significações, emoções, humores, paixões e ações, orientadas para a periferia do corpo humano.

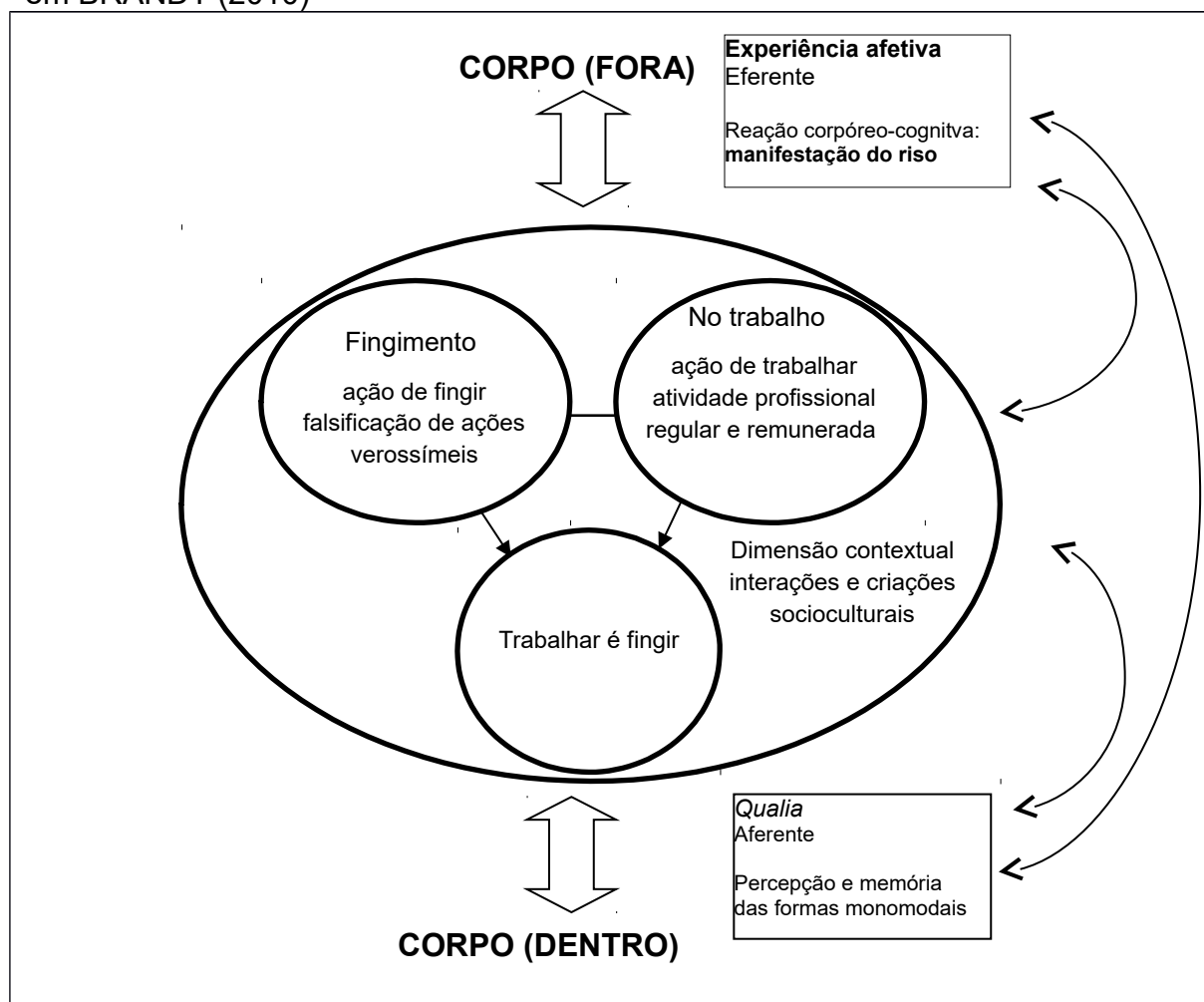
Brandt (2010) afirma, ainda, que para nos referir a certos *qualia* e experiências afetivas, níveis I e V, recorreremos ao uso massivo de metáforas. Nesse sentido, podemos conceptualizar nossos níveis mentais periféricos a partir de um processamento metafórico que nos ajudaria a “traduzi-los”. Isso porque parece ser uma preferência da linguagem humana operar literalmente nos níveis intermediários da nossa consciência, ou seja, nas criações culturais. (BRANDT, 2010).

Considerando que, um texto ficcional, de qualquer natureza, é, por excelência, metafórico, cabe-nos, no papel de pesquisadores, a busca de compreensão de como o processamento metafórico se estrutura no objeto em análise. No caso do esquete cômico em questão, somos capazes de operar, metaforicamente, entre outros mecanismos cognitivos, por compreendermos um domínio real, estruturado com base em conhecimentos do mundo da vida, factual, em termos de um domínio contrafactual, estruturado com base em conhecimentos

de um mundo de fingimento, imaginário, possível. Desse processo de integração conceptual (domínio factual-domínio contrafactual), emerge a metáfora-tema, que defendo como sendo a base da temática central no esquete em questão: “trabalhar é fingir”.

Diante do exposto até o momento, pudemos verificar que o processo de significação humana pode e deve ser compreendido e investigado de maneira *gestáltica*. Nós seres humanos produzimos sentido frente ao vídeo (1), por meio do processo de metaforização, ao relacionarmos, de forma indissociável, aspectos biofisiológicos e socioculturais de nossa vida. Esses argumentos podem ser observados pela representação esquemática a seguir.

Figura (3): Representação da integração de “materiais” em níveis mentais, inspirada em BRANDT (2010)



Fonte: Criado pela autora. Sugiro que este quadro seja lido, conjuntamente, ao quadro *brandtiano* constante na Seção 4.2.

No processo de produção de sentido frente ao esquete cômico (1), identificamos um dado elemento referencial (tema central) correspondente a ações realizadas “no trabalho” (entre as quais o “fingimento”), tornando possível, no processo de encenação, a partir do uso de elementos linguístico-discursivos e sonoro-imagéticos, co-construir o universo do trabalho, mais especificamente, um universo de natureza corporativo-empresarial. Entre esses elementos, podemos destacar:

a) o uso de itens lexicais que nos possibilitam mapear, cognitivamente, um ambiente empresarial: *chefe, salário, expediente, promoção de cargo, dia do pagamento, hora extra, reunião, empresa, desempenho no trabalho*;

b) a caracterização física, alegórica, dos personagens como funcionários. Isso se evidencia pelo uso de trajes formais e padronizados;

c) sons peculiares ao ambiente de trabalho, como barulho de digitação, telefones tocando;

d) e a construção de um cenário composto por “baias” e divisórias, comuns em ambientes empresariais.

Como vimos, na prática discursiva que compõe a(s) cena(s) enunciativa(s), é possível processar, metaforicamente, a relação entre o domínio do real e o domínio contrafactual.

A partir deste momento, pretendo explicitar, com base nas imagens capturadas do vídeo (1), expostas abaixo, elementos linguístico-discursivos e imagéticos que integramos no processo de significação a partir de mapeamentos e projeções, possíveis, próprios à metáfora-tema em questão: “trabalhar é fingir”. Vejamos:

Figura (4): *Print* de imagens do vídeo “Fingindo no trabalho”: sequência de exibição 0:17” a 0:30”





Fonte: Criado pela autora.

Neste momento da análise, defendo a tese de que os *prints* acima, coletados a partir do vídeo (1), permitem-me, como pesquisadora, por meio de um nível atencional de consciência mais aprofundado, construir e identificar processamentos metafóricos que sustentam a produção de sentido emergente a partir da temática central. Por meio do uso reiterado do verbo “fingir”, suas flexões e derivações, em grande parte dos enunciados, é razoável perceber uma estratégia discursiva que se estrutura de forma a orientar a produção de significados no escopo de um *blend*: “trabalhar é fingir”. Assim, a partir do uso massivo, repetitivo, do sintagma verbal “fingir”, realizamos integrações conceituais que nos permitem produzir, interativamente, metáforas como: “o trabalhador é um fingidor”; “o salário do trabalhador é um fingimento”; para o trabalhador, “pagar as contas pessoais é fingir”. Essas metáforas, do tipo X é Y, cumprem um papel de reiterar, de forma recursiva e exagerada, a metáfora-tema (“trabalhar é fingir”) que construímos frente ao vídeo em estudo.

