

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
LINGÜÍSTICA APLICADA AO ENSINO DO PORTUGUÊS
ÁREA: PSICOLINGÜÍSTICA

**A ENTOAÇÃO NA NARRATIVA DE ESTÓRIAS DE PRÉ-ESCOLARES:
UM ENFOQUE FUNCIONAL**

JOSÉ BENEDITO DONADON LEAL

DEZEMBRO/1983

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do grau de

MESTRE EM LETRAS

opção: Lingüística Aplicada ao Ensino do Português.

Aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em
Letras da UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA.



LEONOR SCLiar CABRAL
orientador

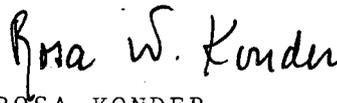


GILES LOTHER ISTRE
coordenador
P.G. Lingüística

Apresentada à Banca Examinadora:



LEONOR SCLiar CABRAL
orientador



ROSA KONDER
UFSC



ELEONORA MOTTA MAIA
PUC-S. Paulo

Leonor SCLIAR-CABRAL
Prof. Orientador

Giles Lother ISTRE
Prof. co-Orientador

Professores colaboradores:

Rosa KONDER

Malcolm COULTHARD

este trabalho é dedicado aos
pré-escolares de 1982 da

COLONINHA

e da

ESCOLA MENINO JESUS

sem os quais não seria possível
a sua realização.

SINOPSE

A narrativa de estórias apresenta aspectos particulares de entoação, que são produzidos para dar conta da função estética da língua. Além dessas particularidades, crê-se na existência de um esquema entoativo internalizado desde cedo no indivíduo.

Para chegar à comprovação dessa hipótese, foi preciso discutir sobre a entoação do discurso interativo. A conclusão foi a de que ela comporta-se dentro das regras das funções comunicativa e informativa da língua, girando em torno do dado novo e do conhecido, com distribuição tonal particular para cada uma das situações. O modelo aplicado foi o de Brazil (1975, 1978, 1980).

Uma breve testagem deste modelo foi necessária, uma vez que ele ainda não havia sido aplicado à variável lingüística de Florianópolis. Após a testagem, o mesmo modelo de descrição foi aplicado à descrição da entoação de narrativa de estórias, e pelo fato de as estórias apresentarem um fundamento funcional diferenciado, algumas alterações, tais como: ampliação da distância entre as chaves; acréscimo de sinais de dinâmica; eliminação da distinção entre proclamação e referência, substituída pela configuração da direção do tone sobre a tônica final, sendo os tones ascendentes os marcadores de expectativas, e os descendentes os marcados de transição, foram necessárias.

Conclui-se, através do estudo da entoação da narrativa de estórias de pré-escolares, que predomina a função estética nas estórias infantis, além de confirmar a existência de um esquema entoativo de estórias internalizado no indivíduo.

ABSTRACT

The narrative of child tales presents particular aspects of intonation, which are produced to account for the esthetic function of language. We presuppose in existence of an intonative scheme internalized in the brain from the first days of life.

To confirm this hypothesis, it was necessary to examine the conduct of intonation of interactive discourse. The conclusion was that it observes the rules of the communicative and informative functions of language, centering on the new and the known data. The model of description applied is that of Brazil (1975, 1978, 1980).

A brief test of the model was necessary since it had not been previously applied to the linguistic variable of Florianópolis. After this test, the same model was applied to describe the information of narrative of child tales; since the tales present one differentiated functional bases, some alterations in model were necessary: increase of the distance between keys; addition of dynamics signs; elimination of the distinction between proclaiming and referring, substituted by the configuration of the direction on the final tonic syllable. The rising tones mark expectation, and the falling tones mark transition.

It is concluded that, through the study of the intonation of kindergarden stories, the esthetic function of the child tales predominates and confirms the existence of an intonative scheme of tales internalized in the individual.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
1. PROPOSTA DO TRABALHO	3
1.1. Precedência da Entoação sobre as Demais Estruturas Linguísticas	4
1.2. Funções da Linguagem e Entoação	12
1.3. Entoação em Narrativas	18
2. O MODELO DE BRAZIL (1975, 1978, 1980)	22
2.1. Pitch	22
2.2. Stress	25
2.3. Grupo Tonal	26
2.4. Tone	30
2.5. Chave	36
2.6. Ritmo	41
2.7. Descrição	42
2.8. Conclusões	43
3. METODOLOGIA	46
3.1. Levantamento do Corpus e Bibliografia	47
3.2. Situação de Pesquisa	48
3.3. Análise e Depreensão dos Dados	50
4. APLICAÇÃO DO MODELO À LÍNGUA PORTUGUESA	53
4.1. Grupo Tonal	53
4.2. O Tone	60
4.3. A Chave	68
4.4. Problemas	70

5. O COMPORTAMENTO DA ENTOAÇÃO NA NARRATIVA DE ESTÓRIAS ...	72
SINAIS UTILIZADOS NA DESCRIÇÃO DA ENTOAÇÃO DE NARRATIVAS	77
5.1. Análise dos Dados	78
5.1.1. A Entoação na Instalação da Narrativa: Era uma Vez	81
5.1.2. A Entoação da Coda Narracional	89
5.1.3. O Tone no Corpo da Narrativa	93
5.1.4. A Chave no Corpo da Narrativa	102
5.1.5. O Ritmo da Narrativa	110
5.1.6. A Qualidade de Voz (timbre narracional)	112
5.2. Narratividade e Grupo Tonal	114
GLOSSÁRIO	117
CONCLUSÕES	120
ESQUEMA NARRATIVO DA ESTÓRIA: CHAPEUZINHO VERMELHO	125
BIBLIOGRAFIA	128
ANEXOS	134

INTRODUÇÃO

O presente trabalho parte da proposta de se estudar a entoação da narrativa de estórias sob uma visão funcional. Tal proposta faz-se geradora de uma especulação científica que representa a abertura de um novo caminho dentro da Fonologia e da Psicolinguística; portanto, sua contribuição é inequívoca.

As evidências iniciais nos levaram a levantar a hipótese de que existe um esquema entoativo para a narração de estórias. A partir dessa hipótese, partimos à cata de dados que a comprovassem e à montagem desse esquema.

O primeiro capítulo busca mostrar a importância da entoação desde sua emergência, que é anterior à dos segmentos linguísticos, e a sua importância em narração de estórias. Para tal intento foram necessárias algumas reflexões a respeito das funções estética e expressiva da língua, conforme as apresenta Mukarovský (in Toledo 1978).

Não poderíamos, por se tratar de apenas uma dissertação de mestrado, pensar na proposição de um novo modelo de descri-

ção de entoação, portanto lançamos mão de modelos já existentes. A nossa escolha teve fundamento no fato de o modelo ter bases funcionais. É ele o modelo de Brazil (1975, 1978, 1980), da Universidade de Birmingham e apresenta-se esquematicamente exposto no capítulo segundo deste trabalho.

O capítulo que expõe a metodologia é bastante breve, uma vez que nosso corpus é parte de um conjunto de dados de uma pesquisa maior*. De qualquer forma o terceiro capítulo dá a clara visão dos passos seguidos para a elaboração desse trabalho.

Um modelo não pode ser simplesmente aplicado a diversas línguas; existe a necessidade de se testar sua aplicabilidade. Esse teste é explicado no capítulo quarto, que busca provas da aplicabilidade do modelo de Brazil na variedade lingüística de Florianópolis.

Após essas depreensões e exposições, foi procedida a análise dos dados, a fim de verificarmos o comportamento da entoação na narrativa de estórias. Procedemos a algumas ampliações no modelo empregado e conseguimos verificar esse comportamento, cujo resultado foi a confirmação da hipótese de que há um esquema entoativo a ser seguido na narração de estórias.

* Projeto Narratividade em Crianças e os Processos de Leitura, INEP/UFSC - 12/82.

1. PROPOSTA DO TRABALHO

A entoação tem uma importância capital na comunicação oral. Até bem pouco tempo, porém, poucos eram os estudos lingüísticos que lhe dedicavam a merecida atenção.

Mas nem só a variação de tones é significativa na entoação. Outros fatores como a intensidade e o ritmo são altamente significativos para a comunicação, conforme coloca Navarro (1968), ao argumentar que a entoação monótona e uniforme caracteriza um abatimento ou tristeza; entoação bastante variada, com alteração constante de intensidade e ritmo, denota um caráter vivo e inquieto; as crianças apresentam inflexões amplas e motivadas, enquanto os enfermos e melancólicos falam com suavidade e monotonia. Desta forma, verifica-se uma carga significativa muito mais ampla para a entoação.

Quando se retratam, porém, as funções da linguagem, tem-se claro que o falante modula ou confecciona sua frase de acordo com vários fatores, tais como: adequação social ou registro, ou seja, a quem se dirige; escolha do assunto; onde está falan-

do e os gêneros. Uma mesma frase pode ter modulações diversas conforme a topicalização que lhe deseja dar o falante.

Desta forma, o enfoque principal de cada frase vem marcado pela proeminência das sílabas, que é deslocável. Numa mesma frase, se alterada a proeminência, o significado também será alterado.

Tem-se com maior evidência com falantes estrangeiros a noção de modulação entoativa da fala, quando esses, por mais que tentem, não conseguem esconder algum traço da sua língua nativa; ou mesmo com falantes de outras regiões, que têm principalmente uma configuração entoativa diferente.

Podemos levantar uma hipótese de que os falantes de uma língua têm um conjunto de modelos de frases, determinado pelo uso da língua. Quando, por alguma eventualidade, alguém, como nos casos expostos acima, não se utiliza de frases desse conjunto, as pessoas notam automaticamente que não se trata de um falante do grupo.

Talvez a entoação seja algo adquirido e fixado no cérebro antes que os segmentos da fala, por isso ela se apresenta com tanta intensidade e com tanta determinação no processo da comunicação. Sendo assim, discorreremos sucintamente, apresentando conclusões de psicolingüistas e neuropsicólogos, a respeito dessa questão.

1.1. Precedência da Entoação sobre as Demais Estruturas Lin- güísticas

A literatura psicolingüística tem dado uma importância

muito grande ao mecanismo auditivo, quando se trata de aquisição da linguagem. A maioria dos estudos, feitos nesse sentido, busca obter respostas de crianças a partir de enunciações feitas de diversas maneiras. Em se tratando de experimentos, os pesquisadores buscam ativar o mecanismo auditivo de um recém-nascido, por exemplo, e várias modalidades de reações são mensuradas. A partir dos dados obtidos, muito se pode depreender.

Eisenberg (1964) tencionou obter respostas com experimentos que buscavam observar as respostas que se obtêm a partir de movimentos motores, movimentos visuais e outros. Mais tarde, o mesmo experimentador buscou obter respostas medindo o ritmo da respiração (1966) e também, em 1967, com a medida do ritmo do batimento cardíaco. A algumas conclusões Eisenberg pode chegar com esses estudos: a amplitude do sinal tem efeito significativo, conclui o experimentador depois de suas primeiras observações, assim como sinais de volume abaixo e acima de 400 Hz produzem efeitos inteiramente diversos. Um dado muito importante é o de que sons baixos inibem, enquanto os altos excitam. Observemos que os sons da fala encaixam-se na variação de frequência entre 250 a 4.000 Hz.

