

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

MAIRA COUTINHO FERREIRA

**O LÉXICO DOS RELACIONAMENTOS AMOROSOS DA LÍNGUA INGLESA NA
*SITCOM FRIENDS***

Uberlândia
2008

MAIRA COUTINHO FERREIRA

**O LÉXICO DOS RELACIONAMENTOS AMOROSOS DA LÍNGUA INGLESA NA
*SITCOM FRIENDS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Lingüísticos, Curso de Mestrado em Lingüística, do Instituto de Letras e Lingüística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Lingüística.

Área de concentração: Estudos em Lingüística e Lingüística Aplicada

Orientador: Prof. Dr. Waldenor Barros Moraes Filho

Uberlândia
2008

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

F383L Ferreira, Maira Coutinho, 1981-
O léxico dos relacionamentos amorosos da língua inglesa na
Sitcom Friends / Maira Coutinho Ferreira. - 2008.
136 f. : il.

Orientador: Waldenor Barros Moraes Filho.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlân-
dia, Programa de Pós-Graduação em Lingüística.
Inclui bibliografia.

1. Língua inglesa - Lexicologia - Teses. 2. Teoria de campo
(Lingüística) - Teses. 3. Televisão - Seriados - Estados Unidos.
I. Moraes Filho, Waldenor Barros. II. Universidade Federal de
Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Lingüística. III. Título.

CDU: 802.0-3

MAIRA COUTINHO FERREIRA

**O LÉXICO DOS RELACIONAMENTOS AMOROSOS DA LÍNGUA INGLESA NA
*SITCOM FRIENDS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Lingüísticos, Curso de Mestrado em Lingüística, do Instituto de Letras e Lingüística da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Lingüística.

Área de Concentração: Estudos em Lingüística e Lingüística Aplicada

Banca examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Waldenor Barros Moraes Filho
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
Orientador

Profa. Dra. Stella Esther Ortweiler Tagnin
Universidade de São Paulo (USP)

Profa. Dra. Waldenice Moreira Cano
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Aos meus pais, pelo apoio incondicional em todos os momentos, e ao meu irmão, pela amizade e por dividir comigo a paixão pela sitcom Friends.

A todos os meus amigos e amigas de Uberlândia, por tornarem meu ano de 2007 especial e inesquecível, e a todo o pessoal da Cultura Inglesa, pelo acolhimento caloroso e compreensão constante.

Ao meu orientador, Waldenor, pelas aulas maravilhosas e troca de informações tão preciosas para minha carreira acadêmica, e aos professores Fernanda, Osvaldo e Dilma, por suas contribuições eternas para meu conhecimento sobre o fenômeno da linguagem.

RESUMO

O objetivo deste trabalho foi o de construir um campo léxico-semântico do amor da língua inglesa a partir das lexias encontradas nas legendas do primeiro e do último episódios de cada uma das cinco primeiras temporadas da *sitcom* norte-americana *Friends*. Na *sitcom*, a exposição, o conflito, o clímax e o desfecho acontecem todos em um episódio de menos de meia hora. Trata-se de um campo léxico-semântico que não contém todas as lexias de língua inglesa relacionadas ao tema amor, mas apenas aquelas encontradas no *corpus* escolhido, e a pesquisa foi restrita ao amor em suas acepções romântica e/ou sexual, específicas dos relacionamentos entre casais. Utilizamos a terminologia de Pottier (1978), que classifica as lexias em lexias simples, lexias compostas, lexias complexas e lexias textuais, e organizamos o campo léxico-semântico em estrutura taxonômica, de acordo com a metodologia descrita por Cruse (1986). Para a identificação dos traços de significação comuns que permitiram a inclusão das lexias no campo léxico-semântico e seu agrupamento em sub-campos, foram utilizados um dicionário monolíngüe (inglês) não simplificado, dois dicionários monolíngües (inglês) para aprendizes de inglês e um dicionário bilíngüe (inglês-português), além da análise dos contextos de ocorrência. Foram mapeadas 125 lexias, e traçados dez sub-campos léxico-semânticos: o sub-campo *flirt*, o sub-campo *date*, o sub-campo *relationship*, o sub-campo *feeling*, o sub-campo *physical contact*, o sub-campo *wedding*, o sub-campo *marriage*, o sub-campo *sex*, o sub-campo *breakup* e o sub-campo *people*.

Palavras-chave: *Friends*; *sitcom*; amor; *corpus*; campo léxico-semântico.

ABSTRACT

The aim of this work was to build a lexical-semantic field of love of English with the lexical units found in the subtitles of the first and last episodes of each one of the five first seasons of the sitcom Friends. In the sitcom, the exposition, the conflict and the denouement and the climax all take place in an episode of less than half an hour. It is a lexical-semantic field which does not contain all the English lexical units related to the theme love, but only the ones found in the chosen *corpus*, and the research was restricted to the romantic and/or sexual aspects of love, specific of the relationships of couples. We used the terminology of Pottier (1978), who classifies the *lexias* (lexical units) as simple, composed, complex and textual, and we organized the lexical-semantic field in a taxonomic structure, according to the methodology described by Cruse (1986). In order to identify the common meaning traces that allowed the inclusion of the *lexias* into the lexical-semantic field and their grouping in sub-fields, one monolingual (English) unabridged dictionary, two monolingual (English) dictionaries for learners of English and one bilingual (English-Portuguese) dictionary were used, along with the analysis of the contexts of occurrence. 125 *lexias* were mapped and ten sub-fields were built: the sub-field *flirt*, the sub-field *date*, the sub-field *relationship*, the sub-field *feeling*, the sub-field *physical contact*, the sub-field *wedding*, the sub-field *marriage*, the sub-field *sex*, the sub-field *breakup* and the sub-field *people*.

Key-words: Friends; sitcom, love; corpus; lexical-semantic field.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 A SITCOM E AS LEGENDAS	19
1.1 Teledramaturgia norte-americana: <i>soap operas</i> , séries e <i>sitcoms</i>	19
1.2 A questão do gênero	26
1.3 As legendas	33
2 LEXIAS E CAMPOS LÉXICO-SEMÂNTICOS	39
2.1 Lexias	39
2.2 Campos léxico-semânticos	44
2.2.1 Campos léxico-semânticos e a aprendizagem de vocabulário	50
3 METODOLOGIA	55
3.1 Contexto das ocorrências: a <i>sitcom Friends</i>	57
3.2 Procedimento para montagem do <i>corpus</i>	64
3.3 Procedimento para análise do <i>corpus</i>	66
4 ANÁLISE DO <i>CORPUS</i>	69
4.1 A primeira temporada: <i>move on!</i>	69
4.2 A segunda temporada: <i>I do Raquel!</i>	80
4.3 A terceira temporada: <i>do you want to get back together?</i>	89
4.4 A quarta temporada: <i>we were on a break!</i>	98
4.5 A quinta temporada: <i>happy anniversary!</i>	108
4.6 O campo léxico-semântico do amor	115
4.6.1 Intersecções (<i>overlaps</i>) e análise de frequências	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	131

INTRODUÇÃO

O objetivo desta pesquisa foi a construção de um campo léxico-semântico do amor próprio dos relacionamentos de natureza romântica e/ou sexual entre casais, a partir de lexias encontradas nas legendas em inglês da *sitcom Friends*, disponíveis em DVDs. A *sitcom*, abreviação da expressão *situation comedy* (comédia de situação), é um estilo de drama tipicamente norte-americano, no qual a exposição, o conflito, o clímax e o desfecho acontecem todos em um episódio de meia hora. O episódio ilustra, geralmente, uma situação engraçada na vida dos personagens principais, e cada episódio tem uma relação de continuidade com o anterior, ao mesmo tempo em que dá ao telespectador uma idéia geral sobre os personagens e as relações entre eles (GRIMM, 1997).

A *sitcom* norte-americana *Friends* foi produzida pela Warner Brothers, e transmitida pela Warner Channel de setembro de 1994 a maio de 2004. Durante quase dez anos, o telespectador acompanhou a vida de seis amigos, Monica, Ross, Rachel, Chandler, Joey e Phoebe, desde a época em que iniciam sua vida adulta, após deixar a faculdade, até o momento em que se casam e/ou têm sua vida profissional estabilizada. A história se passa em Nova York, no bairro Greenwich Village, tendo como cenários principais o apartamento de Monica e a cafeteria Central Perk. O enredo inclui temáticas como a procura de emprego e conflitos familiares dos personagens, mas o tema mais freqüente são as diversas relações amorosas em que eles se envolvem. Nossa hipótese, portanto, foi a de que as legendas em inglês seriam um *corpus* rico em lexias do campo conceitual do amor.

Em relação às diferentes formas de lexias, adotamos a terminologia de Pottier (1978), que as define como lexias simples, lexias compostas, lexias complexas e lexias textuais. Lexias com um traço de significação comum (relacionadas a cores, ou a atividades esportivas, por exemplo) pertencem a um mesmo campo conceitual e formam os chamados campos léxico-semânticos. Nesse sentido, nossas perguntas de pesquisa foram: (1) quais lexias encontradas no *corpus* compõem o campo léxico-semântico do amor? e (2) quais sub-campos léxico-semânticos podem ser formados a partir da identificação de traços de significação comuns entre grupos de lexias? O *corpus* utilizado foi composto pelas legendas em inglês do primeiro e do último episódios de cada uma das cinco primeiras temporadas de *Friends*.

O primeiro capítulo é dividido em três seções, que tratam da teledramaturgia norte-americana, da questão do gênero a que pertencem as *sitcoms* como produções televisivas e como produções textuais, e dos procedimentos de elaboração de legendas. O segundo capítulo

é dividido em duas seções: a primeira trata da definição de lexias e a segunda das teorias dos campos léxico-semânticos. O terceiro capítulo trata das questões metodológicas, começando pela descrição do contexto de ocorrência das lexias, que é a *sitcom Friends*, seguida pelos procedimentos para coleta e análise dos dados. O quarto capítulo relata a análise e apresenta o campo léxico-semântico do amor.

A justificativa para a construção de campos léxico-semânticos de determinada língua está, primeiramente, em se demonstrar a regularidade de seu léxico. Não é possível mapear a estrutura de todo o léxico porque o número de campos léxico-semânticos possíveis é incontável, e uma mesma lexia pode fazer parte de vários deles. A estrutura lexical da língua então só pode ser visualizada parcialmente, a partir do estudo de cada um desses campos. Segundo James (1980), é impossível dizer como dois sistemas complexos, como as línguas, contrastam sem reduzir primeiramente esses sistemas a subsistemas manejáveis. Nessa perspectiva, o léxico total de um idioma pode ser tratado como um sistema e os campos léxico-semânticos como subsistemas, a fim de tornar possível seu estudo.

O estudo dos campos léxico-semânticos, por outro lado, contribui para a compreensão da relação entre a linguagem e a formação dos conceitos, já que acredita-se que campos conceituais não podem ser definidos independentemente da língua (LEHRER, 1974). Tanto a noção de que a língua condiciona e restringe a percepção da realidade e a formação dos conceitos por parte dos falantes quanto a idéia de que a língua não afeta esses processos não dão conta de esclarecer a relação entre língua e conceituação. Para Lehrer (1974), o estudo dos campos léxico-semânticos pode ser uma rica fonte de hipóteses sobre o processo humano de formação de conceitos, e talvez a melhor análise semântica no futuro seja aquela que descreve a estrutura conceitual do falante.

Já no âmbito da aprendizagem de segunda língua e de língua estrangeira, pesquisas recentes em aquisição de língua materna e de segunda língua têm apontado a dependência de crianças e adultos em relação ao léxico para se comunicar (JAMES, 1980 o que motivou o surgimento de abordagens focadas em vocabulário, como a Abordagem Lexical. O criador dessa abordagem, Lewis (1993), aponta a organização de itens lexicais em campos léxico-semânticos como uma das formas mais eficazes para sua memorização. Outros autores (CROW; QUIGLEY, 1985; BROWN; PERRY JR., 1991; VESPOOR; WINITZ, 1997) também apontaram vantagens na utilização desses campos em sala de aula, que tem se mostrado mais produtiva quando comparada às técnicas tradicionais.

Além disso, o estudo de campos léxico-semânticos, principalmente dos baseados em *corpus*, nos permite conhecer as convenções linguísticas, que são as formas (lexias e suas combinações) de expressão aceitas e utilizadas pela comunidade que fala determinada língua em cada tipo de situação. O conhecimento dessa convencionalidade da língua é importante para o aprendiz em relação aos aspectos social e linguístico, pois ele deve saber *quando* e *como* dizer determinada palavra ou frase (TAGNIN, 2005, p. 14-15). Nesse sentido, campos léxico-semânticos podem ser fontes de informação sobre o léxico tanto para professores e aprendizes de segunda língua e de língua estrangeira quanto para tradutores e dicionaristas, por oferecerem uma visão mais realista e aprofundada dos conceitos e das opções lexicais mais naturais e mais comuns utilizadas pelos falantes da língua.

Por fim, devemos esclarecer que as relações objeto do presente estudo são as de natureza romântica e/ou sexual entre casais (incluídos os homossexuais), que começam geralmente com a paquera, podem passar por vários níveis de comprometimento (namoro, noivado, casamento) e terminar de várias formas (rompimento de namoro ou de noivado, divórcio). Durante esse tipo de relação, são manifestações físicas típicas o beijo na boca e todas as ações de natureza sexual, e há diferentes espécies e graus de sentimentos, desde um interesse ou atração física, até o amor, considerado o mais intenso deles. As lexias que compõem o campo léxico-semântico do amor são aquelas que se referem a algum desses sentimentos, tipos de relacionamento ou manifestações físicas.

Entre os trabalhos dedicados ao estudo do léxico do amor, podemos citar, primeiramente, os campos léxico-semânticos do amor-paixão construídos por Gil (2002) com o objetivo de compreender a visão de mundo contida em canções populares e sua relação com as percepções de alunos do ensino médio acerca de seu próprio universo. Lotito (2007) analisou o léxico de uso metafórico no romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, observado nas cenas do incesto do personagem-narrador André e sua irmã Ana, tendo como foco as metáforas que compõem o léxico relativo ao amor e ao sexo. Já Cardoso (2007) utilizou como *corpus* três poemas de Carlos Drummond de Andrade, *Quero*, *Amar* e *Amar-amaro*, para analisar os efeitos estilísticos obtidos com as escolhas lexicais do poeta e a criação de lexias novas para definir o amor.

Ralle (2002), por sua vez, construiu o campo semântico do amor, em espanhol e em português, de cinco telenovelas mexicanas e cinco brasileiras, e propôs sua divisão em nove grupos temáticos que revelam o poder que o amor exerce sobre o comportamento das mulheres brasileiras e mexicanas. A autora selecionou cenas das telenovelas e retirou de seus

diálogos os enunciados nos quais o amor era o tema central, e esses enunciados originaram nove grupos temáticos de lexemas, sintagmas e frases que remetem ao tema e contêm semas sinônimos. Por fim, Faour (2006) estudou a evolução dos costumes e do comportamento afetivo e sexual dos brasileiros a partir do século XVIII, a partir de um *corpus* de letras de músicas de compositores brasileiros. O autor faz uma comparação entre o perfil do brasileiro e o do anglo-saxão – que nos interessa já que o *corpus* deste trabalho é produção norte-americana –, destacando o machismo, que é muito mais acentuado na cultura latina, e o *multissexualismo*, mais comum no Brasil do que nos Estados Unidos.

Além de constituir um *corpus* rico em lexias relacionadas ao amor, a *sitcom Friends* nos permite visualizar as convenções sociais e lingüísticas no contexto das relações amorosas na Nova York do final do século XX, e acreditamos que este trabalho oferece uma contribuição para o estudo do léxico da língua inglesa e, por consequência, para os profissionais e leigos que trabalham com esse idioma ou querem aprendê-lo, dada sua importância nos contextos sócio-econômico e cultural do Brasil e do mundo.

A SITCOM E AS LEGENDAS

Este capítulo é organizado em três seções. A primeira seção é dedicada à teledramaturgia norte-americana e às diferenças entre telenovelas, *soap operas*, séries e *sitcoms*, com ênfase nesta última e em *Friends*. A segunda seção trata do gênero textual ao qual essas produções televisivas pertencem, sob o prisma de sua produção e linguagem, concentrando-se na caracterização das falas dos personagens como língua escrita, por serem textos planejados. É importante lembrar que o interesse pela teledramaturgia está crescendo no meio acadêmico, dada a riqueza de possibilidades de análise que ela oferece. Questões culturais, técnicas, sociais, lingüísticas, psicológicas e tantas outras envolvem esse fenômeno de audiência e atraem pesquisadores de diversas áreas do conhecimento. Por fim, a terceira seção descreve as normas para produção textual das legendas e o procedimento de elaboração de legendas para DVDs.

1.1 Teledramaturgia norte-americana: *soap operas*, séries e *sitcoms*

A teledramaturgia é considerada um subproduto da literatura e um tipo especial de ficção, e tem suas raízes nos romances de folhetim publicados nos jornais franceses na década de 30. Suas principais características são: (a) a base de seu discurso é o diálogo; (b) possui vários trançamentos dramáticos aparentemente autônomos, mas dependentes de um conjunto que se expõe paulatinamente; (c) essa *sucessividade* permite ao autor manobrar a história, segundo o termômetro da opinião pública; (d) a trama e a construção dos tipos situam-se no campo da emoção, desvinculadas do tempo histórico (CAMPEDELLI, 1987).

Segundo Murad (2003), no texto dramático, um elemento dá sentido a outro, cada parte está interligada, uma soluciona a outra, e todas rumam para um fim, e as produções dramáticas subsistem diretamente pelo jogo de relações que estabelecem com o telespectador. O drama tem por objetivo representar ações que poderiam acontecer, e a potenciação de ações que não ocorreram no mundo real, mas na realidade da telenovela, faz com que o telespectador suspenda a descrença na realidade das ações representadas e acate as leis de verossimilhança internas à obra. O texto dramático não existe *per si*, ele depende desse acordo

com o telespectador, pois é produzido para o espetáculo, seja no teatro, no cinema ou na televisão.

Nos Estados Unidos, a teledramaturgia tem características um pouco diferentes em comparação com o contexto brasileiro. A diferença entre a telenovela brasileira e a série ou a *sitcom* norte-americana, é que a primeira tem seus capítulos transmitidos diariamente, e duração de nove meses em média, enquanto as segundas são divididas em episódios, que não são transmitidos todos os dias, e podem durar anos, chamados de *temporadas*.

Já a *soap opera* norte-americana foi criada na década de 30 por empresas como Procter and Gamble, Colgate-Palmolive, Lever Brothers para vender seus produtos às donas-de-casa. A *soap opera*, transmitida pelo rádio, consistia em um núcleo de personagens que se enrolava indefinidamente sem ter realmente um desfecho final. Esse núcleo era fixado em determinado lugar e vivia diferentes dramas e ações, de modo que essas novelas permaneciam no ar durante muitos anos. *The guiding light*, por exemplo, começou no rádio em 1937, passou para a televisão em 1952 e ainda é exibida pelo canal CBS. O roteiro é baseado nos sermões do pastor Preston Bradley (fundador da igreja *Peoples Church*) e o título faz referência à luz do estúdio do reverendo John Ruthledge, um dos primeiros protagonistas da história.

Já as séries, produzidas em Hollywood, tornaram-se dominantes na televisão norte-americana por volta de 1955. Diferentemente das *soap operas*, as séries traziam uma história fechada em cada episódio, destacando-se nessa época *Cheyenne* (1954),¹ *Wyatt Earp* (1955)² e *Gunsmoke* (1956)³. No final dos anos 50, esse novo tipo de dramaturgia começa a ser exportada para todo o mundo e a ocupar posição de destaque no mercado internacional.

A teledramaturgia norte-americana sofreu um grau de industrialização maior que a telenovela no Brasil. A *soap opera*, produção que se mantém com baixos custos, recruta atores menos talentosos; não há estrelas nem autores de renome e o trabalho é considerado trivial. Os grandes atores permanecem no teatro ou no cinema e, ocasionalmente, nas séries. Nos Estados Unidos, a indústria cinematográfica tem o poder de definir quem é quem no mundo das estrelas, do *show business*, que é isolado de produções menores como a *soap opera*, enquanto no Brasil a televisão é o pólo central deste processo.

¹ Em cada episódio de *Cheyenne*, o protagonista, Cheyenne Bodie, vive uma aventura diferente no velho oeste dos EUA.

² Série baseada na vida do fazendeiro e marechal norte-americano Wyatt Berry Stapp Earp (1848–1929).

³ Em *Gunsmoke*, o personagem Matt Dillon é responsável por manter a ordem em Dodge City, no velho oeste dos EUA.

Nos anos 90 e no início desta década, atores e atrizes norte-americanos que atuavam em séries e *sitcoms* tinham salários milionários, como Ray Romano, de *Everybody loves Raymond*⁴, Kelsey Grammer, de *Frasier*⁵, e o elenco de *Friends*, que ganhavam entre 1 e 1,8 milhões de dólares por episódio. Atualmente, no entanto, uma explosão criativa na televisão americana fez aumentar a concorrência por papéis (inclusive entre astros do cinema) e o investimento na produção de séries e *sitcoms*, tendo como consequência a redução dos valores pagos aos atores principais.

Segundo reportagem da revista *Veja* de 2 de maio de 2007, o roteiro passou a ser mais importante que o elenco, pois séries como *C.S.I.*⁶, *Lost*⁷, *Heroes*⁸, *Desperate Housewives*⁹ e *Grey's Anatomy*¹⁰ tornaram-se grandes sucessos sem ter um grande nome no elenco. Mas, além da audiência, a venda de reprises e para exibição no exterior e a venda de DVDs também influenciam nos valores dos salários dos atores.

Originalmente, as *sitcoms* eram programas de rádio dos anos 20 cuja estrutura se assemelhava à crônica literária, por tratar de assuntos corriqueiros da sociedade de uma forma aparentemente superficial e cômica. Na televisão, a *sitcom* caracteriza-se por histórias curtas centradas na vida e nas ações de uma determinada família ou grupo de pessoas que agem como uma família. Grimm (1997) formulou a seguinte definição:

The sitcom is a typically American style of drama, in which the exposition, conflict, climax, and denouement all take place within a thirty minute episode. Generally, each episode depicts a specific comedic situation in the main characters' lives, with subsequent episodes building on previous ones, thus giving the viewers a general idea of the characters and the relationship between them (1997, p. 380)¹¹.

⁴ *Sitcom* baseada na vida de Ray Romano e de seus familiares.

⁵ O principal tema de *Frasier* é a relação entre o psiquiatra Frasier Crane e seus dois filhos, Niles e Martin.

⁶ *C.S.I. (Crime Scene Investigation)* mostra o trabalho de uma equipe de cientistas forenses que desvendam assassinatos e outros crimes misteriosos.

⁷ A série *Lost* narra a vida de sobreviventes de um desastre aéreo em uma misteriosa ilha do Pacífico Sul.

⁸ *Heroes* conta a história de pessoas comuns de diferentes partes do mundo que inexplicavelmente desenvolvem super poderes e lutam para evitar catástrofes e salvar a humanidade.

⁹ Série sobre os segredos, crimes e mistérios da vida de um grupo de mulheres que moram na mesma rua (Wisteria Lane), narrada por um vizinho morto.

¹⁰ Série que mostra o cotidiano do médico residente Meredith Grey, no Seattle Grace Hospital, em Seattle.

¹¹ “A *sitcom* é um estilo de drama tipicamente norte-americano no qual a exposição, o conflito, o clímax e o desfecho acontecem todos dentro de um episódio de trinta minutos. Geralmente cada episódio retrata uma situação cômica específica nas vidas dos personagens principais, com os episódios subsequentes estruturando-se sobre os anteriores, dando aos telespectadores uma idéia geral dos personagens e das relações entre eles”.

As locações são pré-estabelecidas, podendo ser a casa, o local de trabalho ou outro cenário que abrigue as tensões e relações nas quais o programa se baseia. Os episódios duram em média 25 minutos, por isso os personagens são estereotipados para que a identificação do telespectador seja imediata.

Os personagens geralmente são fixos, e alguns têm certos rituais recorrentes, como falar a mesma frase ou expressão em situações semelhantes. A narrativa é circular e cada episódio pode ser assistido individualmente, porque tem uma história independente que pode ou não ter relação com as demais. O formato do programa é seriado e sua exibição é semanal, no mesmo horário, sendo que o encerramento depende da audiência e dos contratos publicitários. As temporadas são anuais ou semestrais e trazem novos elementos à trama.

Taflinger (1996) fez uma análise das comédias de situação que inclui uma lista de todas as *sitcoms* que estiveram no horário nobre da televisão norte-americana desde 1947¹². O autor divide o episódio de uma *sitcom* da seguinte forma:

1. a exposição, na qual as personagens são apresentadas com os créditos de abertura;
2. o problema, que é geralmente um mal-entendido, um erro ou circunstâncias imprevistas que perturbam o *status quo*;
3. as complicações, que são resultado de tentativas de resolver o problema e constituem uma fonte de humor;
4. a crise, na qual os protagonistas têm que tomar uma decisão sobre como agir;
5. o clímax, que é o ponto alto da ação;
6. o desfecho, que mostra que o *status quo* foi restaurado.

Segundo Taflinger (1996), há três tipos de personagens nas *sitcoms*: os personagens principais, os personagens secundários e os transientes. Os principais são aqueles envolvidos na maior parte das ações e os secundários fazem parte do elenco permanente e sua participação tem geralmente a função de ressaltar as características dos personagens principais. Eles são em número reduzido porque quando há muitos personagens os telespectadores podem ter dificuldade em identificar cada um e lembrar de sua personalidade, o que também prejudica a compreensão da história como um todo.

Na *sitcom Friends*, os personagens principais são os seis amigos Ross Geller (David Schwimmer, Monica Geller (Courteney Cox Arquette), Chandler Bing (Mathew Perry), Rachel Greene (Jennifer Aniston), Joey Tribbiani (Matt LeBlanc) e Phoebe Bufay (Lisa

¹² Disponível em: <<http://www.wsu.edu:8080/~taflinger/sitexam.html>> Acesso em: 15 out 2007.

Kudrow). Os personagens secundários são: Gunther (James Michael Tyler), que trabalha no Central Perk; Jack (Elliott Gould) e Judy Geller (Christina Pickles), que são os pais de Monica e Ross; Ursula (Lisa Kudrow), irmã gêmea de Phoebe; Carol (Jane Sibbett), ex-esposa de Ross; a namorada de Carol, Susan (Jessica Hecht); Ben (Cole Sprouse), filho de Ross e Carol; Janice, ex-namorada de Chandler; e Frank Junior (Giovanni Ribisi), irmão de Phoebe.

Já os personagens transientes (TAFLINGER, 1996), podem ser de três tipos: um convidado especial famoso, que vai desempenhar papel principal em um único episódio; um papel pequeno mas necessário, como um entregador ou um garçom; ou um papel pequeno cuja presença constante não seja necessária. O que tais tipos de personagens transientes têm em comum é que eles trazem problemas e complicações à história ou são apenas necessários para que ela funcione.

Entre os convidados especiais que atuaram em *Friends*, destacam-se: Michael Vartan, Paul Rudd, Tom Selleck, Brooke Shields, Dan Castellaneta, George Clooney, Helen Hunt, Jean Claude Van Damme, Jon Lovitz, Julia Roberts, Noah Wyle, Bruce Willis, Brad Pitt, Danny DeVito, Hugh Laurie, Charlie Sheen, Reese Witherspoon, Christina Applegate, Selma Blair, Alec Baldwin, Greg Kinnear, Paul Rudd e Aisha Tyler.

A maioria dos personagens de *sitcoms* são construídos de modo que o telespectador se identifique com eles e com seus problemas, com exceção daquele que causa problemas ou coloca obstáculos no caminho dos protagonistas. Mas geralmente até os vilões têm um lado mais simpático exposto aos telespectadores, principalmente no caso de personagens permanentes da trama. Taflinger (1996) acredita que os temas, roteiros, complicações e caracterizações em todas as *sitcoms* tenham como base a idealizada classe média norte-americana, e que os enredos da maioria dos episódios envolvem uma ruptura do *status quo* por um dos protagonistas, que tenta contrariar os costumes daquela classe.

O autor classifica as *sitcoms* em três espécies: as *actcoms* (*action based sitcoms*), que são uma forma básica e simples de comédia, elaborada para fazer o telespectador rir e não para tratar de temas como caráter, problemas sociais ou pessoais, e cujo humor é criado pela ação; as *domcoms* (*character based sitcoms*), que são aquelas baseadas nos personagens (geralmente crianças) em seu processo de entender o mundo e a si próprios e de aprender com os problemas vivenciados; e as do tipo *dramedy* (*thought based sitcoms*), cujo foco são os pensamentos e reações dos personagens como seres humanos.

Na lista que Taflinger (1996) fez das comédias de situação exibidas pelas principais emissoras de televisão dos Estados Unidos (ABC, CBS, NBC, Fox, WB, UPN) de 1947 a 2006, a *sitcom Friends* está classificada como *actcom*. A exposição na *actcom* acontece nos créditos de abertura, que geralmente mostram os personagens e as locações. Os problemas nesse tipo de *sitcom* são erros, mal entendidos ou circunstâncias imprevistas que alteram o *status quo*, e as complicações são falhas nos planos para solução do problema ou o agravamento deste.

A crise é o momento decisivo, em que o protagonista tem que tomar uma decisão, e é seguida pelo clímax, no qual as ações verbais e físicas atingem seu ponto mais alto e, de uma maneira ou de outra o personagem põe fim ao problema. O desfecho mostra, então, o restabelecimento do *status quo*. Quanto aos personagens, suas características são exageradas, pois eles geralmente são estereótipos. Segundo Taflinger (1996), nas *actcoms* mais sofisticadas os personagens raramente são virgens, pois o sexo é abordado mais abertamente.

Rees (2005) observa que, como a história inteira, do problema ao desfecho, acontece em menos de trinta minutos, o foco é geralmente na ação e não na caracterização, e os problemas tendem a ser superficialmente e facilmente resolvidos.

Messa (2006) faz uma diferenciação entre séries e *sitcoms*, explicando que até o final dos anos 90, grande parte das *sitcoms* norte-americanas era encenada em estúdio, e risadas do público eram incorporadas ao programa final que seria exibido, como ocorre nas *sitcoms Friends* e *Will & Grace*. Atualmente, há também tomadas externas, e a *sitcom* pode ser considerada um gênero televisivo que combina humor e teledramaturgia.

Já a série, é um gênero televisivo de linha dramática mais complexa que a *sitcom*, muitas vezes abordando um mesmo assunto por vários episódios; há relação entre os episódios, mas essa continuidade não é uma premissa. A série também é dividida em temporadas com episódios semanais, mas sua produção é mais sofisticada, com maior número de locações e personagens e vários núcleos de tensão. Os episódios são mais longos, com duração de 40 a 45 minutos.

O discurso da série se aproxima mais com o discurso cinematográfico, com mais abertura para a experimentação. Ao contrário da *sitcom*, que aborda os temas com leveza, os assuntos nas séries são problematizados. Elas podem ser dramáticas, como *ER*¹³, *CSI* e *Lost*,

¹³ Série que mostra o trabalho de médicos na unidade de emergência do County General Hospital, em Chicago.

cômicas, como *Desperate Housewives*, e criminais, como *NYPD Blue*¹⁴, *The Sopranos*¹⁵ e *Law & Order*¹⁶ (MESSA, 2006).

É importante observar que as séries e *sitcoms* norte-americanas não são apenas uma forma de entretenimento descompromissado e sim um fenômeno social, pois temas sociais relevantes são tratados, às vezes apresentando com permissividade questões que poderiam ser muito polêmicas, quando não inaceitáveis, em outro contexto. Ao serem importadas, essas produções trazem consigo referências culturais distintas das vivenciadas no país onde são exibidas. Para MESSA (2006), a cultura norte-americana, berço desse tipo de produção, é formalmente inserida em diferentes contextos sociais, com os quais configura uma desconexão e, no Brasil, essa desconexão, acentua desigualdades e recalca valores e identidades, penetrando na vida social e familiar e produzindo deslocamentos e novas significações no cotidiano.

Nesse sentido, COSTA (2005) afirma que *Friends* não trata do tema da amizade da maneira como ele era tratado tradicionalmente, com base em um sentimento de amizade entre duas (ou mais) pessoas. A autora explica que as metáforas empregadas em *Friends* redefinem o conceito de amizade como o conhecemos porque incorporam noções de sexo, infantilidade, jovialidade e companheirismo. Parte do sucesso dessa *sitcom*, segundo a autora, está nessa nova noção de amizade, “que pode ser entendida como o amor que existe entre namorados e amigos de uma maneira descontraída, colocando esse sentimento no plano da diversão e do humor”, ou seja, tratando dos grandes temas da amizade na esfera do prazer infantil, sensorial, da brincadeira (2005, p.78).

Neste contexto, o conceito de amor também é redefinido, deixando de pressupor a fusão de duas pessoas em uma só, em favor de uma união de dois indivíduos por inteiro e independentes um do outro e de um amor que é mais individual do que interpessoal (COSTA, 2005, p. 79). A mesma *sitcom* foi utilizada por Sivertsen (2003) para aplicar a teoria dialética da amizade (*dialectical theory of friendship*) de Rawlins (1992), após apresentar os principais elementos de tal teoria e avaliá-la. Sua conclusão em relação à aplicação dessa teoria à *sitcom Friends* foi no sentido de que a comédia se apóia em uma dialética exagerada para produzir as situações engraçadas, os conflitos e os momentos emocionantes graças aos quais o programa é popular.

¹⁴ Série que mostra o dia-a-dia dos policiais no fictício 15º distrito policial de Manhattan.

¹⁵ O tema de *The Sopranos* é a vida familiar do mafioso Tony Soprano e suas atividades criminosas.

¹⁶ Série sobre a rotina de policiais e promotores, que defendem o interesse público no sistema penal dos EUA.

Por fim, Grandío (2007) estudou telespectadores espanhóis de *Friends* para explorar o conceito de prazer aplicado a esta comédia da televisão norte-americana. Ela estudou o uso que os fãs fazem dessa *sitcom*, os atributos que eles percebem nos personagens e a atitude que têm relação à representação de valores, com o intuito de construir uma nova idéia de “gostar” (*liking*). Ela concluiu que este é um termo crucial para explicar a experiência de assistir a *Friends*, e que está ligado a uma resposta aos personagens e ao mundo fictício, mas fez a ressalva de que uma pesquisa com telespectadores que não fossem fãs poderia chegar a resultados diferentes.

Em 1988, o Brasil era o maior comprador, na América Latina, de programas e filmes americanos para a televisão, respondendo por um quarto do total das compras do continente e, atualmente, o contato com essas produções se dá também através da TV por assinatura. Já as séries e *sitcoms* brasileiras começaram a ser produzidas na década de 50, baseadas no modelo norte-americano e trazendo claramente o *American way of life*. A série *Alô Doçura* (1953), com Eva Wilma e John Herbert, por exemplo, foi inspirada na norte-americana *I Love Lucy* (1951). No final dos anos 70, a ficção seriada passou a refletir a realidade nacional, com a produção de *A Grande Família* (1972) e *Carga Pesada* (1979), que têm novas versões transmitidas atualmente pela Rede Globo de televisão.

As telenovelas, *soap operas*, séries e *sitcoms* têm alguns traços comuns, como a sucessividade e continuidade entre seus episódios, em graus diferentes mas sempre presente, a identificação do telespectador com as personagens e a construção de uma realidade paralela, com leis, tempo e espaço próprios. Saint-Beuve (*apud* BORY, 1966) explica que os três elementos básicos do folhetim moderno são o corte do capítulo num momento importante, a narração de várias histórias ao mesmo tempo e o suspense, que mantém a curiosidade do telespectador. Além disso, essas obras televisivas retratam, bem ou mal, e muitas vezes com humor, elementos da cultura e do cotidiano, questões políticas e econômicas, comportamentos da vida social e a própria natureza humana. Por isso, é natural que elas conquistem a fidelidade do público e o interesse de pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento.