Em outra perspectiva, podemos afirmar que, diante da produção cômica, conseguimos perceber, identificar e reconhecer elementos discursivo-cognitivos multimodais, que funcionam como gatilhos para que possamos construir metáforas acerca de um alvo: “trabalho”. Além dos enunciados, as imagens dinâmicas do vídeo, as expressões corpóreo-gestuais dos personagens e sons, como vozes de fundo; barulho de telefones; teclados de computador sendo utilizado; grampeador; entre outros, nos possibilitam, como espectadores, produzir sentido diante do esquete. Isso demonstra que o movimento de imagens e os aspectos sonoros são indissociáveis dos aspectos linguísticos para que produzamos sentido de forma *gestáltica* frente ao vídeo (1) em análise.

A dinâmica de imagens e as imagens dinâmicas do/no vídeo, também, norteiam nosso foco atencional. Frente ao vídeo, direcionamos nosso foco atencional de acordo com o que é priorizado, naquele momento de exibição. Por meio de técnicas de iluminação, *zoom* ou de alguma outra estratégia de gravação, os produtores do filme contribuem para que orientemos o nosso foco atencional de maneira a significar cada cena, em particular, em sua dinâmica e relação *gestáltica* com aquelas que a antecedem e que a sucedem. Observemos como isso se dá na figura (5) a seguir.

Figura (5): *Print* do vídeo “Fingindo no trabalho” aos 0:56”



Fonte: Youtube.

É perceptível, nessa imagem, o direcionamento de nossa experiência atencional de forma a enquadrarmos certos personagens como figuras principais e secundárias da cena. Percebemos que há outros personagens nessa mesma cena, mas, intencionalmente, a partir de um processo de direção fotográfica, a imagem de um dos personagens é desfocada/embaçada e colocada em plano secundário de exibição na composição da cena. Isso se dá como forma de orientar o processo de produção de sentidos dos espectadores.

No que tange às expressões corpóreo-gestuais, é possível observar que as imagens dos personagens são gravadas do busto para cima e, por isso, os personagens parecem se utilizar dos gestos faciais e da movimentação, intencional, dos braços e mãos, de maneira a reiterar o que expressam linguístico-discursivamente. A disposição das personagens pode, ainda, ser reconhecida como representativa de uma relação hierarquizada entre trabalhador e chefe (trabalhores

situados na parte inferior, sentados, e chefe na parte superior, em pé, do vídeo). Uma dessas expressões corporais (o uso “marcado” do grampeador) pode ser observada na figura a seguir.

Figura (6): *Print* de imagem do vídeo (1) aos 0:33”



Fonte: *Youtube*.

No vídeo (1), como no mundo da vida, os gestos podem ser compreendidos como formas de interação sensório-motora com o (no) mundo físico-sócio-cultural. Essas manifestações simbólico-gestuais decorrem de processos sociocognitivos e, como tal, as integramos, de maneira indissociável, no processo de produção de sentido.

Os aspectos sonoros, constitutivos do esquete (1), são mais um aspecto importante no processo de significação *gestáltica* desencadeada a partir da visualização do vídeo. A incidência de barulhos (como o de telefone, de grampeadores, de digitação) permite-nos reconhecer, em conjunto com os demais elementos da composição da cena enunciativa em questão, o lugar retratado no filme como um ambiente de trabalho. Sem que houvesse esse arranjo de elementos composicionais no vídeo (1), a significação de tais elementos referenciais sonoros, isoladamente, talvez, fosse de outra ordem.

A linguagem oral, o ato de falar dos personagens, também, se configura como um elemento de extrema relevância na construção do vídeo (1). Suas características discursivo-cognitivas irrefutáveis tornam esse elemento de natureza discursivo-argumentativa importante. Sendo assim, ao identificarmos aspectos prosódicos,

constitutivos da linguagem verbal, produzimos sentidos de forma a interpretar essas falas, em um dado momento, como jocosas, chistosas, engraçadas. Ao identificarmos a entonação e integrá-la a outros aspectos constitutivos da linguagem verbal, corpóreo-gestual, imagética, sonora, significamos, metaforicamente, o esquete cômico (1).

Considerando que a análise realizada, até este momento, teve por objetivo descrever os elementos que integramos, metaforicamente, no processo de produção de sentido frente ao vídeo, passaremos, a partir de agora, à análise de um aspecto previsto como hipótese deste trabalho de pesquisa. Esta pesquisa parte da hipótese de que o processo de metaforização multimodal, implicado na experiência humana do riso, estrutura-se hiperbolicamente.

A natureza hiperbólica da produção de metáforas, construídas na experiência fenomenológica com o esquete cômico (1), pode ser reconhecida à medida que integramos no processo de produção de sentido um elemento particular: o exagero. No âmbito desta pesquisa, esse é um dos elementos imprescindíveis para a manifestação do riso como efeito de sentido.

Frente ao esquete (1), metaforizamos, de maneira hiperbólica, por identificar, integrar e, portanto, significar a encenação, foco da nossa atenção, reconhecendo elementos que nos parecem exagerados. No âmbito da linguagem falada, reconhecemos o uso massivo de repetições do verbo “fingir”, em diferentes flexões, derivações e sinônimas, como de natureza hiperbólica, caricatural, exagerada.

Podemos observar o processo de metaforização multimodal, em sua natureza hiperbólica, no conjunto de imagens selecionados e dispostos na figura (7). Vejamos.

Figura (7): *Prints* do vídeo (1) dos 2:47” aos 3:04”



Fonte: Criado pela autora.

A partir do recurso de uso frequente do verbo “fingir”, nesta sequência de imagens, reiteramos, exageradamente, a metáfora-tema “trabalhar é fingir”. Compreendemos a recorrência desse sintagma verbal, durante todo o vídeo (1), como um exagero, o que coopera para a manifestação do riso. A natureza hiperbólica se encontra, então, no uso massivo, reiterado, exagerado de determinados elementos, constitutivos da produção da metáfora-tema, sendo de fundamental importância para produzirmos sentido e, assim, manifestar o riso. No que tange, ainda, aos aspectos referentes à linguagem falada percebemos, também, um tipo de fala acelerada, frenética dos personagens que pode remeter à natureza hiperbólica subjacente à produção de sentido frente ao vídeo.

Expressões corpóreo-gestuais e sonoro-imagéticas, demasiadamente exageradas, constitutivas do processamento metafórico multimodal, ora descrito, também, são entendidas, no contexto desta análise, como de natureza hiperbólica. É possível observar o caráter hiperbólico do processamento metafórico a partir de movimentos corporais de atender/desligar o telefone, freneticamente; de apertar o grampeador, repetidamente; bem como de fingir tosse; de forjar um machucado e de imitar os movimentos de um animal (o bater de asas de uma galinha), de forma caricatural. Esse último movimento corpóreo-gestual, pode ser observado na figura (8) a seguir.

Figura (8): Imagem capturada do vídeo (1) aos 01:34”



Fonte: Youtube.

Na imagem anterior, capturada do vídeo (1), é possível notar a representação, alegórica, metonímica, dos movimentos de uma galinha. Frente a essa passagem do esquete produzimos sentido ao integrar, metaforicamente, os movimentos exagerados do bater de asas de uma galinha, representados pelo personagem, como de natureza hiperbólica. Dessa forma, reiteramos o conhecimento, sociocognitivamente, compartilhado do que vem a ser fingimento. Não podemos perder de vista que esse conhecimento constitui um dos domínios que integramos no processo de produção da metáfora-tema: “trabalhar é fingir”.

Com o intuito de expressar exagero na composição da cena enunciativa, o caráter de representação exagerada e fantástica dos elementos constitutivos dessa cena é potencializado. Essa potencialização acontece por meio de gestos, sons, falas e movimentos inesperados, inusitados em um ambiente tradicional de trabalho.

Nesta seção, detalhamos o processo de produção de sentido frente ao esquete cômico (1). É coerente afirmar que produzimos cena(s) enunciativa(s), de cunho humorístico, nesse esquete cômico, integrando espaços mentais diferentes. Isso é possível por conta da nossa capacidade de perceber, identificar e significar múltiplos modos de linguagem, ao integrarmos níveis de conteúdos mentais e produzirmos sentido. Nesse processo, integramos diferentes níveis da nossa arquitetura mental, ao construirmos cenas enunciativas no aqui-agora discursivo – domínio factual – e, a um só tempo, constituirmos essas cenas como ficcionais, teatrais, imaginárias, fantásticas – próprias do domínio contrafactual.

Compreendo que a integração conceptual, a integração de níveis mentais e a instauração de cenas enunciativas, em uma relação dialógica, estão implicadas no processo de produção de sentidos frente a esquetes cômicos.

Na seção que se segue, em função do objetivo geral e da hipótese geradora desta pesquisa, focalizarei, especificamente, o processo de metaforização, implicado na experiência humana do riso, no segundo e último vídeo, que compõe o *corpus* de pesquisa deste trabalho.