Os padrões usados nos experimentos, embora fossem simples seqüências de tons, foram expostos de forma crescente e decrescente, obedecendo o mesmo critério das frases interrogativas e assertivas.

Dois tipos de mecanismos são implicados para a fala, os gerais e os específicos. Os mecanismos específicos são aqueles determinantes para a produção da fala (em nosso caso particular), iniciando no córtex cerebral esquerdo e se efetivando no aparelho fonador, através da realização do ato enunciativo. Os

mecanismos gerais englobam um número maior de elementos, desde o aparelho auditivo, o córtex cerebral processador de sinais e todo o conjunto de órgãos que auxiliam na produção dos sons da fala. Os mecanismos gerais têm um amadurecimento e uma prontidão anterior ao amadurecimento, principalmente, e prontidão dos específicos. Desta forma, podemos crer que padrões suprasegmentais podem ser adquiridos antes da aquisição da fala, talvez operando como suportes para essa aquisição. Outra explicação mais plausível é a de que o processamento analítico (dos segmentos) requer um amadurecimento mais tardio que o global (linha melódica).

Outros experimentos (Kagan e Lewis 1965) mostram que uma criança de seis meses é capaz de identificar entre a fala da mãe e a de outras pessoas estranhas. Um "olá" produzido pela mãe leva a criança a se movimentar com mais ímpeto, enquanto um "olá" produzido por um homem ou mulher estranhos não modifica com tanta intensidade o comportamento da criança. Para crianças de treze meses foram feitas leituras de períodos com a sua devida entoação e de uma forma monotônica. Para as leituras sem entoação, as respostas obtidas mostram que as reações são menos intensas que as obtidas com as leituras das frases com as marcas entoativas. Friedlander (1967) submetendo crianças de até doze meses a enunciados da mãe e a enunciados semelhantes, porém de pessoas estranhas, em ambos os casos pronunciados com entoação e sem entoação, notou que as crianças dessa faixa etária preferem os enunciados entoativamente marcados, além de apresentarem evidências de que reconhecem a fala da mãe. O pesquisador conclui que a criança identifica a voz da mãe a partir dos padrões prosódicos, conforme mostra Menyuk (1975).

Pode ser considerada uma tarefa muito difícil para uma criança a de compreender dois enunciados que apresentam estrutura idêntica, até mesmo na entoação. Menyuk (1975:77) apresenta os exemplos* "He's walking" e "she's talking"; (um correspondente em português é apresentado pelos tradutores do trabalho — "ele está vindo" e "ela está rindo"). Argumenta a pesquisadora que já durante o balbucio, a criança exercita diferentes consoantes, porém o balbucio apresenta, antes das diferentes sílabas, enunciados marcados prosodicamente. Talvez para as duas amostragens acima, o infante dê uma única interpretação semântica, pois possivelmente ele tenha apenas registrado os traços entoativos.

Embora as evidências mostrem que os enunciados vão se tornando mais longos à medida que a criança vai adquirindo um controle maior sobre seu mecanismo respiratório, acredita-se que o primeiro passo para a aquisição da segmentalidade seja o domínio da marcação dos enunciados. Observa-se ainda, muito cedo, a marcação dos padrões de acentuação ou ênfase.

Tonkova Yampol'skaia (1969) afirma que os padrões de entoação se aperfeiçoam muito mais cedo que as palavras conceituais. A entoação de assertivas já aparece no segundo mês da criança.

Antes mesmo que qualquer uso de palavras por parte da criança, observa-se que um comportamento lingüístico embrionário aparece como um exercício da suprasegmentalidade do discurso. Ainda que a criança seja considerada "preguiçosa", seu choro, seu balbucio aparecem com partições que podem ser consi-

* Ele está caminhando e Ela está conversando.

deradas como coincidentes às partições dos grupos respiratórios, embora encontremos crianças que burlam por completo os padrões respiratórios usuais. O fato de a criança, às vezes, romper o limite da capacidade respiratória traz a ela próprias conseqüências não agradáveis, como afogamento seguido de tosse; desta forma a criança, por si, começa a impor limites a seu próprio choro, ou ao seu balbucio.

A obediência à limitação dos grupos tonais é mais caracterizada no balbucio, visto que as crianças configuram verdadeiros enunciados entoativamente marcados. Esse fato vem, mais uma vez, dar mostrar de que os traços prosódicos são precedentes aos segmentais.

Menyuk (1975:87) ainda cita experimentos com enunciados de uma palavra, os primeiros produzidos pela criança, que mostram que eles vêm carregados de marcação entoativa. Uma mesma palavra pode ser uma afirmação, um pedido, uma interrogação, uma exclamação, um imperativo etc. Tendo a palavra papá, esta pode ser enunciada como: //pa~~PÁ~~[↑]// marcando uma interrogação; //PA;DÁ:[↑]// que marca uma exclamação; //PAPÁ:[↑]// uma ascendente que marca um imperativo; ou //pa~~PÁ~~// descendente que marca uma asserção. Observemos que a criança já trabalha com o conjunto de traços entoativos, construindo as várias modalidades enunciativas através da união do tone, proeminência, ritmo e chave, embora essa última escolha não esteja ainda marcada em nossos exemplos.

Deese (1976:64) apresenta algumas restrições a esse processo, argumentando que o estágio do balbucio apresenta-se diferentemente nas crianças; pois, em algumas ele é altamente desenvolvido, enquanto que em outras ele é um estágio repentino. Nas crianças em que o estágio se prolonga, o balbucio adquire

o acento e os padrões de entoação; parece que "a criança está emitindo orações numa linguagem não muito inteligível".

Slobin (1980:105), tentando entender como uma criança de três anos de idade entende uma pergunta complexa da mãe —

mãe — Where did you go with Grandpa? (Aonde você foi com vovô?)

criança — We goed in a park. (Fomos a um parque) — argumenta que a criança não precisa compreender todas as palavras da enunciação, mas, sim, reconhecer a função da palavra interrogativa inicial — where (onde) — e a entoação própria de uma pergunta. Parece ser determinante o reconhecimento e o domínio da entoação para o bom desempenho lingüístico.

Em termos de compreensão do discurso a partir da suprasegmentalidade, muito pouco se tem desenvolvido. Quando se trata de distinção de sons, grandes experimentos são encontrados, que tentam explicar o funcionamento do mecanismo processador da fala. Torna-se uma tarefa muito difícil, principalmente para uma criança, compreender uma frase enunciada sem entoação, fato que traz a questão de uma íntima ligação entre os aspectos que envolvem a enunciação.

Além de experimentos psicolingüísticos, podemos encontrar experimentos neurolingüísticos que testam as áreas especializadas dos hemisférios cerebrais. Destes, muito se tem determinado em termos de localização de cada parte do cérebro responsável pelos diversos processamentos do homem, e principalmente da fala. Ao hemisfério esquerdo é atribuída a capacidade analítica da língua, e ao hemisfério direito são atribuídas tarefas relacionadas à percepção sintética e global de aspectos não lingüísticos e extra-lingüísticos (Slobin, 1980:170). Uma vez

que todas as combinações lingüísticas — sintáticas, semânticas e fonológicas — são realizadas pelo hemisfério esquerdo, havendo comprovação de uma capacidade muito restrita para o desempenho dessas tarefas pelo hemisfério direito, resta saber se a musicalidade da frase, aspecto extralingüístico, também é desenvolvida pelo hemisfério esquerdo. Slobin, mesmo, coloca que um tom emocional de uma mensagem, submetido a ouvintes, é melhor processado pelo ouvido esquerdo, evidência de que se dá no hemisfério direito o processamento musical. (Esta hipótese tem sido refutada por recentes estudos experimentais, conforme Peretz e Morais, 1980.

Witelson (1977:249) também sustenta a posição de que nas crianças as funções da linguagem em geral são precocemente determinadas pelo hemisfério esquerdo do cérebro. Por volta de um ano de idade a criança desenvolve um discurso predominantemente ditado pelo hemisfério esquerdo. Se a especialização desse hemisfério não ocorrer, conclui a pesquisadora que ocorre aí alguma distorção. Como consenso de muitos experimentos, Witelson reconhece a limitação do hemisfério direito para a linguagem, pois desempenha um papel espacial, não lingüístico, porém ele também desempenha algum trabalho na mediação de algumas funções da linguagem. Assim, existe uma participação dos dois hemisférios no processamento da linguagem, com predominância do esquerdo sobre o direito.

Temos aqui mostrado, e esta é a finalidade deste esboço, que a entoação funciona como um pré-requisito da fala. A criança inicia seu treinamento prosódico com o choro; intensifica esse treinamento no balbucio e, ao produzir enunciados de uma palavra, já diferencia as diversas modalidades enunciativas.

As crianças-sujeito deste trabalho têm no mínimo quatro anos e, conforme as estórias produzidas, dominam por completo a prosódia da língua portuguesa. Esse domínio pode ser percebido na capacidade de a criança de quatro anos criar uma entoação emocional dos enunciados das personagens, quando ainda apresenta um léxico incompleto e esquemas narrativos incipientes, limitados pela idade. Menyuk (1975:172) coloca que existe um processo imitativo muito importante para a aquisição da linguagem, que possibilita à criança, mesmo no balbúcio, construir seqüências idênticas a um enunciado adulto, e depois alguns enunciados que cobrem as funções básicas da comunicação. Não por um processo imitativo, mas por um processo criativo, artístico, a criança de quatro, a seis anos, ao narrar (idade das crianças-sujeito deste trabalho), busca recriar a imagem da personagem em foco, tal como ela a vê, e elaborar, dentro de seus próprios esquemas narrativos, enunciados que simbolizem a personagem. Torna-se, desta forma, muito importante reafirmar a questão da simbolização da entoação na narrativa e não de uma imitação, visto que as personagens apresentarão a fala de acordo com a criação do sujeito narrador.

O fato de a criança construir, já no balbúcio, seqüências que são parecidas com enunciados adultos; de ela elaborar uma conversa entre personagens, entoativamente bem marcada, mas com restrições lexicais e sintáticas, são evidências de que a entoação é dominada pela criança antes que esta domine outras estruturas lingüísticas.

A hipótese de que a emergência dos traços prosódicos é anterior aos segmentos é também endossada por Stern e Wasserman (1980), ao concluírem que os exageros nos contornos de pitch,

que por natureza a mãe utiliza no baby-talk*, contribuem para a compreensão da linguagem por si, pois facilitam a sua percepção.

Nos primeiros meses de vida, o infante experimenta diversas formas de comunicação prosódica, fazendo valer a função comunicativa dos traços prosódicos; só mais tarde entra no seu discurso a utilização gradativa dos segmentos, ainda numa gestalt speech e, pouco a pouco, a dos enunciados de dois itens, com a emergência da sintaxe.