1.2 A questão do gênero

Vimos na seção 1.1 que a teledramaturgia teve sua origem nos romances do tipo folhetim, nos quais predomina o estilo dramático. Assim, os roteiros das telenovelas, séries e

sitcoms são escritos para serem encenados pelos atores, por isso a primeira característica a ser atribuída a essas produções é o viés, ou a função dramática. Essa é a origem das diversas terminologias empregadas para defini-las, como teledramaturgia e dramaturgia televisiva. Por outro lado, elas não deixam de ser obras de ficção, já que a grande maioria dos roteiros não têm relação com fatos verídicos, ainda que abordem temas do cotidiano real das pessoas e dos países e cidades que lhes servem de cenário. Por essa razão, são também chamadas de ficção televisiva e de ficção seriada. Neste trabalho optamos pelo termo teledramaturgia.

Alguns pesquisadores têm utilizado textos de telenovelas, séries e *sitcoms* como *corpora* para o estudo de vários aspectos lingüísticos, já que o texto de ficção, inclusive o de ficção televisiva, figuram entre os gêneros de qualquer língua. Parte da discussão acerca do gênero a que pertencem essas obras foi feita na seção 1.1, de modo que já podemos classificá-las como dramáticas, fictícias e narrativas, pois, como visto, existe um enredo principal e enredos que se limitam a um episódio. Abordaremos agora a distinção entre discurso oral e discurso escrito, com o objetivo de compreender a natureza das falas dos personagens e das respectivas legendas no idioma original¹⁷.

Souza (2001) realizou uma revisão de autores da Sociolingüística Interacional e da Análise do Discurso com o objetivo de reunir subsídios teóricos para a descrição e diferenciação dos traços característicos dos discursos escrito e oral. O autor sintetiza o pensamento de Stubbs (1983) da seguinte forma:

- (a) A noção de *conversação natural*, que se aplica à conversação face a face, na qual ocorre um uso espontâneo e não planejado da linguagem, que se dá em tempo real e em resposta a exigências situacionais imediatas, em oposição ao discurso escrito, deliberadamente planejado, premeditado e alterado;
- (b) A afirmação de que mesmo a fala premeditada ou ensaiada não pode ter sido planejada em todos os seus detalhes, e de que toda conversação natural é influenciada pelas exigências da interação social, sendo comandada localmente;
- (c) A relativização da noção de espontaneidade: ainda que não preparada previamente, a conversação natural tem uma organização subliminar, geralmente não percebida por seus participantes.

Uma das características da organização da conversação é o sistema de troca de turnos entre os interlocutores, que evidencia sua dimensão interativa, por haver uma construção conjunta dos participantes e uma interdependência de suas falas. Outra característica é a

¹⁷ Excluimos dessa discussão as legendas em outros idiomas, que são pertinentes aos estudos da tradução.

utilização, pelos participantes, de sistemas comunicativos para-lingüísticos e não-verbais (SOUZA, 2001).

Entre as diferenças entre o discurso oral e o discurso escrito, estão: os fatores que atuam distintamente nos processos de produção de cada uma das modalidades, como as restrições temporais e os diferentes graus de interação e de distância espacial e cronológica entre o produtor e o receptor (CHAFE, 1982; BROWN; YULE, 1983); e a velocidade de produção, sendo que a fala é mais rápida, enquanto a escrita está menos condicionada ao ritmo do pensamento (CHAFE, 1982). Por outro lado, citando Marcuschi (1994), Souza explica que a oposição entre discurso escrito e discurso oral não é absoluta:

É importante notar que esses modelos prototípicos têm sido tomados como extremos de um contínuo tipológico de produção textual que leva em consideração estratégias de formulação específicas, e não como pólos de uma relação dicotômica. Assim, entre diversos gêneros de textos falados e de textos escritos ocorrem sobreposições que não se adequam a um modelo de distinção absoluta entre fala e escrita (SOUZA, 2001, p.16).

Assim, as falas dos personagens em um roteiro de telenovela, série ou *sitcom*, que visam simular uma situação de conversação natural, podem ter algumas características próprias do discurso oral, configurando esse tipo de sobreposição a que Marcuschi (1994) se referiu. No entanto, se analisarmos os demais argumentos e critérios diferenciadores do discurso oral e do discurso escrito, veremos que essas falas situam-se, no contínuo tipológico, muito mais próximas da modalidade escrita.

Primeiramente, elas não podem ser consideradas conversação natural, porque configuram um uso da linguagem que não é espontâneo e que é planejado pelos roteiristas e pelos atores que as memorizaram. Elas não se dão em tempo real, e sim no tempo programado para as gravações, e as exigências situacionais às quais respondem não são imediatas e sim pré-estabelecidas. Ainda que os atores alterem alguns detalhes, as falas não são comandadas localmente e sim obedecem a uma seqüência conhecida de antemão.

Existe troca de turno entre os interlocutores, com construção conjunta de sentidos e interdependência entre falas, bem como utilização de recursos comunicativos para-lingüísticos e não-verbais. Porém, a grande maioria desses elementos está prevista e prescrita pelo roteiro, o que contraria a espontaneidade própria do discurso oral. Portanto, todas as semelhanças que essas falas podem ter com o discurso oral esbarram no fato de que foram pensadas e elaboradas muito antes de serem faladas, o que evidencia sua natureza de linguagem escrita.

Essa natureza é reconhecida por Biderman (2001) que utilizou um *corpus* de 5 milhões de palavras do português do Brasil, língua escrita¹⁸, para elaborar um dicionário de frequências do português brasileiro contemporâneo. A autora explica que o *corpus* foi composto de cinco *subcorpus*, sendo que um deles era intitulado *literatura dramática* (LD), que compreendeu peças dramáticas, roteiros de filmes e textos de telenovelas. A mesma autora esclarece como se dá a composição de *corpora orais* no contexto da Lingüística de Corpus: podem consistir em transcrições ortográficas da língua falada e gravações acompanhadas das transcrições correspondentes. Segundo McCarthy (2004), essas transcrições podem incluir conversas comuns, gravadas, de pessoas em suas casas ou ambientes de trabalho, ligações telefônicas, reuniões de negócios, transmissões de rádio ou programas de TV. Entendemos que estes últimos não abrangem a teledramaturgia, pelas razões já expostas.

Por fim, devemos mencionar uma diferença entre texto oral e texto escrito que foi essencial para a escolha do nosso *corpus* de estudo: a densidade lexical. O léxico de uma língua é dividido em dois grandes subconjuntos: o dos itens lexicais, que relacionam o sistema de noções da língua com o mundo exterior, ou seja, designam entidades, ações e qualidades; e o dos itens gramaticais (artigos, preposições etc.), que se referem às noções que se realizam no interior do sistema, de modo que sua ocorrência no discurso independe da temática, do contexto extralingüístico (BORBA, 2003).

Passamos agora à caracterização do gênero teledramaturgia, em seus aspectos de tipologia textual e de produção televisiva. Sardinha (2004) explica que um gênero ou registro é uma variedade definida por variáveis situacionais, isto é, não lingüísticas, cujos rótulos são empregados por falantes nativos da língua. Esse conceito pode abranger variedades de caráter geral, como *conversação*, ou de caráter específico, como textos de um determinado autor. Assim, prosa acadêmica e literatura dramática ou ficção seriam registros diferentes.

Biber (1989), por sua vez, propôs a seguinte tipologia textual da língua inglesa: (1) interação interpessoal; (2) interação informacional; (3) exposição científica; (4) exposição culta; (5) narrativa imaginativa; (6) exposição narrativa em geral; (7) reportagem; e (8) persuasão. No tipo *narrativa imaginativa* predominam os registros de ficção (romance, geral, mistério, aventura) e discursos preparados, e no tipo *exposição narrativa geral* predominam os registros de reportagem, editoriais jornalísticos, biografias, humorísticos, religião,

¹⁸ Extraído da base textual informatizada da UNESP, campus de Araraquara, dados de 1950 a 1995 (2001, p.335).

transmissões e ficção científica. Em sua análise do coreano (1995) o mesmo autor atribuiu à teledramaturgia as dimensões de interação informal, de expressão explícita de posicionamento interpessoal, e de discurso narrativo. Pallotini (1998) também entende que a ficção televisiva pertence ao gênero narrativo.

Nesse sentido, as reflexões que se seguem são uma síntese do artigo de Marcuschi (2003), *A questão do suporte dos gêneros textuais*. Segundo o autor, todo gênero textual tem um suporte e, para identificá-lo devemos definir categorias e considerar aspectos limítrofes na relação gênero-suporte. Os gêneros estão materializados em linguagem e são visíveis em seus *habitats*, e o estudo dos suportes contribui para a compreensão do funcionamento de cada gênero, porque eles influenciam sua seleção e sua forma de apresentação: o suporte é imprescindível para que o gênero circule na sociedade. As bibliotecas, por exemplo, não são suportes, mas contêm inúmeros suportes textuais, enquanto o *outdoor* é um suporte que geralmente contém um gênero de cada vez.

É necessário fazer uma distinção entre um *canal* ou *meio de condução* e um *serviço* para não confundi-los com suporte ou gênero. Por exemplo, enquanto o telefone é um canal, a Internet é um serviço e o pára-choque de caminhão é um suporte de um gênero. Existem também categorias analíticas essenciais para a compreensão dos gêneros e de seus suportes. Tentaremos enquadrar a *sitcom* em cada uma dessas categorias, a fim de definir sua tipologia textual.

A primeira delas é o texto, entendido como o objeto lingüístico, como processo e produto com organização e princípios gerais de produção e funcionamento em nível superior à frase, que envolve situações, produtores, receptores e condições de produção e recepção próprios. No caso da *sitcom*, o texto é organizado pelos roteiristas (produtores) visando a encenação pelos atores e deve ser produzido de acordo com os limites temporais e recursos visuais disponíveis. As condições de produção são as próprias do meio televisivo e os receptores são os telespectadores.

A segunda categoria analítica é o discurso, que diz respeito à materialização e ao funcionamento sócio-histórico do texto, podendo ser considerado o resultado do ato de enunciação, a materialidade de sentido. Já vimos que as séries e *sitcoms* abordam principalmente temas do cotidiano, mas vários discursos podem estar presentes nessas produções, como o discurso machista ou feminista, o consumismo etc. Valenzi (2003), por exemplo, estudou a construção e a representação da identidade norte-americana e a

divulgação do *American way of life* com base em seqüências discursivas que mostram práticas sociais em alguns episódios da série *The Wonder Years* (“Anos Incríveis”).

Por sua vez, domínio discursivo indica instâncias discursivas, como o discurso jurídico ou o discurso religioso, que dão origem a gêneros diversos que lhes são próprios. Acreditamos que a *sitcom* é um gênero próprio do discurso televisivo. O gênero textual refere-se aos diversos textos existentes, dotados de padrões sócio-comunicativos característicos definidos por sua composição, por seus objetivos enunciativos e por seu estilo, determinados por fatores históricos, sociais, institucionais e tecnológicos. Os gêneros são formas textuais escritas ou orais estáveis, são entidades empíricas expressas por designações como sermão, carta comercial, romance, notícia jornalística, horóscopo, aula virtual e *sitcom*.

Já o tipo textual designa modalidades discursivas, ou seqüências textuais, definidas pela natureza lingüística de sua composição, ou seja, seus aspectos sintáticos, lexicais, organizacionais, estilísticas etc. São categorias tipológicas a narração, a argumentação, a exposição, a descrição e a injunção, e a predominância de uma delas num dado texto leva à classificação deste como argumentativo ou narrativo, por exemplo. As noções de gênero e tipo se complementam na produção textual, e podemos afirmar que o texto do gênero *sitcom* é do tipo narrativo.

Outra categoria analítica é o evento discursivo, que muitas vezes recobre o gênero, como no caso da aula, que é ao mesmo tempo um evento discursivo e um gênero. A diferença está na perspectiva de observação: o evento é uma realização sócio-interativa que contempla atores e uma organização, de modo que acreditamos que o evento discursivo da *sitcom* seja o episódio. Também há confusão entre a noção de suporte e a categoria serviço (como nos casos do correio e da internet): este deve ser entendido como um aparato específico que possibilita a realização ou a veiculação de um gênero em seu suporte. O serviço que permite a veiculação da *sitcom* é a televisão sob o ponto de vista de serviço público de transmissão de informação.

O canal é definido como o meio físico (emissor ou aparelho) de transmissão de sinais que atua como um condutor, como o rádio, o telefone e a televisão, que é, obviamente, o canal para o gênero *sitcom*. A instituição (escola, igreja, tribunal etc.) pode ser considerada estrutura de formação discursiva que, no caso da *sitcom*, é a emissora de televisão que a produz, como Globo, Warner Channel ou CNN. Já os grandes continentes são onde se concentram os materiais impressos ou orais, como bibliotecas, livrarias, papelarias, editoras, escritórios e museus, e aqui incluímos as instalações (prédios) das emissoras de TV. No entanto, nenhuma dessas duas categorias são suportes de gêneros, e Marcuschi explica que:

Suporte textual tem a ver centralmente com a idéia de um **portador** do texto, mas não no sentido de um meio de transporte ou veículo, nem como um suporte estático e sim como um *locus* no qual o texto se **fixa** e que tem repercussão sobre o gênero que suporta (MARCUSCHI, 2003, p. 7).

Segundo o autor, o suporte é um lugar físico ou virtual que tem formato específico e serve para fixar e mostrar o texto. É um lugar físico quando tem realidade concreta, e virtual quando tem realidade virtual (como a internet); o formato é específico porque foi comunicativamente produzido para portar textos, como é o caso dos livros, dos *outdoors* etc.; e sua função primordial é a de fixar o texto, tornando-o acessível para fins comunicativos. É possível que essa especificidade e convencionalidade ofereçam contribuição ao gênero, mas pode ser que o próprio gênero desenvolva ambientes de realização mais adequados à sua fixação ou circulação.

Apesar de seu caráter contextual, o suporte não se confunde com o contexto, a situação, o canal ou a natureza do serviço. Os suportes elaborados para portarem ou fixarem textos são chamados suportes convencionais, e os que funcionam como suportes ocasionais ou eventuais são chamados suportes incidentais. São exemplos de suportes incidentais a embalagem, o pára-choque e o pára-lama de caminhão, as roupas, o corpo humano, as paredes, os muros, as paradas de ônibus, as estações de metrô, as calçadas, as fachadas e as janelas de ônibus (meios de transporte em geral). Entre os suportes convencionais, Marcuschi (2008) inclui: o livro, o livro didático, o jornal, a revista, a revista científica, o rádio, a televisão, o telefone, o quadro de avisos, o *outdoor*, o encarte, o *folder*, os luminosos e as faixas.

Marcuschi (2003) considera o rádio um suporte, um lugar de fixação de uma multiplicidade de gêneros orais, que foi projetado para esse fim, e equipara a ele a televisão, que conta também com o recurso visual. Para o autor, a televisão “pode servir-se de outros suportes e até de eventos complexos, pois na TV podemos ter a transmissão de *teatro*, *cinema*, *congresso* e assim por diante” (2003, p. 19), e acrescenta que o cinema e o teatro não são propriamente suportes e sim ambientes ou mesmo instituições. Já a *peça de teatro* e o *filme* em si são gêneros e, por analogia, fica claro que o suporte para o gênero *sitcom* é a televisão.

Segundo Borges (2005), os gêneros estão sempre se redefinindo e possibilitando que as diversas tipologias discursivas incorporem-se umas às outras, mas é possível identificar, entre as espécies televisivas: o gênero informativo, que abrange o telejornal, a reportagem, o debate e o documentário; o gênero lúdico, que abrange o *talk show*, o concurso, o *reality*

show, a transmissão desportiva e o *video-clip*; e o gênero ficcional, que abrange o filme de ficção, a série, a telenovela, a *sitcom* e a publicidade.

Souza (2003) propõe uma classificação diferente, dividindo os programas da televisão brasileira entre as categorias entretenimento, informação, educação, publicidade e “outros”. Diferentemente de Borges (2005), o autor categoriza os filmes, séries, telenovelas e *sitcoms* como *entretenimento*, mas explica que as telenovelas são classificadas na literatura especializada como teledramaturgia ou ficção. Duarte (2008) também entende que as telenovelas, as minisséries, os seriados e os telefilmes são produtos ficcionais, por terem por base a verossimilhança e serem pautados pelas leis, convenções e regras da ficção.

Pesquisas envolvendo a linguagem e a teledramaturgia podem ser muito interessantes, já que estudam o texto em um contexto ao mesmo tempo literário, dramático, escrito e falado. Além disso, dada a contemporaneidade de alguma dessas obras, é possível vislumbrar através delas a língua em seu estado atual, nas mais diversas situações da vida real que a ficção representa.

1.3 As legendas

Nas seções anteriores abordamos a modalidade de linguagem e as características do texto de compõem o *corpus* que serviu de base para esta pesquisa, restando a análise das peculiaridades e do processo de elaboração das legendas. Esta seção apresenta o conjunto de padrões para legendagem proposto por Karamitroglou (1998) em *A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe*, com exceção dos trechos em que outras referências bibliográficas são citadas.

A produção e a aparência (o *layout*) das legendas para a televisão devem ter como objetivo a máxima apreciação e compreensão do filme como um todo, garantindo a legibilidade do texto inserido. As legendas devem ser posicionadas na parte inferior da tela, de modo a cobrir a área ocupada por imagens de menor importância para a apreciação estética do filme. A última linha da legenda deve aparecer a 1/12 do total da altura da tela, medido a partir da base, e entre espaços laterais de 1/12 da largura da tela, para que os olhos do telespectador não passem muito tempo procurando o texto. Legendas só devem ser posicionadas na parte superior da tela nos casos em que a imagem na parte inferior seja de importância crucial para a apreciação e compreensão do filme.

Cada legenda deve ter no máximo duas linhas, para garantir que elas cubram apenas 2/12 da imagem na tela, e se houver somente uma linha, esta deve ser posicionada na linha inferior. Em ambos os casos, as legendas devem ser centralizadas (para reduzir a distância entre elas e a imagem principal), a não ser nos casos de diálogos de dois turnos iniciados por travessões, que devem ser alinhados à esquerda. A legenda deve ter em torno de 35 caracteres para acomodar parte considerável do texto falado e minimizar a necessidade de redução do texto original e de omissões. O aumento no número de caracteres implica na redução do tamanho da fonte, o que prejudica a legibilidade.

Em relação à tipografia, fontes sem *serifs* (Figura 1) são mais adequadas, e suas cores devem ser opacas, porque cores vibrantes provocam cansaço nos olhos. Uma caixa de texto cinza e transparente (para não esconder completamente a imagem) atrás do texto é preferível à legenda com contorno sombreado, porque é mais fácil ler sobre um fundo fixo do que sobre um fundo com movimento. Além disso, a distribuição do espaço para os caracteres deve ser proporcional, ao invés de cada caractere ocupar um espaço igual.



Figura 1. Exemplos de fonte com *serifs* e fonte sem *serifs*.

A velocidade de leitura do telespectador médio (entre 14 e 65 anos de idade, de classe sócio-educacional média-alta) de um texto de complexidade média é de 2,5 a 3 palavras por segundo (150 a 180 palavras por minuto), por isso uma legenda de duas linhas contendo entre 14 e 16 palavras deve permanecer na tela por até 5,5 segundos. Mas esse tempo é elevado para 6 segundos porque o cérebro demora entre 0,25 e 0,5 segundo para começar a processar o texto. Já as legendas de uma linha, contendo entre 7 e 8 palavras, devem permanecer na tela por 3,5 segundos, e não a metade exata do tempo da legenda de duas linhas, porque o tamanho desta acelera a leitura, enquanto a legenda de uma só linha não provoca essa aceleração. Nos dois casos, para evitar a releitura das legendas, deve-se reduzir seu tempo de permanência de acordo com a complexidade léxica e sintática do texto e com o ritmo das ações do filme. Por fim, tempo de permanência mínimo para as legendas de apenas uma palavra é de 1,5 segundo.

A legenda deve aparecer 1,25 segundo após o início da fala do personagem, que é o tempo que o cérebro precisa para processar o começo da linguagem falada e guiar os olhos para a base da tela onde a legenda aparecerá. Para manter a sensação de que a legenda é fiel ao conteúdo e tempo dos diálogos orais, ela não pode permanecer na tela por mais de dois segundos após o fim da fala do personagem. O tempo entre duas legendas consecutivas deve ser de 0,25 segundo, para sinalizar a troca de textos. Tomadas e cortes de câmera que signifiquem uma mudança temática no filme devem ser respeitados: as legendas devem desaparecer antes dos cortes.

Reticências após o último caractere (sem espaço entre eles) devem ser usadas para indicar que o texto da legenda está incompleto e tem continuação na legenda seguinte. A ausência de pontuação não indica a incompletude de forma tão óbvia como as reticências, e o cérebro demora mais tempo para compreender que a legenda seguinte é a continuação. Esta, por sua vez, deve ser iniciada por reticências e o primeiro caractere deve estar em letra minúscula. O ponto final deve ser usado após o último caractere da legenda quando não há continuação do texto na legenda seguinte. Travessões são utilizados (com um espaço entre eles e os primeiros caracteres) em legendas de duas linhas se cada uma reproduz a fala de um personagem diferente. As duas linhas podem aparecer ao mesmo tempo, ou a segunda aparecer após um tempo (*overlay*), de acordo com o ritmo do diálogo. Pontos de interrogação e de exclamação são usados da mesma forma que nos textos impressos.

Parênteses e colchetes, aspas simples e aspas duplas, vírgulas, dois pontos, ponto e vírgula, letras maiúsculas e minúsculas também seguem as regras dos textos impressos. As legendas não podem terminar com vírgulas, dois pontos ou ponto e vírgula, que indicam pausas no texto, porque já existe a pausa de 0,25 segundo entre uma legenda e outra. A fonte em itálico é usada para reproduzir a fala de um personagem que não está aparecendo na tela (um narrador ou pessoa falando ao telefone, por exemplo) e para palavras em língua estrangeira. Textos em itálico e entre aspas duplas indicam falas provenientes de televisão, rádio ou caixas de som. Quando transmitem o conteúdo de avisos e textos impressos, placas e cartazes, por exemplo, as legendas devem estar em letra maiúscula. Fontes em negrito e sublinhadas não podem ser utilizadas em legendas.

Porque os olhos e o cérebro tendem a acelerar a leitura diante de uma legenda de duas linhas, é melhor segmentar uma legenda de uma linha longa em duas linhas, além disso, cada linha da legenda deve conter uma informação completa. Por exemplo, a frase *the destruction of the city was inevitable* (“a destruição da cidade era inevitável”) deve ser segmentada em

duas linhas desta forma: *the destruction of the city* na primeira linha e *was inevitable* na segunda linha. Isso porque a frase segmentada força o cérebro a pausar seu processamento lingüístico até que os olhos tracem a próxima informação, então é melhor que essa pausa ocorra onde um conjunto semântico já formou um sentido completo. Além disso, a linha de cima e a linha de baixo devem ter aproximadamente o mesmo comprimento, porque os olhos do telespectador estão mais acostumados a ler textos em formato retangular do que em formato triangular. Mas a segmentação de acordo com a completude da informação é mais importante do que o formato.

A menos que o espaço e o tempo não permitam, cada enunciado falado deve corresponder a uma legenda, para que o telespectador tenha a sensação de que a legenda é fiel ao texto original, e a legenda não pode ter mais do que duas sentenças, e cada uma em uma linha. A omissão de uma parte do texto original depende de sua contribuição para a compreensão do filme como um todo. Ainda que seja possível transferir tudo para a legenda, é preciso reservar um tempo para que os olhos processem também as informações não-lingüísticas (imagem e som), essenciais para a apreciação estética do filme.

Os itens lingüísticos que podem ser omitidos são: expressões de preenchimento, como *well* (“bem”) e *you know* (“você sabe”), que geralmente não têm carga semântica; adjetivos e advérbios cumulativos tautológicos, cujo sentido de ênfase pode ser mantido pela substituição por outra palavra, como *great big* (“grande grande”) substituídos por *huge* (enorme); expressões responsivas, como *yes* (“sim”), quando forem compreensíveis porque a pronúncia foi clara e não estejam em suas formas informais, coloquiais ou em gírias. Os itens lingüísticos que podem ser facilmente reconhecidos pelo telespectador, em sua maioria nomes próprios, devem ser mantidos e traduzidos palavra por palavra, porque quando o telespectador reconhece uma palavra ele espera que sua tradução exata apareça na legenda.

As estruturas sintáticas complexas devem ser substituídas pelas mais simples porque estas geralmente são mais curtas e fáceis de entender, mas é necessário manter os significados do texto original, os aspectos pragmáticos e os estilísticos. Alguns exemplos de substituições de estruturas sintáticas são: (a) *it is believed by many people* (30 caracteres) por *many people believe* (20 caracteres); (b) *we went to a place we hadn't been before* (41 caracteres) por *we went to a new place* (23 caracteres); (c) *I'll study when I finish watching this movie* (46 caracteres) por *I'll study after this movie* (28 caracteres); (d) *what I'd like is a cup of coffee* (33 caracteres) por *I'd like a cup of coffee* (25 caracteres); (e) *John would like to work in Germany and Bill would like to work in France* (73 caracteres) por *John would like to work in*

Germany and Bill in France (54 caracteres); (f) *I would like to know if you are coming* (39 caracteres) por *are you coming?* (15 caracteres); (g) *I would like you to give me my keys back* (41 caracteres) por *give me my keys back* (21 caracteres)¹⁹.

Em alguns casos, sentenças mais longas facilitam o processamento mental, como em *that a man should arrive with long hair did not surprise me* (60 caracteres), que pode ser substituído por *it did not surprise me that a man with long hair should arrive* (63 caracteres).²⁰ As siglas, as contrações, os números e os símbolos podem ser usados para economizar espaço apenas nos casos em que seja possível seu imediato reconhecimento e compreensão. Apenas os dialetos que já apareceram na forma escrita em materiais impressos podem ser usados em legendas, e palavras que são tabus não devem ser censuradas. Quanto aos elementos culturais específicos, é possível fazer uma transferência cultural (substituição pelo elemento equivalente da cultura da língua-alvo), uma transposição (inclusão do elemento) com ou sem explicação, uma neutralização (substituir o elemento por sua definição) ou omitir o elemento.

Por fim, em relação à manutenção do sentido do texto original, Grimm (1997) avaliou a equivalência da tradução no nível das palavras, expressões e gramática em geral, em legendas em Português produzidas pela Sony Entertainment Television para um episódio de meia hora da *sitcom* norte-americana *The Nanny*. Como a função do texto original era criar humor, o principal interesse da pesquisadora foi verificar se, e de que maneira, esse elemento foi mantido no texto traduzido. Sua conclusão foi de que, em geral, a tradução era insatisfatória, pois carecia da riqueza e do humor inerente ao texto original. Palavras e expressões eram geralmente traduzidas literalmente, em prejuízo da significação correta ou da relevância cultural. Na opinião da autora, um tradutor qualificado teria direito a uma licença criativa para preservar a função crucial do texto, que era de provocar risos.

Feitas essas considerações acerca da elaboração textual das legendas, resta-nos entender outros aspectos, que envolvem outro nível de elaboração, especificamente em relação ao procedimento de legendagem de DVDs. Segundo Carvalho (2005, p. 110-111), esse procedimento abrange os seguintes passos:

¹⁹ (a) [sem equivalente no português] por “muitas pessoas acreditam”; (b) “nós fomos a um lugar onde não havíamos estado antes” por “nós fomos a um lugar novo”; “eu estudarei quando eu terminar de assistir este filme” por “eu estudarei depois deste filme”; (d) “o que eu queria era uma xícara de café” por “eu queria uma xícara de café”; (e) “John gostaria de trabalhar na Alemanha e Bill gostaria de trabalhar na França” por “John gostaria de trabalhar na Alemanha e Bill na França”; (f) “eu gostaria de saber se você vem” por “você vem?”; (g) “eu queria que você me devolvesse minhas chaves” por “devolva minhas chaves”.

²⁰ “Que um homem chegasse com cabelos longos não me surpreendeu” por “não me surpreendeu que um homem com cabelos longos chegasse”.

- (i) a distribuidora, ou o laboratório ou a produtora contratados, prepara uma transcrição integral dos diálogos e eventuais textos escritos na língua original do produto, os quais já são segmentados e recebem a marcação do tempo de entrada e de saída de acordo com o *time code*; essa transcrição com *timing* é convertida num arquivo de texto;
- (ii) cada tradutor que fará a tradução para uma das línguas recebe esse arquivo de texto, preferencialmente acompanhado de uma cópia do material audiovisual; visto que o texto integral está transcrito, não é necessário utilizar o roteiro como material de apoio;
- (iii) o tradutor, empregando um editor de textos, substitui cada trecho de diálogo previamente segmentado pela legenda traduzida, respeitando o número máximo de caracteres permitido por segundo de acordo com a duração estabelecida para cada segmento; se tiver o material audiovisual à disposição, ele o utiliza para acompanhar a transcrição;
- (iv) o tradutor envia o arquivo de volta ao cliente, com as legendas no lugar dos trechos transcritos na língua original do produto; caso o tradutor não tenha recebido o material audiovisual, o cliente revisa as legendas acompanhando-as com o material e fazendo as correções necessárias;
- (v) a produtora ou distribuidora faz a inserção digital das legendas no DVD e o controle de qualidade;
- (vi) o produto é copiado e distribuído.

Vimos que as legendas disponíveis nos DVDs são feitas a partir da transcrição integral dos diálogos fornecida pela distribuidora, laboratório ou produtora. No caso da *sitcom Friends*, podemos afirmar que, nos episódios analisados, um número muito reduzido de legendas apresentou diferenças ou reduções lexicais ou gramaticais em comparação com as falas dos personagens. Acreditamos que, neste caso, as legendas no idioma original reproduzem, na maior parte do tempo, as transcrições dos diálogos.

2 LEXIAS E CAMPOS LÉXICO-SEMÂNTICOS

O presente capítulo é dividido em duas seções. A primeira seção apresenta a definição e classificação de lexias segundo Pottier (1978), um panorama das terminologias adotadas por outros autores e a questão da significação ligada às lexias. A segunda seção tem como temas as teorias dos campos léxico-semânticos e das taxonomias, com foco em sua conceituação e na identificação das semelhanças entre essas estruturas (mais do que das diferenças entre elas), e a importância delas para o ensino-aprendizagem de vocabulário de línguas estrangeiras.

2.1 Lexias

O léxico é o componente mais composto da língua devido à sua vulnerabilidade a pressões internas e externas (BORBA, 2003), como o surgimento de novos significados para itens lexicais existentes e de neologismos, e a incorporação de elementos de línguas estrangeiras. Nesta seção analisamos a estrutura física ou mórfica do léxico, ou seja, os tipos de lexias que o compõem, e a estrutura semântica adjacente às formas lexicais.

Segundo Pottier (1978, p. 268), a lexia é a unidade lexical memorizada, que pertence a uma categoria (forma do significado) ou a classes superiores, como os relatores (*por causa de*), os verbos (*dar susto*) e os substantivos (*colocação em fatores*). Há diferentes níveis de categorização, por exemplo, o autor classifica *estrada de ferro* como um só substantivo, ainda que se possa identificar as categorias de origem: o substantivo *estrada*, a preposição *de* e o substantivo *ferro*. As lexias nascem de um hábito associativo, e as lexias complexas surgem após um processo lento de lexicalização de uma seqüência, sendo possível diferenciar as combinações semânticas livres, que têm sentido próprio, das combinações semânticas relacionadas, que têm sentido figurado.

Por exemplo, “*tomar um ônibus para ir trabalhar*” é diferente de “*tomar um ônibus [de brinquedo] na mão direita para examiná-lo de perto*”. No primeiro caso, *tomar um ônibus* é uma lexia de função verbal, que não pode ter suas partes separadas porque o sentido é fruto da integração entre elas, enquanto em relação ao segundo caso é possível dizer que “um ônibus [de brinquedo] foi tomado por este guri” (POTTIER, 1978, p. 269).

Considerando as diferentes formações e graus de associação entre os componentes das lexias, Pottier (1978) as divide entre lexias simples, lexias compostas, lexias complexas e lexias textuais. O autor equipara a lexia simples à palavra em sua concepção tradicional, como *cadeira* e *comia*. Já a lexia composta resulta de uma integração semântica que se manifesta formalmente, como em *saca-rolha* e, segundo o autor, qualquer seqüência pode integrar-se e dar origem a um novo lexema (unidade léxica abstrata em língua), como no caso de *ensimesmar-se* (sobre *em si mesmo*).

A seqüência em vias de lexicalização é chamada lexia complexa, exemplificada por *guerra fria*, *complexo industrial*, *sinai vermelho* etc., e inclui as siglas, que podem se tornar novas lexias da língua, com significado próprio, como pode ser observado no Português, em que a sigla CLT (Consolidação das Leis do Trabalho) deu origem à lexia *celetista*, que se refere aos trabalhadores cuja relação de emprego é regida por tais leis. Por fim, as lexias complexas que alcançam o nível de um enunciado ou texto, como nos casos de provérbios (*depois da tempestade, a bonança*), hinos nacionais, preces e charadas, são chamadas lexias textuais (POTTIER, 1978, p. 270).

As lexias apresentam algumas propriedades, por exemplo, em oposição às lexias rígidas, que não sofrem alterações, estão as lexias variáveis, compostas por uma parte estável e uma parte instável, como em: *tudo leva a crer / pensar / supor que*. Segundo Pottier (1978, p. 271), lexias compostas também podem sofrer variações desse tipo (*telefone*, *gramofone*), o que permite o surgimento de neologismos. Quanto aos critérios para determinação das lexias, o autor propõe quatro testes que revelam suas propriedades. O primeiro deles é o da não-autonomia de um componente, por exemplo, em *esbugalhar os olhos*, *esbugalhar* não tem autonomia, enquanto *os olhos* podem ser encontrados em outros contextos.

O segundo teste é o da não comutabilidade de um componente, quando a lexia tem um sentido figurado ou diferente do significado literal de seus componentes, de modo que a relação de antonímia não se realiza. É o caso de “ele está *passando mal*”, que não se opõe a “ele passa bem”. O terceiro é o teste da não separabilidade de um componente: não é possível acrescentar uma palavra entre os componentes da lexia, por exemplo, no caso de *placa giratória*, não se pode dizer, sem alteração do sentido, *placa muito giratória*. Por último, o teste da particularidade da estrutura interna refere-se às colocações (palavras que ocorrem juntas), como *fazer justiça* e *meter medo* (POTTIER, 1978, p. 272).

Biderman (2001) faz distinção apenas entre lexias simples e complexas (estas abrangem as lexias compostas da classificação de Pottier), e explica que a lexia complexa

pode estar perfeitamente soldada ou apenas com alto grau de coesão interna, dependendo do estágio em que esteja em seu processo de formação dentro da língua. A autora critica a ortografia atual da língua portuguesa, que faz com que seqüências como *guarda-roupa* ou *dor de cabeça* pareçam lexias complexas quando, de fato, estão categorizadas em língua como lexemas. Para a autora, os elementos componentes de *guarda-chuva* e *terça-feira*, por exemplo, já se aglutinaram há muito tempo e esses sintagmas deveriam ser considerados unidades simples.

Para identificar as lexias complexas graficamente mas já cristalizadas como unidades na língua, podemos tentar substituir um dos elementos por outro mais ou menos sinônimo; se a substituição for possível, é porque aquela lexia complexa não está ainda soldada no sistema léxico. Outro teste que também pode ser feito é o da inserção de um elemento dentro da lexia complexa, como inserir *bonita* em *capa de chuva*. Uma vez que *capa bonita de chuva* não soa natural, pode-se concluir que *capa de chuva* está lexicalizada. No entanto, como o sistema ortográfico mantém separados por hífen ou espaços em branco os elementos de lexemas já cristalizados, é preciso manter o termo lexia complexa para esses casos, em oposição às lexias simples, que são grafadas num único segmento (BIDERMAN, 2001).