6.3.2 Vídeo (2): *Faço tudo...*

Neste momento da pesquisa, visto que detalhei o processo de produção dos esquetes e, sendo assim, de significação frente a eles, na seção anterior, investirei no aprofundamento da análise do processo de metaforização implicado na experiência humana do riso. Com o intuito de descrever elementos que revelem a plausibilidade da hipótese fundadora dessa pesquisa, nesta segunda análise, reitero a estrutura argumentativa da análise anterior, a partir da apresentação de mais elementos de natureza investigativa.

Antes de chegarmos ao processo analítico propriamente dito, creio ser importante ressaltar o critério de seleção do vídeo (2), por compreender que, talvez, o leitor interprete a temática do vídeo como controversa, podendo este lhe causar algum estranhamento frente à proposta desta pesquisa e o posicionamento, marcadamente feminista, da pesquisadora.

Entre os dez vídeos coletados nos dados desse trabalho, este é o que, na data de *download*, tinha o maior número de visualizações, 17.927.652 (dezessete milhões, novecentos e vinte e sete mil, seiscentos e cinquenta e duas). Por isso, antes mesmo de reconhecer a temática e investigar sua composição, ele já havia sido selecionado como um dado representativo importante para a constituição do *corpus*.

O amplo alcance do vídeo “Faço tudo...” é demonstrativo da aceitação de produções culturais que endossam e fomentam a ideologia patriarcal/machista em nossa sociedade. Por isso, assumo o fato de o grande número de visualizações desse vídeo se dar, marcadamente, pela possibilidade de que manifestemos o riso a partir da produção de sentido frente a temática sexista nele adotada. Diante de produções como essa, parece se confirmar a premissa, exposta no Capítulo 2, de que rimos quando o objeto de nossa atenção não fere nossos princípios morais e posicionamentos políticos. Além de ser uma manifestação biofisiológica, rir é uma atitude política, individual e, ao mesmo tempo, compartilhada socioculturalmente.

A manifestação do riso como efeito de sentido pressupõe operações subjacentes a essa expressão corporal. É preciso ratificar o fato, já descrito, detalhadamente, na seção anterior, de que nos relacionamos empiricamente com esse objeto cultural e, para estabelecermos essa relação, instauramos uma macrocena enunciativa da qual se organizam todas as demais. A instauração dessa cena pressupõe uma relação entre interlocutores empíricos (internauta-produtor de esquetes cômicos), que se instanciam no aqui-agora da atualização do vídeo.

Nesse sentido, instauramos cena(s) enunciativa(s) a partir de elementos constitutivos do processo de produção do esquete cômico (2) e, desta maneira, significamos o mesmo. Ao nos instanciarmos como internautas/espectadores, estabelecemos uma relação dialógica, virtual, com os produtores de esquetes. Podemos perceber, então, que, como descrito em detalhes, anteriormente, a interação empírica com o artefato cultural, na qual instanciamos cenas enunciativas, representa a macrocena a partir da qual todas as demais se organizam.

A instauração dessa macrocena enunciativa nos permite perceber e instanciar cenas dela emergentes: a Cena *Youtube*, em que se instanciam o criador da plataforma de vídeos e o internauta (produtor de vídeos); a Cena Parafernália, em

que se instanciam os produtores de vídeos e os internautas/espectadores; e a Cena “Faço tudo”, instanciada na relação personagem-personagem.

É importante afirmar que cada uma dessas cenas, a depender de nosso foco atencional, pressupõe um elemento referencial distinto. Enquanto na Cena *Youtube* reconhecemos como elemento referencial, em foco, o próprio site de veiculação dos vídeos, o que justifica o nome que atribuo à cena; na Cena *Parafernália*, reconhecemos o elemento referencial, objeto da nossa atenção, o canal de circulação no qual se encontram os vídeos assinados por seus produtores; já na Cena “Faço tudo”, reconhecemos e elegemos elementos referenciais que variam de acordo com a sucessão de ações realizadas pelos personagens do esquete.

Além disso, vale reiterar que, no processo de produção do esquete cômico (2), seus produtores, ao se instanciarem como o canal “Parafernália”, elegem elementos imprescindíveis para orientar o processo de significação frente ao vídeo por parte dos espectadores. Entre esses elementos, destacam-se: a) composição do cenário representativo de uma casa; b) caracterização das personagens: prostituta (mulher-garota de programa) e cliente (homem-jovem-adulto); c) elementos sonoros que remetem a ambiente sexualizado (música sensual, gemidos); d) elementos linguísticos que nos permitem reconhecer relações contratuais de ordem sexual (pagamento adiantado, sexo oral) e e) elementos corpóreo-gestuais que remetem a movimentos estereotipados, caracterizadores de profissionais do sexo e do cliente (expressões faciais e corporais indiciadoras de sensualidade). Essa mesma composição enunciativa multi-semiótica (multimodal) instaurada no vídeo em análise, também ocorre no vídeo (1) e em todos os demais vídeos que constituem o *corpus* desta pesquisa.

O reconhecimento desses elementos, emergentes na prática discursiva encenada, pressupõe processos cognitivos constitutivos da produção de sentido e, portanto, da vida humana.

Por não compreender o processamento metafórico como exclusivamente linguístico e, sim, como um processo discursivo-cognitivo resultante de operações cognitivas do ser humano, como pesquisadora, assumo o desafio de descrever como processamos metaforicamente para produzirmos sentido frente ao vídeo (2). Isso se dá a partir de um processo consciente de direcionamento da minha atenção

aos diferentes elementos constitutivos do processo de metaforização. Nessa perspectiva metodológica, assumo o princípio de que é possível perceber, identificar e reconhecer manifestações linguístico-imagéticas, corpóreo-gestuais e sonoras, ou seja, multimodais, que, simultânea e *gestalticamente*, constituem a produção de sentido frente a esse esquete.

Para produzirmos sentidos frente ao esquete cômico (2), necessariamente, instauramos cenas enunciativas através de uma contraposição entre significações possíveis no domínio factual (real) e no domínio contrafactual (fictício, imaginário, fantástico). Essa é uma das formas de processarmos metaforicamente o vídeo (2). Para isso, evocamos e compartilhamos conhecimentos relativamente estáveis acerca de uma relação cliente/prostituta. Com base em nossas relações sociais estabelecidas no “mundo real”, factualmente, uma prostituta deve suprir as expectativas sexuais do seu cliente.

Esse processamento metafórico se dá em uma perspectiva multimodal, ou seja, ao integrarmos elementos de natureza multi-semiótica, em uma relação factual/contrafactual, “materiais” que se apresentam nos múltiplos modos (sonoros, linguísticos, imagéticos), em que se organiza e revela a linguagem humana.

Como vimos no Capítulo 2, as produções humorísticas têm como forte característica a quebra de expectativa de significação. No vídeo em análise, especificamente, essa quebra de expectativa de significação acontece a partir de uma excessiva protelação e da não consumação do ato sexual.

Podemos perceber que, na experiência com o vídeo (2), nós espectadores somos capazes de construir novas significações acerca das atribuições que competem a uma “garota de programa”. Significações essas, que, de certa forma, vão ao encontro de um padrão sociocultural de compreensão estereotipada dessa profissão. Nesse processo de significação, que é subjetivo e intersubjetivo a um só tempo, compartilhamos sentidos pejorativos relativos às ações desenvolvidas por uma prostituta, como profissional que executa trabalhos considerados imorais e, portanto, subvalorizados socialmente.

Produzimos significações metafóricas, frente ao vídeo “Faço tudo...”, que se estruturam com base na integração de conhecimentos relativamente estáveis sobre um encontro sexual com uma garota de programa com conhecimentos,

compartilhados sociocognitivamente, sobre uma prestação de serviços gerais, por um trabalhador manual. Sendo assim, é possível afirmar que o processamento metafórico, implicado na produção de sentido frente ao vídeo (2), também permite construir, dinâmica e dialogicamente, uma metáfora-tema. Nesse caso: “a garota de programa é um prestador de serviços gerais”. Dessa maneira, não produzimos, apenas, significações socialmente, recorrentes para a relação “cliente/prostituta”, como de natureza exclusivamente sexual.