1.2. Funções da Linguagem e Entoação

Ao aplicarmos o modelo de descrição da entoação de Brazil (1975, 1978, 1980), verificamos algumas limitações quanto ao seu uso. Se, por um lado, a nova proposta da Universidade de Birmingham representa um avanço à teoria das funções da linguagem, apresentando possibilidades de pistas que informam o dado novo e o referido, por outro lado, faz-se grandemente limitado, pois a linguagem não é constituída unicamente de informações. A partir destes fatos, entendemos necessário propor alterações no modelo para dar conta das estruturas narrativas.

As limitações do modelo exposto no capítulo segundo do presente trabalho são fundamentadas a partir de um questionamento sobre as funções da linguagem no ato narrativo.

Conforme apresentadas por Bühler (1950), três funções fundamentais dão conta do ato comunicativo, e realmente dão, enquanto ato comunicativo. São elas a expressiva, a representati-

* Ver glossário.

va e a apelativa.

Martinet (1976) apresenta cinco funções. Entre elas a comunicativa faz-se a mais importante para a comunicação e a estética, uma gradação da expressiva, fundamenta a intencionalidade na produção de uma enunciação artística. Conforme se pode depreender, houve uma evolução no modelo de Martinet, particularmente no que interessa ao escopo desta dissertação: enquanto a função expressiva se caracteriza por servir ao extravasamento das emoções, na função estética existe intencionalidade, com o uso da liberdade de determinados recursos estilísticos que irão configurar em maior ou menor grau a obra de arte. Tal enfoque é aprofundado por Jakobson e Mukařovský dentro da tradição da Escola de Praga.

Entre outros funcionalistas que propuseram esquemas para dar conta da complexidade da língua, Halliday também será mencionado, pelo fato de ser ele o responsável pela função que dá a Brazil a dicotomia entre o dado novo e o conhecido — a função informativa. Essa função é apresentada como a principal no discurso do adulto, pois para a sua emergência, a internalização de um conjunto de conceitos lingüísticos se faz necessária.

A função informativa pode suportar a descrição da entoação do discurso interativo, conforme se pode observar no capítulo seguinte deste trabalho. A narrativa, as evidências mostram, não tem como função principal a informativa, ou outra das chamadas básicas, sim, a estética, visto que há intencionalidade no narrador em proporcionar um momento de prazer estético.

Para dar evidências da predominância da função estética sobre a informativa ou comunicativa na narrativa, é preciso lembrar o que Mukarovsky expôs no Círculo Lingüístico de Praga

(in: Toledo, 1978:132-166).

Primeiramente como um fato semiótico, a arte faz parte da consciência coletiva, e não de uma consciência individual; portanto, não identifica apenas o estado de ânimo de seu autor ou interpretante. A partir disso, a arte pôde ser entendida como uma realização associativa da percepção estética.

Dois signos podem ser identificados na obra de arte, o autônomo e o comunicativo. Como signo autônomo, a arte serve de mediadora entre os membros de uma coletividade, apresentando uma realidade indeterminada, caracterizada como a globalidade dos conhecimentos. Assim, a arte é composta de um símbolo sensível, criado pelo artista, de um objeto estético significativo e de uma relação com a coisa significada. Como signo comunicativo, uma obra poética não funciona somente como obra de arte, pois ao mesmo tempo fala. Quando se fala, há a expressão de emoção, estado de ânimo e de um pensamento.

Na narrativa infantil, obrigatoriamente coexistem os signos semiológicos autônomo e comunicativo. Essa coexistência faz-se presente pelo fato de a narrativa apresentar fala. Apesar da presença da função comunicativa, não se pode exigir de uma narrativa uma autenticidade documental, pois, acima de tudo, ela é um produto artístico; assim sendo, sua função principal é a de ser arte — produto estético.

O segundo ponto aparece na estrutura da estética. Ao elemento estético, ou à estrutura estética, a obra de arte deve o seu equilíbrio, transformando-se conforme a modalidade artística. Essa estrutura não faz parte de um indivíduo, sim, de uma sociedade; portanto, a partir disso, em qualquer expressão artística poderá existir um modelo a ser seguido.

Conforme enfatizado por Jakobson, as relações entre o emissor e a língua para a produção de um texto artístico se caracterizam pelo uso de determinadas recorrências no nível fonológico (padrões rítmicos, aliterações, rimas), morfológico (derivações), sintático e semântico (uso de metáforas e metonímias).

Dentro da mesma linha de argumentação e discutindo a tese de Mukařovský, podemos afirmar que dentro dos padrões estéticos aceitos por uma determinada comunidade situada espaço-temporalmente, existe uma margem quase infinita de variações que são utilizadas preferencial e criativamente pelos seus elementos em particular, o que caracteriza a unicidade de cada narrador.

Neste trabalho, é nosso propósito caracterizar os padrões gerais da narrativa infantil na população investigada, em oposição àqueles empregados em outros gêneros. Não os ocuparemos das recorrências individuais possíveis dentro do universo delimitado da interação da narrativa infantil nas variedades examinadas e que marcam a unicidade de cada narrador.

Assim como na poesia, a narrativa tem sua estrutura estética pré-concebida. A existência dessa estrutura pode ser observada pelo modelo entoativo particular das narrativas, e através da recorrência desse modelo em um mesmo narrador, ou em um conjunto de narradores. Tais particularidades são bastante salientes em comparação à entoação da fala normal de uma criança.

Como estrutura narrativa conhece-se a tradicional organização do esquema narrativo a partir de Propp — enunciados narrativos que se sucedem uns aos outros no momento da manifestação linear da narratividade em forma de discurso (Courtês, 1979: 13). Essa noção tradicional trata a narrativa a partir do ponto

de vista sintático-semântico. Isso se justifica no momento em que se sabe que essas estruturas são obtidas a partir da narrativa escrita, não da oral, deixando de considerar, desta forma, a participação de um leitor ou de um narrador.

Do ponto de vista sintático, o conceito estrutural prevê um determinado número de esquemas (mais ou menos complexos) que devem ser observados na organização da narrativa, desta forma, o grupo organizado de frases pode caracterizar uma narrativa.

Do ponto de vista semântico, a estrutura da narrativa prevê uma determinada sucessão de fatos, conforme a modalidade narrativa. A narrativa pode estar enquadrada no esquema do aparecimento do herói, um vilão; do bem e do mal, com a superioridade do bem sobre o mal; ou da proposta de uma moral, no caso da fábula.

A proposta do esquema fonológico, com base no comportamento da entoação, parte do fato de que existe uma transformação lingüística a nível de execução, em se comparando com a fala normal a mesmo nível. Essas modificações causam: a não observância do esquema tonal que prevê o dado novo e o já conhecido, conforme se dá no discurso interativo, para dar conta da função informativa da linguagem; uma abertura maior no espaçamento entre as chaves, próximo ao espaçamento entre elas na fala de um momento de emoção; uma redução na extensão dos grupos tonais e conseqüentemente um considerável aumento no seu número; uma lentidão rítmica, que provoca o aparecimento de uma dinâmica particular; o aparecimento em alta escala de modulações de timbre ou qualidade de voz, para dar conta da ação dialógica contida na narração; além de outras particularidades.

Desta forma, o esquema entoativo na narrativa é bastante

evidente e se faz necessário para a sua complementação estética. O seu caráter é tão forte e presente na narrativa que se basta para que uma pessoa saiba que se trata de uma narrativa, mesmo que executado somente com uma seqüência de seguimentos idênticos, como por exemplo:

// LA la la LA[↑]//.

O terceiro aspecto é do paralelo entre a função estética e as outras tidas como fundamentais no ato comunicativo.

O modelo de Bühler é perfeitamente aplicável ao discurso normal. Toda a problemática tem início quando o discurso não tem funções meramente comunicativas, sim, estéticas. Da mesma forma que na poesia, a função estética também tem predomínio sobre as outras na narrativa. A questão parece mais clara quando se denominam as funções do discurso interativo (as principais) como práticas ou instrumentais e as da narrativa como estéticas.

Ainda outras atribuições evidenciam esse nosso posicionamento. Hayakawa (1963:108) coloca que a preocupação de um escritor é a de comover o leitor, portanto a função estética desponta como preponderante; o ato comunicativo, por sua vez, fica ao encargo do leitor, quando esse tira suas próprias conclusões.

Atribuindo esse mesmo fato às narrativas, observa-se que a preocupação maior de um narrador é a de proporcionar um momento de "fantasia", tanto para o ouvinte como para si próprio.

Como de qualquer palavra enunciada, pode-se tirar uma conclusão, a narrativa não foge a esse esquema; portanto, cabe ao ouvinte tirar alguma conclusão a partir do texto narrado, sabendo não ser esse o intuito primeiro do narrador, mas fazendo

acontecer a função comunicativa subsidiariamente.

Mais próximo ao trabalho proposto, Halliday (1975) apresenta como fundamental a função informativa e, a partir dela, Brazil (1975, 1978, 1980) confeccionou a descrição do comportamento da entoação do discurso interativo.

As implicações da aplicação desse modelo interativo na descrição da entoação da narrativa estão no fato de esse comportamento narrativo extrapolar a capacidade descritiva do modelo.

1.3. Entoação em Narrativas

Os estudos entoativos até então propostos têm-se preocupado em dar conta da parte interativa da língua. Paralelo a esse desenvolvimento da lingüística em dar conta das situações naturais da língua, a semiótica e a literatura mostram preocupações com manifestações lingüísticas, também naturais, mas de cunho artístico e em especial de narrativas.

Em língua portuguesa, de modo particular, os estudos prosódicos representam muito pouco dentro do conjunto de trabalhos executados dentro das ciências lingüísticas. Atendendo à necessidade de apresentar mais dados para enriquecer a bibliografia fonológica nacional, a lingüística de modo geral, é que nos propusemos a trabalhar com entoação.

Na observação do que há em termos de entoação em língua portuguesa, entendemos necessário fazer uma nova proposta de trabalho, aplicando inicialmente um modelo que busca visualizar

a entoação dentro de seus ângulos funcionais. Primeiramente, podemos contar com o modelo descritivo de Halliday, o qual já foi aplicado em nossa língua por Carioni (1978), porém preferimos o modelo de Brazil (1975-), um modelo que representa uma evolução na teoria funcional da linguagem.

Muitos lingüistas encaram a entoação como uma manifestação evidente, decorrente do momento que envolve a situação de fala e que não merece qualquer atenção especial. Esse posicionamento fica evidenciado quando nos tratados, até mesmo lingüísticos, principalmente em língua portuguesa, muito poucas páginas lhe dedicam atenção. A evidência é ainda maior nos trabalhos que a mencionam como um artifício explicativo, às vezes direcionando o fato de a entoação ter participação significativa na língua, porém sem maiores explicações.

Noutro ângulo, a entoação tem sido estudada com o intuito de se reunir em maiores dados para o ensino de uma segunda língua, desta forma ela é vista no seu aspecto formal e não funcional.

Em se tratando de situação particular de uso da língua, a narrativa pareceu-nos importante pelo fato de participar ativamente do processo de desenvolvimento da linguagem, seja porque a criança (em nosso caso específico) experimenta situações diversas — desde o desenvolvimento de um enredo, até a experimentação de uma situação de diálogo entre personagens — seja porque manifesta despreocupação em comunicar efetivamente uma informação, optando por um momento de prazer. Nesse ângulo se conduz a nossa proposta de trabalho, como uma forma de fornecer dados concretos e sólidos de mais uma situação entoativa da língua.