Borba (2003), por sua vez, denomina lexias simples aquelas representadas por uma só forma livre, como *porto* e *vento*, e de lexias complexas as representadas por duas ou mais formas livres, como *porta-luvas*, ou por uma forma livre combinada a uma ou mais de uma forma presa, como *incontrolável*. Segundo o autor, o estudo das lexias complexas interessa aos gramáticos e aos dicionaristas, que observam, respectivamente, os mecanismos sintáticos e semânticos envolvidos nessas construções, e a influência de sua delimitação e classificação nos critérios de entrada e sub-entrada no dicionário.

Além disso, tanto o falante nativo quanto o aprendiz têm interesse pelas lexias complexas: o primeiro pode intuí-la no uso e identificá-la no dicionário, compreendendo de forma completa o contexto situacional em que ela se insere e seu peso sintático-semântico específico; para o estrangeiro essa operação é ainda mais relevante, porque a compreensão e o uso correto dessas estruturas evidenciam o grau de domínio da língua, que ultrapassa o conhecimento do léxico e da gramática, abrangendo os traços culturais e situacionais envolvidos no emprego de uma lexia complexa (BORBA, 2003, p. 22).

Em relação às construções sintáticas, é possível identificar graus de estruturação e automatização: a construção livre se estrutura de acordo com a dinâmica do discurso, mas seus elementos são independentes entre si e têm autonomia sintático-semântica; na construção

semi-fixa há dependência unilateral de um elemento em relação ao outro, por exemplo, em *água potável*, *potável* só combina com *água*; as construções fixas são imutáveis e muitas vezes podem ser substituídas por um item equivalente, como *amarrar a cara*, que pode ser substituída por *amuar*; por fim, as orações fixas, como *duro com duro não faz bom muro*, também são imutáveis.

A partir da análise desses graus de combinação e coesão entre os constituintes, Borba (2003) propõe a seguinte classificação das lexias complexas: palavras compostas ou nomes compostos, sintagmas fixos e orações fixas ou frases feitas. As primeiras são formadas pela justaposição de formas livres e sua significação global pode ou não ser a soma dos significados de seus constituintes, como em *casa de saúde* e *pé-de-cabra*.

Já o sintagma fixo é um tipo estrutural cristalizado na memória coletiva dos falantes e é imutável porque seus constituintes ocorrem sempre na mesma ordem. Seu valor semântico global específico não guarda relação com os significados dos elementos que o compõem, como em *gato por lebre* e *elefante branco*, e tem valor pragmático especial, que está vinculado ao contexto de uso. Além disso, seus constituintes não podem ser substituídos por outros, a não ser nos casos de elementos de ligação, como em *arroz e feijão* e *arroz com feijão*.

As orações fixas ou frases feitas, por sua vez, compreendem os provérbios e ditados populares, que são estruturas lexicalizadas com caráter de citação, que têm relação com a situação de enunciação. Exemplos desse tipo de frase são *macaco velho não mete a mão em cumbuca*, *tirar o pai da força* e *jogar verde para colher maduro*. A gramática tradicional chama de expressões idiomáticas essas combinações de lexemas, consagradas pelo uso, cujo significado não corresponde à soma dos significados de seus componentes, sendo geralmente metafórico.

Perini (2006) não descarta o termo palavra, afirmando que ela é marcada na escrita pelos espaços em branco antes e depois, definindo-a como “uma forma individual, com uma representação fonológica ou gráfica única”. Para o autor, lexema é uma classe de palavras que se relacionam de alguma maneira: *flor* e *flores*, por exemplo, são duas palavras que pertencem ao mesmo lexema, porque a relação gramatical entre elas é sistemática e regular. O mesmo não ocorre na relação entre *flor* e *florista* e *sapato* e *sapateiro*, por exemplo, que é mais rara e menos regular, de modo que essas lexias pertencem a lexemas diferentes. Perini assim esclarece a diferença de relações entre lexemas e lexias:

(quase) todos os nominais têm plural, e todos os verbos têm infinitivo, presente do indicativo e primeira pessoa do plural – razão pela qual beber, bebo e bebemos são três palavras que pertencem ao mesmo lexema; mas bebida ou beberão são lexemas independentes (PERINI, 2006, p. 94).

Para Borba, *lexias simples* são formadas por uma única forma livre como cara, porto, vento, e *lexias complexas* combinam mais de uma forma livre (porta-luvas, mal-me-quer, João-de-Barro) ou uma forma livre e uma ou mais de uma forma presa (desconsolo, incontrolável). Ele classifica os sintagmas em: (a) sintagma livre; (b) sintagma fixo (*amarrar a cara*); (c) sintagma semi-fixo, no qual há dependência unilateral (*arregalar* só combina com *olhos*); (d) e frase fixa, como *duro com duro não faz bom muro*.

Como não há consenso quanto à terminologia referente aos tipos de lexias, optamos por adotar a denominação proposta por Pottier (1978), sintetizada neste quadro:

<i>lexia simples</i>	equipara-se à concepção tradicional de palavra	<i>cadeira</i>
<i>lexia composta</i>	resulta de uma integração semântica que se manifesta formalmente	<i>saco-rocha</i>
<i>lexia complexa</i>	seqüência em vias de lexicalização	<i>guerra fria</i>
<i>lexias textuais</i>	lexias complexas que alcançam o nível de um enunciado ou texto	<i>provérbios, preces</i>

Quadro 1. A terminologia de Pottier (1978).

Em relação à significação, existem duas possibilidades de análise que podem ser combinadas para apurar os sentidos que cada lexia assume em suas ocorrências dentro de um dado *corpus*. A primeira possibilidade está ligada à tradição lexicográfica, que segue as soluções apontadas pelo dicionário escolhido como árbitro (BIDERMAN, 2001, p. 167). No entanto, ao mesmo tempo em que nem todas as lexias da língua já foram registradas nos dicionários, é impossível ao lexicógrafo delimitar o campo completo de significação de um verbete. Biderman (2001, p. 198) explica que os usos metafóricos e metonímicos contribuem para a oscilação e imprecisão de qualquer microsistema léxico, e que “o Léxico engloba todo o universo da significação, o que inclui toda a nomenclatura e interpretação da Realidade”.

Nesse sentido, Pottier *et al.* (1975, p. 42) afirmam que “o dicionário procura enumerar todos esses domínios. Mas a noção de significação é sempre relativa e supõe uma situação de discurso que atualiza um domínio”. Ou seja, como o dicionário não dá conta de delimitar todo o universo de significação do verbete, sua utilização deve ser somada à observação tanto do contexto situacional quanto do contexto discursivo nos quais as lexias ocorrem.

Essa é a segunda possibilidade de análise. Biderman (2001) afirma que muitas vezes o valor sintático-semântico da lexia só pode ser determinado dentro de uma fração maior do

discurso, e chama de microcontexto a sentença que contém a lexia, e de macrocontexto o texto completo no qual ambas se encontram. Segundo a autora, a categorização de cada unidade léxica em língua se manifesta ao nível do discurso, pela forma como e pelo lugar em que ocorre em um determinado contexto ambiental (2001, p. 161).

Nesse sentido, Pottier *et al.* (1975, p. 42) explicam que as lexias encontram-se, na língua, ligadas a um número elevado de zonas semânticas possíveis, e que cada zona específica na qual a lexia vai funcionar será determinada pelo ato de comunicação, pelo discurso particular. Por exemplo, a lexia *são* pode pertencer ao domínio “religião” ou “saúde” (“santo” ou “sadio”), assim como *cachorro* pode referir-se ao animal ou a uma injúria a alguém. Portanto, esses domínios, ou campos conceituais, são constantemente considerados pelo locutor para solucionar a polissemia própria ao discurso e fazer-se entender pelo ouvinte. Dedicamos o item seguinte à análise desses domínios, denominados campos léxico-semânticos.

2.2 Campos léxico-semânticos

As teorias dos campos semânticos surgiram no início do século XX em oposição às visões do léxico como desprovido de estruturação ou pouco estruturado, ou como parte da gramática. Biderman (2001) define campo semântico como o conjunto de vocábulos que integram a rede de significações atribuídas a uma palavra. Segundo a autora, os dicionários não contêm o mapeamento completo dos campos semânticos porque é muito difícil traçar os limites precisos de uma área lexical, com todas as variações possíveis de sentido, e porque o léxico é um sistema aberto, em constante expansão, que absorve os frutos da criatividade humana, ou seja, os novos significados e os novos significantes.

Genouvrier e Peytard (1974) também afirmam que campo semântico se refere aos empregos de uma palavra (ou sintagma ou lexia) segundo os quais ela adquire determinada carga semântica, enquanto campo léxico é o conjunto das palavras agrupadas por uma língua para designar diferentes aspectos de um objeto ou de uma noção, como “aviação” ou “moda”. Mas esses autores apontam uma complementariedade entre esses dois conceitos no fato de o campo léxico ser a organização das unidades contextuais que delimitam os empregos (campo semântico) de uma palavra.

Em *Semantic fields and lexical structures*, Lehrer (1974) afirma que as palavras de uma língua podem ser classificadas em grupos que são relacionados a campos conceituais e dividem o espaço semântico ou o domínio semântico de certas formas, e denomina esses grupos de campos semânticos. Para Mackey (1965, p. 76), campos semânticos são constituídos por palavras-chaves básicas que comandam um exército de outras, e a área semântica pode ser considerada um conjunto de centenas de associações, na qual cada item lexical pode ser o centro de uma outra rede de associações irradiando em todas as direções. Uma lexia como *man* (“homem”) pode ter cerca de cinquenta associações, como *chap* (“chapa”), *fellow* (“camarada”), *guy* (“cara”), *gentleman* (“cavalheiro”) etc.

Mounin (1979), por sua vez, define campo semântico como o conjunto de unidades léxicas que representam um conjunto de conceitos incluídos dentro de uma etiqueta que define o campo, e explica que dentro do conjunto, que funciona como um sistema, as trocas que ocorrem em um de seus pontos podem provocar reações em cadeia.

Observamos que não há consenso entre os autores acerca das noções de campo semântico e de campo léxico. O campo semântico é definido como o conjunto de possíveis significações de uma palavra e como uma divisão do espaço semântico, que são formulações muito diferentes, pois estaríamos chamando de campo semântico tanto os vários significados da palavra *sorte*, por exemplo, quanto uma área conceitual, como *cores* ou *máquinas*. Outra evidência dessa falta de consenso está na semelhança entre a definição de campo semântico de Mounin (1979) e a definição de campo léxico de Genouvrier e Peytard (1974): unidades léxicas que representam conceitos incluídos dentro de uma etiqueta e palavras que designam diferentes aspectos de uma noção.

Essas duas definições se aproximam muito da afirmação de Coseriu (1980) de que campos lexicais podem ser definidos como paradigmas lexicais, isto é, como estruturas lexemáticas opositivas: “um campo lexical caracteriza-se pelo fato de que resulta da repartição de um conteúdo lexical contínuo entre vários lexemas que se opõem de maneira imediata uns aos outros, por meio de traços [de conteúdo] distintivos mínimos” (1980, p. 199). A idéia de Coseriu (1980) pode ser ilustrada da seguinte forma, tomando-se como exemplo o conteúdo lexical contínuo das cores:

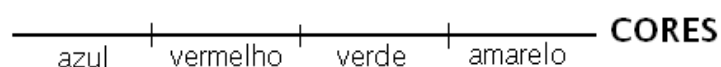


Figura 2. O conteúdo lexical contínuo das cores.

Diante deste impasse terminológico, optamos pelo nome campo léxico-semântico, por duas razões: primeiro porque consideramos o léxico a materialidade do domínio semântico e, de fato, não é possível pensar e conceber um campo semântico sem o suporte do léxico, tanto que todas as definições de campo semântico que consultamos contêm termos como palavra, léxico, unidades léxicas etc.; e segundo porque entendemos o *amor* tanto como um fragmento do espaço semântico, uma área conceitual, quanto como uma etiqueta, ou um conteúdo lexical contínuo, composto por um conjunto de lexemas.

Passaremos agora às considerações acerca da composição dos campos léxico-semânticos, e ainda que os autores utilizem terminologias diferentes, nosso foco está nas espécies de relações entre as lexias e a etiqueta do campo, e entre as diversas lexias que compõem o mesmo campo.

Lehrer (1974) acredita que todos os itens lexicais de uma língua pertencem a algum sistema lexical, pois é difícil imaginar uma palavra que não tenha relação alguma com o restante do léxico. Palavras gramaticais como *even* e *only* são interessantes para estudos semânticos devido à maneira pela qual alteram o significado das sentenças em que ocorrem, como em *even John drinks milk* (“até John bebe leite”) e em *John drinks even milk* (“John bebe até leite”), mas não interessa tanto estudar a forma como elas dividem o campo conceitual. Ou seja, os campos léxico-semânticos não são apropriados para o estudo de todo o léxico e sim para o estudo das palavras lexicais²¹, que representam a realidade extralingüística e delimitam os campos conceituais (BORBA, 2003).

Campos léxico-semânticos podem ser unidos para formar campos mais abrangentes, por exemplo, os campos “animais” e “pássaros” podem ser somados ao campo “seres humanos”, formando o campo “criatura” (Figura 3). A união de todos os campos vai conter todo o léxico da língua ou, pelo menos, todos os itens que dividem o campo conceitual de alguma maneira. Existem também campos que são mutuamente excludentes, por exemplo os campos “frutas” e “verduras”; se um item lexical pertence ao campo das frutas, ele não é uma verdura e vice-versa.

²¹ No item 1.2, explicamos a distinção entre itens lexicais e itens gramaticais.

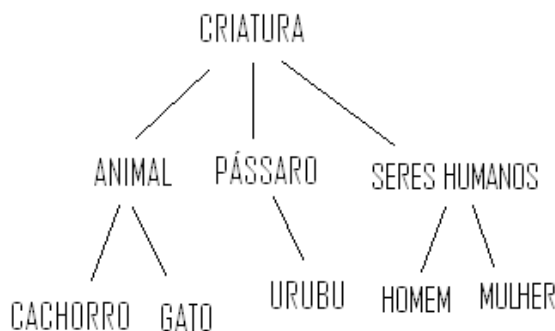


Figura 3. Campo léxico-semântico *criatura*.

Geralmente há lacunas e zonas de intersecção entre os itens lexicais de um campo, que podem ser descritas através de uma análise cuidadosa e, da mesma forma, os campos léxico-semânticos também não são fechados e bem definidos: quanto mais específico o campo, mais fácil identificar os itens que pertencem a ele, e os itens mais básicos são incluídos nos campos com mais facilidade do que os itens periféricos. Esse primeiro passo da análise de um campo semântico, que consiste na seleção de um inventário válido e confiável de itens que o compõem, levanta a questão do critério para essa seleção: se as oposições e diferenças ou as associações entre os itens lexicais.

Coseriu (1980) defende o critério baseado nas noções de “oposição” e de “traço distintivo”, e Mounin (1979) explica que entre as unidades léxicas de um campo há oposições simples e complexas: a oposição é simples quando determinada por apenas um ou dois traços sêmicos diferenciadores, como no caso de casa, casinha e casebre, em que os traços distintivos são apenas o tamanho e a riqueza e/ou pobreza; e é complexa, por exemplo, no caso das várias significações da palavra sorte, que assumem inclusive sentidos completamente opostos. Conotações atribuídas às palavras pelo contexto, muitas vezes metafóricas e metonímicas, também interessam ao estudo do léxico e impedem uma delimitação definitiva do campo de significação de uma palavra.

Já os dados obtidos no trabalho de Perchonock e Werner (1969) sustentam a idéia de que o léxico é uma rede de relações. Para Lyons (1963, 1968), o significado de um termo é uma função de suas relações com os outros termos no campo lexical, e ele sugere várias relações semânticas primitivas: a sinonímia, a incompatibilidade, a inclusão em classes, a antonímia, a complementariedade e a antítese.

Nesse sentido, Cruse (1986) distingue as relações entre itens lexicais em dois tipos fundamentais: as relações sintagmáticas, que se referem à coesão discursiva, à adição de redundância informacional necessária à mensagem, e ao controle da contribuição semântica de elementos individuais do enunciado através da desambiguação ou de estratégias

alternativas de interpretação; e as relações paradigmáticas, que refletem a maneira como a realidade experimentada é apreendida e controlada infinita e continuamente ao ser categorizada, sub-categorizada e classificada em dimensões específicas de variação.

O autor explica que essas relações representam sistemas de escolhas que o falante encontra quando codifica sua mensagem, e que os semanticistas lexicais em geral encontraram nelas um campo de estudo mais fértil do que o das relações de variedade sintagmática.

Há quatro relações básicas entre classes, que Cruse (1986) denomina de relações de congruência, que podem ser aplicadas à definição de relações lexicais paradigmáticas. Elas abrangem a identidade entre duas classes (que contêm os mesmos membros), a inclusão de uma classe em outra, a interseção, quando as duas classes têm membros em comum, e a disjunção, quando não há membros em comum entre as classes. A relação lexical de identidade de membros entre classes é chamada sinonímia, a relação lexical que corresponde à inclusão de uma classe em outra é a hiponímia, a relação lexical de compatibilidade ocorre quando há interseção entre as classes, e a de incompatibilidade se refere aos casos em que não há elementos comuns entre duas classes.

Quanto às configurações lexicais, o autor aponta as séries proporcionais e as hierarquias como principais e apenas menciona as configurações *doublets* (“pares”) e *clusters* (“grupos”). A série proporcional é formada por, no mínimo, quatro elementos relacionados de modo que cada um possa ser determinado unicamente pelos outros três. Já as hierarquias são grupos de elementos relacionados entre si de forma característica, que podem ser representados em dois formatos estruturais diferentes – com ramificações ou sem ramificações – conforme o caso. Entre as hierarquias estão as taxonomias, as hierarquias parte-todo (*part-whole hierarchies*) e as hierarquias sem ramificações (*non-branching hierarchies*).

A relação estrutural fundamental de qualquer hierarquia, segundo Cruse (1986), é a relação vertical de dominância de um elemento em relação ao outro. As hierarquias com ramificações também apresentam a relação horizontal de diferença entre elementos. O campo léxico construído neste trabalho pode ser considerado uma hierarquia do tipo taxonomia, por isso é necessário conhecer algumas de suas características principais. A primeira delas é a relação de sentido chamada taxonímia, que é a relação de dominância em uma taxonomia e pode ser entendida como uma sub-espécie da relação de hiponímia: o elemento inferior na

relação vertical de dominância é um tipo, uma das configurações do elemento superior, portanto este está contido naquele.

Outra característica de uma taxonomia é a relação horizontal entre elementos chamada co-taxonímia, que se refere à conexão entre eles. No exemplo a seguir (Figura 4), a relação entre “frutas” e “maçã” e entre “frutas” e “banana” é a relação de taxonímia, ou seja, “maçã” e “banana” são tipos de frutas e estão inseridas na classe “fruta”. Já a relação entre “maçã” e “banana” é a relação de co-taxonímia: a conexão entre as duas está no fato de ambas serem tipos de frutas.

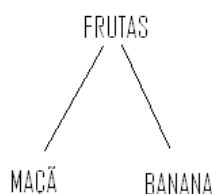


Figura 4. Campo léxico-semântico *frutas*.

Os lugares ocupados pelos itens lexicais em uma taxonomia são chamados nós (*nodes*) e correspondem a categorias conceituais. Os nós superiores são os de nível genérico e os inferiores são níveis de especificidade, e as taxonomias em geral não têm mais do que cinco níveis (CRUSE, 1986, p. 145). Uma terceira característica das taxonomias é que elas podem ter lacunas por duas razões: porque um mesmo item lexical ocupa dois níveis diferentes, um mais genérico e outro mais específico (Figura 5); e porque existem categorias conceituais para as quais o léxico da língua não possui um nome. Neste último caso, Cruse sugere que a lacuna seja preenchida por um símbolo como $\emptyset$ (Figura 6).

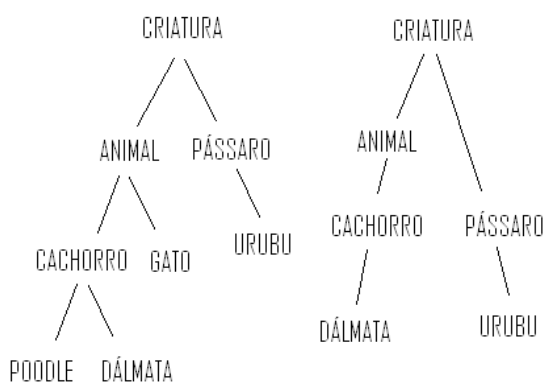


Figura 5. *Pássaro* pode ocupar tanto o nível genérico ao lado de *animal* quanto o nível específico ao lado de *cachorro*.



Figura 6. Ausência de nome para a categoria da *bateria*.

Como já dito, há itens cuja inserção em determinada categoria é mais evidente do que a de outros, ao mesmo tempo em que há itens que pertencem a mais de uma categoria ao mesmo tempo. Ou seja, os itens lexicais em um campo não dividem o espaço conceitual como um mosaico, pois existem lacunas e sobreposição de elementos, que podem ser compreendidas e descritas após um estudo detalhado do campo léxico em questão.

Diante do exposto, é possível perceber a aproximação dos conceitos de campo léxico-semântico e de taxonomia: eles têm geralmente a mesma estrutura arbórea, de enfoque semasiológico²², ou seja, os itens lexicais posicionados nos nós são as categorias conceituais possíveis do item verticalmente superior a eles. Por isso, a inserção de itens depende, tanto no campo léxico-semântico quanto na taxonomia, da presença de traços de significação comuns entre eles. A diferença básica entre campo léxico-semântico e taxonomia está no olhar do pesquisador e na área do conhecimento em que a pesquisa se insere – se na Lexicologia, na Semântica ou na Antropologia, por exemplo – pois cada área tem seu objeto, método e terminologia próprios.

2.2.1 Campos léxico-semânticos e a aprendizagem de vocabulário

Pottier *et al.* (1975) denominam *mecanismo onomasiológico* a investigação que o falante da língua realiza acerca da substância e da forma mais apropriada para representar um dado estímulo, ou seja, a escolha, entre diversas soluções semelhantes, da lexia que melhor expressa o que ele quer dizer. Assim, cada item lexical evidencia, chama a atenção para

²² Ao contrário do enfoque semasiológico, o enfoque onomasiológico compreende todos os significantes que correspondem a determinado significado, de modo que a Semasiologia se refere às significações e a Onomasiologia se refere às designações.

aquela experiência à qual ele foi ligado pelo uso. Essa experiência abrange uma variedade de conexões, mas apenas um aspecto é determinado pela situação e pelo contexto lingüístico e, em última instância, pela escolha lexical (FRIES, 1950, p. 87-88).

Para o falante nativo, a lexia e o amplo domínio da experiência que ela estimula são uma parte tão significativa de sua forma de pensar que ele tem muita liberdade para acessar e relacionar qualquer aspecto dessa experiência com suas necessidades particulares de pensamento, de modo que os significados dos itens lexicais são flexíveis, adaptáveis aos elementos situacionais. Já para o falante não nativo, aprendiz da língua estrangeira, as lexias não funcionam como estímulo com a mesma amplitude e liberdade que funcionam para o nativo (FRIES, 1950, p. 88). Em outras palavras, o falante nativo acessa mentalmente e automaticamente os campos léxico-semânticos da língua para realizar suas escolhas lexicais, enquanto o acesso do aprendiz é limitado pelo grau de conhecimento que ele tem da língua estrangeira.

Stubbs (1986) chama de semântica lexical relacional (*relational lexical semantics*) um conjunto de abordagens para o estudo sistemático de vocabulário, que inclui a teoria dos campos léxico-semânticos, a semântica estrutural e a análise componencial. Segundo o autor, essas abordagens partem do pressuposto de que o significado é uma propriedade relacional dos sistemas lingüísticos: itens lexicais não têm valor ou significado absolutos e sim são definidos em relação a outras palavras, e essas relações são, basicamente, a sinonímia, a antonímia e a hiponímia.

Pesquisas em diversas áreas apontam as vantagens do estudo do vocabulário através de uma abordagem baseada na organização semântica. Estudos que relacionam aprendizagem aos processos mnemônicos têm mostrado a superioridade da evocação de dados que foram organizados em categorias léxico-semânticas lógicas; psicolingüistas (especialmente na ex-União Soviética) desenvolveram teorias que sugerem aspectos benéficos de abordagens baseadas nas relações próprias de campos léxico-semânticos; e pesquisadores da área de ensino-aprendizagem de línguas também investigaram essas relações, apresentando, inclusive, exemplos concretos de utilização em sala de aula de metodologias que se valem de campos léxico-semânticos (CROW; QUIGLEY, 1985).

Para Lewis (1993), os tópicos ou campos léxico-semânticos são a principal forma de organizar o conteúdo lexical ensinado e aprendido em uma aula de língua estrangeira, porque há um princípio organizacional explícito e uma relação coerente com a realidade que trazem vantagens em relação à apresentação aleatória do vocabulário. Segundo o autor, o professor

deve ter o cuidado de utilizar esse princípio primitivo de organização para agrupar diferentes categorias lexicais, ou seja, não apenas as lexias simples (em sua maioria substantivos), mas também as compostas, complexas e textuais, que contêm o substantivo que dá nome ao campo (*key noun*). Enquanto a simples designação de objetos encontrados em determinado contexto é uma atividade apropriada para expandir o conhecimento de mundo de crianças, para o ensino de línguas interessa os itens lexicais que ocorrem num mesmo contexto, por terem relação entre si.

Nesse sentido, Crow e Quigley (1985) compararam a abordagem tradicional, que considera as palavras isoladamente, com uma abordagem baseada nos campos léxico-semânticos, para o ensino de palavras que aparecem em textos acadêmicos. Os resultados a longo prazo apontaram vantagem do uso dos campos, considerando-se que o grupo de participantes para o qual esta abordagem foi aplicada foi exposto ao dobro da quantidade de palavras em relação ao grupo de controle. A abordagem aplicada por Crow e Quigley (1985) consistia em exercícios baseados em um campo léxico-semântico cujo nó superior consistia em uma palavra-chave sob a qual, pela relação de hiponímia, a palavra a ser aprendida (previamente retirada de um texto acadêmico) e outras quatro palavras pudessem ser agrupadas. Segundo os autores, a abordagem de campos léxico-semânticos para o ensino de vocabulário passivo é mais coerente com o que sabemos a respeito do funcionamento da mente humana, ou seja, que a retenção a longo prazo de informação que foi organizada em categorias cognitivas é superior à de informações apresentadas aleatoriamente.

Brown e Perry Jr. (1991), por sua vez, aplicaram três métodos diferentes a três grupos de alunos: o método de palavra-chave (*keyword method*), baseado na associação da palavra nova com uma palavra-chave acusticamente parecida e com uma imagem que ilustra os significados das duas; o método semântico (*semantic method*), cujo foco é o significado da palavra nova e sua integração com um sistema semântico previamente conhecido; e a combinação desses dois métodos, o *keyword-semantic method*. Os autores constataram que a informação processada no nível semântico produz melhores traços mnemônicos do que a processada nos níveis acústico e visual, e que o *keyword-semantic method* é mais eficaz para a aquisição de vocabulário do que o método palavra-chave usado individualmente.

Por fim, Vespoor e Winitz (1997) analisaram dois grupos de aprendizes de língua inglesa: um grupo foi colocado no laboratório de línguas para ler e escutar fitas cassetes de treze livros, cada qual elaborado para ensinar um campo léxico-semântico, como *negócios* e *transportes*; o grupo de controle assistiu a aulas de gramática, leitura e conversação, e não

teve contato com os livros de campos léxico-semânticos. Os alunos do primeiro grupo tiveram resultados melhores no exame Michigan Battery Test. Num segundo momento, dois grupos estudaram os livros de campos léxico-semânticos, mas um grupo teve também aulas de conversação ou gramática. Não houve diferença significativa entre os resultados dos dois grupos no mesmo exame. Os autores afirmam que a instrução baseada nos campos léxico-semânticos é um procedimento eficaz para o ensino de conhecimento geral sobre a língua através do sistema de significados.

Além disso, a exposição do aprendiz à linguagem em uso, às escolhas lexicais que realmente são feitas por falantes nativos em cada contexto, contribui para que ele deixe de ser o que Fillmore (1979) chamou de *falante ingênuo* e passe a usar a língua estrangeira de acordo com suas convenções lingüísticas, ou seja, com naturalidade. O falante ingênuo desconhece as lexias idiomáticas (cujos significados não são literais), as lexias complexas, formadas por combinações de lexias simples que se cristalizaram, as situações de uso das lexias textuais, as imagens metafóricas e a comunicação indireta inerentes a algumas lexias, e as convenções estruturais para a elaboração de textos (FILLMORE, 1979).

O conhecimento dessas convencionalidades lingüísticas faz com que o uso da língua estrangeira pelo aprendiz seja semelhante ao uso natural, feito pelo falante nativo, que Tagnin (2005) chama de *o jeito que a gente diz*. Nesse sentido, Vicentini (2006) elaborou atividades complementares a um material didático para ensino-aprendizagem de língua inglesa que promovessem a conscientização dos alunos em relação ao fato de que a linguagem é composta por padrões léxico-gramaticais e despertassem o olhar do aluno para a linguagem em *chunks* (lexias complexas e textuais). A autora utilizou como *corpus* para a elaboração dessas atividades os *scripts* de todos os episódios das dez temporadas da *sitcom Friends*, que, por ser contemporâneo e escrito para simular a linguagem oral informal, fornece subsídios para que o aluno melhore suas chances de se comunicar de maneira mais adequada.

Diante do exposto, concluímos que os campos léxico-semânticos, em especial os construídos a partir de *corpus*, contribuem para a compreensão e aprendizagem do léxico de uma língua estrangeira. Os falantes nativos têm a capacidade natural de acessar mentalmente esses campos e fazer escolhas léxicas baseadas nas relações entre as lexias. Os trabalhos que descrevemos apresentaram formas de contribuir para que o aprendiz desenvolva essa capacidade, trazendo os campos léxico-semânticos para o contexto do ensino-aprendizagem de línguas. Outra forma de contribuição é a própria elaboração desses campos, que é anterior

à sua aplicação, não só em sala de aula como também em trabalhos de tradução e de elaboração de dicionários, por exemplo.

3 METODOLOGIA

Este capítulo é organizado em três seções. Na primeira descrevemos o contexto de criação e exibição de *Friends*, de onde foi extraído o *corpus* que forneceu as lexias que constituem o campo léxico-semântico do amor objeto deste trabalho. Na segunda parte tratamos do procedimento de montagem desse *corpus*, composto por todas as legendas em inglês do primeiro e do último episódios de cada uma das cinco primeiras temporadas. Escolhemos as cinco primeiras (e não as cinco últimas, ou da terceira à sétima, por exemplo) para que o trabalho mostre o começo da história, os contextos em que as piadas recorrentes apareceram pela primeira vez e a construção da identidade de cada personagem, o que permite a compreensão da obra e dos sentidos específicos que ela impõe às falas dos personagens.

Apenas as legendas que continham lexias relacionadas ao amor foram transcritas, juntamente com a descrição do contexto imediato em que ocorreram. É necessário delimitar o campo conceitual ao qual essas lexias e contextos se referem, partindo da definição para o substantivo *love* encontrada no dicionário Random House Webster's Unabridged Dictionary:

1. a profoundly tender, passionate affection for another person. 2. a feeling of warm personal attachment or deep affection, as for a parent, child, or friend. 3. sexual passion or desire. 4. a person toward whom love is felt; beloved person; sweetheart. 5. (used in direct address as a term of endearment, affection, or the like): *Would you like to see a movie, love?* 6. a love affair; an intensely amorous incident; amour. 7. sexual intercourse; copulation. 8. (*cap.*) a personification of sexual affection, as Eros or Cupid. 9. affectionate concern for the well-being of others: *the love of one's neighbor*. 10. strong predilection, enthusiasm, or liking for anything: *her love of books*. 11. the object or thing so liked: *The theater was her great love*. 12. the benevolent affection of God for His creatures, or the reverent affection due from them to God. 13. *Chiefly Tennis*, a score of zero; nothing. 14. a word formerly used in communications to represent the letter L. 15. **for love**, **a.** out of affection or liking; for pleasure. **b.** without compensation; gratuitously: *He took care of the poor for love*. 16. **for the love of**, in consideration of; for the sake of; *For the love of mercy, stop that noise*. 17. **in love**, infused with or feeling deep affection or passion: *a youth always in love*. 18. **in love with**, feeling deep affection or passion for (a person, idea, occupation, etc.); enamored of: *in love with the girl next door*; *in love with one's work*. 19. **make love**, **a.** to embrace and kiss as lovers. **b.** to engage in sexual activity. 20. **no love lost**, dislike; animosity: *There was no love lost between the two brothers* (2001, p. 1139).

Observando essa entrada de dicionário é possível verificar que o campo conceitual do amor é bem mais abrangente do que o aspecto que analisamos neste trabalho. Aqui,

interessam apenas as definições de números 1 e 3, que dizem respeito ao universo das relações amorosas entre casais (incluindo os casais de homossexuais): “uma afeição profundamente terna e passional por outra pessoa” e “paixão sexual ou desejo”. Os significados descritos nos itens 4, 5, 6, 7, 8, 15 (a), 17, 18 e 19 também se referem a essa espécie de amor romântico e/ou sexual. Quanto aos equivalentes em português para o substantivo *love*, encontramos no Novo Dicionário Folha Webster’s:

amor; afeição, amizade; recomendações, lembranças; (desp.) zero, nenhum ponto. –**for l.** como favor. –**for the l. of** por amor de. –**for l. or money** a qualquer preço. –**in l.** enamorado. –**not for l. or money** por nada deste mundo. –**to fall in l.** enamorar-se. –**to send one’s l.** mandar lembranças (1997, p. 188).

Entre tais traduções, *amor* é a que representa a área conceitual que estudamos, da qual também fazem parte as lexias complexas *in love* e *to fall in love*. Já o dicionário Collins Cobuild Advanced Learner’s English Dictionary tem apenas uma entrada para o verbo e para o substantivo *love*, com 14 definições e 5 lexias complexas. O sentido para o substantivo *love* que nos interessa está na segunda definição: “**love** is a very strong feeling of affection towards someone who you are romantically or sexually attracted to”²³.

Por fim, o dicionário Longman Dictionary of Contemporary English apresenta 4 definições e 11 lexias complexas e textuais na entrada do substantivo *love*. As definições têm os seguintes títulos, que delimitam a área conceitual de cada uma: *for family and friends* (“pela família e amigos”), *romantic* (“romântico”), *person you love* (“pessoa que você ama”) e *pleasure/enjoyment* (“prazer, divertimento”). Nosso campo léxico-semântico refere-se à área conceitual descrita pela segunda definição, a do amor romântico (*romantic*): “a strong feeling of liking and caring about someone, especially combined with sexual attraction”²⁴ (1995, p. 852).

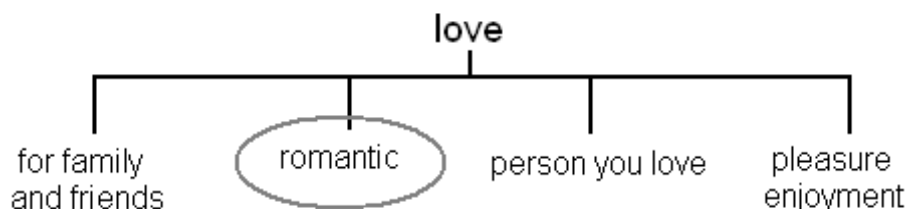


Figura 7. Área conceitual objeto deste trabalho.

²³ “**amor** é um sentimento muito forte de afeição em relação a alguém por quem você é atraído romanticamente ou sexualmente”.

²⁴ “um forte sentimento de gostar e importar-se com alguém, especialmente combinado com atração sexual”.