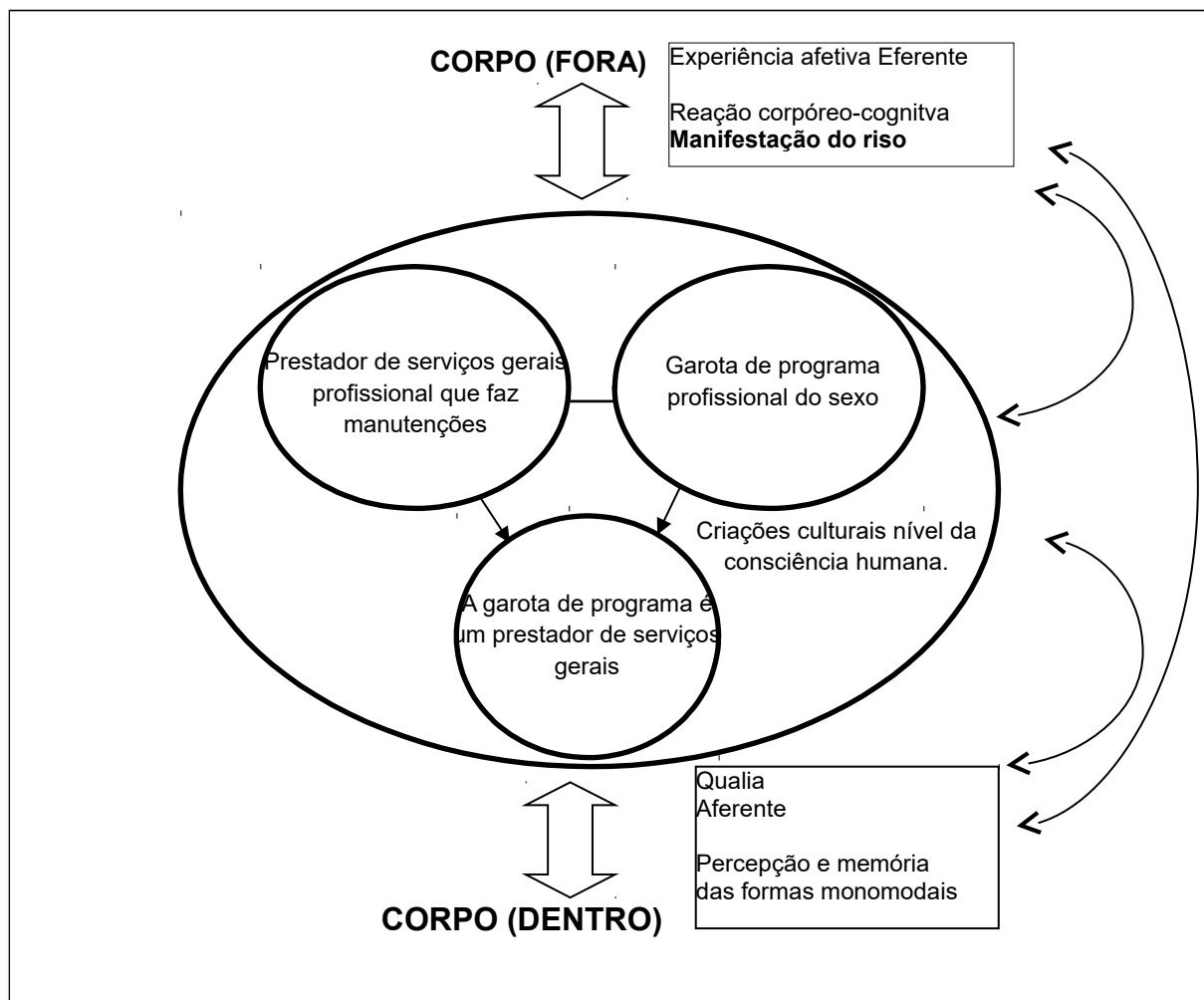
Compartilhamos, sociocognitivamente, significados referentes a “garota de programa” como mulher que troca serviços sexuais por remuneração em dinheiro. A “garota de programa” é, geralmente, uma mulher jovem que se prostitui sem se expor nas ruas, como costumam fazer prostitutas “comuns”. Já no que tange ao “prestador de serviços gerais”, compartilhamos conhecimentos, relativamente estáveis, que nos permitem caracterizá-los como pessoas que trabalham informal ou formalmente para outras pessoas, a troco de baixa remuneração, por pouca ou nenhuma estabilidade e reconhecimento social.

Ao contrapormos esses conhecimentos/significações, socialmente compartilhados, podemos desencadear um processo de metaforização que se estrutura com base em uma formulação clássica do tipo X é Y: “a garota de programa é um prestador de serviços gerais”.

Como descrito anteriormente, na perspectiva adotada por esta pesquisa, o processo de produção de sentido se dá a partir da integração de níveis da arquitetura mental, sempre, em uma relação dialógica (EU-TU) e a partir da instauração de cenas enunciativas as mais diversas. Só significamos, da forma como significamos, por sermos seres biossociais que nos integramos a um contexto sociocultural. Isso acontece, no aqui-agora da interação, pelo compartilhamento de conhecimentos relativamente estáveis que, pelo processo de integração conceitual, criativa e recursivamente, nos permitem produzir novos sentidos.

Com base no que fora exposto até aqui e no modelo teórico proposto por Brandt (2010), descrito detalhadamente na análise do vídeo (1), podemos observar, na figura (9), o processo de integração de “materiais”, em diferentes níveis mentais, que nos permite descrever, em termos esquemáticos, o processo de produção de sentido constitutivo da produção da metáfora-tema.

Figura (9): Ilustração da integração de materiais mentais em BRANDT (2010).



Fonte: criado pela autora, inspirada em BRANDT (2010).

Este processo de análise nos permite reconhecer que o processamento metafórico acontece por estabelecermos, a um só tempo, relações de similaridades e diferenciações frente a um mesmo artefato cultural.

As similitudes que, como pesquisadora, consigo estabelecer, frente à encenação discursiva representada no vídeo (2), dizem respeito à natureza econômica e ao valor social atribuídos tanto às prostitutas, quanto aos prestadores de serviços gerais. O mapeamento de semelhanças no processo de produção de sentido metafórico nos possibilita compreender uma coisa em termos de outra. Assim, na perspectiva *lakoffiana*, poderíamos afirmar que compreendemos domínio fonte e domínio alvo, também, de maneira convergente. Mapeamos essas

convergências considerando, entre outros, os seguintes aspectos: a) a natureza contratual, ainda que tácita, de ambos os trabalhadores; b) o pagamento da prestação de serviço, mesmo que de caráter distinto; c) a subvalorização da mão-de-obra e d) a satisfação do cliente diante do trabalho realizado.

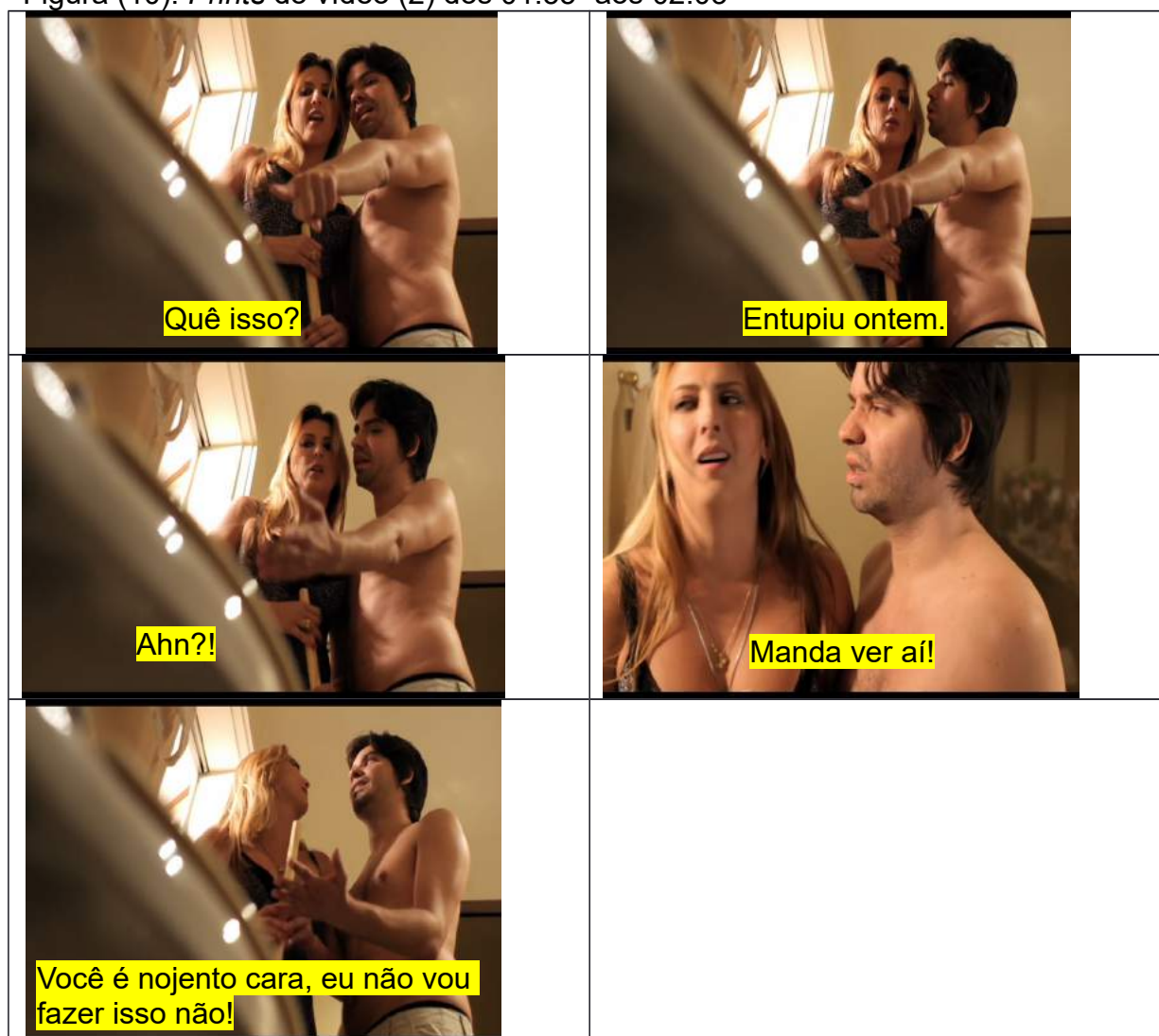
Já o mapeamento das diferenças marca a natureza criativa e assimétrica do processamento metafórico humano. Nesse sentido, podem ser observadas dessemelhanças constitutivas na relação entre os dois domínios: a) a diferença da natureza dos serviços prestados e b) a disparidade de expectativas de satisfação de um e de outro.