Há de se salientar que nosso estudo, que não somente mensura, mas principalmente busca caracterizar as funções da entoação, é pioneiro. Desta forma, a escolha pelo estudo da entoação da narrativa se faz assentada na necessidade de se mostrar, numa visão psicolinguística a partir de dados fonológicos, as evidências funcionais de seu uso nessa situação — na narrativa.

BIBLIOGRAFIA

- BRAZIL, D.C. (1975) D.I. (1)
 _____ (1978) D.I. (2)
 _____ (1980) D.I. and L.T.
- BÜHLER, K. (1950) T.L.
- CARIONI, L.M.O. (1978) S.E. and P.I.
- DEESE, J. (1976) Pl.
- EISENBERG, (1964) In: MENYUK, P. (1975:56)
- FRIEDLANDER (1967) In: MENYUK, P. (1975:62)
- HALLIDAY, M.A.K. (1975) B.H.M.
- HAYAKAWA, S.I. (1963) L.P.A.
- KAGAN e LEWIS (1965) In: MENYUK, P. (1975:60)
- MARTINET, A. (1976) C.F.L.
- MUKAROVSKY, J. (1978) A.C.F.S.
 _____ (1978) E.E. e C.L.
 _____ (1978) D.P. e F.E.L.
- MENYUK, P. (1975) A.D.L.
- NAVARRO, T. (1957) M.P.E.
- SCLIAR-CABRAL, L. (1979) I.L.
- SLOBIN, D.I. (1980) Pl.

STERN, D.N. and WASSERMAN, G.A. (1980) L.E.I.

WITELSON, S.F. (1977) E.H.S.

YAMPOL'SKAIA, T., In: MENYUK, P. (1975:84)

2. O MODELO DE BRAZIL (1975, 1978, 1980)

Neste capítulo apresenta-se o modelo de descrição da entoação do discurso proposto por Brazil (1975, 1978, 1980). Dos muitos trabalhos já publicados, que tentam dar conta da descrição da entoação das línguas, este tem um destaque especial, uma vez que busca descrevê-la em termos de discurso, trabalhando sob uma base funcional.

Cabe salientar que não há abordagem crítica ou tomada de posição frente ao modelo aqui explanado. Todos os complementos, ou reparações do modelo quanto à sua aplicação em língua portuguesa, serão expostos no capítulo quarto.

Os construtos são tomados em separado para que haja maior clareza, sendo dispostos em ordem que obedece a uma seqüência lógica.

2.1. Pitch*

A importância de se determinar com clareza o pitch é a de

* Ver glossário.

que dele depende a definição de tone.

Antes de qualquer continuidade, cabe aqui justificar a permanência do termo pitch em língua inglesa, e a não substituição por um da língua portuguesa. O termo correspondente em português, dentro da teoria musical, é nota, que pareceu não preencher as exigências da teoria da entoação.

A entoação se dá nas variações significativas dos pitches da voz do falante; assim ela é descrita pela literatura especializada (Brazil, 1980).

No processo da respiração normal o ar passa livremente para os pulmões e dos pulmões é expelido da mesma forma, através da glote. Na produção da fala, e particularmente da entoação, a qual estamos operando, as mudanças na voz ocorrem com a vibração das cordas vocais. Essa vibração produtora da voz é determinada por fatores tais como: a pressão da saída do ar e a tensão, consistência e volume das cordas vocais.

Qualquer objeto que vibra emite um som determinado. Se a frequência das vibrações desse objeto (que pode ser a corda de um piano) for de 262 Hz, produzirá um som que é percebido como a nota dó médio, ou pitch C médio. Observe-se, no entanto, a necessidade das caixas de ressonância para reforço das frequências.

O pitch define-se, portanto, pela percepção da nota do som emitido pela vibração de um objeto, com frequências privilegiadas pelas caixas de ressonância. Sua medida é determinada em termos de frequência, que se altera quando se alteram os fatores que a determinam, neles incluída a duração. Num piano a cada nota corresponde uma corda: basta colocá-la em movimento

para se obter o som (lembre-se sempre a obrigatoriedade de caixa de ressonância); já o homem tem apenas um conjunto de cordas vocais, cuja tensão e volume dependem basicamente dos músculos tireoaritenóides, inter-aritenóides e cricoaritenóides e cujos movimentos de fechamento e abertura dependerão fundamentalmente da pressão subglótica. Disto resultará a variação do pitch.

"Os falantes têm um controle considerável sobre o conjunto das cordas vocais e assim podem obter pequenos e acurados ajustes do pitch de suas vozes, o que é demonstrado com maior evidência no canto. No discurso normal o pitch da voz varia dentro de um espaço de uma oitava ou uma oitava e meia, embora em emoções extremas esse espaço possa aumentar consideravelmente" (Brazil, 1980:2). A voz masculina, percebida como "mais grossa" que a feminina ou da criança, é resultado de um conjunto de cordas vocais mais alongadas e mais pesadas que o das mulheres e das crianças. Por este fato produzem pitches uma oitava abaixo que as mulheres.

As diferenças de pitch são de fato significantes? Brazil, num enfoque fonético, aproveitando estudos de Ladefoged (1962), sugere que um ouvinte pode perceber intervalos causados por pequenas variações de frequência — como 2 ou 3 Hz; — esta capacidade de percepção permite que um falante possa colorir expressivamente a sua entoação, fazendo variações em número que foneticamente poderiam variar de 65 a 70.

"Ladefoged (1962) suggests that a listener can perceive pitch differences caused by variations in frequency as small as 2 or 3 cps and thus in Transcript A there are 65 - 70 distinguishable gradations of pitch. However, this is to look at pitch phonetically; in phonological description one would expect a much smaller number of significantly different pitch choices" (Brazil, 1980:2).

Para uma descrição fonológica, um número menor de escolhas se faz necessário, visto que a fonologia se vale de generalizações baseadas na utilização dos falantes/ouvintes de uma língua. O inglês americano apresenta quatro escolhas significativas de pitch — baixo, médio, alto e extra-alto — simbolizados por 1, 2, 3 e 4 respectivamente, conhecidos como fonemas suprasegmentais (Trager e Smith, 1951), apud Brazil (1980:3).

Brazil, propõe três escolhas significativas, considerando o pitch relativo de extensão do enunciado. São essas as aproveitadas neste trabalho: alta, média e baixa.

2.2. Stress*

Para determinar o que se entende por stress faz-se necessário apontar também o que ele determina — a proeminência, vista como sua evidência primária.

Experimentos para testar a percepção do stress, que inicialmente deram importância à duração e ao loudness, tiveram resultados satisfatórios enquanto testavam estímulos simples, tais como sílabas longas e intensas ou curtas e menos intensas. Quando o experimento foi complicado, as maiores evidências do stress foram obtidas nas sílabas altas, do que conclui Bolinger em 1958, citado por Brazil, que a maior evidência para o stress é a proeminência do pitch.

Considerando o stress como a impulsão de mais ar dos pulmões, temos a sua definição baseada no ponto de vista do falante, embora se tenha maior evidência do stress onde ocorre a

* Ver glossário.

proeminência do pitch. Cabe esclarecer que a maior força na emissão de um mesmo pitch — forte ou suave — não implica alterar a sua frequência, cientes de que a recíproca não é verdadeira.

Essa mesma impulsão mais intensa de ar é percebida pelo ouvinte como um aumento no volume de voz. Certamente esse fato produz maior vibração nas cordas vocais, possibilitando assim, ouvir esse aumento no loudness.

No inglês as sílabas stressed, de pitch mais alto, são geralmente mais longas, enquanto as unstressed ocorrem geralmente com a vogal /e/. Desta forma há de se considerar também a ducação como relevante para a percepção do stress, nalgumas línguas.

Há um consenso geral entre os estudiosos da entoação do inglês de que existem dois tipos de sílaba, stressed e unstressed, uma distinção binária, compatível com a teoria fonológica gerativista, embora Chomsky e Halle (1968) apontem cinco localizações de stress nas palavras.

2.3. Grupo Tonal*

Toda descrição de entoação deve considerar primeiramente como relevante os padrões de pitch ou tunes. A unidade fonológica para se trabalhar com os tunes é o grupo tonal ou unidade tonal.

Os padrões de pitch definem-se pela escolha fonética dos

* Ver glossário.

tones básicos — ascendente ↗ ou descendente ↘ — considerando-se a língua inglesa, conforme apresentado por Brazil.

Desprezando os detalhes fonéticos e considerando unicamente os padrões fonológicos, o grupo tonal, segundo Cristal (1969) pode ser definido pela seqüência de:

(pré-caput)	(caput)	NÚCLEO	(cauda)
-------------	---------	--------	---------

Sabendo-se que a unidade indispensável é o núcleo, para que haja uma unidade ou grupo tonal, podemos iniciar definindo os construtos optativos:

CAPUT - trecho do enunciado que parte da primeira sílaba acentuada (a sílaba onset) até a sílaba nuclear (exclusive);

PRÉ-CAPUT - compreende todas as sílabas que antecedem a primeira sílaba acentuada do enunciado;

CAUDA - constitui-se na continuação, ou o complemento que vem na seqüência do movimento de pitch iniciado no núcleo, e finalmente

NÚCLEO - sílabas na qual o movimento de pitch tem início. Esta sílaba é denominada por Halliday (1967, 1970) como sílaba tônica.

Especial destaque tem o núcleo, uma vez que nele aparece o principal movimento de pitch — o tone — que é apresentado no segmento 2.4.

O grupo tonal apresenta ainda, em toda a sua extensão, um pitch relativo, de cuja escolha faz-se dependente o alinhamento de tones de cada caso particular de fala. A denominação para esse alinhamento, cita Brazil (1975, 1978, 1980), é compatível

com uma generalização da escala musical — chave — que considera três escolhas significativas, as quais são delineadas no segmento 2.5.

Finalmente, a fala vem marcada pelo ritmo, embora havendo marcações dentro do grupo tonal, numa divisão isocrônica em pés, determinada pelos stresses em algumas línguas já descritas, entre as quais está o inglês.

Podemos ainda considerar o grupo tonal como unidade de tone, como o faz Brazil (1980:39-44), que coloca uma divisão por segmentos:

(segmento proclítico) SEGMENTO TÔNICO (segmento enclítico)

O segmento proclítico termina com a proeminência, início do segmento tônico, que vem seguido pelo segmento enclítico.

Para definir proeminência*, faz-se necessário distingui-la de acento - atributo que distingue invariavelmente a sílaba saliente das não salientes e distingue itens lexicais dos demais da mesma sentença — ao passo que "a proeminência é uma propriedade associada a uma palavra em virtude de suas funções como um constituente da unidade de tone" (1980:39).

Na formalização, a proeminência vem marcada com letras maiúsculas e a tônica, além de maiúscula vem sublinhada.

segmento proclítico	segmento tônico	segmento enclítico
he was	GOing to <u>GO</u>	
that's a	VERY TALL <u>STO</u>	ry
it was a	<u>WED</u>	nesday

Assim, o segmento tônico tem início na primeira sílaba

* Ver glossário.

proeminente (onset) e termina na última sílaba proeminente (tônica).