Como não descrevemos o léxico que expressa todos os aspectos do universo conceitual do amor (*love*), o campo que construímos é, na verdade, um sub-campo do amor, que se refere apenas ao aspecto romântico-sexual. Portanto, essa é a sub-espécie de amor à qual nos referimos neste trabalho, que constitui o traço de significação comum que permitiu o mapeamento e agrupamento das lexias em um campo léxico-semântico.

Além disso, as lexias que encontramos no *corpus* analisado têm relação tanto direta quanto indireta (determinada pelo contexto) com o tema amor. Nesse sentido, Ralle (2002) dá os seguintes exemplos de lexias que têm relação direta, ou seja, que mesmo fora do contexto sinalizam sua ligação com o amor: *paixão, ódio, carinho, ternura, terno, doce, amoroso, passionai e amor passionai*. Por outro lado, o autor mapeou também lexias que, contextualizadas, remetem ao tema central, como *humilhação, sacrifício, deleite, choro, dias felizes, nascer para ser feliz e dono de sua vida*. Após o mapeamento do léxico do campo conceitual que acabamos de descrever, analisamos os traços de significação mais específicos que permitiram que as lexias fossem agrupadas em sub-campos léxico-semânticos.

3.1 Contexto das ocorrências: a *sitcom Friends*

A história da *sitcom* norte-americana *Friends* se passa no centro da cidade de Nova York, no bairro Greenwich Village. Os personagens são os irmãos Ross Geller (David Schwimmer e Monica Geller (Courteney Cox Arquette), o amigo de faculdade de Ross, Chandler Bing (Mathew Perry), a amiga de infância de Monica, Rachel Greene (Jennifer Aniston), e outros dois amigos, Joey Tribbiani (Matt LeBlanc) e Phoebe Bufay (Lisa Kudrow), todos com mais ou menos a mesma idade.

Ross é divorciado, paleontólogo e trabalha no Museu de História Natural. É romântico, honesto e um tanto inocente, culto, obsessivo, ciumento e apaixonado por dinossauros. Casou-se muito cedo com Carol, que no início da história está grávida de um filho dele, Ben, que nasce no final da primeira temporada. Seus pais o consideram um gênio e seus amigos não têm paciência de ouvi-lo falar de seu trabalho e de sua vida acadêmica. Monica é solteira, foi gorda até a adolescência e trabalha como *chef* de cozinha. É obcecada por limpeza e organização, competitiva e geralmente assume a liderança do grupo. Não tem sorte em seus relacionamentos amorosos e é negligenciada pelos pais, que sempre tiveram uma certa preferência por Ross, seu irmão mais velho.

Chandler é solteiro e filho único, e tem uma função burocrático-contábil em uma multinacional que nunca fica muito clara nem para o telespectador nem para seus amigos, fato que é tema de piadas. Seus pais se separaram quando ele era criança porque seu pai é homossexual. Geralmente não tem sorte com as mulheres, com exceção de Janice, uma namorada que aparece e reaparece várias vezes no decorrer da trama. Chandler é especialista em fazer piadas e forma com Joey, seu colega de apartamento, uma dupla cuja principal fonte de humor é seu caráter infantil.

Joey é italiano, tem sete irmãs e trabalha como ator, mas na maior parte do tempo está desempregado. Tem muita sorte com as mulheres, mas nunca quer um relacionamento sério. Não é inteligente e come demais. Ele e Chandler são fãs da série *Baywatch*²⁵. Já Phoebe é massagista e tem uma irmã gêmea, Ursula, com quem não se dá bem. Sua forma de lidar com a vida e com os problemas é leve e bem humorada – muitas vezes parece que vive em um mundo paralelo –, e tem facilidade com relacionamentos amorosos. Sua mãe suicidou-se quando ela era criança e ela passou parte de sua vida em orfanatos e parte na rua.

Rachel cresceu no mesmo bairro e freqüentou a mesma escola que Ross e Monica, é solteira, tem três irmãs e seu pai é médico. Tudo indica que tenha sido uma “patricinha” muito popular na escola, e no começo da história está começando a aprender a ser independente financeiramente. Não gosta de tarefas domésticas, gosta de fazer compras e entende de moda.

A maior parte das cenas se passa no apartamento de Mônica e no café Central Perk. O menu de informações extras do quarto DVD da primeira temporada traz o episódio piloto com comentários dos co-criadores e produtores executivos do programa, Kevin S. Bright, Marta Kauffman e David Crane, nos quais eles explicam o contexto de criação e os detalhes dos bastidores de *Friends*. Segundo eles, a idéia surgiu do interesse de Crane e Kauffman de escrever sobre os dez anos em que moraram em Nova York após saírem da faculdade. Eles tinham um grupo de amigos que eram muito próximos e queriam escrever sobre essa época em que as pessoas já saíram da casa dos pais e da faculdade e não sabem o que fazer mas sentem-se bem porque têm amigos que são maravilhosos.

Kauffman (1994) conta que algumas coisas são difíceis de escrever, mas que o episódio piloto foi escrito com facilidade porque ela e Crane realmente fizeram parte de um grupo de amigos de vinte e poucos anos em Nova York, ainda que as pessoas dessa idade hoje sejam um pouco diferente do que eles eram. A intenção não era escrever uma história principal e algumas histórias secundárias, como geralmente é feito em *sitcoms*, e sim várias

²⁵ Série sobre o trabalho de um grupo de salva-vidas nas praias de Los Angeles.

histórias envolvendo cada um dos personagens, tendo como ponto de convergência o café Central Perk. Outra diferença do modelo tradicional é que não há um personagem principal e a cada semana dois, três ou quatro personagens estão envolvidos juntos em uma história.

Uma vez que eles não moram com suas famílias, os amigos são como uma extensão da família e se comportam como tal. Muitas seqüências consistem apenas no grupo sentado conversando, sem que ocorra uma ação, e o telespectador vai encontrando pistas de como são as pessoas daquele grupo. Bright (1994) acredita que uma boa *sitcom* tem a ver mais com os personagens do que com o roteiro. As conversas entre eles no café é que fornecem as informações sobre a história.

No roteiro original, o romance principal era entre Monica, que não havia vivido um relacionamento amoroso sério até então, e Joey, o jovem e atraente ator. Estava previsto também o envolvimento de Ross e Rachel, mas os produtores não faziam idéia da química que haveria entre os dois e que acabaria sendo o foco da primeira temporada. Segundo Kauffman (1994), quando um elemento da história funciona, ele determina o que deve ser escrito.

No início havia mais cenas em que eles assistiam televisão e comentavam os programas, mas com o tempo os episódios ficaram mais focados na história e não sobrava mais tempo para aquele tipo de cena. Os produtores queriam que o apartamento de Monica não se parecesse com os apartamentos das outras *sitcoms*, que têm cores neutras no fundo para facilitar o trabalho com as câmeras, eles queriam que o cenário refletisse a sensibilidade daqueles personagens de vinte e poucos anos, por isso há muitas cores vibrantes, como o azul dos armários da cozinha e o roxo das paredes da sala. Mas não tinham condições financeiras para ter uma imagem de boa qualidade que imitasse o lado de fora da janela.

Kauffman (1994) explica que alguns dos temas tratados são universais, como ser abandonado por alguém, e que eles queriam que o público se identificasse com esses personagens que são jovens e engraçados e têm os amigos como família, na época em que deixaram de morar com seus pais e ainda não se casaram ou tiveram filhos. Foram feitos testes com centenas de atores durante meses e escolhidos os mais engraçados. David Schwimmer foi o primeiro a ser aprovado porque já havia feito outro piloto para um programa sobre casais mas não conseguiu o papel. De acordo com Kauffman (1994), quando Ross foi escrito, o ator foi imediatamente lembrado.

A segunda pessoa escolhida foi Lisa Kudrow, conhecida por sua performance como a garçonete Ursula de *Mad about you*²⁶, que era exibido nas mesmas noites em que *Friends* começaria a ser exibido. Como ela queria continuar fazendo Ursula, a solução encontrada foi fazer Phoebe – seu personagem em *Friends* – ser irmã gêmea de Ursula. Já Joey inicialmente era o personagem menos complexo e mais estereotipado, mas o ator Matt LeBlanc conseguiu acrescentar ao personagem a qualidade de “amigo dos caras” (*the guys’ guy*), que passou a caracterizá-lo.

Os produtores achavam que o mais fácil seria encontrar um ator para fazer Chandler, porque ele é esperto, sarcástico e faz piadas, mas os atores avaliados não pareciam adequados para o papel e quando Mathew Perry fez o teste eles perceberam que era a pessoa certa. O mesmo aconteceu com Jennifer Aniston, que dava à personagem Rachel um tom que as outras atrizes não davam. Crane diz identificar-se com Chandler, enquanto Kauffman revela que se sente mais próxima da personagem Monica, que é um pouco neurótica, perfeccionista, competitiva e controladora, e que foi importante fazer com que Phoebe fosse espiritualista, porque isso reflete uma tendência atual entre as pessoas.

Inicialmente eles queriam que Courteney Cox Arquette interpretasse Rachel, mas ela própria insistiu em fazer o papel de Monica, o que acabou dando muito certo. Segundo Kauffman (1994), nunca se sabe se uma coisa vai fazer sucesso ou não, mas quando ela foi ao primeiro ensaio e viu os seis atores juntos pela primeira vez, teve a impressão de que eles já estavam juntos há muito tempo. O que chama a atenção de Crane é que os personagens não mudaram seu jeito de ser com o passar do tempo, são os mesmos desde o episódio piloto, o que não é comum acontecer em séries e *sitcoms*, mas Kauffman enxerga uma mudança em Rachel, que ela define como “de menina para mulher”.

A intenção era que a música fizesse parte do programa, refletindo o gosto musical dos personagens, e que a música tema, a da abertura do programa, lembrasse as canções dos Beatles. Crane e Kauffman escreveram a letra de *I’ll be there for you* junto com a banda *The Rembrandts*, que a gravou.

Os produtores também queriam que as piadas fossem cada vez melhores e a platéia desempenhou um papel importante na elaboração e modificação delas, e, apesar de haver alguma improvisação por parte dos atores, a maioria das falas era fiel ao roteiro. Kauffman (1994) observa que as palavras *nipples* (mamilos) e *lesbian* (lésbica) sempre arrancavam

²⁶ *Sitcom* cujo tema é o relacionamento amoroso de um casal recém-casado que vive em Nova York.

risadas da platéia. Bright (1994) diz estar satisfeito por terem criado um programa que pôde crescer, que não foi limitado por seus parâmetros iniciais, permitindo que os personagens se tornassem mais ricos, mais profundos e mais interessantes, e que novos relacionamentos surgissem.

Kauffman (1994) atribui o sucesso de *Friends* à sorte porque os atores e os escritores trabalharam bem e o momento era o certo para aquele programa e para aqueles atores. Nenhum dos criadores estava preparado para o fenômeno que *Friends* se tornou, eles tinham contrato para seis episódios e, segundo Bright (1994), tudo o que queriam era que se estendesse por uma temporada, mas a audiência começou a subir e acabou superando a audiência de *Mad about you*. Para ele, o fator mais importante para esse sucesso foram os telespectadores que assistiram ao programa todas as semanas.

Apesar do sucesso incontestável do programa, algumas críticas foram feitas durante sua exibição. Uma delas diz respeito à impossibilidade dos personagens levarem uma vida repleta de lazer e morarem em apartamentos grandes tendo empregos modestos, como os de garçone (Rachel), massagista (Phoebe) e ator que na maior parte do tempo só faz bicos (Joey). Outra crítica foi em relação à quantidade crescente, com o passar dos anos, de novos personagens e estrelas convidadas para manter a trama interessante, que implicou o aparecimento de uma série de namorados(as) novos(as) e ex-namorados(as). Além disso, o foco nos seis personagens principais – que foi, sem dúvida, fator importante para o sucesso da *sitcom* – começou a se perder nas últimas temporadas.

Quanto à história, tudo começa com Rachel fugindo do altar porque não amava o homem com quem estava se casando e Ross se divorciando porque sua esposa descobre que é lésbica. Como Ross havia sido apaixonado por Rachel quando estavam no ensino médio, já no primeiro capítulo fica subentendido que os dois terão um relacionamento amoroso no futuro. Joey e Chandler dividem um apartamento em frente ao de Monica e Phoebe mora com sua avó, após ter desistido de morar com Monica.

Após fugir de seu casamento, Rachel vai morar com Monica e Ross retoma seu interesse por ela, mas não consegue se declarar. No final da primeira temporada ela descobre que Ross está apaixonado por ela porque Chandler deixa escapar durante uma conversa. Ela vai ao encontro de Ross, que estava na China, no aeroporto. A segunda temporada começa com Ross desembarcando no aeroporto com uma namorada, Julie, para espanto de Rachel. A história se inverte e é Rachel quem esconde seus sentimentos por Ross, até que um dia, bêbada, deixa uma mensagem reveladora na secretária eletrônica dele.

Ross termina com Julie e começa a namorar Rachel, brigando e reatando após uma briga. Eles fazem as pazes quando assistem ao vídeo do dia da formatura de Rachel e Monica, em que Ross aparece romanticamente vestindo um terno para substituir o par de Rachel, que parecia ter desaparecido. No final da segunda temporada, Monica, que havia começado a namorar Richard, o oftalmologista amigo e da idade de seu pai, termina o namoro porque ele não quer ter filhos e ela quer.

Na terceira temporada, Rachel consegue trocar seu emprego de garçonne no Central Perk por um emprego na loja de departamentos Bloomingdales. Ela tem um colega de trabalho, Mark, de quem Ross sente muito ciúme. O casal acaba tendo uma briga porque ela não tem mais tempo para namorar e ela pede um tempo. Nessa noite, Mark percebe que Rachel está triste e vai à casa dela. Ross liga para lá, escuta a voz dele e acaba dormindo com uma moça. Rachel descobre e o namoro termina dramaticamente no dia seguinte.

No final da terceira temporada todos vão para a praia. Phoebe descobre que sua mãe verdadeira está viva e Ross e Rachel se beijam e estão perto de reatar o namoro. No primeiro episódio da quarta temporada, no entanto, eles terminam de novo porque ele não quer assumir total responsabilidade pelo fim do namoro no ano anterior. Phoebe aceita ser barriga de aluguel para o bebê de seu irmão Frank Junior. Um tempo depois, Ross aceita sair com uma moça inglesa, Emily, no lugar de Rachel e acaba apaixonando-se por ela. Marcam o casamento em Londres e Rachel decide não ir porque ainda ama Ross, mas na última hora acaba indo. No altar, Ross diz "Rachel" ao invés de Emily.

A quinta temporada começa com a festa de casamento de Ross, da qual Emily foge pela janela do banheiro. Monica e Chandler dormem juntos e começam um relacionamento secreto. Phoebe dá à luz a trigêmeos e todos acabam descobrindo o romance de Chandler e Monica. No final da temporada, eles vão para Las Vegas e lá Ross e Rachel se casam bêbados. No começo da sexta temporada, após um período dramático, Ross e Rachel, que nunca ficam casados de fato, se divorciam. A temporada termina com Chandler pedindo Monica em casamento.

O casamento de Chandler e Monica é assunto durante toda a sétima temporada, no final da qual Rachel descobre que está grávida de Ross, porque passaram uma noite apenas juntos. A temporada termina com o casamento de Monica e Chandler e na temporada seguinte Rachel decide ter o bebê e conta para Ross. A gravidez de Rachel e o relacionamento de Phoebe com Mike são os assuntos da oitava temporada, mas o acontecimento mais marcante é o fato de Joey se apaixonar por Rachel. Quando Emma (filha de Ross e Rachel) nasce, Ross

tenta pedir Rachel em casamento, mas, ao se deparar com Joey fazendo a mesma coisa, desiste.

Na nona temporada Rachel e Ross tentam morar juntos apenas como amigos por causa de Emma, mas isso não dá certo e ela volta a morar com Joey (com quem estava morando desde o casamento de Monica e Chandler). Dessa vez é Rachel que começa a se apaixonar por Joey e a temporada termina com os dois decidindo ficar juntos em Barbados, onde todos foram para assistir a um evento de Paleontologia de Ross. Chandler e Monica decidem adotar uma criança porque não podem ter filhos e encontram uma moça grávida que quer dar o bebê a eles.

Na décima temporada, o relacionamento de Joey e Rachel não dá certo porque os dois pensam muito em Ross. Phoebe casa-se com Mike e a moça grávida do filho de Monica e Chandler dá a luz a gêmeos. Rachel recebe uma proposta para trabalhar em Paris, aceita e, no aeroporto, Ross diz que a ama e pede que ela não vá e fique com ele. Parece que ela embarca para Paris, mas nos momentos finais do último episódio ela aparece no apartamento de Ross e os dois se beijam e decidem ficar juntos.

O relacionamento de Ross e Rachel pode ser considerado o tema central, a unidade dramática maior da *sitcom Friends*, seguido pelo relacionamento de Chandler e Monica. No entanto, cada episódio tem começo meio e fim e dentro deles a atuação de cada personagem é equilibrada a ponto de não se poder afirmar que Ross e Rachel são personagens centrais. Pelo contrário, o enredo de cada episódio é subdividido em duas ou três tramas que envolvem, cada uma, três ou dois dos seis personagens, numa divisão quase sempre equivalente em relação ao tempo.

As situações que se repetem em quase todo episódio e que caracterizam a *sitcom* são os momentos em que os seis personagens conversam no apartamento de Monica ou no Central Perk. Geralmente alguns deles ou todos estão comendo alguma coisa, talvez para causar a impressão de que não estão em seus locais de trabalho porque é hora de alguma refeição. Muitas vezes eles assistem à televisão juntos ou jogam jogos de tabuleiro ou cartas e têm o hábito de ler e de ir ao cinema.

Durante as dez temporadas, todos têm vários relacionamentos amorosos com diferentes graus de envolvimento emocional e físico, e permeados de questões como diferença de idade ou de situação econômica. Membros das famílias ou pessoas do passado de cada um dos personagens aparecem com certa frequência, e há episódios do tipo *flashback*, que trazem acontecimentos do passado.

As piadas freqüentes são em relação à noite em que Ross dormiu com a moça do xerox, já que ele e Rachel nunca chegaram a um acordo se estavam ou não separados – Ross com seu mote *we were on a break!*²⁷ –, em relação aos três divórcios de Ross, ao fato de Monica ter sido gorda e ao fato do pai de Chandler ser gay e ele próprio ter hábitos não muito masculinos. Algumas situações chegaram a ser tristes, mas o humor marcou a tônica dessa obra de ficção, na qual até nos momentos mais tensos ou tristes um toque de humor restabelecia a sensação de comédia.

3.2 Procedimento para montagem do *corpus*

Para podermos realizar o levantamento das lexias necessárias para a construção do campo léxico-semântico objeto do presente estudo, o primeiro passo foi assistir ao primeiro e ao último episódios de cada uma das cinco primeiras temporadas da *sitcom Friends* e mapear todas as lexias relacionadas ao tema amor presentes nas legendas em inglês. O *corpus* que serviu de base para este estudo, portanto, foi composto pelas legendas em inglês desses dez episódios, disponíveis nos DVDs.

Relatamos os contextos (elementos extra-lingüísticos) em que elas apareceram, ou seja, os acontecimentos que as cercavam, e transcrevemos os diálogos em que estavam inseridas. Em tais transcrições, as lexias foram colocadas em negrito, para facilitar sua visualização. O registro dos elementos lingüísticos e extra-lingüísticos supra mencionados justifica-se porque, no contexto das *sitcoms*,

The relationship between the dialogue and the extralinguistic situation is intense and reciprocal (...) The actual sense of the individual units of meaning depends as much on the extra-linguistic situation as on the linguistic context (VELTRUSKY *apud* BASSNETT-McGUIRE, 1988, p. 121)²⁸.

Assim, após o relato do contexto e a transcrição dos diálogos em que cada lexia estava inserida, fizemos um levantamento das lexias encontradas em cada temporada. Colocamos em tabelas as lexias em ordem alfabética e suas definições provenientes de quatro dicionários:

²⁷ “Nós estávamos separados!”

²⁸ “A relação entre o diálogo e a situação extra-lingüística é intensa e recíproca (...) O real sentido das unidades individuais de significado depende tanto da situação extra-lingüística quanto do contexto lingüístico”.

três dicionários monolíngues, da língua inglesa, e um dicionário bilíngüe, inglês-português, identificados como Dicionário 1 (Random House Webster's Unabridged Dictionary, 2001), Dicionário 2 (Longman Dictionary of Contemporary English, 1995), Dicionário 3 (Collins Cobuild Advanced Learner's English Dictionary, 2003) e Dicionário 4 (Novo Dicionário Folha Webster's, 1997).

As definições que inserimos na tabela foram escolhidas obedecendo-se sua correspondência com o contexto em que cada lexia aparece, e não contêm grifos, símbolos, classificações ou exemplos presentes nos dicionários, porque a este trabalho interessa apenas o texto explicativo de cada lexia, a fim de identificar seus traços de significação. Elas foram classificadas apenas como *ação* (A)²⁹, *substantivo* (S), *adjetivo* (AD) ou *advérbio* (Adv), e como lexias simples, compostas, complexas ou textuais, conforme Pottier (1978).

Várias lexias que aparecem em negrito nas transcrições não foram incluídas na tabela porque não constituem entradas nos dicionários, ou porque são apenas mencionadas, e não definidas, dentro de uma outra entrada. Nem todas as lexias foram encontradas em todos os dicionários, de modo que o símbolo “ø” no quadro indica que aquele dicionário não apresenta uma entrada para aquela lexia, ou que apenas a menciona, sem defini-la.

Cada tabela traz apenas as lexias que apareceram pela primeira vez na temporada em questão, ou seja, as lexias que apareceram na primeira temporada e que também aparecem na segunda temporada foram inseridas apenas na tabela da primeira temporada, e assim sucessivamente. Já as lexias não encontradas nos dicionários tiveram seus significados depreendidos dos contextos em que ocorreram para que fossem agrupadas nos subcampos léxico-semânticos. Para a explicação, na análise de dados, dos sentidos dessas lexias, consideramos apenas o primeiro contexto em que cada uma apareceu, porém todos os demais contextos foram consultados para a determinação dos sentidos.

3.3 Procedimento para análise do *corpus*

²⁹ A escolha do termo *ação*, ao invés de *verbo*, foi feita para abranger tanto as lexias simples, denominadas *verbs* pelos dicionários, quanto as lexias compostas, denominadas *phrasal verbs*, que se referem a ações.

Após a coleta e registro das lexias encontradas, o traço de significação comum entre elas foi identificado pela observação da semelhança e/ou co-ocorrência de elementos contextuais e semânticos que nos permitiram relacioná-las ao campo léxico-semântico do amor. Identificamos então as relações de conteúdo mais específicas que permitiram distribuir as lexias em sub-campos, como por exemplo, o sub-campo das lexias relacionadas a sentimentos amorosos, e o das que designam tipos de relações amorosas. A configuração definitiva desses sub-campos só foi definida ao final da pesquisa, quando todas as lexias haviam sido agrupadas.

Assim, os dicionários forneceram os registros lexicográficos das lexias, a partir dos quais foram depreendidos os vários significados que cada uma pode assumir e, cruzando-se esses dados com os dados de contexto extra-lingüístico em que elas ocorreram, foi possível visualizar os sub-campos léxicos nos quais cada uma poderia ser agrupada. Daí a importância da utilização dos dicionários 2, 3 e 4 que, por não serem *unabridged* (não-simplificados), trazem definições mais detalhadas, cujas características correspondem aos traços de significação comuns que permitiram o agrupamento das lexias em sub-campos. O campo léxico-semântico formado pelas lexias encontradas no *corpus* escolhido foi composto pelo alinhamento de todos esses sub-campos em estrutura taxonômica.

Neste trabalho, optamos pela denominação campo léxico-semântico, pelo fato de os significados das lexias serem extraídos tanto de dicionários quanto do contexto lingüístico e extra-lingüístico em que elas ocorrem, descartando-se outros procedimentos, como a análise componencial e a entrevista com falantes nativos. Cruse (1986) considera a semântica lexical um estudo de caráter empírico, que se vale de duas fontes de dados principais, nas quais o falante nativo tem papel central: a produção falada ou escrita de falantes nativos e os julgamentos semânticos que esses fazem a respeito de materiais lingüísticos.

Como o pesquisador pode escolher a natureza desses materiais, essa estratégia lhe permite dar ênfase à informação de que precisa. Cruse (1986) optou por esse procedimento em seu trabalho, convidando o leitor a agir como informante. Neste estudo, entretanto, a opção foi pela produção de falantes nativos como fonte de dados – sobre a qual não é possível ao pesquisador exercer qualquer controle –, e pela estratégia observacional, ou seja, o julgamento acerca dos significados das lexias teve como base a observação do contexto, das formas como elas são combinadas por usuários da língua, aliada às informações fornecidas pelos dicionários.

Por fim, analisamos as lexias levantadas e o campo léxico-semântico por elas formado, e tecemos considerações. É importante ressaltar que as transcrições em inglês das falas dos personagens não foram traduzidas para o português porque o texto ficaria muito extenso.

4 ANÁLISE DO *CORPUS*

O presente capítulo constitui a análise dos registros, que é o levantamento propriamente dito das lexias relacionadas ao universo léxico-semântico do amor, organizado em dez seções que correspondem às cinco primeiras temporadas de *Friends*. O relato segue a ordem cronológica da história fictícia e as lexias vão sendo acrescentadas ao campo léxico à medida em que aparecem na história, sendo expostos seus significados, depreendidos dos dicionários e dos contextos, e os traços de significação comum que determinam suas posições, dentro do campo, em um ou em outro subcampo. Ao final do capítulo apresentamos o campo léxico-semântico formado pelo alinhamento dos subcampos compostos pelas lexias encontradas no *corpus*.

4.1 A primeira temporada: *move on!*

O primeiro episódio da primeira temporada começa com Monica, Phoebe, Joey e Chandler na cafeteria *Central Perk*, conversando sobre um rapaz com quem Monica está saindo:

Monica: There's nothing to tell. It's just some guy I work with.
Joey: You're **going out with** the guy. There has to be something wrong with him. (...)
Monica: Okay, everybody relax. This is not even a **date**. It's just two people **going out** to dinner and not **having sex**.
Chandler: Sounds like a **date** to me.

Ross chega mais tarde, triste porque sua ex-mulher acaba de tirar suas coisas do apartamento em que moravam juntos quando casados, e todos tentam animá-lo. Ele diz:

Ross: I'll be fine. I hope she'll be happy.
Phoebe: No, you don't.
Ross: No, I don't. To hell with her. She **left** me!
Joey: You never knew she was a **lesbian**?
Ross: No! Okay? (...)
Chandler: Sometimes I wish I was a **lesbian**. (...)
Joey: [sugerindo que Ross vá a uma boate de *strip tease*] Hey, you're **single**. Have some **hormones**.
Ross: But I don't want to be **single**, okay? I just want to be **married** again.

Nesse momento, Rachel entra na cafeteria vestida de noiva e molhada, procurando por Monica, que a reconhece e a apresenta para seus amigos. Rachel junta-se a eles no sofá e, como ela está vestida daquela forma, Monica diz:

Monica: You want to tell us now, or are we waiting for four wet **bridesmaids**?

Rachel: Well, it started about a half-hour before the **wedding**. (...) I realized I was more **turned on** by this gravy boat than Barry.

Rachel conta que fugiu de seu casamento e que foi atrás de Monica porque ela era a única pessoa que ela conhecia na cidade, e Monica responde:

Monica: Who wasn't invited to the **wedding**.

Rachel: I hoped that wouldn't be an issue.

Na cena seguinte, eles estão todos no apartamento de Monica assistindo à televisão, enquanto Rachel conversa com o pai pelo telefone: "Daddy, I just – I can't **marry** him. I'm sorry, I just don't **love** him".

Ela conclui a conversa dizendo que vai morar com Monica, mas fica muito nervosa. Monica está tentando acalmá-la, quando Joey chega e oferece ajuda, dizendo que ele e Chandler moram no apartamento ao lado e que Chandler passa muito tempo fora de casa. Monica o reeprende:

Stop **hitting on** her! It's her **wedding day**.

Joey: Like there's a rule or something?

Em seguida, a campainha toca: é Paul, o homem com quem Monica está saindo, que veio buscá-la. Ross pergunta se é de Paul, o "cara do vinho", ela responde "talvez", e Joey pergunta:

Your "not a real **date**" is with Paul, the wine guy?

Ross: He finally **asked** you **out**?

Monica: Yes!

Monica abre a porta para Paul e o apresenta para todos. Ross começa a conversar em particular com Rachel, perguntando-lhe o que ela fará naquela noite, e ela responde:

I was supposed to be headed for Aruba on my **honeymoon**... so, nothing.

Ross: Right. You're not even getting your **honeymoon**.

Ele então a convida para ajudá-lo a arrumar seus móveis novos com Chandler e Joey, mas ela recusa o convite. As cenas seguintes mostram Phoebe cantando e tocando violão numa estação do metrô, os rapazes montando os móveis de Ross e Monica em um restaurante

comendo e conversando com Paul. Ele conta sobre o caso que sua ex-esposa tinha com o dentista e que ele quebrou o relógio dela para vingar-se. Monica diz:

The worst thing that I ever did was shred my old **boyfriend**'s favorite towel.
(...)

Paul: Ever since she **walked out on** me...

Monica: What? You wanna spell it out with noodles?

Paul: It's more of a fifth **date** kind of revelation.

Monica: So there's going to be a fifth **date**?

Paul: Isn't there?

Monica: Yeah, yeah. I think there is. What were you going to say?

Paul: Ever since she **left** me... I haven't been able to perform... **sexually**.

(...) So you still think you might want that fifth **date**?

Monica: Yeah. Yeah, I do.

Enquanto isso, Rachel está deixando uma mensagem de desculpas na secretária eletrônica de seu ex-noivo Barry:

Barry, I'm sorry. I am so sorry. You probably think it's about **making love** with your socks on, but it isn't. It's about me. And I just – (...)

Ross, por sua vez, está em seu apartamento, lamentando o fim de seu casamento com Carol:

I'm **divorced**. I'm only 26 and I'm **divorced**! (...)

Chandler: We haven't had a **relationship** that's lasted longer than a Mento. You have had the **love** of a woman for four years. Four years of closeness and sharing, after which she **ripped your heart out**. (...)

Joey: You **got married**. You were like, what, 8? Welcome back to the world. Grab a spoon! [referência à comparação que ele faz entre mulheres e sabores de sorvete]

Ross: I don't know if I'm hungry or **horny**. (...)

Joey: Great story. But I gotta go. I got a **date** with Andrea. Angela. No, Andrea.

Chandler: Andrea's the screamer. Angela has cats. (...)

Ross: Here's the thing. Even if I could get it together enough to **ask** a woman **out**... who am I going to ask?

No apartamento de Monica, Rachel está assistindo a uma cena de cerimônia de casamento na televisão e o padre está dizendo:

We are gathered here to join Joanie Louise Cunningham and Charles (...) in the bonds of holy **matrimony**.

Rachel: See! But Joanie **loved** Chachi. That's the difference.

No dia seguinte, Rachel, Chandler e Joey estão tomando café no apartamento de Monica, que sai de seu quarto, seguida por Paul. Eles se despedem carinhosamente no hall, e

quando ela volta para o apartamento Joey comenta: “*That wasn’t a real **date**. What the hell do you do on a real **date**?*”.

Depois que os rapazes vão trabalhar, Monica e Rachel começam a conversar sobre Paul, e como Monica está muito entusiasmada, Rachel diz: “*want a **wedding dress**? Hardly used*”. Monica então vai trabalhar enquanto Rachel vai procurar um emprego. No restaurante em que Monica trabalha, uma de suas colegas chega e elas começam a conversar:

Franny: Hi, Monica.

Monica: Franny, welcome back. How was Florida?

Franny: You **had sex**, didn’t you?

Monica: How do you do that?

Franny: I hate you. I’m pushing my aunt through Parrot Jungle, you’re **having sex**. So, who?

Monica: You know Paul?

Franny: Paul, the wine guy? Yeah, I know Paul.

Monica: You mean, you know Paul like I know Paul?

Franny: What? I take credit for Paul. Before me, **there was no snap in his turtle** for two years.

Na cena seguinte, Chandler, Joey, Phoebe e Monica estão no *Central Perk* e Monica está furiosa com a mentira de Paul. Joey é o primeiro a opinar:

Of course it was a **line**.

Monica: Why would anybody do something like that?

Ross: I assume we want an answer more sophisticated than: “**To get you into bed.**”

Monica: I hate men. (...)

Joey: I can’t believe you didn’t know it was a **line**.

Rachel então chega com botas novas que comprou com o cartão de crédito pago por seu pai e todos vão para o apartamento de Monica para que Rachel destrua todos os seus cartões de crédito, para se tornar independente de seus pais. Monica argumenta:

You can’t live off your parents.

Rachel: I know that. That’s why I was **getting married**.

Depois que Rachel corta todos os seus cartões ao meio, ela, Monica e Ross ficam assistindo televisão até tarde. Monica vai dormir antes deles e, intencionalmente, pisa no relógio de pulso que Paul esqueceu no apartamento. Ross começa a conversar com Rachel:

You probably didn’t know this, but in high school I had a major **crush** on you.

Rachel: I knew.

Ross: You did? I figured you thought I was Monica's geeky brother.

Rachel: I did.

Ross: Listen, do you think...? Try not to let my vulnerability become a factor here. Do you think it would be okay if I **asked you out** sometime?

Rachel: Yeah. Maybe.

Ross: Okay. Okay, maybe I will.

Apesar de ter manifestado o interesse de convidar Rachel para sair logo no primeiro episódio, Ross não consegue convidá-la durante a primeira temporada, por várias razões: ele demora demais para criar coragem e fica envolvido com a gravidez de sua ex-esposa e o nascimento de seu filho, Ben, e Rachel tem um caso com um italiano que mora no prédio e depois tem uma recaída com o ex-noivo. No último episódio, os seis amigos vão fazer um churrasco no apartamento de Monica para comemorar o aniversário de Rachel, e Joey está doando espermatozoides para uma pesquisa científica para ganhar algum dinheiro e tendo um caso com uma mulher. Ele diz que a moça é muito legal e Monica pergunta:

What does she think of your little science project?

Joey: You think I'd tell a girl I **like** that I'm also **seeing** a cup?

Monica: Man's got a point.

Joey: The tough thing is, she really wants to **have sex**.

Chandler: Crazy **bitch**.

Ross chega ao apartamento dizendo que terá de passar uma semana na China por causa de seu trabalho no museu e pergunta por Rachel porque quer desejar-lhe feliz aniversário antes de viajar. Monica diz que ela saiu para beber com um rapaz chamado Carl, que ela conheceu na cafeteria. Ross vai conversar com Chandler e Joey na sacada e pergunta a eles sobre Carl e os dois amigos o aconselham a esquecê-la:

Chandler: Forget about her.

Joey: He's right. Please **move on**. Go to China. Eat Chinese food.

Então Ross deixa seu presente para Rachel com Chandler e vai viajar. Quando Rachel está abrindo os presentes e chega a vez do presente de Ross, ela fica espantada porque é um broche que ela há muito havia dito a ele que era igual ao de sua avó, e ela não imaginava que ele fosse lembrar disso:

Phoebe: It's so pretty! That must've cost him a fortune.

Monica: I can't believe it.

Chandler: Remember when he **fell in love with** Carol and bought her that expensive crystal duck?

Rachel: What did you just say?

Chandler: Crystal duck.

Rachel: No, no, no. The **"love"** part?

Rachel, Phoebe e Monica ficam chocadas ao saber dos sentimentos de Ross, enquanto Chandler se desespera por ter revelado o segredo do amigo. Monica pergunta a Rachel:

Did you have any idea?

Rachel: No, none! My first night in the city, he mentioned **asking me out** but nothing ever happened. What else did he say? Does he wanna **go out**?

Joey: Given that he's **in love with** you he wouldn't mind getting a cup of coffee.