Pela natureza complexa do artefato cultural em estudo, parece plausível afirmar que a encenação discursiva do esquete cômico se constrói em uma perspectiva multi-semiótica e, portanto, multimodal. O processo de significação construído frente ao vídeo (2) se estrutura por sentidos que decorrem de mapeamentos (baseados em semelhanças e dessemelhanças) que construímos *online*, no aqui-agora da interação com o esquete, de maneira *gestáltica* e recursiva.

Para que construamos sentido frente a um artefato multimodal, é preciso reconhecer os múltiplos modos como imprescindíveis para a significação. Desta forma, a dinâmica de imagem, os sons, os elementos linguísticos e corpóreo-gestuais são igualmente importantes para a produção de sentido e compreensão da metáfora-tema, estruturante da prática discursiva multimodal cômica, que configura o esquete de humor.

Nos *prints* a seguir, passarei a descrever como, na perspectiva multi-semiótica, construímos a metáfora-tema do vídeo (2). Como podemos constatar, por meio de uma prática discursiva encenada, representada, os personagens interagem de forma a reiterar as funções que competem ao trabalhador de manutenção doméstica em geral e não a uma prostituta.

Figura (10): *Prints* do vídeo (2) dos 01:55" aos 02:03"



Fonte: Criado pela autora.

Reconhecemos a disposição cenográfica dos dois personagens e o diálogo que estabelecem entre si como o aspecto principal da cena. O cenário, por sua vez, compõe o plano de fundo. No que tange à caracterização dos personagens, construímos, de maneira reiterada, com base na identificação do figurino, da impositação de voz, da movimentação corpóreo-gestual, um casal em um envolvimento sensual e, no vídeo em questão, mais precisamente, nos papéis de cliente e garota de programa. Nas imagens apresentadas anteriormente, o enquadramento da cena nos leva a perceber os personagens como figura e a privilegiar sua movimentação e diálogo em cena, em um dado plano de fundo. Por

meio do direcionamento do nosso foco atencional, reconhecemos os elementos que são figura central na cena exibida.

Para construirmos sentido frente ao esquete, é preciso, de fato, que identifiquemos e signifiquemos os diversos modos de linguagem constitutivos deste objeto em estudo. Por meio deles, o processamento metafórico se estrutura, transversalmente, a partir da compreensão de um domínio-alvo (garota de programa) em termos de um domínio-fonte (prestador de serviços gerais). É difícil encontrarmos metáforas, exclusivamente, em termo de figuras de linguagem nos moldes tradicionais, nas produções cômicas que constituem os dados desta pesquisa.

No vídeo (2), as expressões faciais e os gestos corporais são uma forma de expressão e, portanto, de comunicação, não verbal, implicados na construção de sentidos compartilhados socialmente. Os aspectos sonoros, também, constituem a produção de sentido de forma a compor a cena enunciativa como um todo significativo. Nesse sentido, a trilha sonora, os gemidos, o som da campainha, são de fundamental importância para, juntamente com outros elementos em cena, configurar essa representação fictícia como um encontro sexual.

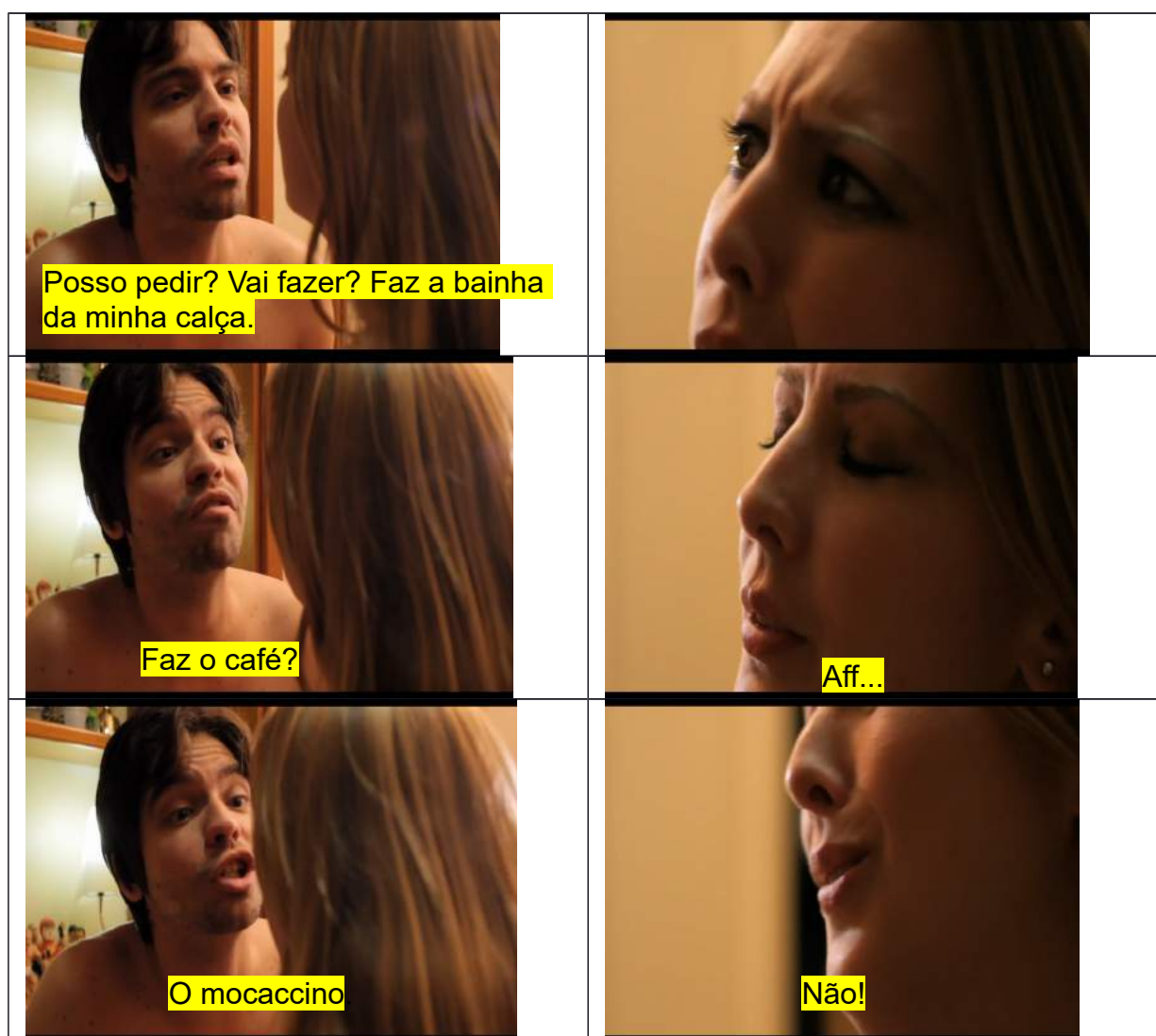
A fala dos personagens, igualmente, representa um elemento de extrema relevância no processo de produção de sentido do esquete (2). Para além do seu conteúdo referencial, estruturados em uma perspectiva retórico-argumentativa (uma personagem cria estratégias discursivas para convencer a outra qual deve ser a ação a ser assumida no momento da interação), os aspectos discursivo-cognitivos que dizem respeito à prosódia, também, tornam possível uma produção de sentido segundo a qual o discurso adquire um tom jocoso, engraçado.

Como descrito na análise do esquete (1), frente ao esquete (2), a manifestação do riso, como efeito de sentido, acontece pelo reconhecimento do exagero na composição da cena enunciativa. É possível observar que, por meio de elementos discursivo-cognitivos, imagético-visuais e sonoros que reiteram a comparação entre a prostituta e o prestador de serviços gerais, há constante ratificação da metáfora-tema.