A proeminência, desta forma, reflete o julgamento do falante de que o assunto, naquele momento e naquele contexto, terá mais importância e pode se realizar de quatro formas:

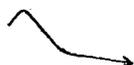
1. Correlato físico do pitch percebido é a frequência fundamental que, em certos casos, pode ser examinada pelo pitch-meter e/ou osciloscópio. Ocorre numa proclamação monossilábica:

//p GO //

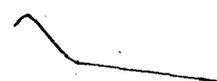


2. A adição de elementos enclíticos resulta num prolongamento,

//p GO home //



//p GO home now //



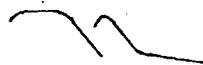
ou uma sustentação do movimento

//p GO home now //

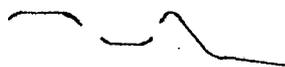


3. A ocorrência de uma proeminência sem tonicidade

//p GO HOME //



//p GO home NOW //

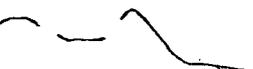


4. O segmento proclítico tendo sua marcação

//p go HOME now //



//p go home NOW //



Na unidade tonal, para estabelecer a seleção da chave, há a necessidade de se notar a frequência fundamental que sobe pa-

ra o turning point* (virada ou ponto de virada), o qual determina a conexão da fala, comparado ao ponto de virada do grupo tonal, que é anterior e indica a escolha da chave. O turning point localiza-se no ictô da sílaba tônica.



2.4. Tone**

"Qualquer descrição de entoação deve mostrar como o fluxo do discurso, continuamente variável, pode ser analisado em unidades discretas e como a variação infinita do "pitch" relativo e o movimento de "pitch" podem ser atribuídos a um pequeno número de categorias significativas contrastivas" (Brazil, 1980:13).¹

O tone pode ser definido, antes de qualquer explanação, como o principal movimento de pitch de um grupo tonal.

Brazil (1976, 1978, 1980) apresenta cinco tones***: descendente, ascendente-descendente, ascendente, descendente-ascendente e nível. Deles, dois são não marcados, o descendente ↘ e o descendente-ascendente ↗, correspondendo respectivamente a uma proclamação, um dado novo, e uma referência. Essa escolha se dá pelo fato de serem os dois tones os mais freqüentes nos dados, corporificando a distinção de significação básica carre-

* Ver glossário.

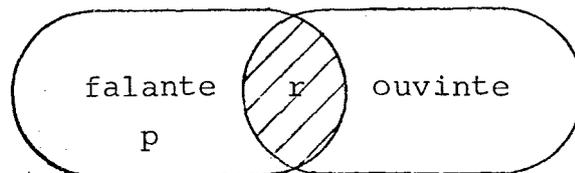
** Ver glossário.

***Crystal (1969) apresenta quatro tones: descendente, ascendente, ascendente-descendente e descendente ascendente; Halliday (1970) apresenta cinco tones pouco motivados foneticamente.

gada pelo tone: o dado (referred)* e o novo (proclaiming)**.

Dois mundos são envolvidos num discurso, o mundo do falante e o mundo do ouvinte. Desta forma, o discurso contém partes conhecidas pelo ouvinte, às quais o falante faz referências, e partes desconhecidas, que constituem a informação nova dada pelo falante, aquilo que justifica a produção de um discurso. Conforme o postulado neste modelo, o tone descendente-ascendente marca o conteúdo experiencial da unidade tonal, a matéria compartilhada pelos dois sujeitos do discurso num momento de interação. Pelo contraste, o tone descendente marca a matéria nova para o ouvinte.

Ao primeiro tone, do qual participam os dois sujeitos, dá-se o nome de referencial (referring) e é simbolizado por "r". Essa participação conjunta se apresenta como a experiência ou a base comum dos dois sujeitos (common ground) e pode ser representada pelo diagrama:



A experiência comum é representada pela parte sobreposta, sendo a parte branca a experiência particular de cada sujeito, que a qualquer momento pode ser transferida a um outro sujeito em forma de discurso proclamativo, isto é, de informação nova, conhecimento novo. Sendo assim o tone proclamativo (proclaiming), ou tone descendente, é aquele em que o falante transmite ao ouvinte alguma coisa não conhecida e é representado por "p".

Esses dois tones são exemplificados por Brazil (1980:14)

* Ver glossário.

** Ver glossário.

- 1) *//when you strike a match// it is a rubbing movement//
- 2) **//when we rub our hands togedber// we are causing friction//

Uma vez feita a distinção entre esses dois tipos de tones, podemos marcar suas variantes, isto é, considerar os tones as-cendente e ascendente-descendente como variantes dos tones descendente-ascendente e descendente respectivamente. A simbologia empregada se mostra de forma adicional à primeira, utilizando-se os mesmos símbolos "r" e "p" com o acréscimo do sinal adicional + (r+ e p+).

Em princípio, dá-se com o tone "r+" a situação de reativação (remember) (Brazil, 1980:52).

- 3) *** (we have to remember that...) r+ MOST OFTen// r when they GET these decisions WRONG//p it is beCAUSE//o they HAVEN't had the opporTUNity//r of TALKing//r+ FACE to FACE//r+ WITH the CLAIMants//r+ and REALly FINDing//p the FACTS//.

A distinção proclamação/referência se apresenta de maneira bastante clara na escolha entre o tone de alguma coisa nova e alguma coisa comum aos dois participantes do discurso. Já a distinção r/r+ não se apresenta com tanta evidência, pois esta se faz como uma focalização de um outro aspecto do contexto da interação: relacionamento entre os papéis.

Em todas as situações existem regras sociais que deter-

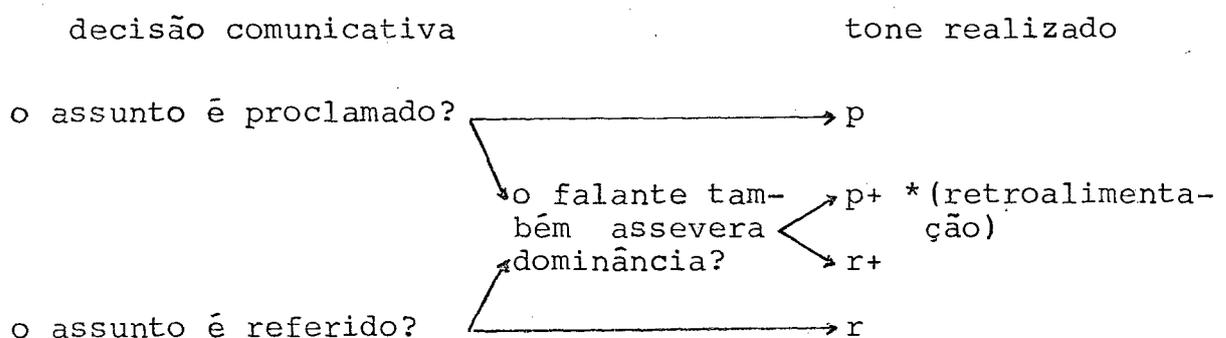
-
- * //quando você risca um fósforo//esse é um movimento friccional//
- ** //quando nós esfregamos nossas mãos//nós estamos causando fricção//
- *** (nós temos que lembrar que...)r+ freqüentemente//r quando eles tomam essas decisões erradas//p é porque//o eles não tiveram a oportunidade//r de falar//r+ face a face//r+ com os reclamantes//r+ e realmente averiguar//p os fatos//.

minam "onde" e "com quem" se fala, e em algumas situações, os falantes estão distribuídos diferentemente. Existem situações em que o falante exerce uma função de dominação sobre o(s) ouvinte(s), porque cabe a ele fazer as escolhas sobre o que informar, e nessas situações há uma liberdade de escolha entre r/r+, já que essa situação confere uma certa liberdade lingüística; outra possibilidade ocorre nas situações em que o falante escolhe o tone r+ para reclamar a sua dominação.

Cabe aqui evidenciar que o papel do tone r+ não é informativo, mas simplesmente de asserção de dominância. Esse tone é ainda uma opção que representa uma intervenção, na qual o falante toma uma positiva iniciativa de evocar a experiência comum.

A oposição é de ocorrência similar, porém é comum encontrar na literatura entoativa a explicação de que o tone p+, ou ascendente-descendente, indica surpresa ou horror. O tone p+ acrescenta a função de retroalimentar o falante com a informação nova.

O conjunto de decisões de escolha pode ser assim representado; in Brazil (1980:56):



Assim podemos tomar os exemplos apresentados por Brazil

* Tem a função de retroalimentar.

(1980:57). Para se responder à pergunta "here's the type-writer?" (Onde está a máquina de escrever?) podemos escolher entre:

4) *//p in the CUPboard// (assumimos estar dando uma informação nova)

//r in the CUPboard// (está onde realmente deveria estar)

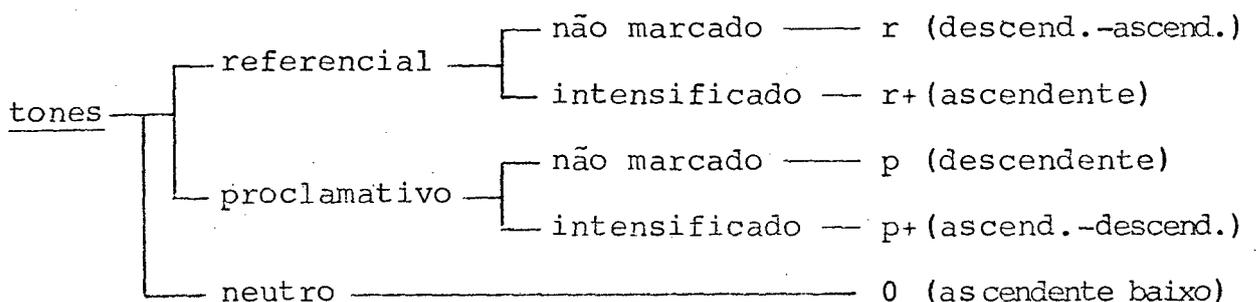
//r+ in the CUPboard// (por que você nunca se lembra?)

//p+ in the CUPboard// (estou tão surpreso quanto você) mas eu posso vê-la lá no armário, é o que Maria está dizendo).

A escolha entre os quatro tipos de tones é dependente da situação na qual o falante se coloca, bem como do tipo de resposta pretendida por ele.

Há um quinto tone que se realiza numa opção neutra, pela qual o falante evita dar ao grupo tonal uma proclamação ou uma referência. Esse tone é o neutro ou nível, representado na transcrição pelo número zero "0" e realizado na forma de ascendente-baixo. O fato da pouca profundidade do estudo desse tone é o de que existe um receio em se adentrar no discurso. Podemos encontrar o tone ascendente baixo como marcador de enunciado não concluído, bem como evidenciador estilístico.