Rachel decide ir falar com Ross antes de ele embarcar para a China. Monica pergunta o que ela vai dizer a ele e ela responde que não sabe, e Chandler diz:

Chandler: Then you shouldn't go.

Joey: Right. If you're gonna **break his heart**, that can wait.

Rachel diz que não pode esperar uma semana para falar com Ross porque o que ela acaba de saber é muito sério. Ao perceber que ela não vai desistir de ir ao aeroporto, Chandler grita: "*Rachel, I **love** you! Deal with me first!*" Mas quando Rachel chega ao aeroporto Ross já está na área de acesso restrito a passageiros e ela não consegue falar com ele, e volta para o apartamento de Monica. Chegando lá, Monica pergunta se ela vai tentar algo com Ross e ela responde que pensou no caminho indo para o aeroporto e voltando do aeroporto e que acha que seria muito bom sim. Monica fica muito entusiasmada e brinca:

Oh, my God, me too! We'd be like friends-**in-law**! The best part is you already know all about him. You start on the 15th **date**.

Phoebe: But it would be like starting on the 15th **date**.

Monica: Another good point.

Phoebe: I mean, on the 15th **date**, you're already in a very "**relationship-y**" place. You're **committed**. What happens if it doesn't work out?

Monica: Why isn't it working out?

Rachel: Sometimes it doesn't.

Monica: Is he not cute enough? Does he not make enough money?

Rachel: No, I'm just –

Phoebe: Maybe there's someone else.

Monica: Is there someone else?

Rachel: No, there is no one else.

Monica: Then why are you **dumping** my brother?

Uma semana depois, no dia em que Ross vai chegar da China, Rachel explica para Monica que acha que um relacionamento com ele não daria certo:

Rachel: I feel like I wouldn't just be **going out with** him. I'd be going out with all of you. There'd be pressure-

Ela então sai com Carl. Os dois estão na sacada conversando e bebendo vinho, e Rachel imagina Ross ali, falando com ela:

Ross: I can't believe you'd rather **go out with** him than me.
 Rachel: Excuse me, I'm trying to have a **date** here.
 Ross: Fine. Just stop thinking about me. Can't do it, can you? (...) I've been **in love with** you since the ninth grade.
 Rachel: You're like my best friend. If we **broke up**, and I lost you –
 Ross: What makes you think that?
 Rachel: Have you been involved where you haven't **broken up**?
 Ross: No. (...) So the only question is: Are you **attracted** to me?
 Rachel: I don't know.

Depois de imaginar esse diálogo, Rachel decide ir ao aeroporto encontrar-se com Ross. Ela deixa Carl na sacada sozinho e diz para Monica: *"If you want the rest of my **date**, I'm not gonna finish it"*.

Rachel chega ao aeroporto levando um buquê de flores e fica na área de desembarque esperando por Ross, sem saber que ele está desembarcando com uma nova namorada, Julie, que encontrou na China. A temporada termina com esse clima de suspense, pois não sabemos qual será a reação de Rachel ao ver Julie e se ela e Ross ficarão juntos na temporada seguinte.

Como visto, os diálogos da primeira temporada de *Friends* contêm muitas lexias relacionadas ao universo do amor e das relações amorosas. A maioria delas está registrada nos dicionários que utilizamos neste estudo, e as definições que eles fornecem estão na seguinte tabela:

LEXIA	Dicionário 1	Dicionário 2	Dicionário 3	Dicionário 4
ask somebody out (A) lexia complexa	∅	Ask someone, especially someone of the opposite sex, to go to the theatre, a restaurant etc with you.	∅	∅
attracted to (AD) lexia complexa	∅	To feel that you like someone and want to have a sexual relationship with them.	If you are attracted to someone, you are interested in them sexually.	∅
bitch (S) lexia simples	A lewd woman.	∅	∅	Meretriz.
boyfriend (S) lexia simples	A male lover.	A man that you are having a romantic relationship with.	Someone's boyfriend is a man or boy with whom they are having a romantic or sexual relationship.	Amiguinho, namorado.
	To cause someone great	To make someone extremely sad,	If someone breaks your heart, they	Desgostar(-se) profundamente,

break somebody's heart (A) lexia complexa	disappointment or sorrow , as to disappoint in love.	especially by ending a romantic relationship with them.	make you very sad and unhappy, usually because they end a love affair or close relationship with you.	partir o coração.
break up (A) lexia complexa	(of a personal relationship) to end.	If a marriage, group of people, or organization breaks up, the people in it separate and do not live or work together any more.	If you break up with your boyfriend, girlfriend, husband, or wife, your relationship with that person ends.	Romper (relações) com.
bridesmaid (S) lexia simples	A young woman who attends the bride at a wedding ceremony.	A girl or woman, usually unmarried, who helps the bride on her wedding day and is with her at the wedding.	A bridesmaid is a woman or a girl who helps and accompanies a bride on her wedding day.	Dama-de-honra.
committed (AD) lexia simples	∅	∅	If you commit yourself to someone, you decide that you want to have a long-term relationship with them.	∅
crush (S) lexia simples	An intense but usually short-lived infatuation.	An uncontrollable feeling of love for someone, especially that a young person has for someone older.	If you have a crush on someone, you are in love with them but do not have a relationship with them.	Paixão, paixonite.
date (S) lexia simples	A social appointment, engagement, or occasion arranged beforehand with another person.	an occasion when you arrange to meet someone that you like in a romantic way.	A date is an appointment to meet someone or go out with them, especially someone with whom you are having, or may soon have, a romantic relationship.	Encontro marcado.
divorced (AD) lexia simples	∅	No longer married to your former wife or husband.	Someone who is divorced from their former husband or wife has separated from them and is no longer legally married to them.	∅
dump (A) lexia simples	∅	To get rid of someone or something that you do not want.	If you dump someone, you end your relationship with them.	∅
fall in love with (A) lexia complexa	∅	∅	If you fall in love with someone, you start to be in love with them.	Enamorar-se.
get married (A) Lexia complexa	∅	To become someone's husband or wife: get married (to).	When two people get married or marry, they legally become husband and wife in a special ceremony. Get married is less formal and more commonly used	∅

			than marry.	
go out (A) lexia complexa	To participate in social activities, on dates, etc.	To leave your house, especially in order to enjoy yourself.	If you go out, you leave your home in order to do something enjoyable, for example to go to a party, a bar, or the cinema.	Sair.
go out with (A) lexia complexa	∅	To spend a lot of time with someone and have a romantic relationship with them.	If you go out with someone, the two of you spend time together socially, and have a romantic or sexual relationship.	∅
have sex (A) lexia complexa	To engage in sexual intercourse.	When two people have sex they take part in an activity that involves contact between their sexual organs.	If two people have sex, they perform the act of sex.	∅
hit on (A) lexia complexa	To make persistent sexual advances to.	To talk to someone in a way that shows you are sexually attracted to them.	If someone hits on you, they speak or behave in a way that shows they want to have a sexual relationship with you.	∅
honeymoon (S) lexia simples	A vacation or trip taken by a newly married couple.	A holiday taken by two people who have just got married.	A honeymoon is a holiday taken by a man and a woman who have just got married.	Lua-de-mel.
horny (AD) lexia simples	a. lustful. b. sexually excited.	Sexually excited.	If you describe someone as horny, you mean that they are sexually aroused or that they easily become sexually aroused.	∅
in-law (S) lexia composta	A relative by marriage.	Your relatives by marriage, especially the father and mother of your husband or wife.	Your in-laws are the parents and close relatives of your husband or wife.	Parente por afinidade.
in love with (AD) lexia complexa	Feeling deep affection or passion for (a person, idea, occupation, etc); enamored of.	∅	If you are in love with someone, you feel romantically or sexually attracted to them, and they are very important to you.	∅
leave (A) lexia simples	∅	To stop living with someone you had a close relationship with.	If you leave your husband, wife, or some other person with whom you have had a close relationship, you stop living with them or you finish the relationship.	Separar-se de; abandonar.
lesbian (S) lexia simples	A female homosexual.	A woman who is sexually attracted to other women.	A lesbian is a woman who is lesbian.	Lésbico.

like (A) lexia simples	To regard with favor; have a kindly or friendly feeling for (a person, group, etc); find attractive.	To think that someone is nice or enjoy being with them.	If you like something or someone, you think they are interesting, enjoyable, or attractive.	ø
love (A) lexia simples	To have a profoundly tender, passionate affection for (another person).	To have a strong feeling of caring for and liking someone, combined with sexual attraction.	If you love someone, you feel romantically or sexually attracted to them, and they are very important to you.	Amar, querer bem, ter afeição por, gostar de.
love (S) lexia simples	a profoundly tender, passionate affection for another person.	A strong feeling of liking and caring about someone, especially combined with sexual attraction.	Love is a very strong feeling of affection towards someone who you are romantically or sexually attracted to.	Amor.
make love (A) lexia complexa	To engage in sexual activity.	To have sex with someone that you love	When two people make love, they have sex.	ø
married (AD) lexia simples	United in wedlock; wedded.	Having a husband or a wife.	If you are married, you have a husband or wife.	ø
marry (A) lexia simples	To take as a husband or wife; take in marriage.	To become someone's husband or wife: get married (to).	When two people get married or marry, they legally become husband and wife in a special ceremony.	Casar.
matrimony (S) lexia simples	The state of being married; marriage.	The state of being married.	Matrimony is marriage.	Matrimônio.
relationship (S) lexia simples	A sexual involvement; affair.	A situation in which two people spend time together or live together, and have romantic or sexual feelings for each other.	A relationship is a close friendship between two people, especially one involving romantic or sexual feelings.	ø
see someone (A) lexia complexa	To meet and converse with.	To spend time with someone.	If you are seeing someone, you spend time with them socially, and are having a romantic or sexual relationship.	ø
single (AD) lexia simples	Unmarried.	a) not married; b) not involved in a romantic relationship.	Someone who is single is not married. You can also use single to describe someone who does not have a girlfriend or boyfriend.	ø
turn on (A) lexia complexa	To arouse sexually.	To make someone feel sexually excited.	If someone or something turns you on, they attract you and make you feel sexually excited.	ø
walk out on (A)	To leave unceremoniously.	To leave your husband, wife etc suddenly.	If someone walks out on their family or their partner, they leave them	ø

lexia complexa			suddenly and go to live somewhere else.	
wedding (S) lexia simples	The act or ceremony of marrying; marriage; nuptials.	A marriage ceremony, especially one with a religious service.	A wedding is a marriage ceremony and the party or special meal that often takes place after the ceremony.	Casamento.
wedding day (S) lexia complexa	The day of a wedding.	∅	∅	Dia ou aniversário de casamento.
wedding dress (S) lexia complexa	∅	A long white dress worn at a traditional wedding.	A wedding dress is a special dress that a woman wears at her wedding.	∅

Tabela 2. Lexias da primeira temporada registradas pelos dicionários.

Identificamos também outras três lexias que não estão registradas nos dicionários ou cujos registros não oferecem definições que expressem alguma relação com amor ou relacionamentos amorosos. A lexia simples *sexually* é a primeira delas, encontrada no diálogo entre Monica e Paul, quando ele diz que desde que se divorciou da ex-mulher não havia sido capaz de “atuar sexualmente” (*perform sexually*).

Comovida com a situação do rapaz, Monica dorme com ele, mas no dia seguinte descobre que ele mentira para ela. Quando ela conta essa história para os amigos, Joey fica zombando dela, por não ter percebido que era mentira, e usa a lexia simples *line*, referindo-se ao que Paul disse a Monica sobre sua vida sexual estagnada. Podemos concluir que *line* significa uma espécie de cantada, uma história inventada para um propósito específico, neste caso, o de comover as mulheres para levá-las para cama.

A terceira é a lexia complexa *move on*, encontrada, pela primeira vez, na fala de Joey, quando este aconselha Ross a esquecer Rachel, a distrair-se com outras coisas. Os dicionários que registram essa lexia lhe atribuem o sentido de superar um acontecimento ruim e seguir em frente, mas não mencionam expressamente a superação de um relacionamento amoroso ou de um sentimento romântico.

4.2 A segunda temporada: *I do Raquel!*

O primeiro episódio da segunda temporada começa com Phoebe fazendo um resumo do que havia acontecido até então:

Ross was **in love with** Rachel since forever. Every time he tried to tell her, something got in the way, like... And finally, Chandler was, like, "Forget about her." When Ross was in China, Chandler let it slip that Ross **loved** Rachel. She was, like, "Oh, my God!" So she went to the airport to meet him. She didn't know Ross was getting off the plane with another woman.

Na continuação da cena do aeroporto, quando Rachel vê que Ross está acompanhado ela tenta sair correndo para que ele não a veja, tropeça, cai e machuca a cabeça. Ross vem em seu encontro e apresenta Julie para ela, e Rachel, totalmente desconcertada, diz que as flores são para Julie. No apartamento, Monica está contando para Chandler, Joey e Phoebe que Rachel decidiu tentar um relacionamento com Ross: "*She went to the airport, and she's gonna go for it with Ross*".

Nesse momento Rachel chega ao apartamento sem ar porque subiu as escadas correndo para chegar antes de Ross e contar aos outros o que havia acontecido. Ela acusa Chandler: "*You said he **liked** me*". Mas a conversa não pôde prosseguir porque Ross chega ao apartamento e apresenta Julie para todos. No dia seguinte, no Central Perk, Rachel – que está trabalhando como garçoneiro – pressiona Chandler para conversar com Ross sobre ela. Chandler senta-se no sofá e pergunta para Ross:

What the hell happened to you in China? When last we left you, you were **in love with**, you know.

Ross: I know I was. But there was always this voice inside that kept saying: "It's never gonna happen. Move on." (...) And then I met Julie and we're having a great time. I never would have **gone for it**, if it hadn't been for you.

Rachel dá um jeito de afastar Ross para conversar com Chandler e ele conta para ela que Ross e Julie estão se divertindo muito juntos, o que a deixa triste. Mais tarde, no apartamento, Monica pergunta a Phoebe se esta consegue adivinhar o que ela está pensando, e Phoebe dá um palpite:

How it's been so long since you've **had sex** you're wondering if they've changed it? Even close?

Monica: No. Although now that's what I'm thinking.

O que Monica realmente estava pensando era se Phoebe poderia cortar seu cabelo como cortou os de Chandler e Joey. O telefone toca e é Julie querendo falar com Ross. Rachel fica brava e pergunta quem deu o número do telefone delas para Julie. Phoebe responde:

Phoebe: Well, who had the motive... was it the actor? The chief? The massagist? Or maybe the guy who is **going out with** her?

Joey: The one who is **taking her out**.

Enquanto isso, Ross está conversando com Julie ao telefone:

Ross: **Sweetheart**, I'll see you later. Okay, bye. That is so sweet. Okay. No, you hang up. [Rachel se irrita e desliga o telefone, Ross liga de novo para Julie] Hi, **sweetie**. I'm sorry. We got disconnected.

Rachel conta para os amigos como duas semanas atrás Ross era apenas Ross e que agora era diferente, porque ele se tornara alguém que ela não podia ter. Ross aproxima-se fazendo barulho de beijinhos para Julie ao telefone e Rachel sai nervosa do apartamento. Na manhã seguinte, Paolo – o italiano com quem ela teve um caso na primeira temporada – aparece na sala saindo do quarto dela, porque dormiram juntos. Monica, Chandler, Phoebe e Joey o vêem e reprovam a atitude dela:

Joey: And the fact that you **dumped** him because he **hit on** Phoebe?

Rachel: Oh, God, I know. I'm pathetic, I'm a loser.

Nesse momento, Ross entra com Julie no apartamento e, ao ver e cumprimentar Paolo, pergunta para este:

What a... What are you doing here?

Paolo: I **do** Raquel!

Ross pergunta à Rachel se Paolo está de volta e ela diz que sim e pergunta a ele se há algum problema nisso, ele responde que não. Enquanto Ross e Phoebe estão no quarto com Monica, Joey diz à Rachel que ela pode desabafar com ele, porque ele sabe quando uma mulher está vulnerável e depressiva. Ela responde que está se sentindo pior naquele momento do que quando viu Ross e Julie pela primeira vez, no aeroporto. Joey a aconselha a contar para Ross como ela se sente e ela argumenta que não pode fazer isso por causa de Julie, e Joey discorda:

What about her? They've only been **going out** for two weeks. Ross has been **in love with** you for 10 years.

Rachel: I don't know. I don't know.

Joey: I've **been with** my share of women. I've **been with** a lot of people's share of women. But the point is I've never **felt about** anyone the way Ross **felt about** you.

Rachel: Really?

Rachel então decide conversar com Ross e o chama para a sacada do apartamento. Ela começa:

Well, okay, first of all Paolo and I are not back **together**. That was a stupid thing that I did. If I could go back in time and do it again... well, I wouldn't. Second of all... What?

Ross: Is this one of those things where you **break up** with a guy... I tell you what I think... you get back **together** with him... and the next day I look like a complete idiot? (...) And you are way too good to **be with** a guy like that.

Rachel: Really?

Ross: You deserve to **be with** someone who **appreciates** you and who gets how funny and sweet and amazing and adorable and **sexy** you are. You know? Someone who wakes up every morning thinking: "Oh, my God. I'm **with** Rachel!" You know? Someone who makes you feel good. Like the way I do with Julie.

Depois que Ross fala dessa forma sobre Julie, Rachel desiste de continuar a conversa e de contar para ele como ela se sente. Ross só descobre que ela está gostando dele quando ela, bêbada, deixa uma mensagem reveladora na secretária eletrônica dele. Depois de alguns contratempos os dois começam a namorar. No último episódio da segunda temporada, Phoebe, Chandler, Ross, Monica e Rachel (trabalhando como garçoneiro) estão no Central Perk, e Joey chega entusiasmado porque fez um teste com um diretor famoso, Warren Beatty, mas ele conta aos outros que houve um problema depois do teste:

See, I had to **kiss** this guy.

Chandler: Because he was just so darn **cute**?

Joey: No, I'm up for the part of this guy who the main guy **kisses**. (...) I did do it. I'm a professional. My first **girlfriend** was Lisa DiBatista so I'm no stranger to the mustache. (...) After the scene, Mr Beatty comes up and says, "Good actor. Bad **kisser**". Can you believe that? Me, not a good **kisser**. That's like Mother Teresa, not a good mother.

Phoebe: Who cares what that guy thinks? What does Warren Beatty know about **kissing**?

[mais tarde, após Joey ter conversado com sua agente]

Chandler: What did your agent say?

Joey: The **kiss** is definitely a problem. Mr Beatty wants to see it again. I gotta find out what I'm doing wrong. One of you girls come over here and **kiss** me. (...)

Phoebe: I'll do it. I've **kissed** him before. I can do it again.

[eles se beijam e ela diz que o beijo é bom]

Joey: I don't know what the problem is.

Monica: Maybe you're not used to **kissing** men.

Joey olha esperançoso para Ross e Chandler, mas nenhum dos dois concorda em fazer o teste que Phoebe fez. Mais tarde, Rachel está se sentindo ridícula com o vestido de madrinha de casamento de Barry e Mindy, e Ross diz que ela não precisa ir ao casamento:

Ross: It's your ex-**fiancé's wedding**.

Rachel: Because I promised Mindy I would.

Monica: Yeah, well, you promised Barry you'd **marry** him.

Rachel: You, guys. I have to go. I'm the **maid of honor**. Besides, I need to be in a room again with these people and feel good about myself.

Chandler entra no apartamento vestindo a mesma roupa da noite anterior e Phoebe pergunta se ele fez alguma coisa durante a noite:

Chandler: I may have.

Mônica: **Stud!**

Ross: What's she look like?

Chandler: We haven't met. We just stayed up talking on the internet.

Monica: Geek!

Chandler: I **like** this girl. I seriously **like** this girl.

Chandler conta que está sendo ele mesmo com a garota, sem brincadeiras ou disfarces. Richard, o namorado de Monica que tem a idade dos pais dela, brinca que não gosta dele desse jeito e levanta-se do sofá dizendo que precisa ir embora. Monica o acompanha até a porta para despedir-se:

Monica: Bye, **sweetie**. I **love** you.

Richard: I **love** you too. [ele sai do apartamento]

Phoebe: I think my **boyfriend's** ever so **dreamy**. I wonder what our **wedding** will be like.

Monica: What do you meat? What **wedding**?

Phoebe: You never talk about that? (...)

Chandler: You should seriously consider **marriage**. Give Rachel another chance to dress like Princess Bubble Yum.

Ross [rindo, explica para Rachel]: (...) I wasn't laughing at your dress. I **love** you.

Quando Monica está a sós com Richard, ela resolve conversar com ele sobre o futuro dos dois:

Do you ever think about the future?

Richard: Sure, I do.

Monica: Yeah? Am I in it?

Richard: **Honey**, you are it. (...) I want you now.

Richard deixa claro que não tem intenção de ter filhos com Monica porque não quer ter setenta anos quando eles forem para a faculdade e os dois (Monica e ele) possam começar suas vidas. Ela diz que tudo bem, que essa conversa é sobre um futuro muito distante ainda. No apartamento de Joey e Chandler, Joey está tentando convencer Chandler a beijá-lo: “*Just one **kiss**. I won’t tell anyone*”.

Chandler está conversando com a tal garota pelo computador e Phoebe pergunta:

How’s your **date** with cyber-**chick**? (...) What does she mean by “HH”?

Chandler: It means we’re “**holding hands**”.

Phoebe: Are you the **cutest**?

Chandler: I’m afraid I might just be.

Phoebe: I think it’s so great that you’re **into** this person yet for all you know, she could be 90 years old or have two heads. (...)

Joey [entra no apartamento]: What’s going on?

Phoebe: We’re wondering if his **girlfriend**’s a girl. (...) Okay. Ask her what is her method of birth control.

Chandler: All right. “My **husband** is **sleeping with** his secretary”. She’s **married**?

Phoebe: At least we know she’s a woman.

Chandler: I can’t believe she’s **married**.

Joey: Oh, man, I’m sorry.

Enquanto isso, no casamento de Barry e Mindy, Monica está tentando conversar naturalmente com Richard, mas os dois estão incomodados por causa da conversa que tiveram sobre o futuro:

Monica: I read this article that says you shouldn’t throw rice at **weddings**. (...) I’m not thinking about that thing we won’t think about.

Perto dali, Rachel encontra-se com Ross:

Ross: Hey, there. Are you all right?

Rachel: Yeah. But I saw the window I crawled out of at my **wedding**. And I just started thinking I shouldn’t be here. I shouldn’t. People will look at me and judge me and think about the last time.

Ross: It’s gonna be okay. It’s a **wedding**. People focus on the **bride**. (...)

Cerimonialista: It’s time. **Bridesmaids** and ushers let’s see two lines.

Rachel então se junta às outras madrinhas sem perceber que seu vestido está levantado, deixando à mostra um pedaço de sua calcinha. Após a cerimônia, em que um dos tios de Barry gritou que a bunda dela estava aparecendo, ela diz à Ross que o único momento mais constrangedor do que aquele na vida dela foi quando ela teve que cantar “Copacabana” em frente à escola toda. Ele diz que ela se saiu bem naquela ocasião:

Rach, look, I remember that. It wasn't so bad.
Rachel: Ross, would you stop! You got me. I'm **dating** you.

Depois disso, Mindy e Barry vêm cumprimentá-los e Barry se diz surpreso por Rachel ainda estar no casamento:

At our **wedding**, they'd packed up the chopped liver by now. (...)
Rachel: Why are people saying it's good to see me up and about?
Mindy: After you ran out on your **wedding** Barry's parents told people we were sort of insane.
Rachel: Insane?
Mindy: From the syphilis.
Rachel: What?
Barry: What were they gonna say? You didn't **love** me anymore?

Enquanto isso, Joey ainda está tentando encontrar um homem para beijar e melhorar seu beijo para o teste de ator. Ele telefona para sua ex-namorada Angela e a convida para sair, para que ela leve o namorado dela: *"I know you're **seeing** that guy. Maybe you could bring him... Hello? Hello?"*

Decepcionado porque a garota da internet é casada, Chandler pára de conversar com ela. Phoebe fica lendo as mensagens na tela do computador:

She asks what's wrong.
Chandler: What's wrong? You're **married**!
Phoebe: Oh, my.
Chandler: What?
Phoebe: She wants to meet you.
Chandler: Look, Phoebe, I wanted to meet her too. But she's **married**. She has a **husband**.
Phoebe: What if he's the wrong guy and you are the right guy? (...) Listen. Those are the bing-bongs of a woman **in love with** you.

Phoebe consegue convencê-lo e ele responde as mensagens da garota e combina um encontro. No casamento de Barry, Monica diz a Richard que precisa, sim, ter filhos e os dois ficam tristes. O padrinho levanta-se para fazer um brinde aos noivos:

Best man making a toast here. Thank you. I remember when Barry got home from his first **date** with Rachel.

Ele brinca com Barry que, assim como a banda é a mesma do casamento com Rachel, ele poderia fazer o mesmo discurso que havia preparado naquela ocasião. Depois diz que está brincando, parabeniza os noivos e diz a Rachel que poucas mulheres teriam a coragem de aparecer de novo como ela apareceu, principalmente mostrando um pedaço do bumbum. Ross fica bravo e levanta-se para falar:

Most of you don't know me. I'm Rachel's **boyfriend**. (...) And just for the record she did not run out on Barry because she had syphilis. I'm serious. The reason she walked out on Barry is simply that she didn't **love** him. (...) So, to review: Rachel took a lot of courage... doesn't have the syphilis and wound up with me. Cheers.

[Rachel levanta-se para ir embora]

Barry: And once again, she is out of here! Okay, who had 9:45?

Rachel [volta e pega o microfone]: You know what, Bar? I'm not gonna leave. I probably should, but I'm not. I promised myself I'd make it through at least one of your **weddings**. (...) [começa a cantar "Copacabana", esquece parte da letra e Ross a ajuda] Thank you, **honey**.

Mais tarde, todos estão dançando uma música lenta e Richard diz para Monica:

Okay. I'll do it.

Monica: You'll do what?

Richard: If it takes kids to **be with** you, then kids it is. (...)

Monica: Really?

Richard: Yeah, if I have to. Monica... I don't wanna **lose** you. (...)

Monica: I wanna have a baby. But I don't want to have one with someone who doesn't really want one.

Richard: God, I **love** you.

Monica: I know you do. Me too.

No dia seguinte, todos vão ao Central Perk esperar a garota da internet com Chandler e, para surpresa geral, a garota é Janice, ex-namorada dele. Ross decide ajudar Joey com o teste e o beija na boca. Joey explica que o teste já havia acontecido e que ele não conseguiu o papel, mas que gostou do beijo: *"But that was a hell of a **kiss**. Rachel is a very lucky girl"*.

As lexias encontradas na segunda temporada cujas definições dos dicionários fazem remissão aos relacionamentos amorosos estão organizadas nesta tabela:

LEXIA	Dicionário 1	Dicionário 2	Dicionário 3	Dicionário 4
appreciate (A) lexia simples	To value or regard highly.	To understand how good or useful someone or something is.	ø	Gostar.
best man (S) lexia complexa	The chief attendant of the bridegroom at a wedding.	The man who helps the bridegroom (=the man getting married) at a wedding ceremony.	The best man at a wedding is the man who assists the bridegroom.	Padrinho (de casamento).
bride (S) lexia simples	A newly married woman or a woman about to be married.	A woman at the time she gets married or just after she is married.	A bride is a woman who is getting married or who has just got married.	Noiva (no dia do casamento).
chick (S) lexia simples	A girl or young woman.	A word meaning a young woman, that some people think	ø	"broto".

		is offensive.		
cute (AD) lexia simples	Attractive, esp. in a dainty way.	Attractive in a sexual way.	If you describe someone as cute, you think they are sexually attractive.	Atraente.
date (A) lexia simples	To make a date with; go out on dates with.	To have a romantic relationship with someone.	If you are dating someone, you go out with them regularly because you are having, or may soon have, a romantic relationship with them.	Ø
dreamy (AD) lexia simples	Wonderful; marvelous.	Very attractive and desirable.	Ø	Ø
fiancé (S) lexia simples	A man engaged to be married; a man to whom a woman is engaged.	The man who a woman is going to marry and who she is engaged to.	A woman's fiancé is the man to whom she is engaged to be married.	Noivo.
girlfriend (S) lexia simples	A frequent or favorite female companion; sweetheart.	A woman who you are having a romantic relationship with.	Someone's girlfriend is a girl or woman with whom they are having a romantic or sexual relationship.	Ø
hold hands (A) lexia complexa	Ø	Hold each other's hands.	Ø	Dar as mãos.
honey (S) lexia simples	A person for whom one feels love or deep affection; sweetheart; darling.	Used to address someone you love.	You call someone honey as a sign of affection.	Querido(a), (meu) bem.
husband (S) lexia simples	A married man, esp. when considered in relation to his wife.	The man that a woman is married to.	A woman's husband is the man she is married to.	Marido.
kiss (A) lexia simples	To join lips in respect, affection, love, passion, etc.	To touch someone with your lips as a greeting or to show them love.	If you kiss someone, you touch them with your lips to show affection or sexual desire, or to greet them or say goodbye.	Beijar.
kiss (S) lexia simples	An act or instance of kissing.	An act of kissing.	Kiss is also a noun.	Beijo.
kisser (S) lexia simples	A person who kisses.	Ø	Ø	Ø
maid of honor (S) lexia complexa	An unmarried woman who is the chief attendant of a bride.	The chief bridesmaid at a wedding.	A maid of honor is the chief bridesmaid at a wedding.	Dama de honra; madrinha (de casamento)
marriage (S) lexia simples	The state, condition, or relationship of being married; wedlock.	The state of being married.	Marriage is the state of being married.	Matrimônio, casamento.
sexy (AD) lexia simples	Sexually interesting or exciting.	Sexually exciting or attractive.	You can describe people and things as sexy if you think they are sexually exciting or sexually attractive.	Sensual, erótico.

sleep with (A) lexia complexa	To have sexual relations with.	To have sex with someone, especially someone you are not married to.	If you sleep with someone, you have sex with them.	ø
stud (S) lexia simples	A man, esp. one who is notably virile and sexually active.	An insulting word for a man who has a lot of sexual partners and who is very proud of his sexual ability.	ø	ø
sweetheart (S) lexia simples	Either of a pair of lovers in relation to the other.	A way of addressing someone you love; the person that you love.	Your sweetheart is your boyfriend or your girlfriend.	Namorado; querido.
sweetie (S) lexia simples	Sweetheart.	A way of addressing someone you love.	You can call someone sweetie if you are fond of them, especially if they are younger than you.	ø
take somebody out (A) lexia complexa	ø	To take someone to a restaurant, cinema, club etc.	If you take someone out, they go to something such as a restaurant or theatre with you after you have invited them, and usually you pay for them.	ø
together (Adv) (1) lexia simples	Into or in relationship, association, business, or agreement, etc.	If two or more people are together or do something together, they are with each other or do something with each other.	If two people are together, they are married or having a sexual relationship with each other.	Juntos.

Tabela 3. Lexias da segunda temporada registradas pelos dicionários.

As legendas desta temporada contêm sete lexias cujos sentidos em relação ao amor tiveram que ser depreendidos do contexto. A primeira delas é a lexia complexa *go for it*, que significa fazer uma tentativa, e que pode ser usada em relação à vida amorosa, como foi o caso da tentativa de Rachel de ter um relacionamento com Ross. Já a lexia complexa *do somebody* – na fala de Paolo, “*I do Raquel*” – significa fazer sexo, já que ele a usa após ter dormido com Rachel, para explicar o que está fazendo no apartamento das garotas.

Encontramos duas outras lexias complexas, *be with somebody* e *feel about*, no diálogo entre Joey e Rachel, quando ele está tentando explicar para a amiga os sentimentos de Ross por ela. Ele diz “*I’ve been with my share of women*”, referindo-se às mulheres com quem ele se relacionou romanticamente e pelas quais nunca havia sentido o que Ross sentia por Rachel, “*I’ve never felt about anyone the way Ross felt about you*”. Concluimos que *be with somebody* significa ter algum tipo de relação amorosa com alguém, enquanto *feel about* diz respeito à forma como nos sentimos em relação a alguém.

A quinta lexia complexa, *be into somebody* foi extraída da fala de Phoebe, quando ela comenta como Chandler e a moça da internet estão se sentindo, um em relação ao outro, sem nunca ter se encontrado pessoalmente. Como os dois parecem estar apaixonados, concluímos que *be into somebody* significa estar interessado, estar gostando de alguém. Já a lexia simples *lose*, cujo significado é “perder”, é usada por Richard quando diz que não quer perder Monica. Ou seja, *lose*, neste caso, significa perder alguém no sentido de não ter mais um relacionamento amoroso com alguém, perder a pessoa como par romântico, como namorada, esposa ou amante, por exemplo.

Por fim, encontramos a lexia complexa *get back together* no diálogo entre Ross e Rachel: ela diz que ela e Paolo não estão juntos novamente e Ross pergunta se eles ficarão juntos novamente, ou seja, se voltarão a ter um relacionamento amoroso. Entendemos então que *get back together* é uma lexia complexa, porque ela tem um significado único, podendo ser traduzida como “voltar”.

4.3 A terceira temporada: *do you want to get back together?*

Na terceira temporada, Mônica leva bastante tempo para superar o final do relacionamento com Richard, Rachel e Ross terminam o namoro porque, quando dão um tempo, ele dorme com outra garota, e Chandler namora Janice até descobrir que ela está reatando a relação com o ex-marido. O primeiro episódio começa com todos chegando animados ao Central Perk:

Joey: That girl totally **winked at** me!
Phoebe: She did not **wink at** you.
Monica: You always think somebody's **winking at** you.

Como outras pessoas estão ocupando os lugares onde eles sempre se sentam, eles saem contrariados da cafeteria. No apartamento de Mônica, Ross, Phoebe e Rachel estão tomando café e conversando sobre canções românticas. Ross sugere um nome e Rachel discorda:

No way! The most **romantic** song ever was “The Way We Were.”
Phoebe: I think the one that Elton John wrote for that guy on Who's the Boss?
Rachel: What song was that, Pheebs?
Phoebe: **Hold me close** Young Tony Danza.

No apartamento de Chandler e Joey, Janice preparou panquecas para o café da manhã e está se despedindo de Chandler porque precisa ir falar com seu advogado:

Chandler: I can't believe I **date** a girl who's **getting divorced**. I'm such a grownup. (...)
Janice: I gotta go, I gotta go. Not without a **kiss**.
Chandler: Maybe I won't **kiss** you so you'll stay.
Joey: **Kiss** her. **Kiss** her!
Janice: I'll see you later, **sweetie**. Bye, Joey.
Joey: Bye-bye, Janice. [ela sai] So when are you **dumping** her?
Chandler: Nope. Not this time.
Joey: Come on, quit yanking me.
Chandler: I'm not yanking you.
Joey: This is Janice. (...) You look me in the eye and tell me, without blinking that you're not **breaking up** with her. No blinking.
Chandler: I'm not **breaking up** with her!

Enquanto isso, Monica está reclamando que sente falta de Richard e Rachel tenta consolá-la, mas eles têm que mudar de assunto quando Joey chega reclamando que Chandler não tem intenção de terminar o namoro com Janice:

Rachel: You **broke up** with him for a reason.
Monica: I know. I know. I'm just tired of **missing** him. (...)
Joey [entra pela porta]: They're not **breaking up**! Chandler and Janice? They're not breaking up! He didn't blink or anything!
Rachel: I'm not surprised. Have you seen them together? They're really **cute**.
Joey: "**Cute**"? This is Janice! You remember Janice?
Rachel: (...) She's his **girlfriend** now. I mean, what can we do?

Na cena seguinte, Ross e Rachel estão juntos na cama e ela pergunta a ele:

Honey... I was wondering... Do you still have that Navy uniform?
Ross: No, I had to return it to the costume place. I think I have an old band uniform from high school.
Rachel: You remember not **having sex** in high school, right? Well, honey, what about you?
Ross: What?
Rachel: Do you have any fun, you know, **fantasy**-type things?