A natureza hiperbólica das práticas discursivas, constitutivas do esquete cômico (2), fica evidente a partir da identificação do uso massivo de elementos

linguajeiros que remetem a prestações de serviços que não estão relacionados, diretamente, com o ato sexual. Elementos construídos em uma perspectiva caricata, porque exagerada, permitem-nos compreender a construção metafórica, em questão, como hiperbólica. Assim, a proposição de ações corriqueiras como “passar um café, fazer um *moccaccino*, um *cappuccino*, fazer a bainha de uma calça”, associada a ações incomuns a adultos como “imitar uma girafa, uma hiena, um elefante”, elevam ao extremo o caráter “faz tudo” que atribuímos à prostituta, reiterando a metáfora-tema: “a garota de programa é um prestador de serviços gerais”. Essas ações podem ser observadas na seleção de imagens que compõe a figura (11) a seguir.

Figura (11): Print do vídeo *Faço tudo...*, dos 03:22”





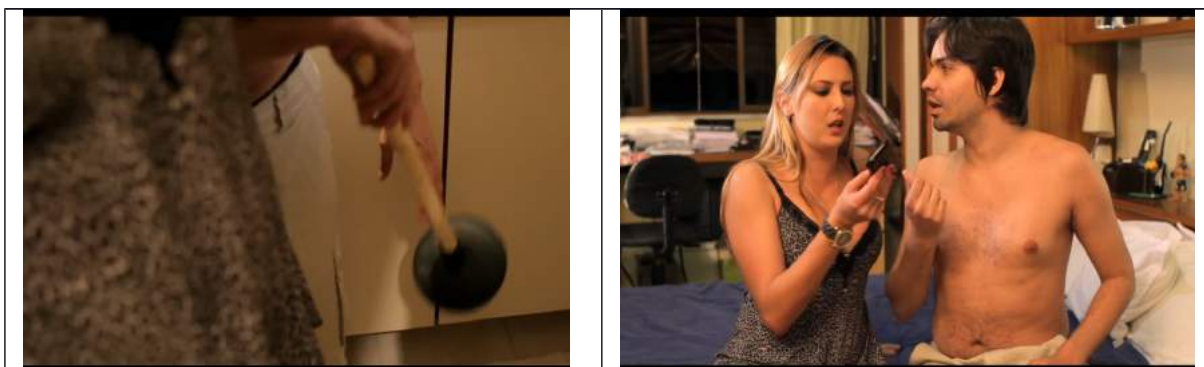
Fonte: Criado pela autora, com imagens do Youtube.

A recorrência de argumentos que frisam a diversidade de serviços a serem efetuados pela garota de programa, não concebíveis no conjunto de ações previstas para essa profissão, compõe a natureza hiperbólica do processo de metaforização desse esquete.

A movimentação corporal e gestual, também, corrobora para a dimensão hiperbólica da metáfora em questão. Alguns dos movimentos corporais indicativos de ações não reconhecidas como atribuições de garotas de programa são, por exemplo, entregar telefone à moça para que ela cancele serviços de internet e oferecer o desentupidor de vaso para que ela o conserte. Esses movimentos, também, integram de maneira *gestáltica* o processo de produção de sentido e, dessa forma, nos permitem construir a metáfora-tema em uma perspectiva

multimodal e hiperbólica. Pela seleção de imagens abaixo pretendo ilustrar como a movimentação corpóreo-gestual, implicada nessas duas cenas, coopera para o processo de produção de sentido ora descrito.

Figura (12): *Print* de imagens nos momentos da entrega do desentupidor e do celular. Vídeo (2): “Faço tudo...”



Fonte: Criado pela autora, com imagens do Youtube.

Para conseguir reconhecer e caracterizar a produção metafórica em uma perspectiva multimodal foi preciso compreender a produção de sentido a partir da integração de múltiplos modos de linguagem, que acontece na experiência com o artefato, como proposto nos princípios metodológicos desenvolvidos por Forceville (2016).

Na perspectiva teórico-metodológica adotada nesta pesquisa, a descrição do processo de produção de sentido frente ao esquete cômico nos permite afirmar que esse gênero textual se estrutura com base em um processo de metaforização multimodal de natureza hiperbólica. Esse processo pode ser caracterizado como multimodal uma vez que, na integração de “materiais” em diferentes níveis mentais, integramos diversos modos de linguagem para produzirmos sentido frente ao esquete cômico. E, ao mesmo tempo, esse processo pode ser considerado hiperbólico por se estruturar a partir do reconhecimento do exagero como uma estratégia discursivo-cognitiva utilizada pelos produtores do vídeo para que ao produzirmos sentido, a partir do processo de metaforização multimodal, manifestemos o riso como efeito de sentido.

A partir das duas análises desenvolvidas, neste capítulo, é plausível afirmar que o processo de metaforização, implicado na experiência humana do riso, se

estrutura em uma perspectiva multimodal e hiperbólica. Esse fato aponta para a plausibilidade da hipótese levantada a partir de estudos exploratórios do início desta pesquisa.

7 CONCLUSÃO

Neste trabalho, assumi o desafio de realizar uma pesquisa que colocasse o ser humano como o centro do processo investigativo. Para isso, configurei o objeto de pesquisa em termos de operações humanas. Assim, me propus a analisar o processo de metaforização, implicado na experiência humana do riso, em práticas de encenação multimodais, de natureza cômica, produzidas no âmbito da cultura digital (esquetes cômicos digitais).

Como pretendo ter explicitado, na sistematização dos capítulos da pesquisa, o processamento metafórico é constitutivo do processo de produção de sentido humano e, sendo assim, da própria vida. Assim, pudemos observar que, esse processo, está, fundamentalmente, implicado em todas as dimensões da vida e da ação humana (biofisiológica, sociocultural) e, sendo assim, também está fundamentalmente implicado na produção/significação de esquetes cômicos e na experiência humana do riso que decorre dessa produção/significação.

No Capítulo 2, ao me filiar à Semiótica Cognitiva, compreendo o ser humano como um ser biossocial que, por meio da linguagem, em sua qualidade sistêmica, dialógica – responsiva e (inter)ativa, significa a si e o mundo. Nesse sentido a linguagem, como um sistema simbólico natural aos seres humanos, constituída por meio das relações estabelecidas sociocognitivamente, integra o sistema cognitivo humano, sendo imprescindível no processo de auto-organização da nossa espécie. Por sermos seres de linguagem, só concebemos a vida, por meio dos usos que fazemos da linguagem para viver. Vimos, ainda, uma concepção de gênero como ação social que vai ao encontro da concepção de linguagem como propiciadora da ação e vida humana.

Como vimos no Capítulo 3, apresentei as bases da concepção de riso adotada na pesquisa, a partir de uma dimensão semiótica e, simultaneamente, em nas dimensões, biofisiológica e sociocultural. Na dimensão biofisiológica, assumo operações cognitivas efetuadas pelo ser humano como constitutivas da manifestação humana do riso e, na dimensão sociocultural, enfatizo a relação do riso com as produções cômicas populares através da descrição de um cenário

diacrônico, além de caracterizar esquete cômico como um gênero do discurso, na contemporaneidade.

No Capítulo 4, reitero a centralidade do ser humano no processo de produção de sentido e assumo a integração conceptual como uma operação cognitiva básica que o ser humano executa para produzir sentidos e, portanto, para viver. Nessa perspectiva teórica, assumo que a integração conceptual, como operação cognitiva humana, está na base da integração de “materiais” em níveis mentais, proposta por Brandt (2010) e, portanto, na base da produção de sentido humana e do processo de construção estético-cômico de práticas discursivas no âmbito da cultura digital.

No Capítulo 5, descrevi o processo de composição dos dados e constituição do *corpus* desta pesquisa, configurada como de inspiração na Etnografia Digital. No desenvolvimento do capítulo tentei demonstrar como esse processo contribuiu para a (re)configuração do objeto de estudo da pesquisa. Propus, também, os procedimentos metodológicos adotados para o processo de descrição e análise dos dados, ancorados na Introspecção (TALMY, 2007).

No Capítulo 6, desenvolvo o processo analítico dos dois vídeos que constituem o *corpus* desta pesquisa, definidos no âmbito dos 10 (dez) vídeos coletados como dados. A partir da descrição e análise desse corpus acredito ser plausível a hipótese desta pesquisa, ao afirmar que o processo de metaforização, implicado na experiência humana do riso, se estrutura em uma perspectiva multimodal e hiperbólica.