Vistos os cinco tones, podemos traçar o quadro demonstrativos in Brazil (1975:8):



* dentro do armário

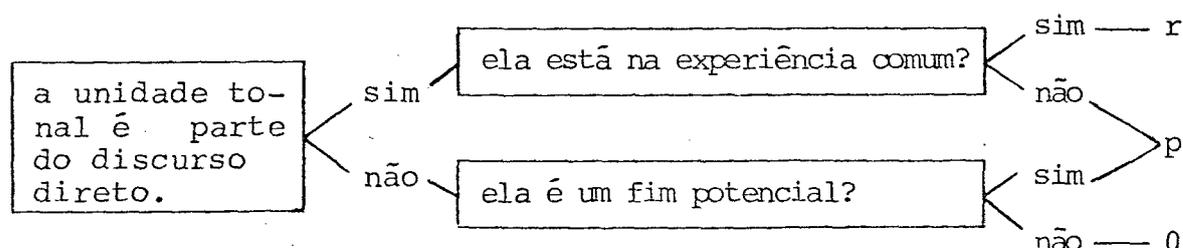
A decisão pelo tone ascendente baixo não é muito simples, pois requer uma posição diante de duas orientações*: a primeira chamada direta e a segunda, oblíqua. Na orientação direta o falante se orienta diretamente ao ouvinte e a escolha do tone se faz sob o ponto de vista da suposição do que o falante toma sobre o estado da convergência**. Na segunda orientação, a oblíqua, o falante se orienta diretamente à linguagem do enunciado, sem considerar alguma outra suposição.

A ilustração da orientação oblíqua, a mais difícil de ser delineada e definida, pode ser dada quando o item a ser lido (isto em caso de leitura) não pode ser acomodado dentro de um simples grupo tonal.

A orientação direta é de fácil decisão, pois parte da escolha entre os tones p e r, enquanto a orientação oblíqua ocorre entre p e o.

Há, então, uma ambigüidade em p, já que ele pode ocorrer em duas orientações, sendo a primeira a negação da experiência comum, porém apresentando-se como unidade tonal, e a segunda a afirmação de um fim potencial, nesse caso não sendo unidade tonal.

Tem-se então o diagrama, in Brazil (1980:89):



* Tem-se nessas orientações a função social dos estados de convergência e divergência. Um exemplo é o de que o tone r+ indica que o falante deseja manter o turno de fala.

**Ver glossário.

Analisando uma descrição particular para o tone, podemos entender a definição de tone postulada por Brazil, que se configura na troca de tones que caracterizam o segmento tônico das unidades tonais.

2.5. Chave*

Brazil (1975) reconhece não ser o primeiro a tratar sobre a questão das chaves, pois Sweet (1906) já havia falado nesse aspecto, embora com um valor muito pequeno a elas, somente o de quebrar a monotonia do discurso.

As três categorias fonológicas que compõem a chave podem ser assim demonstradas (Brazil, 1975:10):

— — alta

— —

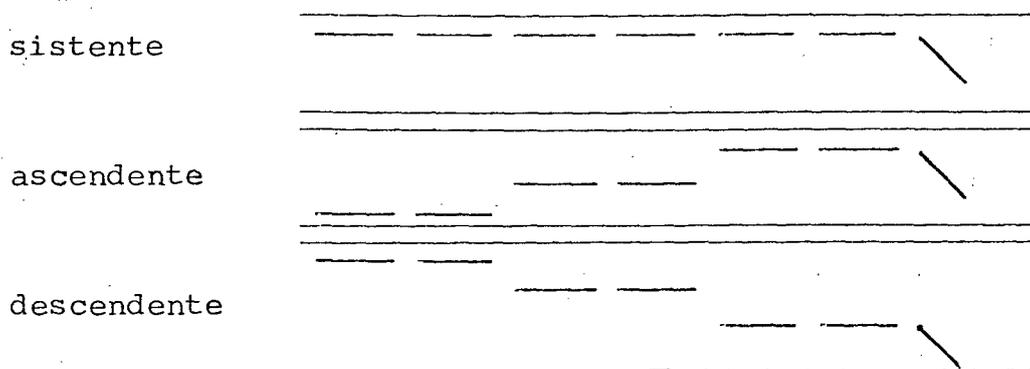
— — média

— — baixa

Em termos físicos, a diferença entre as chaves pode ser mínima: variam conforme o indivíduo, a natureza do discurso e o peso comunicativo atribuído ao que se fala.

Abrow (1968), cita Brazil (1975:11), descreve três padrões de segmento pretônicos de um enunciado, cujo movimento de pitch final é descendente:

* Ver glossário.



Com mais clareza pode-se considerar a chave como sendo o núcleo do pitch assumido nas sílabas anteriores à sílaba tônica.

Embora para Brazil sejam irrelevantes alguns fatores determinantes de variação de pitch, para o nosso propósito eles são importantes, por isso nós os conservamos; São eles:

- 1) Idiossincrático — A natureza das cordas vocais e outros aspectos pertinentes da laringe de um indivíduo determinam os limites absolutos dos seus alinhamentos de tones, dentro dos quais ele utiliza um limite mais estreito para falar. Existe uma vasta variação entre os falantes e embora uma parte considerável das vozes femininas seja uma oitava mais alta que as dos homens, nós podemos de imediato pensar em homens com vozes altas e mulheres com vozes baixas.
- 2) Sócio-cultural — O alinhamento tonal escolhido por um determinado grupo social pode ser restrito em um caminho, ou somente alto, ou somente baixo. Os homens devem ter voz em tonalidade baixa obrigatoriamente, em certas sociedades, e as mulheres, voz monótona e fraca.
- 3) Emocional — Frequentemente os falantes ampliam o campo de utilização das frequências para indicar excitação, surpresa, ira; ou o estreitam para expressar tédio e infortúnio (1980:

23).

Embora Brazil cite Halliday, que tem três divisões de chaves, ele não concorda que elas apenas apresentem significações de emoção, excitação, calma etc. Traduzindo do inglês — "it's just starting to rain" (1980:24), temos:

média//1 está começando chover// - sem emoção, apenas reporta o fato.

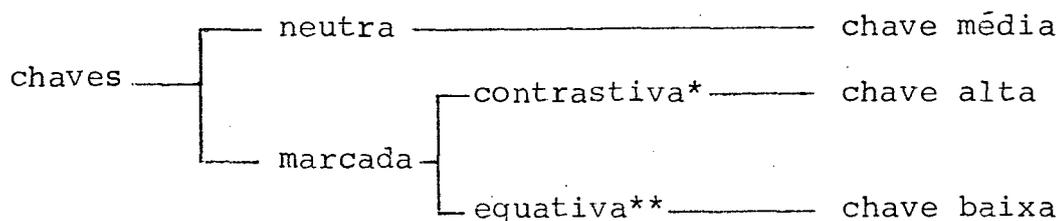
alta //1+ está começando chover//- excitado, pedindo pressa.

baixa//1- está começando chover//- calmo, sabia que ia chover.

Para se conhecer a significação interna das chaves é necessário conhecer três características da área comum dos falantes:

- 1) A chave se embasará sob um consentimento tácito de como os sinais lingüísticos são igualados com os seus referentes;
- 2) Ela permite a projeção de contrastes existencialmente válidos sobre o assunto introduzido no discurso, e
- 3) entre os itens léxico-gramaticais disponíveis para realização do assunto, pode ser que alguns sejam aceitos tanto para o falante quanto para o ouvinte como equivalências — como sinais existencialmente intercambiáveis.

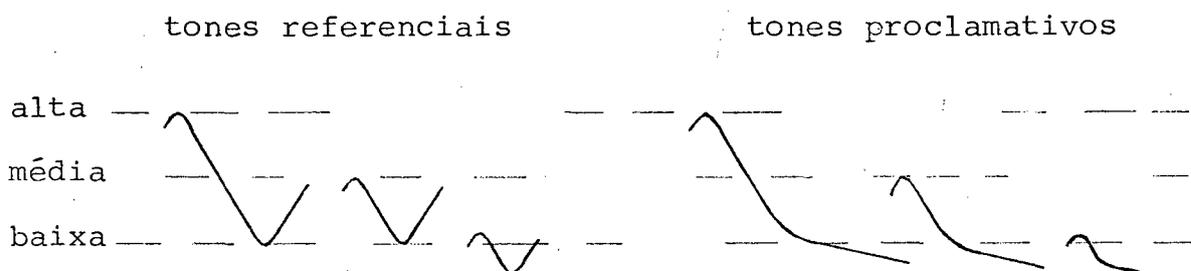
Assim temos (1975:12):



* Ver glossário

**Ver glossário

Como vimos na explanação a respeito dos tones, nós temos tones referenciais e proclamativos e em cada um deles teremos a presença das três chaves. Quando pensamos em tones referenciais, relacionamos diretamente com o tone descendente-ascendente e com o ascendente; se tones proclamativos, descendente e ascendente-descendente. Desta forma os tones se comportam da seguinte maneira dentro das chaves (1980:25):



Quando o falante escolhe a chave média, o discurso é não marcado, significado um simples ato de reportação. A chave alta, pelo contrário, quando escolhida, busca um posicionamento imediato, de alguma forma, do ouvinte. Ainda a alteração ocorre no próprio falante, já que este ao optar por essa chave busca afirmar-se idiossincraticamente. O principal dessa escolha é que o falante marca o assunto da unidade tonal como contrastivo, como no exemplo:

A
M*//p we're going to MARgate this year//p/r not BOGnor//
B
(Brazil, 1980:26).

Com a escolha da chave baixa, o falante pode marcar ainda a unidade tonal como proclamativa ou referencial. A significação da chave baixa se deriva de vários caminhos, a partir de uma condição principal que é a equivalência, em oposição binária ao contraste da chave alta. A equivalência se dá no contex-

Correspondente em português: * Nós vamos para gramAdo, não para SANTos.

to conversacional como mostra o exemplo de Brazil (1980:30).

A* eVENtually
 M//r _____ //p we gave it to our NEIGHbours//p
 B _____ the
 A
 M _____ //
 B ROBINsons

O grupo acrescido com a chave baixa é equivalente ao segundo grupo; comporta-se como sinônimo, enquanto que em

A** eVENtually
 M //r _____ //p we gave it to our NEIGHbours//p the
 B _____
 A ROBINsons
 M _____ //
 B _____

o grupo tonal com chave alta é contrastivo, pois está em oposição aos outros vizinhos, indicando ser os Robinsons e não os Hamilton.

Assim, agora nós podemos configurar o seguinte quadro apresentado por Brazil (1978:22)

*** //p he <u>GAM</u> bled//p and <u>LOST</u> //	expectativa contrária: há uma oposição dependente à interação entre os dois. <u>contrastivo</u>
//p he <u>GAM</u> bled//p and <u>LOST</u> //	(ele fez ambos) <u>aditivo</u>
//p he <u>GAM</u> bled//p and _____ // <u>LOST</u> .	(como se supõe: há uma equivalência dependente à interação entre eles). <u>equativo</u>

Em resumo, as chaves podem ser escolhidas obedecendo-se

Correspondente em português: * FinalMENTE, nós o entregamos a nossos viZINhos, os SILva.

** (vide pagina anterior).

***ele jogou e perdeu.

o seguinte esquema dado por Brazil (1975:21)²

"1) Cada novo grupo tonal em qualquer enunciado é a ocasião para a escolha de ambos, tone e chave.