No apartamento de Joey e Chandler, este chega com três ingressos para o um jogo de hóquei, e quando Joey fica sabendo que o terceiro ingresso é para Janice, ele tenta explicar para Chandler como se sente em relação a ela:

She used to drive you nuts before too, remember?
Chandler: I'm **crazy about** her now. I think this could be the real thing.

Ross descobre que Rachel contou para Phoebe sobre sua fantasia sexual com a princesa Leia de biquíni dourado, e eles estão discutindo. Rachel diz que é normal contar esse tipo de coisa para os amigos e dá o exemplo de quando os homens ficam a sós, trancados num cômodo conversando, mas Ross não concorda com a comparação:

That's different. That's like, who **dated** a stripper? Or who **did it** on the back of the Staten Island ferry? (...) But you don't talk about your **girlfriend** and the **intimate** stuff you do with her.
(...) [Rachel explica que conversa com as amigas sobre tudo]
Ross: Do you tell people about the night of five times?
Rachel: **Honey**, that was with Carol.

Enquanto isso, Phoebe está tentando fazer uma seção de relaxamento com Mônica, que não dorme há vários dias. Pede que ela pense em um lugar feliz, mas Monica não consegue se concentrar:

Monica: You think **breaking up** was a mistake? (...) I'll bet he's **over** me. I'll bet he's fine.

No Central Perk, Ross conta para Chandler que as mulheres conversam sobre tudo:

Like stuff you like. Stuff she likes. **Technique. Stamina. Girth.**
Chandler: **Girth**? Why? Why? Why? Why? Why would they do this?
Ross: Rachel says sharing's great and supposedly, you know, we ought to be doing it. Do you wanna? [Chandler concorda] (...) So the other night Rachel and I are in bed talking about **fantasies**... (...)
Chandler: You know when you're in bed with a woman and **fooling around** and you get all these mental images in your brain?

Mas eles param a conversa porque Chandler conta que sua mãe aparece em seus pensamentos quando ele está fazendo sexo, e Ross fica horrorizado. Chandler estava chateado porque Joey não gosta de Janice, então Joey e Janice resolvem passar um dia juntos para agradar Chandler. Quando voltam do passeio, Joey finge ter se divertido muito e Janice despede-se de Chandler:

I just came by to give you a **kiss**. I have to go pick up the baby. So, I'll see you later **sweetheart**. You too, Chandler.

Depois que Janice vai embora, Joey confessa a Chandler que continua não gostando dela, e que encontrou com Ross no Central Perk. Ele diz para Chandler não se preocupar por pensar em sua mãe na hora do sexo, pois ele, Joey, faz a mesma coisa: *“I always picture your mom when I’m **having sex**”*.

Em seu apartamento, Monica ainda não conseguiu dormir e está assistindo ao documentário sobre a guerra civil que havia encomendado para Richard. Ela recebe a visita de seu pai, que diz que esteve com Richard e que ele está muito mal:

Jack Geller: Worse than when he **broke up** with Barbara. (...) Honey, **relationships** are hard. Like your mom and me. You know, after we graduated from college, we **broke up** for a while.

O episódio termina com Rachel vestida de princesa Leia e Ross olhando para ela assustado porque, por causa do que Chandler lhe contou, ele vê em Rachel o rosto de sua mãe:

Rachel: What? **Honey**, what is it? Did I get the hair wrong? (...) What is it? Come on, **sweetie**. You’re, like, freaking me out here.

Durante a terceira temporada, Rachel começa a trabalhar em lojas de roupas, porque acredita que tem vocação para trabalhar com moda. Ela e Ross começam a passar menos tempo juntos e brigam por causa disso e ela diz que é melhor os dois darem um tempo (*take a break*). Ross vai encontrar Chandler e Joey em uma boate e eles o convencem a ligar para Rachel para fazer as pazes, mas quando ele liga, ele escuta a voz de Mark (colega de Rachel de quem Ross tem muito ciúme) e, furioso, acaba dormindo com uma garota. Rachel descobre e termina o namoro definitivamente e demora um pouco para que eles voltem a ser amigos. No último episódio, no Central Perk, Ross está sentado no sofá com sua nova namorada, Bonnie, e Chandler pergunta para ela:

So your first **sexual** experience was with a woman?

Bonnie: I was 15. It was my best friend, Ruth. And we got drunk on that hard cider. And then suddenly, we were **making out**.

Chandler: Tell it again. Seriously.

Rachel [olhando de longe]: Is that woman capable of talking about anything else but **sex**?

Joey: Yeah, sure. Earlier she was talking about geography.

Monica: She was listing the countries she’s **done it** in.

Phoebe chega na cafeteria toda animada porque encontrou uma amiga de sua mãe que mora na praia, com quem ela quer conversar sobre seus pais, e convida todos para passarem o final de semana na praia, em Montauk. Bonnie diz que não pode ir porque terá que trabalhar.

Phoebe: So, great! Tomorrow we're gonna drive out to Montauk.

Joey: Hey, Bonnie **had sex** there!

No dia da viagem, Monica e Chandler estão conversando do lado de fora do Central Perk, esperando os outros chegarem para irem juntos para Montauk. Um casal passa andando de mãos dadas e Monica lamenta:

Would you look at them? I'm never gonna find a **boyfriend** again. I'm gonna die an old maid.

Chandler: You're not gonna die an old maid. Maybe an old **spinster** cook.

Monica: Thanks.

Chandler: Besides, worse comes to worse I'll be your **boyfriend**.

Monica [rindo]: Yeah, right.

Chandler: Why is that so funny?

Monica: You made a joke, right? So I laughed.

Chandler: A little too hard. What am I, not **boyfriend** material?

Monica: No, you're Chandler. You know, Chandler!

Chandler: Okay, so we've established my name and hit me. But theoretically, say we weren't friends. Say it's a **blind date**. I show up at your door, and I'm like, "Hey, nice to meet you."

Monica: I'd probably be scared of a guy using a fake voice.

A conversa é interrompida pela chegada dos outros quatro amigos. Eles partem para o litoral no taxi de Phoebe e, quando chegam lá, o chão da casa está coberto de areia, e Chandler ainda está perturbado porque Monica disse que ele não poderia ser seu namorado:

Chandler: You know what this reminds me of? Why couldn't I be your **boyfriend**?

Monica: Are you still on that?

Joey: Would you let it go already?

Monica: Thank you, Joey.

Joey: But you'd **go out with** me, right?

Monica: No. It's the same as with Chandler. We're friends.

Mais tarde, começa a chover e eles não têm o que fazer. Rachel acaba de pintar as unhas de Monica e pede que Ross a deixe pintar as dele porque ela está entediada. Como ele não concorda, ela corre atrás dele brincando e os dois caem deitados no sofá e ficam se olhando por um instante. Em seguida, todos começam a jogar um jogo de tabuleiro e, quando Rachel sai da mesa para preparar mais margaritas, Monica vai atrás dela e pergunta o que está havendo entre ela e Ross:

Chasing him around the room.

Rachel: Please!

Monica: He's totally **flirting** with you too.

Rachel: He is, isn't he? I don't know. Maybe it's just being here at the beach together... I don't know, but it's like something...

Nesse momento, a namorada de Ross entra na casa, Ross vai cumprimentá-la e ela conta que seu chefe no trabalho lhe deu folga. Rachel fica decepcionada. Na manhã seguinte, na cozinha, Monica, Chandler, Phoebe e Rachel estão tomando café:

Chandler [dirigindo-se à Monica]: So you still don't think I'm **boyfriend** material? I saw you **checking me out** during the game last night. (...)

Rachel: Well, I assume the happy **couple** isn't up yet? Did you guys hear them last night?

Chandler: I don't know what they were doing, but sea turtles actually came up to the house.

Mais tarde, Bonnie volta da praia e encontra Rachel sentada do lado de fora da casa lendo um livro. Ela comenta que a água estava ótima e que sente falta da época em que tinha o cabelo raspado porque o cabelo comprido fica cheio de areia. Rachel diz que achava muito bonito o visual de Bonnie quando esta era careca, e a convence a raspar o cabelo de novo. Quando Bonnie aparece careca e conta para Ross quem a incentivou, Ross vai tirar satisfações com Rachel:

What the hell were you thinking?

Rachel: I don't know,

Ross: You don't know? You balded my **girlfriend**!

Rachel: All right. Do you think it's easy for me to see you with somebody else?

Ross: You're the one who **ended** it! Remember?

Rachel: Because I was mad at you! Not because I stopped **loving** you!

Ross: You still **love** me?

Rachel: No.

Ross: You still **love** me.

Rachel: Yeah, so? You **love** me.

Ross: What does this mean? I mean, do you want to **get back together**?

Rachel: No! Maybe! I don't know. I still can't forgive you for what you did. I can't. But sometimes when I'm with you, I just feel so...

Ross: What?

Rachel: I just feel... I just--

Ross: What?

Rachel: I feel...

Rachel não completa a frase porque Ross a beija, mas o beijo é interrompido por Chandler e Joey, que chegam discutindo. Ela diz que vai subir para o quarto e ele fica olhando para ela. Ross conta para os rapazes o que aconteceu e Joey fica entusiasmado:

You guys are totally **getting back together**.

Ross: That's not true. She doesn't even know what she wants. Rachel's still mad about the whole thing.

Chandler: Then you gotta back away. You don't need that kind of hurt. Take it from a guy who's never had a long-term **relationship**.

Ross: I know, but I really want to go up there and finish that **kiss**. (...) And I'm finally **moving on**. **Getting over** Rachel was so... I'm finally feeling sane. And if I go up there and I **kiss** her... God, I want to **kiss** her! And it doesn't **work out**, do I wanna put myself through that again?

Joey: Let me get this straight. If you go with Bonnie, you're doing the smart, healthy thing and **moving on**. Right? And if you go with Rachel, Bonnie's **free** tonight?

Diante desse impasse, Ross sobe as escadas e entra em um dos quartos. Enquanto isso, Chandler está tentando convencer Monica de que poderia ser seu namorado. Ele bate na porta fingindo que veio buscá-la para um encontro, mas, como ela diz que a voz dele está estranha, ele pede uma segunda chance:

You're gonna wanna **date** this next guy, I swear! Okay, come on. (...) Hi, I'm Dorf! Your **date** for the evening. Dorf on **dating**? That's good stuff!

A terceira temporada termina com a dúvida quanto ao quarto em que Ross entrou, ou seja, se ele foi atrás de Rachel ou voltou para sua namorada Bonnie. As lexias desta temporada que farão parte do campo léxico do amor, e suas respectivas definições, estão na seguinte tabela:

LEXIA	Dicionário 1	Dicionário 2	Dicionário 3	Dicionário 4
blind date (S) lexia complexa	A social appointment or date arranged, usually by a third person, between two people who have not met.	An arranged meeting between a man and woman who have not met each other before.	A blind date is an arrangement made for you to spend a romantic evening with someone you have never met before.	Encontro marcado com desconhecido do sexo oposto.
check somebody out (A) lexia complexa	∅	To look at someone or something because they are interesting or attractive.	∅	∅
couple (S) lexia simples	Two persons considered as joined together, as a married or	Two people who are married or having a sexual or romantic relationship.	A couple is two people who are married, living together, or having	Casal.

	engaged pair, lovers, or dance partners.		a sexual relationship.	
crazy about (AD) lexia complexa	Very enamored or infatuated (usually fol. by about).	∅	If you are crazy about someone, you are deeply in love with them.	Ser (estar) louco por.
date (S) lexia simples	A person with whom one has such a social appointment or engagement [date].	Someone that you have a date with.	If you have a date with someone with whom you are having, or may soon have, a romantic relationship, you can refer to that person as your date.	∅
flirt (A) lexia simples	To court triflingly or act amorously without serious intentions; play at love; coquet.	To behave towards and talk to someone as though you are sexually attracted to them, but not in a very serious way.	If you flirt with someone, you behave as if you are sexually attracted to them, in a playful or not very serious way.	Flertar, coquetear.
fool around (A) lexia complexa	To philander or flirt; to be sexually promiscuous, esp	To have a sexual relationship with someone else's wife, boyfriend etc.	If someone fools around with another person, especially when one of them is married, they have a casual sexual relationship.	∅
get divorced (A) lexia complexa	∅	Legally end your marriage.	∅	∅
hold somebody close (A) lexia complexa	∅	To put your arms around someone in order to comfort them, show you love them etc.	∅	∅
intimate (AD) lexia simples	Engaged in or characterized by sexual relations.	Connected with sex.	∅	∅
make out (A) lexia complexa	To engage in kissing and caressing; to have sexual intercourse.	To kiss and touch someone in a sexual way.	If two people are making out, they are engaged in sexual activity.	∅
romantic (AD) lexia simples	Of, pertaining to, or of the nature of romance; characteristic or suggestive of the world of romance.	Connected with feelings of love or with a loving relationship.	Romantic means connected with sexual love.	Romântico.
sex (S) lexia simples	Coitus.	The activity in which a male and female join their sexual organs in order to create babies, or for pleasure.	Sex is the physical activity by which people can produce young.	Sexo.
sexual (AD) lexia simples	Of, pertaining to, or for sex.	Connected with sex.	Sexual feelings or activities are connected with the act of sex or with people's desire for sex.	Sexual.
spinster	A woman still unmarried beyond	An unmarried woman, usually one	A spinster is a woman who has	Solteirona.

(S) lexia simples	the usual age of marrying.	who is no longer young and seems unlikely to marry.	never been married; used especially when talking about an old or middle-aged woman.	
technique (S) lexia simples	Method of projecting personal charm, appeal, etc.	∅	∅	∅

Tabela 4. Lexias da terceira temporada registradas pelos dicionários.

Quanto às lexias não definidas pelos dicionários, a primeira que encontramos foi a lexia complexa *wink at somebody*, que significa piscar para alguém, mas os dicionários não mencionam a intenção de paquerar que pode ser uma das motivações para esse gesto. Joey entra no *Central Perk* dizendo que uma garota piscou para ele nesse sentido de paquera. A segunda foi a lexia simples *miss*, usada para expressar saudade de alguém ou de alguma coisa, que Monica usa para dizer como se sente em relação a seu ex-namorado, Richard, depois que eles terminaram o romance.

Há também um diálogo em que Ross está contando para Chandler que mulheres conversam sobre sexo com suas amigas e que falam de coisas muito pessoais, como diâmetro e capacidade de fazer esforço, expressas, respectivamente, pelas lexias simples *girth* e *stamina*. Como o assunto é sexo, concluímos que se trata do diâmetro do pênis e da potência sexual. Na mesma conversa, Ross conta que conversou com Rachel sobre *fantasies* (fantasias) que, dado o contexto, entendemos como fantasias sexuais, já que Rachel pergunta insinuante para ele se ele ainda tem o uniforme de marinheiro e pergunta se ele também tem alguma dessas fantasias.

Ross também exemplifica para Rachel o tipo de coisa relacionada a sexo que os homens conversam e, entre os exemplos, ele diz: “*who did it on the back of the Staten Island ferry?*” (“quem fez na parte de trás da balsa de Staten Island?”). Entendemos, portanto, que a lexia complexa *do it* significa fazer sexo. No final da temporada, encontramos mais quatro lexias: *end*, *get over somebody*, *work out* e *be free*. A lexia simples *end* foi encontrada nos dicionários com o sentido de pôr fim, de terminar alguma coisa, mas não há menção do sentido de terminar um relacionamento amoroso. Conseguimos identificar esse sentido quando Ross usa a lexia *end* para dizer para Rachel que foi ela que terminou o namoro deles.

Encontramos também as lexias complexas *get over* e *work out* nos dicionários com os sentidos de, respectivamente, “superar” algo e “funcionar”, mas não mencionam expressamente o sentido de superar uma pessoa com quem se teve um relacionamento amoroso, nem o sentido de uma relação dar certo, funcionar. Depreendemos essas duas

possibilidades de sentido da cena em que Ross está em dúvida se fica com Rachel ou Bonnie, e conta como foi difícil superar Rachel e de seu medo de passar por tudo de novo se o relacionamento entre eles não desse certo novamente. Por fim, encontramos a *lexia complexa be free* no sentido de estar livre, solteiro, de não estar comprometido, quando Joey pergunta a Ross se Bonnie estará livre caso ele volte com Rachel.

4.4 A quarta temporada: *we were on a break!*

O primeiro episódio da quarta temporada começa com Joey explicando o que aconteceu no final da temporada anterior. Ele fala da amiga da mãe da Phoebe que morava na praia, e que ele não sabe o que aconteceu com as duas, da insistência de Chandler para convencer Monica, e da indecisão de Ross entre Rachel e Bonnie:

Monica joked she wouldn't **date** Chandler. I don't know what happened there either. Ross's new **girlfriend** shows up. Rachel gets Bonnie to shave her head. Then they **kiss**. Now he has to choose Rachel or the bald girl. I don't know what happened there either.

A cena seguinte mostra que Ross escolheu entrar no quarto de Rachel. Ela está passando creme na cabeça de Bonnie, que está queimada de sol. Bonnie vai para o outro quarto e Ross e Rachel se beijam, mas Ross interrompe o beijo:

I got to go **break up** with Bonnie.

Rachel: Here? Now?

Ross: I can't stay here all night. If I go in there, she'll want to do stuff.

Enquanto isso, a amiga da mãe de Phoebe acaba de revelar que é sua verdadeira mãe. Ela começa a explicar como tudo aconteceu:

Remember how I said Lilly, Frank and I were close? We were very close.

Phoebe: How close?

Mãe: The three of us were kind of a **couple**. (...) Anyhow, somehow I got pregnant and I was scared.

Na casa de praia, Joey, Chandler e Monica estão na cozinha. Monica diz:

Shoot! We're out of soda.

Chandler: I'll get you some.

Monica: Really?

Chandler: No, because I'm not your **boyfriend**.

Phoebe chega e conta a eles que acaba de encontrar sua mãe biológica. Ela diz que quer ficar sozinha e vai para o quarto, mas chama Monica para ir com ela. Então Joey começa a conversar com Chandler:

(...) what if you found out that your mom wasn't really your mom and your new mom turned out to be really **hot**? Oh, man, huh?

Na cena seguinte, Ross volta ao quarto de Rachel após ter terminado o namoro com Bonnie. Rachel lhe entrega uma carta, dizendo que se trata de coisas que ela pensou sobre o relacionamento dos dois, ela explica:

Before we even think about us **getting back together** I need to know how you feel about this stuff.

Mas a carta tem dezoito páginas e Ross não consegue ler e dorme e, na manhã seguinte, ele diz a Rachel que leu. Os seis amigos então voltam para Nova Iorque, e Ross, inconformado após ler a carta, está na cafeteria conversando com Chandler e Joey:

She wants me to take responsibility for everything that went wrong. She goes on for five pages about how I was **unfaithful** to her. We were on a **break**!

Chandler: If you say that one more time, I'll **break up** with you.

Ross: This **breakup** was not all my fault. She says here, "If you accept full responsibility I can begin to trust you again. (...)"

Chandler: You have what you want. You're **back with** her. If you bring this up now, you'll wreck it.

Na manhã seguinte, Ross e Rachel acordam juntos na cama dela e ela diz que estava preocupada com a carta, mas que a forma como ele reagiu mostra que ele amadureceu, e que ele merece crédito por isso. Ela diz que sua mãe não concorda que ele possa ter mudado:

My mom never thought this would work out. She said, "Once a **cheater**, always a **cheater**." (...)

Ross [perde a paciência]: We were on a **break**! (...) It took two people to **break up** this **relationship**.

Rachel: You and that girl, which yesterday you took full responsibility for. (...) I can't believe I thought of **getting back** with you! We **are so over**.

Ross: Fine by me.

Depois que Ross e Rachel discutem e se separam novamente, Chandler e Monica estão jogando cartas, e ele volta ao assunto de ser um possível namorado de Monica:

If we were a **couple**, we could play naked.

Monica: Would you stop?

Chandler: Okay. All right.

Monica: All right. I think you're great. I think you're sweet and smart and I love you. But you'll always be the guy who peed on me.³⁰

Enquanto Ross e Rachel ainda estavam namorando, ela deixa de trabalhar como garçonete no Central Perk e começa a trabalhar na loja de departamentos Bloomingdale's, porque acredita que tem vocação para trabalhar com moda. Um tempo depois, ela consegue um emprego de assistente de compras na loja Ralph Lauren, onde conhece e se apaixona por um cliente, Joshua. No final da quarta temporada, ela pede que Ross vá a uma apresentação de ópera com a filha de um colega de trabalho para que ela possa sair com Joshua. A moça em questão chama-se Emily e está em Nova Iorque a passeio porque mora em Londres. Ross se apaixona por ela e a pede em casamento para que possam morar juntos.

O casamento será em Londres e todos vão, com exceção de Phoebe, que está grávida dos trigêmeos de seu irmão, Frank, pois concordou que os embriões fossem implantados em seu útero, já que a esposa de Frank não pode ter filhos. Quando recebeu o convite de casamento, Rachel decidiu não ir porque achou que seria muito difícil para ela ver Ross casando-se com outra mulher. O último episódio da quarta temporada começa com os amigos acabando de arrumar as malas para partir para Londres. Phoebe está deitada no sofá e Ross vai despedir-se dela com um abraço:

Phoebe: Have a great **wedding**.

Ross: Thanks.

Ross vai despedir-se de Rachel e insiste que ela vá ao casamento, ele pergunta por que ela não tira uns dias de folga do trabalho, e ela responde:

Because I can't. I told you.

Ross: This is my **wedding**.

Em Londres, Ross, Emily e Monica estão andando pela rua. Emily está muito nervosa porque várias coisas da festa do casamento, como as flores e a comida, não estão saindo como ela planejou. Ross tenta acalmá-la:

Emily, **honey**. Okay? [fazendo um sinal de "tempo" com as mãos]

Emily: Well, up yours too!

Ross: What?

Emily: Oh, that's not what it means.

³⁰ Este estudo não abrange o amor entre amigos, e sim o amor no sentido sexual, romântico. Por isso o adjetivo *sweet* e o verbo *love* não foram grifados neste trecho.

Ross: No! That's "time out".
Emily: Sorry.
Ross: **Sweetie**, relax. Everything will be great, okay?
(...)
Monica: I can't wait to see where you're **getting married**.
Ross: It's beautiful. Her parents **got married** here.
Emily: I can't believe they're tearing it down.

Quando eles chegam à igreja, descobrem que ela já havia começado a ser demolida.
Mais tarde, Monica está experimentando o vestido e tentando acalmar Emily:

Don't worry, you'll find some place to **get married**. (...)
Emily: We can't find another place. Then we can't have the **wedding**. (...)
Monica: You're gonna find a place. But even if, God forbid, you didn't, so you postpone the **wedding**. (...) Look, either way you're gonna **get married**. You're gonna be happy.

Enquanto isso, Rachel está contando para Phoebe que está se sentindo mal por ter deixado Ross aborrecido com ela por ela não ir ao casamento. Phoebe tenta consolá-la:

Don't be so hard on yourself. If I was still **in love with** some...
Rachel: Still **in love with**? I'm not **in love with** Ross.
Phoebe: Good! Yeah, me neither.
Rachel: I'm not at the **wedding**, because he's my ex-**boyfriend** and that would be uncomfortable. Not because I'm **in love with** him. I like Ross as much as anyone. Clearly, I have **feelings** for him, but they don't mean **love**. I mean, do I still have **love feelings** for Ross? Yeah! I have continuing **feelings** of **love**. But that doesn't mean I'm still **in love with** him. I have **sexual feelings** for him, but I do **love** him. Oh, my God! Why didn't you tell me?
Phoebe: We thought you knew!
Rachel: We?
Phoebe: We all know. We talk about it all the time.

Em Londres, Emily chega ao hotel e Ross conta a ela que o pai dela está arranjando um outro lugar para o casamento. Emily diz que pode não ser necessário, porque estava conversando com Monica e esta lhe disse que o casamento poderia ser adiado até que Emily conseguisse que tudo fosse do jeito que ela queria.

Emily: ...and she suggested we put the **wedding** off for a bit.
Ross: She said what?
Emily: If I won't be happy with somewhere we'd find in a day we should postpone it. (...) Don't you understand? This is our **wedding**!
Ross: Postponing it is not an option. This is when we're **getting married**. (...)
Emily: If you don't understand how important this is to me perhaps we shouldn't **marry** at all!

Na cena seguinte, Rachel chega ao apartamento carregando várias sacolas de compras, mas diz que não se sente melhor. Ela e Phoebe começam a conversar sobre os sentimentos dela por Ross:

Phoebe: I can help you **get over** him.

Rachel: You can?

Phoebe: I need you to bring me photos of Ross and a small piece of chocolate and a glass of tepid water. (...) I'll show you a picture of Ross. And you remember all the bad things about him. Focus on his flaws.

Rachel: I can do that. I did that while we were **going out**.

Phoebe: (...) Close your eyes. Imagine that you're with Ross. Imagine that you're **kissing** him.

A estratégia de Phoebe não parece funcionar muito bem e, enquanto isso, em Londres, Joey chega ao hotel bastante animado com o filme que fez com sua câmera. Ele filmou uma moça chamada Fergie e está mostrando o filme para Chandler e Monica no quarto do hotel. Joey pediu que Fergie falasse para a câmera que gostou do chapéu de pelúcia com a bandeira da Inglaterra que ele acabara de comprar e, depois disso, ele começa a paquerá-la:

So I hear you're **single** now.

Fergie: Yeah, I don't like the hat that much.

Joey: Okay.

Nesse momento, Ross entra no quarto e vai tirar satisfações com Monica sobre a conversa que ela teve com Emily:

Was it your idea to postpone the **wedding**? (...) What do you do when the **bride** says she doesn't want the **wedding** at all?

Monica: She said that? Why?

Ross: I don't know. I said it was stupid to put off the **wedding** and she, like, flipped out.

Monica: Oh, my God! You're even dumber than I am.

Ross: Excuse me?

Monica: How long have you been planning this **wedding**?

Ross: I don't know. A month?

Monica: Emily's probably been planning it since she was 5. (...) That's what we did. We dreamed about the perfect **wedding**. In the perfect place. With the perfect four-tiered **wedding cake**. With the little people on top. But the most important part is that we had the perfect guy who understood just how important all that stuff was.

Depois que Ross entende por que os detalhes do casamento são tão importantes para Emily, ele e Monica a levam na igreja onde ela queria se casar, parcialmente destruída, para fazer-lhe uma surpresa: eles encheram o lugar de luzes e planejaram um jeito de realizar a cerimônia ali mesmo. Emily entra no lugar perguntando a Monica por que eles a levaram lá:

Why have you brought me here?
Monica: You'll see.
Emily: This **wedding** won't happen. (...)
Ross: [depois de mostrar o lugar para ela]: And, I don't know, if it rains...
Emily: Then we'll get wet.
Monica: I don't even have a **date**.

Enquanto isso, em Nova Iorque, Rachel decide ir para Londres, para desespero de Phoebe, que tenta impedi-la:

Rachel: I have to tell Ross I **love** him. (...)
Phoebe: But what about all the finding-his-flaws stuff we've been doing?
Rachel: Yeah, that didn't work.
Phoebe: You can't go. Ross **loves** Emily.
Rachel: I know, but I have to tell him how I feel. He deserves all the information to make an informed decision.
Phoebe: You're going because you hope he'll say: "I **love** you too. Forget the British chippy."
Rachel: You think he will?
Phoebe: No, because he's **in love with** the British chippy! You're just gonna mess with his head and ruin his **wedding**. It's too late! You missed your chance. I'm sorry. This must be hard. But it's over.
Rachel: No, it's not over until someone says, "I do."
Phoebe: I do! I do!

Phoebe então telefona para a casa de Emily para tentar avisá-la que Rachel está indo para Londres. A governanta que atende o telefone explica onde Emily está:

Miss Waltham is at the **rehearsal dinner**. (...)
Phoebe: Could you just give me the number for where they are?
Housekeeper: I'm afraid I'm not at liberty to divulge that information.
Phoebe: Somebody is on their way to ruin the **wedding**, and I have to warn somebody.

No jantar de ensaio, os pais de Ross se apresentam ao pai de Emily, mas a esposa dele está falando no celular e não lhes dá atenção. Ele explica:

She's very self-involved. I should never have **married** her. (...) Nice of you to offer to pay for half the **wedding**.
Jack Geller: The hell with tradition. We're happy to do it.
Judy Geller: We know how expensive **weddings** can be. Besides, this may be the only **wedding** we get to throw.
(...)
Jack Geller: What the hell? [o casal Waltham não está mais com eles]
Ross: What's up, Dad?
Jack Geller: This bill for my half of the **wedding**. It's insane.
Judy Geller: How can it be so much? The **reception**'s at their house.

Em seguida, Chandler chama a atenção de todos para fazer um brinde aos noivos:

I've know Ross for a long time. I knew him when he was with his first **girlfriend**. I thought things were going to work out for him, until the day he over-inflated her.

Nenhum dos convidados ri da piada de Chandler e ele fica desconcertado. Nesse momento, o telefone celular da madastra de Emily toca, e a ligação é de Phoebe:

I need to speak with one of the **best men** or Ross' sister, Monica. (...)
Chandler [continua o brinde]: We're excited that Ross and Emily are **getting married** at Montgomery Hall. To think, my friend **getting married** in Monty Hall. Come on, Monty Hall! Let's Make a Deal. Come on, you people! All right, forget it. Congratulations, Ross and Emily.
Joey: **Best man** number two, Joey Tribbiani. I'm not good with the jokes like Chandler here. Congratulations to the happy **couple**.

Joey está com saudades de casa e, após o brinde, pergunta para Chandler se eles já podem ir embora. Uma moça sentada ao seu lado escuta e pergunta se ele está mesmo indo embora, porque ela queria conhecê-lo melhor, e ele fica feliz na mesma hora e responde: "*I'm not going anywhere, sweetheart*".

Mais tarde, Monica e Chandler estão sentados conversando, ele está envergonhado porque ninguém achou graça do seu brinde e ela também não está se sentindo bem porque sua mãe insinuou que ela nunca iria se casar: "*My mother's driving me crazy. But Ross is **getting married**. I'm happy*". Então um homem se aproxima e parabeniza Monica pensando que ela fosse mãe de Ross. Ela fica chateada e Chandler tenta consolá-la. Ela diz: "*My mother's right. I'll never **get married***".

Ross, por sua vez, está tentando fazer com que seus pais e os pais de Emily entrem em um acordo quanto à divisão das despesas do casamento: "*Could we please just settle it after the **wedding**?*"

Enquanto isso, Rachel está tentando embarcar em um avião para Londres. Ela foi ao aeroporto, mas teve que voltar ao apartamento para buscar o passaporte, que havia esquecido. Quando ela chega novamente ao aeroporto, o avião que ela queria pegar já havia decolado e ela tenta convencer a balconista a fazê-lo voltar para buscá-la: "*Look, if I don't get to London he is gonna **marry** that other girl*".

Na manhã seguinte, em Londres, Ross acorda eufórico porque é o dia de seu casamento, e entra gritando no quarto de Chandler:

I'm **getting married** today!
Chandler: Morning.
Ross: I'm **getting married** today!
Chandler: Yeah, you are.

Rachel finalmente consegue embarcar para Londres e está muito ansiosa. Um homem sentado ao seu lado no avião se irrita porque ela está fazendo barulho e ela pede desculpas e começa a contar para ele por que está indo para a Inglaterra: “*I’m going to London to tell this guy that I **love** him*”.

Phoebe telefona para o apartamento de Joey e pergunta a ele onde ele esteve, porque ela estava tentando falar com ele há muito tempo. Ele responde:

I spent the night out. I met this cute **bridesmaid**. She is so...

Phoebe: I don’t want to hear it!

Joey: Pheebs, you know you’re still my number-one girl.

Phoebe: No. No. We have an emergency. Rachel’s coming to London.

Joey: Great!

Phoebe: No, it’s not great. She’s coming to tell Ross that she **loves** him.

Joey: But he **loves** Emily.

Phoebe: I know that! You have to stop her. She’s going to ruin the **wedding**.

Joey: Okay.

Enquanto isso, Rachel está no avião contando para o passageiro sentado na poltrona do corredor ao lado dela sua história de amor com Ross, quando o outro passageiro, sentado na poltrona ao seu lado esquerdo, perde a paciência e interrompe o que ela está dizendo:

Rachel: And so then I realized, all the stuff that I had been doing... **proposing** to Joshua, lying to Ross about why I couldn’t come to the **wedding**... was all just a way...

Passenger: Oh, oh, oh, oh! I’m sorry, can I interrupt? I just want to say that you are a horrible, horrible person.

Rachel: Pardon me?

Passenger: You say you **love** this man, and yet you’re about to ruin the happiest day of his life. I’m afraid I have to agree with your friend Pheebs. This is a terrible, terrible plan.

Rachel: But he has to know how I feel.

Passenger: But why? He **loves** this Emily person. No good can come of this.

Rachel: Well, I think you’re wrong.

Passenger: Oh, no.

Rachel: He doesn’t really **love** her. It’s just a **rebound** thing from me. You’ll see.

Passenger: Fortunately, I won’t. And by the way, it seems to be perfectly clear that you were on a **break**.

Em Londres, Joey está no quarto pensando no que Phoebe lhe contou e em como fazer algo para impedir que Rachel atrapalhe o casamento, quando Chandler entra e ele pergunta:

Have you seen Monica?

Chandler: I’m not **see**ing Monica.

Joey: What?

Chandler: What?

Joey: We gotta find her. Rachel's coming to tell Ross she **loves** him.

Mas Monica já está na igreja para o casamento. Ela, sua mãe e a madrastra de Emily entram, e o lugar está muito bonito, enfeitado com luzes. Monica comenta que adorou a decoração, enquanto Ross está tentando convencer seus pais e os pais de Emily a pararem de brigar por causa das despesas do casamento:

Monica: I love it. I only hope my **wedding** looks this good. (...)

Ross: This is our **wedding day**! From now on, everyone gets along. (...) My God! You look beautiful. [olhando para Emily]

Emily: You're not meant to see me before the **wedding**. It's bad luck.

Então eles se beijam apaixonados e Rachel chega e fica parada diante da cena romântica. Ela fica triste, e quando Ross a vê e pergunta o que ela está fazendo ali, ela responde que queria dizer parabéns a ele, e eles se abraçam. A cerimônia começa e Phoebe telefona para o celular da madrastra de Emily:

Can I talk to one of the **best men**? This is going to be the last time.

Mrs Waltham: There's a girl on the phone for you. [dirigindo-se a Joey]

Phoebe pergunta para Joey se ele conseguiu deter Rachel e ele conta que está tudo bem, que ela apenas deu um abraço em Ross quando o encontrou. Phoebe então pede que ele narre para ela o que está acontecendo: "*I'm about to pass the **bridesmaid** I hooked up with last night*".

A cerimônia começa, e o padre pede que os noivos repitam o que ele diz:

Now, Emily, repeat after me. I, Emily...

Emily: I, Emily...

Priest: ...take thee, Ross...

Emily: ...take thee, Ross...

Priest: ...as **my lawfully wedded husband**, in sickness and in health...till death parts us.

Emily: As **my lawfully wedded husband**, in sickness and in health...till death parts us.

Priest: Now, Ross... Repeat after me. I, Ross...

Ross: I, Ross...

Priest: ...take thee, Emily...

Ross: ...take thee, Rachel...