Frente ao desenvolvimento de todas as etapas da pesquisa é preciso assumir que este foi um trabalho desafiador que precisou ser enfrentado com coragem e empenho. As dificuldades impostas por um referencial teórico-metodológico, prioritariamente, em língua inglesa foi um dos primeiros obstáculos, dentre os mais brandos, a serem ultrapassados.

Trabalhar em uma perspectiva teórica relativamente nova, que realoca o ser humano como o centro da investigação, exigiu-me esforço, concentração e uma atividade manual e intelectual que lá no início, na fase de elaboração do projeto, não poderia imaginar. Exatamente por ter sido, e ainda ser, uma pesquisa desafiante senti-me estimulada a me debruçar cada vez mais sobre ela.

Este processo investigativo, que nasceu de uma curiosidade acerca da natureza ontológica do riso, permitiu-me compreender um pouco mais sobre a natureza humana na constituição da vida e do mundo. Ao conhecer a operação cognitiva básica humana, integração conceptual, e descobrir que essa é constitutiva de todas as nossas ações pude perceber que nós seres humanos, por meio da linguagem, estamos, de alguma forma, interconectados cognitivamente através de nossas potencialidades biofisiológicas e socioculturais. Isso significa dizer que somos seres que se relacionam, em uma perspectiva linguístico-discursiva, sociocognitivamente. Nesse sentido, passei a compreender a linguagem como intrínseca à natureza humana sem dissociá-la das práticas sociais.

Pesquisar os processos-base implicados na manifestação do riso humano como efeito de sentido (integração conceptual, integração de diferentes níveis mentais, instanciação de cenas enunciativas) me possibilitou compreender que o riso, como uma potencialidade natural do ser humano, pode ser sociocognitivamente evocado a partir de produções culturais orientadas com esse objetivo.

É preciso reconhecer que esta pesquisa abre possibilidades para novas investigações acerca da manifestação do riso humano, ainda que tenha admitido que o processo de metaforização está implicado na experiência humana do riso, em uma perspectiva multimodal e hiperbólica, é preciso dizer que há outros tantos processos e operações que são constitutivos da mesma. Esse fato não vai de encontro da tese adotada nesta pesquisa, ao contrário, reitera o fato de acreditarmos que a produção de sentido acontece de maneira *gestáltica*.

Esse trabalho contribui, também, quanto ao aporte teórico-metodológico utilizado para o desenvolvimento de uma pesquisa no âmbito da linguagem, em uma perspectiva cognitivista. Acrescenta, ainda, importantes contribuições no que se refere ao referencial básico do desenvolvimento do trabalho, propondo intercâmbio teórico entre a Arquitetura Mental *brandtiana*, a Teoria da Enunciação, História e a Filosofia da linguagem.

Diante dessa pesquisa, é necessário que se reconheça outras possibilidades teóricas, no âmbito da Psicologia Cognitiva, que corroboram o objetivo dessa pesquisa como a Teoria de Alívio de Tensão, a Teoria da Incongruência de Discurso

e a Teoria de Superioridade, que acredito podem e serão exploradas tanto por mim quanto por outros pesquisadores em pesquisas e artigos futuros.

É preciso reconhecer, também, as limitações de uma pesquisa pautada em um campo de estudos que recoloca o ser humano na centralidade do processo investigativo-analítico. Um dos primeiros limites encontrados diz respeito ao recorte do objeto de pesquisa, que por ter estudado, durante muito tempo, a partir de abordagens tradicionais de ensino, me vi frente ao desafio de reconfigurá-lo em termos do que é propriamente humano.

Outra dessas limitações enfrentadas no âmbito deste trabalho fora o número de trabalhos já escritos no Brasil, que trabalhassem em uma mesma perspectiva, tornando assim o processo de escrita mais difícil de ser elaborado por ser, até certo ponto, inaugural. Um outro desafio imposto fora a limitação de metodologias aplicáveis neste objeto de pesquisa a partir da perspectiva cognitivista adotada.

É plausível dizer que nesta pesquisa não tenho a intenção de responder de forma que não reste mais dúvidas “como o ser humano ri”, tampouco, finalizo as questões impostas pelo objeto de pesquisa “o processo de metaforização, implicado na experiência humana do riso, em práticas de encenação discursiva multimodais, de natureza cômica, produzidas no âmbito da cultura digital”.

Minha expectativa quanto a este trabalho, em que se pesem as limitações expressas e outras mais, que merecem e serão ultrapassadas por outros pesquisadores, é que esse processo investigativo possa contribuir, de alguma forma, para análises e discussões acerca da temática aqui desenvolvida. Sejam elas no âmbito dos estudos da linguagem ou nas mais diversas áreas de investigação do que é propriamente humano.

REFERÊNCIAS

AREAS, V. **Iniciação a comédia**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.

ARISTÓTELES. **A Poética Clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1981.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São

BAKHTIN, M.M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 3ª ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BAKHTIN, M.M. **Estética da criação verbal**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARCELONA, ANTÔNIO. **Clarifying and applying the notions of metaphor and metonymy within Cognitive Linguistics**. Atlantis XIX (1), 1997.

BAZERMAN, C. **Gêneros textuais, tipificação e interação**. Organizado por: Charles Bazerman ; Angela Paiva Dionísio, Judith Chambliss Hoffnagel; tradução e adaptação, Judith Chambliss Hoffnagel. São Paulo: Cortez, 2009.

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. 37ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENVENISTE,É. **Problemas de linguística geral I**. Campinas: Pontes/Editora da Unicamp, 1988[1966].

BERGSON, H. **O riso**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BODEN, Margaret. **Dimensions of Creativity**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994. In: FAUCONNIER, Gilles. TURNER, Mark. **The way we think: conceptual blending and mind's hidden complexities**. New York: Basic Books, 2002.

BOUISSAC, P. **The Semiotics of Clowns and Clowning**. Londres: Bloomsbury Academic, 2015.

BRAIT, B. **Bakhtin: dialogismo e construção do sentido**. 2ª ed. Campinas: Editora Unicamp, 2005.

BRAIT, B. **Bakhtin: dialogismo e polifonia**. Organizado por: Beth Brait. São Paulo: Contexto, 2009.

BRAIT, B. **Bakhtin: outros conceitos-chave**. Organizado por: Beth Brait. São Paulo: Contexto, 2010.

BRANDT, Peer A. **Spaces, Domains, and Meanings**. Bern: Peter Lang Verlag European Academic Publishers, nº 4, 2004.

BRANDT, Peer A. The mental architecture of meaning. A view from cognitive semiotics. **Revista digital de tecnologias cognitivas**. 2010, n.4, p. 25-36, julho 2010.

BRANDT, Peer A. **Thinking and language. A view from cognitive semio-linguistics**. 2009. Em: https://www.researchgate.net/publication/226155542_Thinking_and_Language
Acesso em: 21/07/2015 às 16:21.

Cambridge Textbooks in linguistics: Cognitive Linguistics./ Organized by: Willian Croft, D. Alan Cruse. New York: Cambridge University Press, 2009.

CAVALCANTE, Sandra. SOUZA, André L. *Linguística Cognitiva: uma breve introdução* in: **Linguagem e Cognição: diferentes perspectivas, de cada lugar um outro olhar** / Organização: Arabie Bezri Hermont, Rosana Silva do Espírito Santo, Sandra Maria Silva Cavalcante. Belo Horizonte: Ed. Puc Minas, 2010.

Dicionário Online Significados. Disponível em: <http://www.significados.com.br/esquete/>. Acesso em 15 fev. 2015

FAUCONNIER, Gilles. TURNER, Mark. **The way we think: conceptual blending and mind's hidden complexities**. New York: Basic Books, 2002.

FAUCONNIER, Gilles. TURNER, Mark. **The way we think: conceptual blending and mind's hidden complexities**. New York: Basic Books, 2002.

FIORIN, J. L. **Interdiscursividade e intertextualidade**. In: BRAIT, B. **Bakhtin: outros conceitos-chave**. Organizado por: Beth Brait. São Paulo: Contexto, 2010.

FORCEVILLE, Charles. **Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research**. 2009. Em: https://www.researchgate.net/publication/254895825_Non-

verbal_and_multimodal_metaphor_in_a_cognitivist_framework_Agendas_for_research?ev=prf_pub. Acesso em: 04/09/2015 às 12:03.

FORCEVILLE, Charles. **Pictorial and Multimodal metaphor**. 2015. Em: https://www.researchgate.net/publication/281711889_Pictorial_and_multimodal_metaphor_%28forthc._2017%29. Acesso em: 29/09/2015 às 16:07

FORCEVILLE, Charles. **Practical cues for helping develop image and multimodal discourse scholarship**. 2011. Em: https://www.researchgate.net/publication/254895108_Practical_cues_for_helping_develop_image_and_multimodal_discourse_scholarship?ev=prf_pub. Acesso em: 21/09/2015 às 17:06.