2) Quando escolhido com a chave neutra, um tone referencial, significa que o assunto do grupo tonal é dado no discurso como alguma coisa já conhecida dentro dos mundos compartilhados dos participantes. Pelo contrário, o tone proclamativo marca o assunto como uma iniciativa do falante em fazer com que seu mundo afete sobre o do ouvinte, de modo a pretende modificá-lo.

3) A seleção da chave alta — contrastiva — serve para apresentar o assunto como se no contexto de um conjunto fechado de possibilidades. Com a co-seleção do tone referencial há uma implicação de que a existência de tal conjunto é conhecido; com o proclamativo, sua existência é colocada pelo falante. Em um ou outro caso, os membros do conjunto podem ser nacionalmente simétricos, ou eles podem envolver um processo de seleção que coloca uma possibilidade contra todas as outras.

4) Selecionando a chave baixa - equativa - o falante utiliza a possibilidade de formulações alternativas do que, do ponto de vista de ambos os participantes, pode ser considerada como assunto similar. No meio e no fim dos enunciados, os grupos tonais de chave baixa são geralmente não informativos; no início, e com a co-seleção do tone referencial eles são restritivos, pois delimitam a área da experiência que o falante no momento considera conhecido."

2.6. Ritmo*

O ritmo é dado no discurso por duas bases possíveis — a

* Ver glossário.

sílaba e a sílaba forte. Sua marcação evidencia-se pela recorrência desses itens particulares. Pike (1945) vê duas possibilidades rítmicas da fala, como no francês a syllable-timed* ou no inglês a stress-timed**.

Numa língua na qual o ritmo é marcado pela syllable-timed, a duração das sílabas é aproximadamente igual, enquanto que para aquelas nas quais ocorre o stress-timed a caracterização é dada pela isocronia entre os acentos de intensidade (Major, 1981: 343).

Para descrever o ritmo em inglês, postula-se a unidade fonológica pé, que começa com a sílaba stressed e inclui um número indefinido de sílabas unstressed. Brazil (1980:5) apresenta:

/Jóhn/ cláims that/ Péter and/ Máry will be/ cômíng/
 1 2 3 4 5

Em cada stress inicia-se um pé (foot), e essa divisão, em termos de tempo é equivalente, havendo uma isocronia.

2.7. Descrição

Utilizando-se das seguintes convenções, Brazil (1975, 1978 e 1980) examina a entoação:

Chaves:

A - alta

M - média

B - baixa

* Ver glossário.

**Ver glossário.

Tones

- p - descendente (proclamativo)
- p+ - ascendente-descendente (proclamativo intensificado)
- r - descendente-ascendente (referencial)
- r+ - ascendente (referencial intensificado)
- 0 (zero) - ascendente baixo (neutro)
- // // - limite de grupo tonal
- ... - grupo tonal incompleta
- () - unidade com entoação, mas indecifrável.
- SIM - sílaba tônica em grifo.
- CAPITAIS - sílabas proeminentes.
- //.. - ausência de sílaba tônica.

A configuração da descrição far-se-á conforme a seguir (Brazil, 1980:145-146):

A PUT your pens FOLD your
M o DOWN// PENCils //o ARMS//o
B o DOWN

A LOOK at the LOOK at the LOOK at the
M o WINDOW//o CEILING//o DOOR//
B

A
M LOOK at // //
B p ME p GOOD

2.8. Conclusões

A essência do material descritivo que compõe o modelo en-

toativo de Brazil pode ser resumido em quatro itens:

- 1) O segmento tônico carrega toda a significação entoativa;
- 2) a proeminência indica os limites do segmento tônico e as palavras dentro dele que são relevantes para a informação;
- 3) a escolha do tone indica se o assunto do segmento tônico é proclamado ou referido, e
- 4) a chave indica o "status" opositivo, aditivo ou equativo do discurso em andamento.

BIBLIOGRAFIA

- BRAZIL, D.C. (1975) D.I. (1)
 _____ (1978) D.I. (2)
 _____ (1980) D.I. and L.T.
 CRYSTAL (1969) P.S.J.E.
 HALLIDAY (1970) C.S.E.
 LADEFOGED (1962) In: BRAZIL (1980)
 MAJOR, Roy C. (1981) S-t in B.P.
 PIKE (1945) I.A.E.
 TRAGER e SMITH (1951) In: BRAZIL (1980).

NOTAS

¹ Any description of information must show how the continually varying stream of speech can be analysed into discrete units and how the infinite variation of relative pitch and pitch movement can be assigned to a small number of contrasting meaningful categories (Brazil, 1980:13).

² 1. Each new tone group in any utterance is the occasion for a choice of both tone and key.

2. When chosen with neutral key, a referring tone signifies that the matter of the tone group is taken up into the discourse as something that can be taken for granted in the interpenetrating worlds of the participants. By contrast, a proclaiming tone marks the matter as an impingement of the speaker's world upon that of the hearer, of a kind that is intended to modify the latter.

3. Selection of contrastive high key serves to present the matter as if in the context of a closed set of possibilities. With co-selection of referring tone there is an implication that the existence of such a set is taken for granted; with proclaiming tone its existence is imputed by the speaker. In either case, members of the set may be notionally symmetrical, or they may involve a process of selection which sets one possibility against all other possibilities.

4. By selecting equative low key the speaker exploits the possibility of alternative formulations of what, from the point of view of both participants, can be regarded as the "same" matter. Medially, and at the end of an utterance, low-key tone-groups are generally uninforming; initially, and with co-selection of referring tone, they are restrictive in that they delimit the area of common ground that the speaker is, for the moment, talking for granted (Brazil, 1975:21).

3. METODOLOGIA

Este capítulo visa dar uma visão do caminho seguido para a elaboração deste trabalho.

Todo o esquema de trabalho foi determinado, visando atender ao objetivo central calcado numa visão Psicolinguística das funções da entoação. Para esse intento, todo o preparo dos sujeitos e das situações de gravação*, não visaram apenas à clareza para a depreensão dos dados, mas sim, isso somado ao cuidado de se ter a criança em uma situação de atividade normal de "contar estórias".

A justificativa para esse procedimento é a de que não há motivo para se realizar um trabalho meramente descritivo. Na atual etapa de desenvolvimento da Psicolinguística, pesquisas a nível meramente descritivo têm escopo limitado: devem-se procurar explicações para os fatos da língua e a determinação de suas funções vem ao encontro dessa busca.

* As situações de gravação e escolha dos sujeitos foram determinadas pela metodologia do Projeto Narratividade em Crianças e os processos de Leitura INEP/UFSC - 12/82.

3.1. Levantamento do "Corpus" e Bibliografia

A proposta inicial para preencher os objetivos do trabalho — de dar conta das bases funcionais da entoação da narrativa oral de estórias de pré-escolares — exigiu a apuração de um conjunto uniforme de dados.

Inicialmente, pela visão psicolinguística adotada para seu desenvolvimento, houve a necessidade de se extrapolar das meras descrições fonológicas da entoação das estórias, e buscar as funções da entoação dentro da narratividade. Essa proposta foi acatada por Scliar-Cabral, como sendo original, além de se constituir num avanço a mais no desenvolvimento do "Projeto Narratividade em Crianças e os Processos de Leitura" INEP/UFSC - 12/82, do qual fizemos parte como pesquisador de campo e integrante da equipe, o que nos permitiu o aproveitamento de parte do corpus por nós coletado para o desenvolvimento de tal pesquisa.

Seguindo os mesmos critérios de escolha do Projeto Narratividade em Crianças, os dez sujeitos foram determinados segundo os construtos: idade entre 4 e 6; 11 anos, sendo cinco de nível sócio-econômico baixo e cinco de nível médio/alto; todos alunos de creches, pública e particular respectivamente.

Em paralelo, aleatoriamente, foram entrevistados algumas pessoas adultas, na feira e no estádio de futebol (ambos localizados no Bairro Coloninha em Florianópolis), para uma aplicação e testagem do modelo original de Brazil no discurso interativo.

3.1.1. Levantamento Bibliográfico

O levantamento bibliográfico foi elaborado logo nos primeiros meses da proposta, buscando, principalmente, a resolução quanto à escolha do modelo descritivo de entoação. Ficou, então, resolvido, após algumas dúvidas entre dois modelos mais próximos à nossa proposta — Halliday e Brazil — que seria o modelo da Universidade de Birmingham, desenvolvido por Brazil* e que segue o modelo funcionalista.

Determinado esse passo, todo o embasamento teórico do trabalho surgiu em seu próprio desenvolvimento, visto que todos os construtos acham-se devidamente assentados numa determinada teoria.

3.2. Situação de Pesquisa

A presente pesquisa se desenvolveu observando os seguintes critérios:

3.2.1. Os sujeitos foram escolhidos a partir da aplicação de um questionário psicossociolinguístico que definiu os seguintes parâmetros:

a) como pertencente ao nível sócio-econômico baixo entende-se

* A bibliografia compulsada para a escolha do modelo foi:

- BOLINGER (1958) apud BRAZIL, D. (1980)
- BRAZIL, D. (1975, 1978, 1980)
- CHOMSKY, N. e HALLE, M. (1968) S.P.E.
- CRYSTAL, D. (1969)
- HALLIDAY, H.A.K. (1970)
- LEÓN, P.R. et MARTIN, P. (1969)
- LIEBERMAN, P.
- MARCHAL e SCLIAR-CABRAL
- NAVARRO, T. (1950)
- TRAGER (1964) apud BRAZIL (1980:3)
- TRAGER e SMITH (1951) apud BRAZIL (1980:3)

aquelas crianças cujos pais têm renda inferior a dois salários e até nível primário de escolaridade; um deles, pelo menos, e o outro não mais que o secundário;

b) como pertencentes ao nível sócio-econômico médio/alto entendem-se aquelas crianças cujos pais têm renda superior a quinze salários e nível superior de escolaridade um deles, pelo menos, e o outro não menos que o secundário;

c) para ambos os grupos, os sujeitos são falantes somente de Língua Portuguesa, naturais de Florianópolis e não apresentam problemas de fala;

Após uma pesquisa piloto, em escola da periferia, teve lugar a definitiva, na qual:

3.2.2. Cada sujeito foi submetido a quatro situações de narração de estórias. A primeira (situação de invenção) constituiu-se na invenção de uma estória para três colegas da turma; na segunda, a criança inventou e contou uma estória para os pesquisadores; na terceira (situação de reconto), a criança recontou, logo após tê-la ouvido, a estória do Chapeuzinho Vermelho (versão especialmente preparada por Scliar-Cabral); finalmente, na quarta situação, o reconto da estória das Abelhinhas (especialmente preparada para o Projeto Narratividade). Somente a quarta situação não foi incluída em nosso trabalho;

3.2.3. Os pesquisadores desenvolveram um "rapport" para que as crianças se sentissem bem, que consistiu em dias de convívio com as crianças e todo o processo de invenção de estórias foi encarado como uma atividade normal da escola;

3.2.4. Os pesquisadores foram para a sala de aula com o intuito de observar as atividades das crianças-sujeito;

3.2.5. As gravações foram feitas de tal modo que não permitissem interferências externas na elaboração das estórias. Para que não houvesse direcionamentos por parte dos pesquisadores, esses se limitaram a interpelar, em caso de indecisão do sujeito, sobre a continuidade da estória com — e daí? Para não haver interferências, ou viés, na situação de invenção para outras crianças, o sujeito foi sempre conduzido a contar primeiro a sua estória;

3.2.6. Todas as estórias foram devidamente gravadas em fitas cassete Scotch (60 min.), por um gravador Sanyo, modelo NO.M.1700 F.