Todos os convidados ficam em silêncio, chocados porque Ross falou o nome errado no altar, e o padre pergunta para Emily se ele deve continuar. O episódio termina nesse momento, e a continuação da cena se passa no primeiro episódio da temporada seguinte. As contribuições desta temporada para o campo léxico estão na tabela que segue:

LEXIA	Dicionário 1	Dicionário 2	Dicionário 3	Dicionário 4
break (S) lexia simples	A suspension of or sudden rupture in friendly relations.	∅	∅	Rompimento.
breakup (S) lexia simples	The ending of a personal, esp. a romantic relationship.	The act of ending a marriage or relationship.	The break-up of a marriage, relationship or association is the act of it finishing or coming to an end because the people involved decide that it is not working successfully.	Dissolução.
cheater (S) lexia simples	A person or thing that cheats.	∅	A cheater is someone who cheats.	∅
feeling (S) lexia simples	A sentiment.	∅	Feeling for someone is love, affection, sympathy, or concern for them.	Emoção.
hot (AD) lexia simples	Sexy; attractive.	∅	∅	∅
hook up with (A) lexia complexa	∅	To meet someone and become friendly with them.	∅	∅
propose (A) lexia simples	To make an offer or suggestion, esp. of marriage.	To ask someone to marry you, especially in a formal way.	If you propose to someone, or propose marriage to them, you ask them to marry you.	Propor casamento.
rebound (S) lexia simples	After being rejected by another.	Someone who is on the rebound is upset or confused because a romantic relationship they had has ended.	If you say that someone is on the rebound, you mean that they have just ended a relationship with a girlfriend or boyfriend. This often makes them do things they would not normally do.	∅
somebody's lawful wedded husband/wife (S) lexia complexa	∅	Someone's legal husband or wife.	∅	∅
unfaithful (AD) lexia simples	Not sexually faithful to a spouse or lover.	Someone who is unfaithful has sex with someone who is not their wife, husband, or usual partner.	If someone is unfaithful to their lover or to the person they are married to, they have a sexual relationship with someone else.	Infel.
wedding cake (S) lexia complexa	A white cake, usually in tiered layers, covered with white icing and decorated.	∅	A wedding cake is a large cake, usually decorated with icing, that is served at a wedding reception.	Bolo de noiva.

Tabela 5. Lexias da quarta temporada registradas pelos dicionários.

Quanto às lexias não registradas pelos dicionários, a primeira que encontramos foi a lexia complexa *be back with somebody*, na cena em que Chandler diz a Ross que ele está com Rachel novamente, que eles voltaram, e que é isso que importa. Concluimos que *be back with somebody* significa ter novamente um relacionamento com alguém após um período de separação. A segunda foi a lexia complexa *be over somebody*, que Rachel usa quando diz que não devia ter voltado com Ross porque o que havia entre eles tinha acabado, no sentido de um ter superado o outro, de não sentirem mais a mesma coisa. Concluimos que *be over somebody* refere-se ao fim do sentimento amoroso em relação a alguém.

A terceira lexia é a lexia complexa *rehearsal dinner*, usada pela governanta de Emily em relação ao jantar realizado na noite anterior ao dia do casamento com todos os convidados presentes. Encontramos também a lexia simples *reception*, usada pela mãe de Ross para referir-se à festa do casamento, que seria na casa da noiva.

4.5 A quinta temporada: *happy anniversary!*

A quinta temporada começa com a continuação da cena do casamento de Ross, após ele ter dito Rachel, ao invés de Emily, no altar. Emily permite que o padre prossiga com a cerimônia, e ele recomeça:

Repeat after me. "I, Ross."

Ross: I, Ross.

Priest: "Take thee, Emily."

Ross: Take thee, Emily.

Priest: "As **my lawfully wedded wife**, in sickness and in health...till death parts us."

Ross: As **my lawfully wedded wife**, in sickness and in health... until death parts us. (...)

Priest: Ross, place this ring on Emily's hand as a symbol of the **love** that encircles you forever. (...) They have made their declarations and it gives me great pleasure to declare them **husband** and **wife**. You may **kiss** the **bride**.

Ross não consegue beijar Emily porque ela está furiosa e desvia o rosto. A mãe de Ross comenta com o pai dele: *This is worse than when he **married** the **lesbian**.*

Mais tarde, na festa do casamento, Emily e Ross estão discutindo no banheiro e Monica, Chandler, Joey e Rachel o esperam do lado de fora. Ele sai e diz, para disfarçar, que Emily está retocando a maquiagem, mas ela grita:

Emily: I hate you!
Ross: And I **love** you!

Pegando comida na mesa do bufê, Chandler e Monica começam a conversar sobre a noite que passaram juntos. Eles concordam que isso pode estragar a amizade entre eles, mas, para justificar o que fizeram, Monica sugere que estavam longe de casa e Chandler concorda: “In a foreign **romantic** country”.

Depois que Chandler sai para esperar Monica na adega do andar de baixo, Rachel chega perguntando a ela o que deve fazer, se deve perguntar a Ross por que ele disse o nome dela no altar. Monica tenta dissuadi-la:

He’s **married**. **Married**. If you don’t realize that, I can’t help you.
Rachel: Okay. You’re right. You can’t help me.

Rachel vai conversar com Ross, mas ele diz que o erro dos nomes não significou nada. Joey chega para avisar que a banda está esperando pelos noivos e os três amigos começam a conversar sobre a demora de Emily, que ainda não saiu do banheiro:

Joey: Emily is taking kind of a long time.
Rachel: When I locked myself up at my **wedding** I was trying to pop the window out of the frame. Get the hell out of there. You know?

Eles correm para o banheiro, Ross arromba a porta, e Emily realmente havia fugido pela janela, como Rachel contou que fez em seu casamento. Na cena seguinte, Chandler e Monica estão no quarto preparando-se para fazer sexo, e Rachel entra no quarto para conversar com eles sobre Ross. Ela diz que ele falou o nome dela no altar e que isso deve significar alguma coisa: “*That obviously means he still **loves** me!*”

Monica e Chandler deixam Rachel conversando com Phoebe pelo telephone e vão para o outro quarto. Então é Joey quem aparece para atrapalhar, dizendo que está com uma garota e que viu que Chandler entrou no quarto com Monica – que, até onde Joey sabe, é apenas uma amiga – e que, portanto, ele é que deve ficar com o quarto: “*Which one of us will be **having sex** in there? Me or you?*” Diante disso, só resta aos dois irem para o quarto de Emily e Ross, que está vazio. Monica diz que não se sente bem usando aquele quarto, e Chandler argumenta:

This is the **honeymoon** suite. The room expects **sex**. The room would be disappointed if it didn't get **sex**. All the other **honeymoon** suites would think it was a loser.

Chandler consegue convencê-la, mas Ross chega e diz que vai ficar no quarto até Emily aparecer. Horas depois, o pai e a madrastra de Emily chegam para dizer que ela está se sentindo humilhada e que não quer mais ver Ross, mas ele insiste:

Your daughter and I are supposed to leave tonight for our **honeymoon**. Tell her I'll be at that airport, and I hope she will too. I said Rachel's name, but it didn't mean anything. She's just a friend. Tell Emily that I **love** her and I can't imagine spending my life with anyone else. Please, promise me that you'll tell her that.

Mr. Waltham: All right, I'll tell her.

Depois disso, Chandler, Monica e Joey voltam para Nova Iorque e encontram Phoebe no apartamento. Ela os recebe muito alegre, olha para Joey e diz que ele comeu carne, depois olha para Monica e diz:

You **had sex**!

Chandler: No, we didn't.

Phoebe: I know you didn't, I was talking about Monica.

Monica: I did not **have sex**.

Finalmente Chandler e Monica ficam sozinhos, porque Joey vai para seu apartamento e Phoebe vai embora. Monica começa a explicar o que aconteceu em Londres:

I was going through a hard time in London with my brother **getting married** and that guy thinking I was Ross' mother. Well, anyway, I just... That night meant a lot to me. And I'm trying to say thanks.

Chandler: You know, that night meant a lot to me too. It wasn't because I was in a bad place or anything. It just meant a lot because you're really **hot**. Is that okay?

Monica: That's okay.

Chandler: And I'm **cute** too?

Monica: And you're **cute** too!

No aeroporto de Londres, Ross está esperando por Emily enquanto Rachel está esperando por um voo para Nova Iorque. Eles começam a conversar sobre Emily e Ross pergunta a Rachel se ele foi idiota de pensar que ela apareceria no aeroporto para viajar com ele em lua-de-mel. Rachel responde: *You're not an idiot, Ross. You're a guy very much **in love***. Ela aconselha Ross a pegar o avião e fazer a viagem que faria com Emily, para descansar e ficar longe por algum tempo. Ele acaba resolvendo ir e a convida para ir com ele:

Yeah. It'd be great. I mean, you can... You can lay on the beach and I can cry over my failed **marriage**.

Rachel aceita viajar com ele e embarca primeiro porque ele volta para pegar a jaqueta. De repente, Emily aparece, vê que ele estava indo viajar com Rachel e sai correndo. Ross vai atrás dela e Rachel viaja sozinha para a Grécia. Depois de muito tempo insistindo, Ross consegue fazer as pazes com Emily, mas ela pede que ele nunca mais veja Rachel. No começo ele tenta atender a exigência para salvar seu casamento, mas depois percebe que é impossível e ele e Emily se divorciam. Monica e Chandler namoram escondidos por muito tempo, com a ajuda de Joey, que é o primeiro a descobrir sobre o romance secreto.

Joey vai para Las Vegas fazer um filme, mas o filme é cancelado e ele fica trabalhando em um hotel. No último episódio, Monica chega atrasada a um encontro com Phoebe e explica que foi porque encontrou Richard. Phoebe não entende de quem ela está falando e Monica explica:

No, my ex-**boyfriend** Richard. You know, the tall guy, mustache.

Phoebe: Okay, that actually makes more sense. How was it?

Monica: It was really nice. We talked and I had lunch with him. (...) The strange part was he was really nice and he looks great, but I didn't feel anything.

Phoebe: So why can't we tell Chandler?

Monica: It'll freak him out and tomorrow's our **anniversary**. I don't wanna spoil it. (...) [Chandler chega] It's almost our **anniversary**!

Monica dá de presente para Chandler duas passagens para passarem o final de semana em Las Vegas. Ela diz que eles vão comemorar o aniversário de namoro lá, e mistura o nome Las Vegas e Nevada com a palavra aniversário de várias formas diferentes, que Chandler acha bobas, e ele diz, brincando:

I think we should **see** other people.

Monica: We can go, right?

Chandler: Great idea.

Phoebe: I'm gonna go too!

Chandler: Pheebs, it's kind of our **anniversary**.

Mas Phoebe está decidida a ir e, quando Rachel e Ross entram no apartamento, ela sugere que todos viagem juntos, e eles concordam, mas Ross e Rachel só podem viajar um dia depois. Já no avião, Phoebe vai ao banheiro e Chandler diz para Monica:

Happy Plane-aversary.

Monica: I **love** you.

Quando Phoebe volta do banheiro, ela pensa que Monica está conversando com Chandler sobre seu almoço com Richard e faz um comentário que entrega a amiga. Monica explica para Chandler por que não contou para ele antes: *“I didn’t tell you because you’d get mad and I didn’t wanna spoil our **anniversary**”*.

Enquanto isso, Rachel segue a sugestão de Phoebe e fica nua porque está sozinha no apartamento. Ross está em seu apartamento, mas consegue avistá-la pela janela. Primeiro ele tenta não olhar, depois começa a se perguntar se ela não estaria fazendo aquilo de propósito para atraí-lo:

[pensando]: She knows I’m home. She knows I can see her. What kind of game is she playing? I think maybe someone’s **lonely** tonight. (...)

Rachel [cantando]: Love to **love** you baby.

Rachel está nua, cantando, e a campainha toca e é Ross. Ele entra no apartamento explicando que só vai continuar com aquilo se não tiver nenhuma implicação romântica, que deve ser apenas aquilo, ou seja, sexo. Mas Rachel não entende e pergunta sobre o que ele está falando. Ele responde:

The physical act of **love**.

Rachel: What? Are you crazy?

Ross: So you weren’t trying to **entice** me just now with your **nakedness**?

Rachel: Oh, God. You saw me?

Ross: You weren’t trying to **entice** me with your nakedness?

Rachel: You actually thought I wanted to **have sex** with you?

Em Las Vegas, Chandler, Monica e Phoebe encontram Joey e ele conta que o filme não deu certo e que está trabalhando no hotel, vestido de gladiador. Ele percebe o clima estranho entre Monica e Chandler e pergunta o que aconteceu. Phoebe explica que Monica almoçou com Richard e Joey pergunta se foi Richard Dawson. Chandler responde:

Her **boyfriend** Richard.

Monica: It meant nothing. After all this time, how can you not trust me?

Chandler: When you go lunching with **hunky** men and don’t tell me!

Monica: You’re right. I’m sorry. I should’ve told you.

Chandler: Thanks. (...) You cannot see him again.

Monica: I cannot see him? You can’t tell me what to do.

Chandler: That’s funny, I think I just did.

Monica: If you act like this, I won’t be around you.

Chandler: Fine.

Monica: Happy **anniversary**!

No avião, Rachel, zombando de Ross, explica que está tirando o casaco, mas que isso não significa que ela queira fazer sexo com ele: *“(...) this is not an invitation to the physical*

act of Love". Ross responde que ela também ficou envergonhada, porque naquela noite todas as pessoas do prédio dele puderam vê-la nua pela janela. Ela diz que não fica envergonhada facilmente e que é uma pessoa mais segura do que ele. Para demonstrar o contrário, Ross começa a gritar: "*Hey, lady! I don't care how much you want it, okay? I am not gonna **have sex with you in the bathroom!***" Enquanto isso, Chandler está conversando com Joey no quarto do hotel, lamentando que esteja brigado com Monica: "*I can't believe this is how I'm spending my **anniversary***". Monica está se sentindo da mesma forma, e Phoebe tenta consolá-la:

You had a minor setback in your **relationship**. Big deal. It's only Chandler. I am so sorry. (...) So go fix it. Find Chandler. He's probably in your room. Tell him sorry and you **love** him.

Monica resolve seguir o conselho de Phoebe, mas pára no caminho porque encontra uma ficha no chão e começa a jogar roleta. Phoebe então vai para o quarto de Chandler e, como Monica não está lá, ela conta para ele o que a amiga contou a ela quando voltou do almoço com Richard: "*She didn't feel anything for him. She **loves** you*".

Então Chandler também vai atrás de Monica, mas quando vê que ela está jogando, pega sua mala e despede-se dela como se estivesse indo embora. Monica pede desculpas e diz que Richard não significa nada para ela. Chandler responde:

Oh, come on. I was there. I know he's the **love** of your life.
Monica: Not anymore.
Chandler: Really?
Monica: Really. All right? Let's forget about going home and celebrate our **anniversary**.

Eles fazem as pazes e, quando encontram Phoebe, Monica diz que não conseguia ficar brava com Chandler por muito tempo, e ele acrescenta: "*She couldn't live without the **Chand love***".

Quando ainda estavam no avião, Ross desenhou uma barba e um bigode no rosto de Rachel e eles não conseguem apagar o desenho. Rachel então se recusa a sair do quarto do hotel e os dois começam a beber as bebidas do frigobar e a jogar cartas. Enquanto isso, Monica e Chandler estão tendo muita sorte na roleta:

Chandler: I **love** you! I can't remember why we fought. (...) I'll tell you what. You roll another hard eight and we **get married** here tonight. (...)
Monica: What did you just say?
Chandler: You roll another hard eight, we **get married** tonight.
Monica: You serious?

Chandler: Yes. I **love** you. I've never **loved** anybody as much as I **love** you.
 Monica: I've never **loved** anybody as much as I **love** you.

Monica consegue tirar o oito nos dados e eles resolvem se casar. Passam na loja de souvenirs para pegar algo “emprestado e azul” (*something borrowed and something blue*) e vão para a capela. Chandler diz para a funcionária responsável pelos casamentos:

Hello. One **marriage**, please.
 Monica: We want to **get married**.
 Recepcionist: There's a service in progress. Have a seat.
 Monica: What are you doing?
 Chandler: The “**Wedding March**.” Does that freak you out?
 Monica: No, it's the graduation song.
 Chandler: This is it. We're gonna **get married**.

Mas eles não chegam a entrar na capela, porque o casal que estava casando antes deles era Ross e Rachel. Eles saem abraçados, bêbados, comemorando seu casamento. A quinta temporada termina nesse momento, que é ao mesmo tempo engraçado e surpreendente, porque retoma a possibilidade de Ross e Rachel ficarem juntos.

Essa temporada traz apenas sete contribuições para o campo léxico, cinco delas definidas pelos dicionários da seguinte forma:

LEXIA	Dicionário 1	Dicionário 2	Dicionário 3	Dicionário 4
entice (A) lexia simples	To lead on by exciting hope or desire; allure.	∅	∅	Atrair, seduzir.
hunky (AD) lexia simples	(of a male) having a handsome, well-developed physique.	A man who is hunky is attractive and strong-looking.	∅	∅
in love (AD) lexia simples	Infused with or feeling deep affection or passion.	∅	∅	Enamorado.
wedding march (S) lexia complexa	A musical composition played during a wedding procession.	∅	∅	Marcha nupcial.
wife (S) lexia simples	A woman joined in marriage to a man; a woman considered in relation to her husband; spouse.	The woman that a man is married to.	A man's wife is the woman he is married to.	Esposa, mulher.

Tabela 6. Lexias da quinta temporada registradas pelos dicionários.

As outras duas são as lexias simples *anniversary* e *lonely*. Os dicionários definem *anniversary* como o aniversário de algum acontecimento (e não o aniversário de uma pessoa), mas não mencionam que esse acontecimento pode ser o começo de um namoro ou o dia do casamento. No caso da série, a lexia é usada por Monica e Chandler, que comemoraram um ano de namoro. Por fim, encontramos a lexia simples *lonely*, definida pelos dicionários como “solitário(a)”. Ross vê Rachel nua através da janela de seu apartamento e conclui que ela está solitária. No entanto, a reação dele é ir ao apartamento dela para fazer sexo com ela, e não simplesmente para fazer companhia, e assim concluímos que a solidão expressa por *lonely* nesse caso teve conotação romântica, sexual.

4.6 O campo léxico-semântico do amor

Uma vez identificadas as lexias relacionadas ao universo dos relacionamentos amorosos nos primeiros e últimos capítulos das cinco primeiras temporadas da *sitcom Friends*, o próximo passo foi o estudo de seus traços de significação comum específicos e o agrupamento em sub-campos léxico-semânticos. Lembramos que o traço de significação comum entre todas as lexias mapeadas no *corpus* é sua relação com o amor romântico e/ou sexual, enquanto um traço de significação específico é aquele que aproxima, em relação de co-taxonímia, os significados de um conjunto de lexias, e ao mesmo tempo diferencia (e, portanto, separa) esse conjunto das lexias que não possuem tal traço.

Os primeiros traços de significação específicos que observamos foram os termos em comum, que aparecem nas definições (fornecidas pelos dicionários) de algumas lexias, indicando a proximidade de seus significados. Por exemplo, a maioria das lexias relacionadas à paquera (sub-campo *flirt*) apresentam os termos *attractive* ou *attracted* em suas definições. Os segundos traços de significação específicos que consideramos foram os elementos contextuais semelhantes, como uma situação de paquera ou de cerimônia de casamento, por exemplo.

Traçamos dez sub-campos léxico-semânticos: o sub-campo *flirt*, o sub-campo *date*, o sub-campo *relationship*, o sub-campo *feeling*, o sub-campo *physical contact*, o sub-campo *wedding*, o sub-campo *marriage*, o sub-campo *sex*, o sub-campo *breakup* e o sub-campo *people*. Com exceção dos sub-campos *physical contact* e *people*, os nós superiores (de nível genérico) são constituídos por lexias extraídas do *corpus*. Como já esclarecemos, as lexias que não foram encontradas nos dicionários ou cujos verbetes não apontavam expressamente uma

conotação romântica tiveram seus significados depreendidos do contexto de ocorrência, e esses significados estão descritos nesta seção, quando justificamos a inclusão dessas lexias em cada um dos sub-campos.

O sub-campo *flirt* (Figura 8) reúne as lexias que se referem a ações e acontecimentos típicos da fase da paquera, e os traços de significação comuns entre as lexias que o compõem, como já mencionamos, são os termos *attractive* e *attracted*. A lexia complexa *hook up with*, que não apresenta esse termo em sua definição, foi incluída nesse sub-campo porque o contexto em que apareceu foi o da paquera entre Joey e uma das madrinhas do casamento de Ross e Emily. Entendemos que *hook up with* tem o mesmo sentido que *ficar* ou *pegar* em português, ou seja, beijar e até manter relação sexual com alguém por apenas uma noite. As lexias *line* e *wink at somebody*, cujos sentidos também foram depreendidos de contextos de paquera, também fazem parte deste sub-campo. *Line* tem o sentido parecido com o de *cantada* em português, mas não é exatamente a mesma coisa, porque é uma mentira que uma pessoa conta para conquistar outra; *wink at somebody* significa piscar para alguém, e é um comportamento típico de paquera.

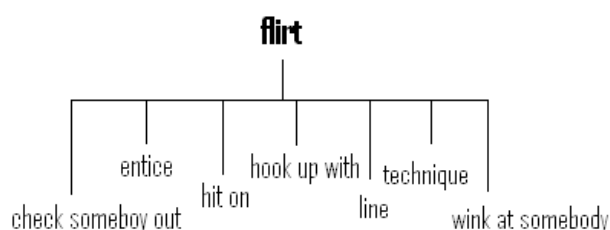


Figura 8. Sub-campo *flirt*.

No sub-campo *date* (Figura 9) estão as lexias relacionadas aos primeiros encontros amorosos entre pessoas e aos relacionamentos com menor grau de comprometimento. Os traços de significação comuns entre as lexias desse campo são os termos *go out*, *spend time/evening*, *social appointment/activity*. A lexia complexa *go for it* também foi inserida neste sub-campo porque refere-se à tentativa de ter um relacionamento com alguém.

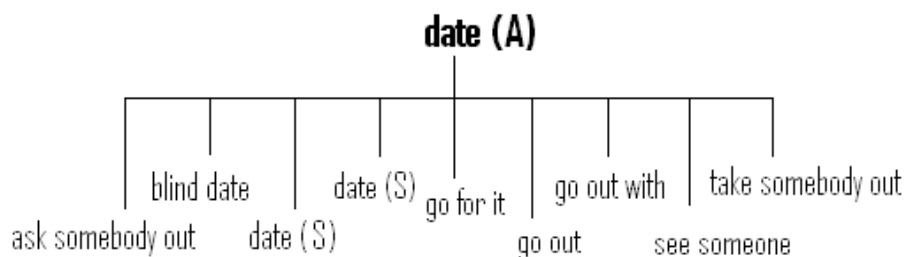


Figura 9. Sub-campo *date (A)*.

Já o sub-campo *relationship* (Figura 10) refere-se aos relacionamentos amorosos com maior grau de comprometimento, que, em geral, antecedem o pedido de casamento. Os traços de significação comum entre as lexias neste caso são os termos *relationship* e *love*. As lexias simples *fiancé* e *propose* foram inseridas neste sub-campo porque ocorreram, no *corpus*, em contextos anteriores ao casamento, a saber: Barry havia sido *fiancé* (*noivo*) de Rachel antes que ela o abandonasse no altar, e Rachel pediu Joshua em casamento (*proposed*) enquanto estavam apenas começando a namorar.

Inserimos neste sub-campo as seguintes lexias que se referem a relações amorosas em que há compromisso: *be with somebody*, que significa estar com alguém no sentido romântico; *work out*, que significa funcionar, dar certo, neste caso, o relacionamento amoroso dá certo, é bem sucedido; e *get back together* e *be back with*, que significam, respectivamente, *voltar* com alguém, no sentido de reatar um relacionamento amoroso, e *estar* novamente com alguém.

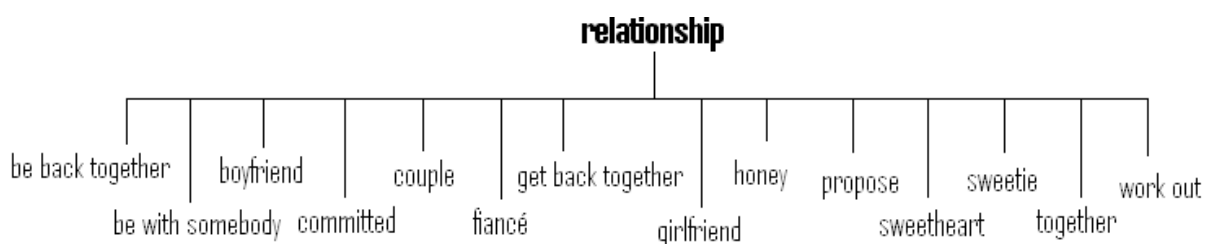


Figura 10. Sub-campo *relationship*.

O sub-campo *feeling* (Figura 11) reúne lexias que exprimem sentimentos, cujos traços comuns de significação são os termos *feel/feeling*, *love* e *affection*. A lexia simples *appreciate*, cuja definição não traz algum desses termos, foi incluída nesse campo porque foi utilizada por Ross para explicar a Rachel como um homem deveria se sentir em relação a ela. As lexias *be into somebody*, *feel about* e *miss* foram colocadas neste sub-campo porque também se referem a sentimentos. A lexia complexa *be into somebody* significa gostar, estar

interessado por alguém, *feel about* é usada para expressar a forma como uma pessoa se sente em relação à outra, e a lexia simples *miss* é usada para expressar saudade de uma pessoa.

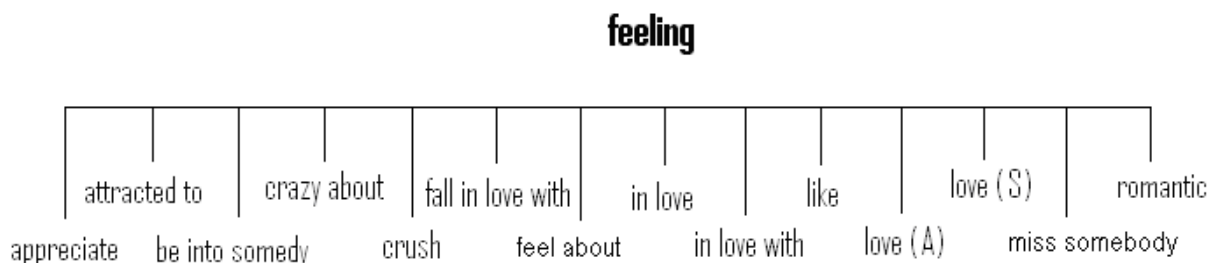


Figura 11. Sub-campo *feeling*.

O sub-campo *physical contact* (Figura 12), por sua vez, traz as lexias relacionadas aos contatos físicos com conotação romântica que os casais podem realizar. O traço de significação comum entre elas é o termo *love*, e é importante observar que ele aparece na definição da lexia simples *kiss* que expressa a ação de beijar, mas não é encontrado nas definições dos substantivos *kiss* e *kisser*; estes foram inseridos neste sub-campo porque em todas as suas ocorrências no *corpus* referiam-se a beijos de pessoas em contextos românticos e/ou sexuais.

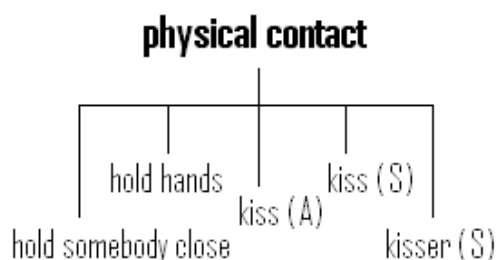


Figura 12. Sub-campo *physical contact*.

A cerimônia de casamento é retratada pelo sub-campo *wedding* (Figura 13), cujas lexias têm como traços de significação comuns os termos *wedding* e *get married*. Incluímos neste sub-campo as lexias *reception* e *rehearsal dinner*, por fazerem parte das tradições do casamento. Já o casamento como espécie de relacionamento entre duas pessoas, considerado a partir da cerimônia, está representado no sub-campo *marriage* (Figura 14). Os traços de significação comuns entre as lexias que o compõem são os termos *marriage* e *married*. A lexia simples *anniversary* foi incluída neste sub-campo, apesar da possibilidade de ser

incluída no sub-campo *relationship*, já que há aniversários tanto de casamento quanto de namoro.

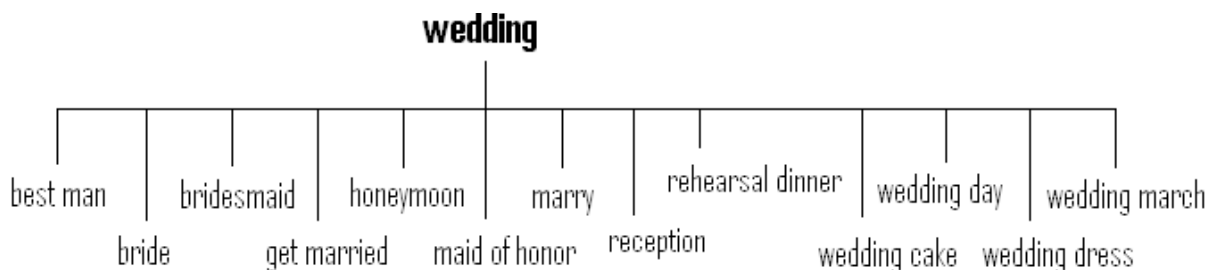


Figura 13. Sub-campo *wedding*.

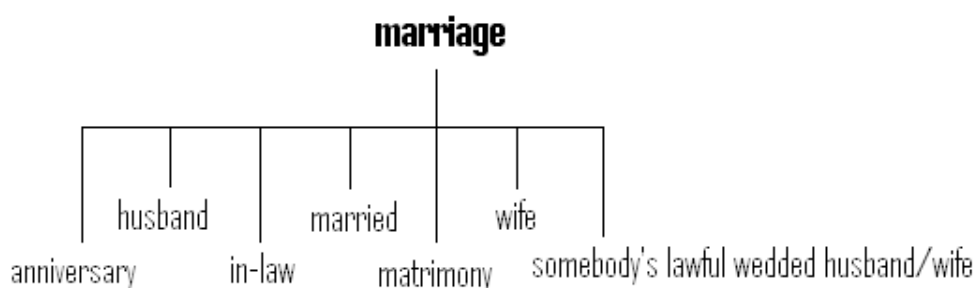


Figura 14. Sub-campo *marriage*.

O sub-campo *sex* (Figura 15) reúne as lexias relacionadas aos atos de caráter sexual, cujos traços de significação comuns são os termos *sex*, *sexual* e *sexually*. Acrescentamos neste sub-campo também as lexias *hormone*, *nakedness*, *girth*, *stamina*, *sexually*, *do it*, *do somebody* e *fantasy*, porque são todas relacionadas a sexo, assim como as lexias complexas *get somebody into bed* e a lexia textual *there to be no snap in somebody's turtle*. Esta última foi utilizada pela colega de trabalho de Monica no primeiro episódio para dizer que Paul não fazia sexo há dois anos antes de dormir com ela.

A lexia simples *hormone* significa hormônio e foi utilizada por Joey referindo-se especificamente aos hormônios sexuais, pois ele está aconselhando Ross a ir a uma boate de *strip tease*. A lexia simples *nakedness* significa nudez, e é usada por Ross com conotação sexual, quando este sugere que Rachel estava tentando conquistá-lo com sua nudez. As lexias simples *girth* e *stamina* referem-se, respectivamente, ao diâmetro do órgão sexual masculino e à força ou resistência de um homem durante o ato sexual. A lexia complexa *do it* significa ter relação sexual, e *do somebody* é ter relação sexual com alguém. Por fim, *fantasy*, semelhante

ao seu equivalente em português, *fantasia*, no contexto se referia às fantasias sexuais de Ross e Rachel.

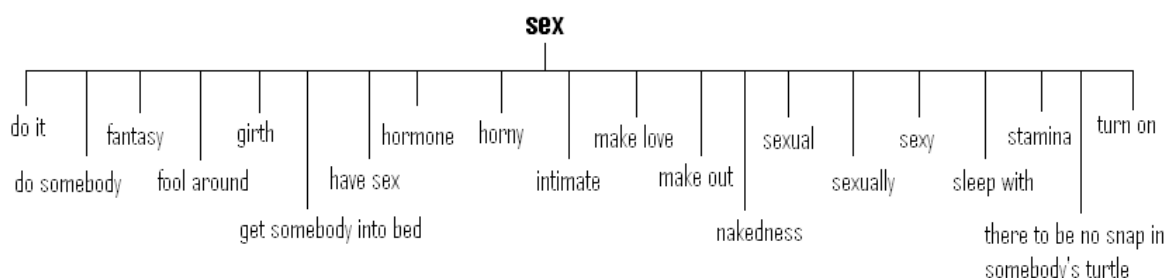


Figura 15. Sub-campo *sex*.

O subcampo *breakup* (Figura 16) abrange as lexias relacionadas aos rompimentos das várias espécies de relações amorosas, e o principal traço de significação comum entre elas é o termo *end*. As lexias simples *divorced* e *leave*, e a lexia complexa *walk out on* não possuem esse termo em suas definições, mas possuem termos com essa mesma conotação, como *stop*, *leave* e *no longer*. Além das lexias definidas pelos dicionários, fazem parte deste subcampo as lexias *end*, *be free*, *be over*, *lose somebody*, *get over somebody*, *move on* e *lonely*, já que todas se referem ao fim de um relacionamento amoroso.

A lexia simples *end* significa *terminar* algo, no contexto uma relação amorosa e a lexia complexa *be free* significa estar solteiro ou não ter compromisso marcado para determinado dia ou horário. As lexias complexas *be over* e *get over somebody* são usadas para dizer que uma relação está acabada e superada, ou que uma pessoa já superou os sentimentos que sentia por outra. A lexia complexa *move on* também tem o sentido de superar, mas também abrange atitudes como sair com novas pessoas, retomar a vida social e amorosa depois de ter terminado uma relação. *Lose somebody* significa *perder alguém*, quando uma pessoa deixa de amar outra ou desiste de relacionar-se com ela por algum motivo. A lexia simples *lonely* significa solitário, e no contexto referia-se à solidão em relação a um parceiro sexual. As lexias complexas *break somebody's heart* e *rip somebody's heart out* têm sentido parecido, referindo-se a magoar ou decepcionar alguém.

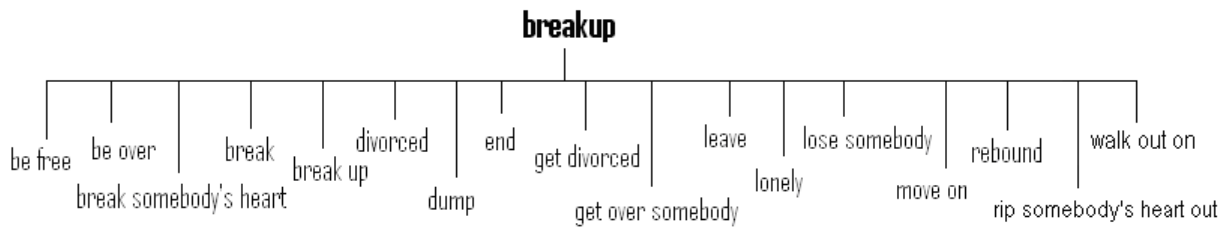


Figura 16. Sub-campo *breakup*.

Por fim, o sub-campo *people* (Figura 17) é formado por lexias que representam tipos de pessoas consideradas em relação a seu comportamento ou status no âmbito dos relacionamentos amorosos. Os traços de significação comuns entre essas lexias são os termos *someone*, *woman/man* e *attractive*.

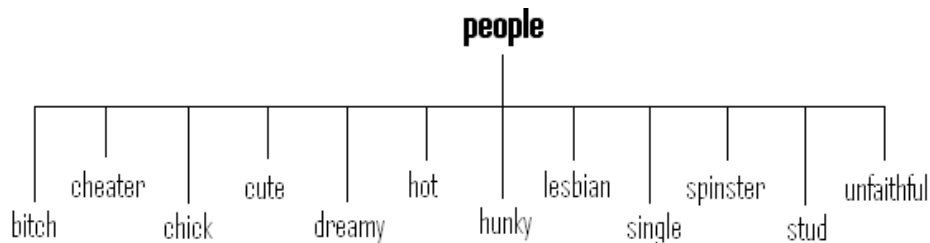


Figura 17. Campo léxico-semântico *love*.