FORCEVILLE, Charles. **Theories of conceptual metaphor, blending and other cognitivist perspectives on comics**. 2016. Em: https://www.researchgate.net/publication/281450464_Theories_of_conceptual_metaphor_blending_and_other_cognitivist_perspectives_on_comics. Acesso em: 28/09/2015 às 10:24.

FRAGOSO, S. **Métodos de pesquisa para internet**. Organizado por: Suely Fragoso, Raquel Recuero e Adriana Amaral. Porto Alegre: Sulina, 2015.

GOOSSENS, Louis. **Metaphtonymy: the interaction of metaphor and metonymy in expressions for linguistic action**. In: DIRVEN, René; PÖRINGS, Ralf (Eds). *Metaphor and metonymy in comparison and contrast*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2003. p. 349-377. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/249926954_Metaphtonymy_The_interaction_of_metaphor_and_metonymy_in_expressions_for_linguistic_action>. Acesso em 25/11/2015.

HINE, Christine. *Virtual Ethnography*. London: Sage, 2000.

HOUGAARD, A. OAKLEY, T. **Mental spaces and discourse analysis**. In: *Mental Spaces in Discourse and Interaction*. PA/ME: John Benjamins Publishing Company, 2008.

KOESTLER, Arthur. **The Act of Creation**. New York: Macmillan, 1964. In:

LAKOFF, George. JOHNSON, Mark. **Metáforas para viver**. São Paulo: EDUC; Campinas (SP): Mercado de Letras, 2002.

LAKOFF, George. JOHNSON, Mark. **Metaphors We Live**. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. Serviço Nacional do Teatro. Funarte/MEC, s/d, 2ª ed.

MARCHEZAN, R. C. **Diálogo**. In: BRAIT, B. Bakhtin: outros conceitos-chave. Organizado por: Beth Brait. São Paulo: Contexto, 2010.

MARCUZZO, Patrícia. **Diálogo inconcluso: os conceitos de dialogismo e polifonia na obra de Mikhail Bakhtin**. Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 36, junho de 2008. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/cadernosdoil/>. Acesso em 10/06/2015.

MARKHAM, Annette N., BAYM, Nancy. **Internet inquiry. Conversations about method**. In: FRAGOSO, S. Métodos de pesquisa para internet. Organizado por: Suely Fragoso, Raquel Recuero e Adriana Amaral. Porto Alegre: Sulina, 2015.

Mental spaces in discourse and interaction / Edited by: Todd Oakley, Anders Hougaard. Philadelphia: John Benjamins North America, 2008.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Methods in cognitive linguistics. / Edited by: Mônica Gonzalez-Marquez, Irene Mittelberg, Seana Coulson, Michael J. Spivey. Philadelphia: John Benjamins North America, 2007.

MILLER, Carolyn. **Estudo sobre Gênero textual, agência e tecnologia**. Organização: Ângela Paiva Dionísio, Judith Chamblis Hoffnagel; tradução e adaptação de Judith Chambliss Hoffnagel [et. al.]. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

NAVARRO, Regina L. **A cama na varanda**. 8ª ed. Rio de Janeiro: *BestSeller*, 2013.

New directions in cognitive linguistics. / Edited by: Vyvyan Evans, Stéphanie Pourcel. Philadelphia: John Benjamins North America, 2009.

OAKLEY, Todd; HOUGAARD, Anders. **Mental spaces in discourse and interaction**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Pub Co.; 2008.
Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

PÖRINGS, Ralf (Eds). Metaphor and metonymy in comparison and contrast. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2003. p. 407-434.

PROPP, V. **Comicidade e riso**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

RADDEN, Günter. **How metonymic are metaphors?** In: DIRVEN, René;

TALMY, L. 2007. **Foreword** [comparing introspection with other methodologies]. Methods in Cognitive Linguistics: Ithaca ed. by Gonzalez-Marquez, M., Mittelberg, I., Coulson, S., & Spivey, M. Amsterdam: John Benjamins.

TALMY, Leonard. **Toward a Cognitive Semantics. Volume I**. Cambridge: The MIT Press, 2003.

TALMY, Leonard. **Toward a Cognitive Semantics. Volume II**. Cambridge: The MIT Press, 2003.

The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought. Edited by: Raymond W. Gibbs Jr. New York: Cambridge University Press, 2008.

The Oxford Handbook of cognitive linguistics. / Edited by: Dirk Geeraerts, Hubert Cuyckens. New York: Oxford University Press, 2007.

VOLOCHINOV, V. N.; BAKHTIN, M.. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2009 [1929].

ZAVALA, Iris. **O que estava presente desde a origem**. In: BAIT, Beth (Org). Bakhtin, dialogismo e polifonia. São Paulo: Contexto, 2009, p.151-166.

ZLATEV, Jordan. **Cognitive Semiotics: an emerging field for the transdisciplinary study of meaning**. In: The Public Journal of Semiotics. Vol. IV, nº 1, October 2012, p. 2-24.

ZLATEV, Jordan. **What is cognitive semiotics?** In: <http://semioticon.com/semiotix/2011/10/what-is-cognitive-semiotics/>

ANEXOS

QUADRO (3): Elementos recorrentes nos esquetes de comédia analisados

Elementos recorrentes nos esquetes cômicos	
Vídeo – Canal	Elementos
1) Testemunha de Jeová – Desconfinados	• Quebra de linearidade; • Gestual – exagero; • Recursos prosódicos; • Incorporação de outros gêneros de comédia; • Micro-história (com começo, meio e fim); • Caracterização dos personagens; • Construção de uma temática central; • Estabelecimento de quadro comparativo: padre X testemunha de Jeová; • Estereótipos; • Metonímia; • Ironia; • Metáfora; • Construção de situação verossimilhante.
2) Fingindo no trabalho – Barbixas	• Repetição de termo; • Movimentos corpóreo-gestuais exagerados; • Recursos prosódicos; • Incorporação de outros gêneros de comédia; • Construção de micro-histórias (com começo, meio e fim); • Caracterização dos personagens; • Construção de uma temática central; • Metonímia; • Ironia; • Metáfora; • Construção de situação verossimilhante.
3) Faço tudo... – Parafernália	• Ambiguidade; • Estereótipos; • Construção de uma temática central; • Construção de micro-histórias (com começo, meio e fim); • Caracterização dos personagens; • Metonímia; • Metáfora; • Construção de situação verossimilhante.
4) RPG dos bandidos – Canal Ixi	• Construção de micro-histórias (com começo, meio e fim); • Caracterização dos personagens;

	• Construção de uma temática central; • Estereótipos; • Metonímia; • Metáfora; • Construção de situação verossimilhante.
5) Como contar para o seu pai que você é gay? – Galo Frito	• Ambiguidade; • Gestual – exagero; • Prosódia; • Construção de uma temática central; • Construção de micro-histórias (com começo, meio e fim); • Caracterização dos personagens; • Uso de hipérbole; • Estereótipos; • Metonímia; • Metáfora; • Construção de situação verossimilhante.
6) Rico X Pobre – Canal Ixi	• Estabelecimento de quadro comparativo: rico X pobre; • Movimentos corpóreo-gestuais exagerados; • Uso de recursos prosódicos; • Construção de micro-histórias (com começo, meio e fim); • Caracterização dos personagens; • Construção de uma temática central; • Estereótipos; • Metonímia; • Metáfora; • Construção de situação verossimilhante.
7) Dilma X Marcos Feliciano	• Ambiguidade; • Polissemia; • Ironia; • Movimentos corpóreo-gestuais exagerados; • Uso de recursos prosódicos; • Incorporação de outros gêneros de comédia; • Construção de micro-histórias (com começo, meio e fim); • Caracterização dos personagens; • Construção de uma temática central; • Metonímia; • Metáfora; • Construção de situação verossimilhante.
8) Reunião Celular - Barbixas	• Tipos de fala característicos de situações diferentes; • Ambiguidade; • Dois quadros de trabalho, sem instaurar

	comparação; • Construção de micro-histórias (com começo, meio e fim); • Caracterização dos personagens; • Construção de uma temática central; • Metonímia; • Metáfora; • Situação análoga; • Construção de situação verossimilhante.
9) Dor de barriga - Desconfinados	• Movimentos corpóreo-gestuais exagerados; • Construção de micro-histórias (com começo, meio e fim); • Caracterização dos personagens; • Construção de uma temática central; • Metonímia; • Metáfora; • Situação análoga; • Construção de situação verossimilhante.
10) Mulher X Balança - Galo Frito	• Movimentos corpóreo-gestuais exagerados; • Prosódia; • Construção de micro-histórias (com começo, meio e fim); • Caracterização dos personagens; • Construção de uma temática central; • Estereótipos; • Metonímia; • Metáfora; • Hipérbole; • Construção de situação verossimilhante.

Fonte: Criado pela autora.