A partir da união desses sub-campos léxico-semânticos, visualizamos a configuração do campo léxico-semântico *love*, constituído pelas lexias extraídas das cinco primeiras temporadas da *sitcom Friends* (Figura 18). O nó superior é a lexia simples *love*, e os nós do primeiro nível de especificidade são as lexias simples *feeling*, *flirt*, *date*, *relationship*, *wedding*, *marriage*, *sex*, *breakup* e *people*, e a lexia complexa *physical contact*. Os nós do segundo nível de especificidade são ocupados pelas lexias que compõem cada um dos subcampos léxico-semânticos, de modo que o nó principal (*love*) é genérico em relação a todos os nós inferiores, e os nós do primeiro nível de especificidade são genéricos em relação aos nós do segundo nível de especificidade.

Optamos por manter o campo léxico-semântico do amor com apenas três níveis de especificidade para evitar a ambigüidade que dificulta a delimitação dos níveis mais específicos (ver seção 1.5). Mas seria possível compor um quarto nível, pois algumas lexias podem ser consideradas hponímias de outras, por exemplo, a lexia simples *single* (“solteiro[a]”) poderia estar em um nível superior (genérico) em relação à lexia simples *spinster* (“solteirona”).

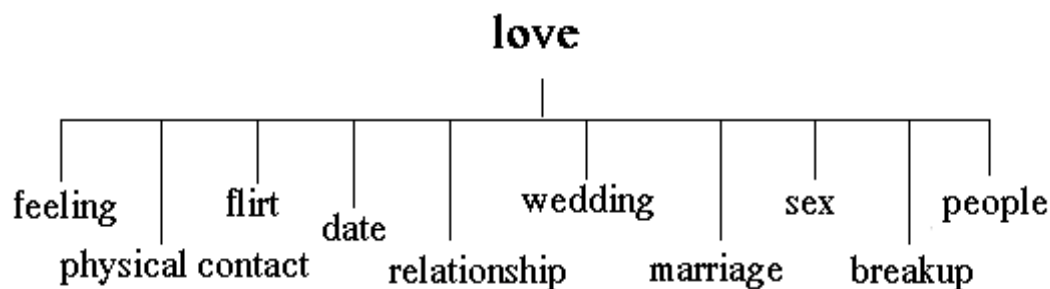


Figura 18. Campo léxico-semântico *love*.

4.6.1 Intersecções (*overlaps*) e análise de frequências

Identificamos alguns casos de *overlaps* (intersecções ou sobreposições), nos quais uma lexia pode fazer parte de mais de um dos sub-campos léxico-semânticos. Isso aconteceu, por exemplo, com a lexia simples *rebound*, que colocamos no sub-campo *breakup* (“rompimento”) por ser um elemento muito específico da situação de fim de relacionamento amoroso e por ter em sua definição o traço de significação *end*, mas que também poderia ter sido colocada no sub-campo *feeling* (“sentimento”), por tratar-se de sentimento, tanto que uma de suas definições lexicográficas contém os termos *upset* (“aborrecido”) e *confused* (“confuso”).

O segundo *overlap* que identificamos acontece com a lexia complexa *ask somebody out* (convidar alguém para sair) que, na verdade, divide os sub-campos *flirt* (“paquerar”) e *date* (“sair com alguém”), já que geralmente as pessoas paqueram antes de convidar para sair, e a partir da primeira vez que saem juntas entram na esfera do *date*. Podemos dizer que *ask somebody out* é o último passo da paquera e o primeiro passo para começar a sair com alguém.

O sub-campo *date*, por sua vez, poderia ser um dos nós inferiores do sub-campo *relationship* (“relacionamento”), se este fosse entendido no sentido mais amplo, abrangendo todos os tipos de relações amorosas. É o caso, apontado por Cruse (1986), de um mesmo item lexical ocupar dois níveis taxonômicos diferentes, um mais genérico e outro mais específico. O mesmo ocorre com *sex* (“sexo”), que é um hipônimo de *physical contact* (“contato físico”). Devemos esclarecer, então, que o sub-campo *relationship* neste trabalho refere-se a um

relacionamento com alto grau de compromisso, um namoro sério ou um noivado, e que o sub-campo *physical contact* refere-se às manifestações físicas não relacionadas ao ato sexual.

A lexia *couple* (“casal”) é outro caso de *overlap*, porque existem casais (no sentido romântico) que estão apenas saindo juntos, casais de namorados e casais de noivos, e casais que já se casaram, o que viabiliza a inclusão dessa lexia em qualquer um dos quatro sub-campos: *date*, *relationship*, *wedding* (“celebração do casamento”) e *marriage* (“casamento”). Além disso, todos os sentimentos agrupados no sub-campo *feeling* poderiam ser incluídos tanto nesses quatro sub-campos quanto no sub-campo *flirt*. Por fim, a lexia simples *anniversary*, que colocamos no sub-campo *marriage*, também poderia estar no sub-campo *relationship*, expressando aniversário de namoro. Sua ocorrência no *corpus*, inclusive, foi no contexto do namoro entre Monica e Chandler, e não no de casamento.

A figura 19 ilustra os casos de *overlaps* que acabamos de descrever:

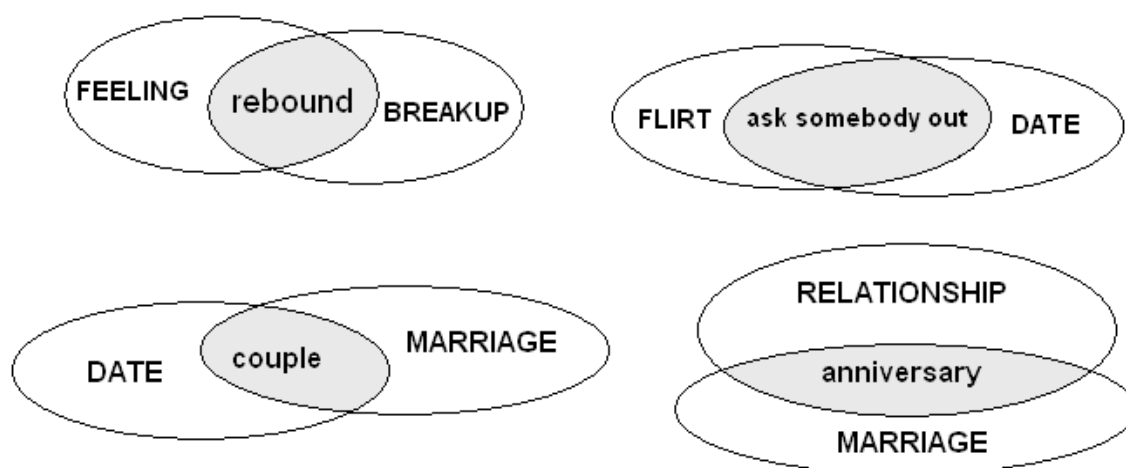


Figura 19. Intersecções (*overlaps*) entre sub-campos.

Nossa última análise diz respeito às frequências com que cada lexia apareceu no *corpus*. Por exemplo, a lexia simples *love*, que se refere à ação amar é a mais freqüente, com 39 ocorrências, e a maioria das lexias têm freqüência muito baixa, aparecendo entre uma e três vezes apenas em todo o *corpus*. Esta análise foi feita com base na seguinte tabela, que indica o número total de ocorrências de cada lexia e a temporada em que cada uma apareceu pela primeira vez:

	LEXIA	TIPO	NÚMERO DE OCORRÊNCIAS	TEMPORADA
1.	love (A)	simples	39	1 ^a
2.	wedding	simples	36	1 ^a
3.	get married	complexa	18	1 ^a
4.	date (S)	simples	16	1 ^a
5.	kiss (A)	simples	14	2 ^a
6.	break up	complexa	13	1 ^a
7.	boyfriend	simples	12	1 ^a
8.	have sex	complexa	12	1 ^a
9.	in love with	complexa	12	1 ^a
10.	love (S)	simples	10	1 ^a
11.	anniversary	simples	7	5 ^a
12.	girlfriend	simples	7	2 ^a
13.	honey	simples	7	2 ^a
14.	married	simples	7	1 ^a
15.	cute	simples	6	2 ^a
16.	date (A)	simples	6	2 ^a
17.	kiss (S)	simples	6	2 ^a
18.	marry	simples	6	1 ^a
19.	relationship	simples	6	1 ^a
20.	be with somebody	complexa	5	2 ^a
21.	go out with	complexa	5	1 ^a
22.	honeymoon	simples	5	1 ^a
23.	sweetie	simples	5	2 ^a
24.	best man	complexa	4	2 ^a
25.	bridesmaid	simples	4	1 ^a
26.	couple	simples	4	3 ^a
27.	feeling	simples	4	4 ^a
28.	get back together	complexa	4	2 ^a
29.	like	simples	4	1 ^a
30.	see someone	complexa	4	1 ^a
31.	somebody's lawful wedded husband/wife	complexa	4	4 ^a
32.	ask somebody out	complexa	4	1 ^a
33.	break	simples	3	4 ^a
34.	bride	simples	3	2 ^a
35.	dump	simples	3	1 ^a
36.	go out	complexa	3	1 ^a
37.	husband	simples	3	2 ^a
38.	lesbian	simples	3	1 ^a
39.	marriage	simples	3	2 ^a
40.	sex	simples	3	3 ^a
41.	sweetheart	simples	3	2 ^a
42.	date (S) ³¹	simples	2	3 ^a
43.	divorced	simples	2	1 ^a
44.	do it	complexa	2	3 ^a
45.	entice	simples	2	5 ^a
46.	feel about	complexa	2	2 ^a
47.	girth	simples	2	3 ^a
48.	go for it	complexa	2	2 ^a
49.	hit on	complexa	2	1 ^a
50.	hot	simples	2	4 ^a
51.	kisser	simples	2	2 ^a
52.	leave	simples	2	1 ^a

³¹ Esta lexia refere-se à pessoa com quem se tem um encontro romântico ou uma relação amorosa.

53.	line	simples	2	1 ^a
54.	move on	complexa	2	1 ^a
55.	romantic	simples	2	3 ^a
56.	single	simples	2	1 ^a
57.	wedding day	complexa	2	1 ^a
58.	appreciate	simples	1	2 ^a
59.	attracted to	complexa	1	1 ^a
60.	be back together	complexa	1	2 ^a
61.	be back with somebody	complexa	1	4 ^a
62.	be free	complexa	1	3 ^a
63.	be into somebody	complexa	1	2 ^a
64.	be over somebody	complexa	1	2 ^a
65.	bitch	simples	1	1 ^a
66.	blind date	complexa	1	3 ^a
67.	break somebody's heart	complexa	1	1 ^a
68.	breakup	simples	1	4 ^a
69.	cheater	simples	1	4 ^a
70.	check somebody out	complexa	1	3 ^a
71.	chick	simples	1	2 ^a
72.	committed	simples	1	1 ^a
73.	crazy about	complexa	1	3 ^a
74.	crush	simples	1	1 ^a
75.	do somebody	complexa	1	2 ^a
76.	dreamy	simples	1	2 ^a
77.	end	simples	1	3 ^a
78.	fall in love with	complexa	1	1 ^a
79.	fantasy	simples	1	2 ^a
80.	fiancé	simples	1	2 ^a
81.	flirt	simples	1	3 ^a
82.	fool around	complexa	1	3 ^a
83.	get divorced	complexa	1	3 ^a
84.	get over somebody	complexa	1	3 ^a
85.	get somebody into bed	complexa	1	1 ^a
86.	hold hands	complexa	1	2 ^a
87.	hold somebody close	simples	1	3 ^a
88.	hook up with	complexa	1	4 ^a
89.	horny	simples	1	1 ^a
90.	hunky	simples	1	5 ^a
91.	in-law	composta	1	1 ^a
92.	in love	complexa	1	5 ^a
93.	intimate	simples	1	3 ^a
94.	lonely	simples	1	5 ^a
95.	lose somebody	complexa	1	2 ^a
96.	maid of honor	complexa	1	2 ^a
97.	make love	complexa	1	1 ^a
98.	make out	complexa	1	3 ^a
99.	matrimony	simples	1	1 ^a
100.	miss somebody	simples	1	3 ^a
101.	nakedness	simples	1	5 ^a
102.	propose	simples	1	4 ^a
103.	rebound	simples	1	4 ^a
104.	reception	simples	1	4 ^a
105.	rehearsal dinner	complexa	1	4 ^a
106.	rip somebody's heart out	complexa	1	1 ^a
107.	sexual	simples	1	3 ^a
108.	sexually	simples	1	1 ^a
109.	sleep with	complexa	1	2 ^a

110.	spinster	simples	1	3 ^a
111.	stamina	simples	1	3 ^a
112.	stud	simples	1	2 ^a
113.	take somebody out	complexa	1	2 ^a
114.	technique	simples	1	3 ^a
115.	there to be no snap in somebody's turtle	textual	1	1 ^a
116.	together	simples	1	2 ^a
117.	turn on	complexa	1	1 ^a
118.	unfaithful	simples	1	4 ^a
119.	walk out on	complexa	1	1 ^a
120.	wedding cake	complexa	1	4 ^a
121.	wedding dress	complexa	1	2 ^a
122.	wedding march	complexa	1	5 ^a
123.	wife	simples	1	5 ^a
124.	wink at somebody	complexa	1	2 ^a
125.	work out	complexa	1	3 ^a

Tabela 7. Número de ocorrências de cada lexia.

Quanto aos tipos de lexias, encontramos apenas uma lexia composta, *in-law* (“parente por afinidade”), e uma lexia textual, *there to be no snap in somebody's turtle*, que tem sentido metafórico, semelhante a “o sujeito *não afoga o ganso* há muito tempo”, e o restante das lexias se divide quase que igualmente entre simples e complexas. Das 125 lexias mapeadas, 68 apareceram uma única vez no *corpus*, 15 apareceram duas vezes, 10 apareceram três vezes, 8 apareceram quatro vezes, 4 apareceram cinco vezes, 5 apareceram seis vezes e 4 apareceram sete vezes.

As 10 lexias restantes são as de maior frequência no *corpus*, aparecendo entre 10 e 39 vezes: *love* (“amar”), *wedding* (“celebração do casamento”), *get married* (“casar-se”), *date* (“encontro romântico”), *kiss* (“beijar”), *break up* (“terminar”), *boyfriend* (“namorado”), *have sex* (“ter relação sexual”), *in love with* (“apaixonado por”) e *love* (“amor”). Ao contrário de lexias como *crush* (atração por outra pessoa) e *hunky* (homem forte, alto e atraente), de significados bastante específicos e alta carga semântica, as 10 lexias mais frequentes designam ações e elementos mais gerais e comuns, que acontecem em quase todos os tipos de relacionamento amoroso.

A presença das lexias que se referem à ação de amar e ao amor (ação *love*, substantivo *love* e ação *in love with*) entre as dez mais frequentes nos diálogos analisados é um indício de que a maioria dos relacionamentos amorosos em *Friends* é de natureza profunda, ainda que o tema seja tratado predominantemente com humor. Essa profundidade é coerente com a fase da vida pela qual os seis personagens principais estão passando.

Ou seja, os seis amigos já passaram da adolescência e da fase da faculdade e estão à procura do parceiro que eles vão amar de verdade e com quem poderão casar-se e ter filhos.

Isso fica claro desde o primeiro episódio, no qual Ross, recém-divorciado, diz que não quer ser solteiro, que quer ser casado de novo, Rachel foge de seu casamento porque não ama o noivo, Barry, e Monica está interessada em novos encontros românticos com Paul, que podem levar a um relacionamento mais sério. A lexia simples *date*, também entre as mais frequentes, refere-se exatamente a esse tipo de encontro entre pessoas mais velhas que têm interesse em se conhecer melhor, em oposição aos encontros casuais (sem combinação prévia entre o casal) em bares e casas noturnas, próprios da adolescência e da fase da faculdade.

Phoebe, Joey e Chandler começam a manifestar o interesse de se comprometer seriamente com alguém mais pra frente, mas todos se preocupam, em diferentes graus, em definir o que sentem por cada uma das pessoas com quem se envolvem. Na busca pelo parceiro definitivo, os seis personagens principais terminam relacionamentos por vários motivos, geralmente por causa de incompatibilidades entre eles e os parceiros, o que justifica a frequência com que *break up* aparece nos diálogos.

Também são coerentes com essa fase da vida as lexias *get married* e *wedding*, tanto porque os personagens já se casaram, quanto porque vão a casamentos de amigos e parentes que também estão nessa fase da vida, e porque manifestam a intenção de casar-se. Consideramos natural que a lexia simples *kiss* esteja entre as mais frequentes, porque o beijo na boca é manifestação de afeto comum a todo tipo de relação romântica, assim como o sexo, representado por *have sex*, que está presente na maioria dos relacionamentos da idade adulta. Por fim, observamos que a lexia simples *boyfriend* apareceu 5 vezes a mais do que seu equivalente do gênero feminino, *girlfriend* (“namorada”), que não está entre as dez lexias mais frequentes.

Entre as lexias que têm apenas relação indireta (estabelecida pelo contexto) com o tema amor, podemos citar *go for it*, *stamina* e *work out*. Por fim, observamos que o mapeamento das lexias, a construção do campo e dos subcampos léxico-semânticos e as análises que fizemos confirmaram nossa hipótese de que *Friends* possibilitaria a visualização de uma parte considerável do léxico do amor da língua inglesa. Além disso, acreditamos que, apesar da abordagem predominantemente cômica, essa *sitcom* reproduz tanto as situações da vida real das pessoas da mesma idade que os seis amigos, quanto a linguagem que essas pessoas usam em tais situações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise das legendas em inglês dos primeiros e últimos episódios das cinco primeiras temporadas da *sitcom Friends*, mapeamos 95 (noventa e cinco) lexias cujas definições, fornecidas pelos quatro dicionários consultados, apontaram relação com o universo das relações amorosas. Além dessas, identificamos mais 30 (trinta) lexias dessa área conceitual, cujos significados foram depreendidos do contexto. Esse número expressivo de lexias foi suficiente para a composição de dez sub-campos léxico-semânticos que, unidos, formam o campo léxico-semântico do amor da língua inglesa objeto deste trabalho.

Isso confirmou nossa hipótese inicial de que o amor é um dos principais temas de *Friends*, e é interessante perceber que as várias formas de relacionamento amoroso são abordadas pela obra, já que foram encontradas desde lexias relacionadas à paquera e ao sexo até lexias relacionadas ao casamento como instituição e como espécie de relação. Substantivos que variam quanto ao gênero foram encontrados em suas duas formas, masculina e feminina, como é o caso de *boyfriend* e *girlfriend* e de *husband* e *wife*.

A identificação dos traços de significação comuns entre lexias, para sua inclusão nos sub-campos, foi muito facilitada pela utilização dos dicionários Longman Dictionary of Contemporary English (1995) e Collins Cobuild Advanced Learner's English Dictionary (2003), porque eles trazem definições e explicações mais detalhadas, fornecendo mais informação acerca dos significados de suas entradas. O dicionário *unabridged*, direcionado para falantes nativos da língua, tem definições mais concisas e de vocabulário mais específico.

A primeira pergunta de pesquisa – (1) quais lexias encontradas no *corpus* compõem o campo léxico-semântico do amor? – foi respondida satisfatoriamente pelo mapeamento e pela análise das 125 lexias relacionadas ao amor romântico e/ou sexual. A segunda pergunta – (2) quais sub-campos léxico-semânticos podem ser formados a partir da identificação de traços de significação comuns entre grupos de lexias? – também foi respondida com a definição dos dez sub-campos léxico-semânticos que organizam as lexias que formam o campo léxico-semântico do amor (*love*).

Devemos ressaltar que nossa divisão em sub-campos e os *overlaps* (intersecções entre campos) que apontamos provavelmente não são exaustivos ou inquestionáveis, já que a

divisão do universo conceitual por meio do léxico nunca é exata, e cada indivíduo enxerga e segmenta a realidade de forma diferente. Precisamos considerar, inclusive, as diferenças entre os julgamentos feitos por nativos e por aprendizes, com diferentes graus de competência lingüística.

Quanto às contribuições da pesquisa, o campo que construímos pode ser consultado por aprendizes da língua inglesa, tradutores e lexicógrafos interessados em conhecer o vocabulário específico e alguns hábitos sócio-culturais norte-americanos da esfera dos relacionamentos amorosos. Ele também pode ser usado na elaboração de atividades para ensino-aprendizagem de língua inglesa baseadas nas relações léxico-semânticas, a exemplo do que foi feito por Crow e Quigley (1985), Brown e Perry Jr. (1991), Vespoor e Winitz (1997) e Vicentini (2006).

Uma possível continuação para este trabalho seria a análise das legendas em inglês do primeiro e do último episódios de cada uma das cinco últimas temporadas de *Friends*, bem como a análise das legendas em português, sob as perspectivas dos estudos da tradução e/ou da lingüística de *corpus*. Além disso, nossa análise léxico-estatística foi limitada, pois o objetivo era o mapeamento das lexias e sua organização em sub-campos, mas os dados colhidos também permitem, por exemplo, a identificação de palavras-chaves e o estudo de concordâncias. Outra possibilidade de investigação seria quanto à frequência de lexias referentes ao amor no *corpus* todo, e não como fizemos, considerando apenas os diálogos que envolviam esse assunto. É possível que tal análise revelasse o predomínio dessa temática na *sitcom Friends*.

Por fim, acreditamos que esta pesquisa tenha contribuído para o conhecimento do léxico da língua inglesa e esperamos que ele tenha despertado ou fomentado o interesse pela construção e pelo estudo dos campos léxico-semânticos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVERBUCK, L. *et al.* **Literatura em tempo de cultura de massa**. São Paulo: Nobel, 1984. 219 p.

BASSNETT-McGUIRE, S. **Translation studies**. Londres: Routledge, 1988. 176 p.

BESSA, P. P. **Loyola Brandão**: a televisão na literatura. Juiz de Fora: EDUF/JF, 1988. 81 p.

BIBER, D. A typology of English texts. **Linguistics**. Berlim: De Gruyter, v. 27, n. 1, p. 3-43, 1989.

_____. **Dimensions of register variation**: a cross-linguistic comparison. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 448 p.

BIDERMAN, M. T. C. **Teoria lingüística**: teoria lexical e lingüística computacional. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 356 p.

BORBA, F. S. **Introdução aos estudos lingüísticos**. Araraquara: Nacional, 1984. 331 p.

_____. **Organização de dicionários**: uma introdução à lexicografia. São Paulo: Editora UNESP, 2003. 356 p.

BORGES, R. S. **Ficção e realidade**: as tramas do (tele)jornalismo e de outras produções televisivas. 2005. Disponível em: < <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/16848/1/R2760-1.pdf> > Acesso em: 16/08/2008.

BORY, J. L. **Tout feu, tout flame**: courte promenade autour d'un monstre. Paris: Julliard, 1966.

BOSCOV, I. A ordem é suar a camisa. **Veja**. São Paulo: Abril, n. 17, ano 40, p.122-123, 2007.

BROWN, G.; YULE, G. **Discourse analysis**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. 304 p.

BROWN, T. S.; PERRY JR, F. L. A combination of three learning strategies for ESL vocabulary acquisition. **Tesol Quarterly**, v. 25, n. 4, p. 655-670, 1991.

CAMPEDELLI, S. Y. **A telenovela**. São Paulo: Ática, 1987. 96 p.

CARDOSO, E. A. O léxico de Drummond na caracterização do amor. **Estudos Lingüísticos**. Araraquara, v. XXXVI, n. 1, p. 77-86, 2007.

CARVALHO, C. A. **A tradução para legendas**: dos polissistemas à singularidade do tradutor. 2005, 160 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2005.

CHAFE, W. Interaction and involvement in speaking, writing and oral literature. *In*: TANNEN, D. (org.). **Spoken and written language: exploring orality and literacy**. Norwood: Ablex Publishing Corporation, 1982, p.35-53.

Collins Cobuild Advanced Learner's English Dictionary. Glasgow: HarperCollins Publishers, 2004. 1712 p.

COSERIU, E. **Tradição e novidade na ciência da linguagem**. São Paulo: Editora da USP, 1980. 368 p.

COSTA, A. B. **Metáforas relacionadas ao tema da amizade sob a perspectiva da teoria da metáfora conceptual e da lingüística de corpus na série de TV *Friends***. 2005, 85 f. Dissertação (Mestrado em Lingüística Aplicada e Estudos da Linguagem). São Paulo Pontificia Universidade Católica de São Paulo, 2005.

CROW, J. T.; QUIGLEY, J. R. A semantic field approach to passive vocabulary acquisition for reading comprehension. **Tesol Quarterly**, v. 19, n. 3, p. 497-513, 1985.

CRUSE, D. A. **Lexical semantics**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. 310 p.

DUARTE, E. B. **Televisão: diferentes modalidades de embaralhamento de realidades discursivas**. 2005. Disponível em: < <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0309-1.pdf> > Acesso em: 20/08/2008.

FAOUR, R. **História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 2006. 586 p.

FILLMORE, C. J. Innocence: a second idealization for linguistics. **Berkeley Linguistic Society**, n.5, p. 63-76, 1979.

Friends. Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Friends> > Acesso em: 23/05/2007.

Friends: three years later. **Us Magazine**. Nova York: Us Weekly, p.74-75, 2007.

FRIENDS: a primeira temporada completa. Produção: Kevin S. Bright; Marta Kauffman; David Crane. Intérpretes: Courteney Cox Arquette; David Schwimmer; Jennifer Aniston; Lisa Kudrow; Matt LeBlanc; Matthew Perry. Los Angeles: Warner Brothers, c1994. 4 DVDs, color. Produzido por Warner Home Video.

FRIENDS: a segunda temporada completa. Produção: Kevin S. Bright; Marta Kauffman; David Crane. Intérpretes: Courteney Cox Arquette; David Schwimmer; Jennifer Aniston; Lisa Kudrow; Matt LeBlanc; Matthew Perry. Los Angeles: Warner Brothers, c1995. 4 DVDs, color. Produzido por Warner Home Video.

FRIENDS: a terceira temporada completa. Produção: Kevin S. Bright; Marta Kauffman; David Crane. Intérpretes: Courteney Cox Arquette; David Schwimmer; Jennifer Aniston; Lisa Kudrow; Matt LeBlanc; Matthew Perry. Los Angeles: Warner Brothers, c1996. 4 DVDs, color. Produzido por Warner Home Video.

FRIENDS: a quarta temporada completa. Produção: Kevin S. Bright; Marta Kauffman; David Crane. Intérpretes: Courteney Cox Arquette; David Schwimmer; Jennifer Aniston; Lisa Kudrow; Matt LeBlanc; Matthew Perry. Los Angeles: Warner Brothers, c1997. 4 DVDs, color. Produzido por Warner Home Video.

FRIENDS: a quinta temporada completa. Produção: Kevin S. Bright; Marta Kauffman; David Crane. Intérpretes: Courteney Cox Arquette; David Schwimmer; Jennifer Aniston; Lisa Kudrow; Matt LeBlanc; Matthew Perry. Los Angeles: Warner Brothers, c1998. 4 DVDs, color. Produzido por Warner Home Video.

FRIES, C. C.; TRAVER, A. A. **English word lists**: a study of their adaptability for instruction. Michigan: Wahr Publishing, 1950. 109 p.

GENOUVRIER, E.; PEYTARD, J. **Lingüística e ensino do português**. Coimbra: Almedina, 1974. 444 p.

GIL, B. D. **Quem mandou você gostar?** Um estudo léxico-semântico do amor- paixão em letras de música preferenciais de alunos do ensino médio (SP). 2002. Tese (Doutorado em Semiótica e Lingüística Geral). São Paulo, FFLCH/USP, 2002.

GRANDÍO, M. M. **The audience experience and the concept of pleasure**: the case of Friends in Spain. 2006. Disponível em: <http://www.ruc.dk/upload/application/pdf/f51d6748/Maria_del_Mar_Grandio_Spain_Paper.pdf> Acesso em: 05/09/2007.

GRIMM, E. L. Humor and equivalence at the level of words, expressions, and grammar in an episode of “The Nanny”. **Cadernos de tradução**. Florianópolis: UFSC, v. 2, p. 379-399, 1997.

HALLIDAY, M. A. K. **Spoken and written language**. Oxford: Oxford University Press, 1989. 128 p.

HASAN, R. Rationality in everyday talk: from process to system. *In*: SVARTVIK, J. (org.). **Directions in corpus linguistics**: Proceedings of Nobel Symposium 82, Stockholm, 4-8 August 1991. Berlim/Nova York: De Gruyter, 1992, p. 257-310.

JAMES, C. **Contrastive Analysis**. New York: Longman, 1980. 208 p.

KARAMITROGLOU, F. A proposed set of subtitling standards in Europe. **Translation Journal**, v. 2, n. 2, 1998. Disponível em: < <http://accurapid.com/journal/04stndrd.htm> > Acesso em: 25/09/08.

LEHRER, A. **Semantic fields and lexical structure**. Amsterdam: North-Holland, 1974. 225 p.

LEWIS, M. **The Lexical Approach**. London: Thomson Heinle, 1993. 200 p.

LOBO, N. J. F.; MALCHER, M. A. **Ficção Televisiva Seriada**: um olhar sobre a produção acadêmica. 2005. Disponível em: < <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/18125/1/R1558-1.pdf> > Acesso em: 30/10/2007.

LOTITO, D. P. Estilo, metáforas, amor e sexo em Lavoura Arcaica. **Estudos Lingüísticos**. São Paulo: USP, v. XXXVI, n. 3, p. 341-341, 2007.

Longman Dictionary of Contemporary English. Harlow: Longman, 1995. 1668 p.

LYONS, J. **Introduction to theoretical Linguistics**. Cambridge University Press: Cambridge, 1968. 536 p.

_____. **Structural Semantics: an analysis of part of the vocabulary of Plato**. Oxford: Basil Blackwell, 1963. 237 p.

MACKEY, W. F. **Language teaching analysis**. Bloomington: Indiana University Press, 1965. 562 p.

McCARTHY, M. **Touchstone: From Corpus to Course Book**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 20 p.

MARCUSCHI, L. A. **A questão do suporte dos gêneros textuais**. 2003. Disponível em: < <http://bbs.metalink.com.br/~lcoscarelli/GEsuporte.doc> > Acesso em: 18/08/2008.

_____. **Fala e escrita: relações vistas num continuum tipológico com especial atenção para os dêiticos discursivos**. 2º Encontro nacional sobre fala e escrita. Maceió: (manuscrito), 1994.

MESSA, M. R. A cultura desconectada: sitcoms e séries norte-americanas no contexto brasileiro. **Unirevista**. Porto Alegre: PUCRS, v. 1, n. 3, p. 1-9, 2006.

MOISÉS, M. **A criação literária: prosa**. São Paulo: Cultrix, 1982. 367 p.

MOUNIN, G. **Diccionario de Lingüística**. Barcelona: Labor, 1979. 162 p.

MURAD, Pedro Carvalho. **Teledramaturgias contemporâneas: diversidade e permanência**. 2003. Disponível em: < <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/5036/1/NP14MURAD.pdf> > Acesso em: 30/10/2007.

Novo dicionário Folha Webster's. São Paulo: Publifolha, 1997. 638 p.

ORTIZ, R.; BORELLI, S. H. S.; RAMOS, J. M. O. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989. 197 p.

PAIVA, V. L. M. O. (org.). **Ensino de língua inglesa: reflexões e experiências**. Campinas: Pontes, 1998. 212 p.

PALLOTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

PERCHONOCK, N.; WERNER, O. Navajo systems of classification: some implications of food. **Ethnology** 8. Pittsburgh: University of Pittsburgh, p. 229-242, 1969.

PERINI, M. A. **Princípios de lingüística descritiva: introdução ao pensamento gramatical**. São Paulo: Parábola, 2006. 206 p.

POTTIER, B. **Lingüística geral**: teoria e descrição. Rio de Janeiro: Presença, 1978. 320 p.

POTTIER, B.; AUDUBERT, A.; PAIS, C. T. **Estruturas lingüísticas do português**. São Paulo: Difusão Editorial, 1975. 138 p.

Random House Webster's unabridged dictionary. Nova York: Random House Reference, 2001. 2230 p.

RALLE, R. B. Campo semántico-discursivo del amor em la telenovela mexicana y brasileña. **Cuicuilco**. México: ENAH, v. 9, n. 24, p. 1-27, 2002.

RAWLINS, W. K. **Friendship matters**: communication, dialectics, and the life course. Hawthorne: Aldine, 1992. 324 p.

REES, D. K. The American sitcom in a Brazilian setting. **English Today**. Cambridge: Cambridge University Press, v. 21, n. 1, p. 28-33, 2005.

SANCHEZ, A.; CANTOS, P. **Cumbre**: curso de español. Madri: SGEL, 1996.

SARDINHA, T. B. **Lingüística de Corpus**. Barueri: Manole, 2004. 410 p.

Série de televisão. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9rie_de_televis%C3%A3o > Acesso em: 23/05/2007.

SILVA, S. P. Considerações sobre o relacionamento amoroso entre adolescentes. **Cad. Cedes**. Campinas, v. 22, n. 57, p. 23-43, 2002.

SINCLAIR, J. **Corpus, Concordance, Collocation**. Oxford: Oxford, University Press, 1991. 197 p.

SINCLAIR, J. McH. From theory to practice. *In*: LEECH, G.; MYERS, G.; THOMAS, J. **Spoken English on computer**: transcription, mark-up and application. Londres: Longman, 1995. p.99-112.

SIVERTSEN, E. **William K. Rawlins' dialectical theory of friendship**: An exploration of friendship in contemporary USA and a look at the television Sitcom, Friends. Ithaca: Ithaca College, 2003. 21 p.

SOUZA, J. C. A. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo, Summus, 2003. 196 p.

SOUZA, R. A. O discurso oral, o discurso escrito e o discurso eletrônico. *In*: PAIVA, V. L. M. O. (org.). **Interação e aprendizagem em ambiente virtual**. Belo Horizonte: UFMG, 2001, p. 15-36.

STAIGER, E. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. 199 p.

STUBBS, M. **Discourse Analysis**: the sociolinguistic analysis of natural language. Oxford: Basil Blackwell, 1983. 279 p.

_____. Language development, lexical competence and nuclear vocabulary. *In*: DURKIN, K. **Language Development in the School Years**. Brookline Books: Brookline, 1986. 275 p.

TAFLINGER, R. E. **Sitcom**: what it is, how it works. 1996. Disponível em: <<http://www.wsu.edu:8080/~taflinger/sitexam.html>> Acesso em: 15/10/2007.

TAGNIN, S. E. O. **O jeito que a gente diz**: expressões convencionais e idiomáticas. São Paulo: Disal, 2005. 117 p.

TIBURI, M. O amor: promessa e dúvida. **Vida Simples**. São Paulo: Abril, ed. 46, p. 56-57, 2006.

ZAVAGLIA, C.; FERRARESI, M. L. Construção de um corpus paralelo e alinhado português-italiano-português para o domínio literário. **Estudos Lingüísticos**. Araraquara: Unesp, v. XXXV, p. 502-511, 2006.

VALENZI, M. A. M. **The Wonder Years**: a identidade americana na mídia televisiva. 2003, 163 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês). São Paulo, FFLCH/USP, 2003.

VESPOOR, M.; WINITZ, H. Assessment of the lexical-input approach for intermediate language learners. **Iral**, v. 35, n. 1, p. 61-75, 1997.

VICENTINI, G. P. M. **A Lingüística de corpus e o seriado *Friends* como base para o ensino de *chunks* em sala de aula de língua inglesa**. 2006, 135 f. Dissertação (Mestrado em Lingüística Aplicada e Estudos da Linguagem). São Paulo: PUC/SP, 2006.

VIEIRA, L. G. O. Estudo do léxico no texto oral e escrito. *In*: LEFFA, V. J. (org.). **As palavras e sua companhia**: o léxico na aprendizagem das línguas. Pelotas: EDUCAT, 2000. p. 229-248.