3.3. Análise e Depreensão dos Dados

A partir das gravações das narrativas, todo o trabalho que é objeto desta dissertação passou a ser executado exclusivamente pelo pesquisador e elaborador da presente pesquisa.

Constituiu a análise numa sucessão de trabalhos que tiveram início na transcrição canônica das narrativas.

A descrição da entoação, a seqüência da análise, seguiram os critérios de descrição entoativa de Brazil (1975, 1978 e 1980). Não houve, para a depreensão dos dados analíticos, análises laboratoriais; toda a análise de depreensão dos padrões entoativos foi procedida a partir da percepção, isso porque o modelo aplicado é de bases fonológicas e não fonéticas dispensando, desta forma, a precisão laboratorial; ainda porque não contamos na UFSC com material técnico para tal análise. Em todo

caso, a confiabilidade da descrição é assegurada, embora dentro dos limites perceptuais.

Cabe aqui uma justificativa pelo não uso de um laboratório fonético para a depreensão dos dados. Os trabalhos fonológicos, com bases fonéticas precisas, apresentam, sem dúvida, um nível de confiabilidade superior, porém a carência flagrante de material técnico para análises fonéticas nas universidades brasileiras é o maior empecilho para qualquer trabalho do gênero. Além dessa questão, para dar conta das nossas pretensões, bastaram-nos os dados depreendidos perceptualmente, visto que o trabalho apresenta um enfoque Psicolingüístico não experimental.

O modelo empregado, por ser originalmente apresentado para descrever a entoação de discurso interativo, teve que sofrer algumas adaptações, principalmente para encaixar os moldes particulares e estéticos da narrativa de estórias.

A confiabilidade do trabalho é dada pelo fato de serem as suas perspectivas voltadas para cobrir as funções específicas da entoação da narrativa de estórias, e não unicamente descrevê-la. O assunto será examinado exhaustivamente no item 5.1.

Ao final da dissertação apresentaremos um esquema de entoação de narrativa de estórias. Esse esquema é o responsável, em grande parte, pela identificação da narrativa, fazendo com que tanto o narrador como o ouvinte mude de comportamento no instante da fantasia. Faz-se possível identificar uma narrativa somente a partir da entoação, isto é, não é necessário articular palavras para se identificar a narrativa, uma vez que os padrões que a caracterizam são exclusivos deste gênero.

O ponto fundamental assinalado é o de que a função principal da narrativa é a estética, pois uma narrativa não tem o intuito primário de comunicar ou informar dados e sim, o de proporcionar prazer.

4. APLICAÇÃO DO MODELO À LÍNGUA PORTUGUESA

Os padrões da entoação de uma variedade do Português, partindo da aplicação do modelo de Brazil (1975, 1978, 1980), a partir de uma amostra, além de um breve esboço da teoria já apresentada em língua portuguesa, serão discutidos neste capítulo.

No que se refere ao pitch, stress e ritmo, o transporte da teoria aqui apresentada (ver capítulo 3) não requer adaptações, visto que estes são elementos básicos para o estudo da entoação. Consideramos assim o pitch como sendo a nota percebida, como resultado da vibração das cordas vocais, marcando a altura do som produzido que, por sua vez, determina o tone e a chave escolhidos.

4.1. Grupo Tonal

Primeiramente devemos ver como se comporta o grupo tonal, ou a unidade tonal, em língua portuguesa.

Mattoso Câmara Jr. (1977:132) coloca que "o grupo de força constitui-se numa frase, enunciado sem pausa, intercorrente e subordinado a um acento tônico predominante que é o do vocábulo mais importante do grupo". Exemplifica o lingüista com um texto em que os grupos vêm separados por barras, porém não marca ele as tônicas dos mesmos.

"Um célebre poeta polaco, / descrevendo em magníficos versos / uma floresta encantada do seu país, / imaginou que as aves / e os animais ali nascidos, / se por acaso longe se achavam / quando sentiam aproximar-se a hora de sua morte / voavam ou corriam / e vinham todos expirar / à sombra das árvores do bosque imenso / onde tinham nascido."

Conforme o exposto acima, o acento tônico encontra-se no vocábulo mais importante do grupo, o que não entra em acordo com a teoria por nós aplicada neste trabalho, uma vez que o vocábulo mais importante constitui o vocábulo proeminente ou apresenta algumas sílabas proeminentes, ficando como tónica a última sílaba forte do grupo, na qual se encontra a troca de direção de pitch.

Cagliari (1982:45-59) considera a sílaba que apresenta o pitch mais elevado do enunciado como tônica saliente. Reiteramos estar aí a marcação da proeminência, muitas vezes, não correspondendo verdadeiramente à tónica do enunciado, ou do foco conforme sugere Auber* (1978:42) quando apresenta o enunciado — "JOÃO levou a carta" — como sendo equivalente a "quem levou a carta foi João, e não outra pessoa." O nome, João, está numa posição forte e devido a este posicionamento sua realização terá logicamente uma intensidade superior à do resto do enunciado, podendo haver a possibilidade de também, como resul-

* Observamos aqui que Aubert (1978) não faz análise de tônicas, apenas marca os vocábulos onde o foco se concentra; o comentário feito é de nossa responsabilidade.

tado de haver uma maior emissão de ar dos pulmões para a confecção desse stress, ter uma freqüência superior, constituindo o pitch mais alto do enunciado, porém a tônica marcada como de-
finidora de tipo de enunciado continuará sendo a última sílaba forte do enunciado, independente da aparição de um foco anteriormente marcado com proeminência.

Retomando o texto de Gagliari, verificamos que nos enunciados

1. // 90 130 142 125 80Hz
O caça/dor ma/tou o java/li//
3. // 90 142 111 86 75Hz
Vo/ cê não co/nhece aquela/ técnica//
2. // 125 111 90 160Hz
O caça/dor ma/tou o java/li//
4. // 125 100 95 180Hz
Vo/ cê não co/nhece aquela/ técnica//

a tônica que está marcada com grifo é a que apresenta o pitch mais alto somente nos exemplos 3 e 2. Notamos que no exemplo 3 a tônica está anotada na primeira saliência do enunciado, naquela onde o pitch teve maior ascendência. Porém, dificilmente em um enunciado, principalmente quando o último vocábulo deste for uma proparoxítona, a tônica ocorrerá em outro ponto do enunciado, e se ocorre é de maneira forçada, não podendo ser considerada uma ocorrência da fala natural. Como se verifica nos exemplos, a sílaba tônica do enunciado nem sempre é aquela que apresenta o pitch mais alto, exemplos 1 e 4, sim aquela em que se dá a mudança de direção.

Talvez o pecado do pesquisador seja o de não observar que as medidas para a avaliação do tone não dependem unicamente da freqüência, uma vez que, como verificamos no capítulo 2 deste

trabalho, a chave escolhida pelo falante ao produzir um enunciado é muito significativa, possibilitando que o mesmo seja iniciado com alta freqüência e terminado com baixa, mesmo em direção ascendente. Os fatores concernentes às chaves não são considerados no trabalho supracitado.

Carioni (1978:30), quando apresenta as questões do grupo tonal, coloca algumas implicações gramaticais para a divisão dessas unidades, entendendo que a unidade se fundamenta numa categoria que determina uma seqüência de itens lingüísticos numa relação sintagmática. No inglês, ela parte da sentença* e vai até o morfema, numa escala descendente. Essa mesma implicação traz Mattoso Câmara Jr. (1977:132) quando apresenta uma norma de combinação de itens dentro do enunciado; substantivos com seus adjuntos; um verbo com seu pronome-sujeito; um verbo com seu complemento essencial e outros. No inglês, a cláusula* é o expoente não marcado de um grupo tonal, uma vez que é a divisão mais freqüente, correspondendo geralmente uma cláusula a um grupo tonal (Carioni, 1978:34). A mesma não marcação também é relevante para o português, ficando as divisões menores que uma cláusula como um recurso estilístico, ou como resultado de um discurso hesitante, cheio de pausas.

Se considerado como grupo tonal somente uma unidade gramaticalmente justificável, um discurso intrincado de pausas e hesitações seria não passível de qualquer tipo de análise. Uma palavra isolada pode constituir um grupo tonal, isto porque ela pode estar sendo enunciada com proeminência e/ou tonicidade. Justifica-se a presença de uma unidade assim constituída quando, na cadeia enunciativa, o falante vai complementando segmen-

* Sentença e cláusula correspondem a período e oração na gramática formal.

tos, na sintaxe mista*. Todo falante apresenta no decorrer da fala pausas e hesitações, e essas pausas, nem sempre, coincidem com as divisões gramaticalmente justificáveis. Por outro lado, como todo ato humano, um grupo tonal não tem a obrigatoriedade de ser completo em todas as enunciações; aqui entra muito do implícito na fala — o deixar-se entender.

Conforme as colocações teóricas a respeito do grupo tonal, este só se constitui se nele aparecer um segmento tônico no mínimo; na ausência deste, este grupo é incompleto.

Brazil (1975, 1980) enquadra sua divisão de grupo tonal dentro dessas perspectivas, considerando como participante dessa unidade aquele vocábulo, ou grupo de vocábulos, que constitui um enunciado, isto é, que vem entre duas pausas de silêncio, não importando se este constitui uma "frase" gramaticalmente completa.

Numa tomada fonológica, podemos considerar o grupo tonal como divisível em três porções, conforme exposto no capítulo segundo desta dissertação.

segmento proclítico	segmento tônico	segmento enclítico
você não co	NHEcê aquela <u>TÉC</u>	nica
vo	CÊ não conhece aquela <u>TÉC</u>	nica
o caçador ma	TOU o java <u>LI</u>	
o caça	DOR matou o java <u>LI</u>	
que	JOgo <u>PÉS</u>	simo
a	QUEle de do <u>MIN</u>	go

Uma peculiaridade de variedade do Português da Colônia

*Vide Slama-Cazacu (1979).

é a de que o ritmo vem marcado por várias proeminências seguidas, fazendo com que o segmento tônico tome quase toda a extensão da cláusula.

segmento proclítico	segmento tônico	segmento enclítico
o ce	<u>A</u>	sa (?)
a	TRÁS desse MUro BRANco <u>aLI</u>	
você	VAI andando aqui pelo <u>LA</u>	do
	Esse é do amaZOnas <u>MES</u>	mo
	JOgo <u>FO</u>	ra
jo	GUEI TOdus <u>FO</u>	ra

No discurso normal da criança, da mesma região, quando conversando naturalmente com um adulto, o que de mais peculiar existe é a fragmentação excessiva, muitas hesitações marcadas com pausas vazias. Vejamos um enunciado completo dividido em grupos tonais; produzido por uma criança de cinco anos.

segmento proclítico	segmento tônico	segmento enclítico
	MINha irMÃ <u>GOS</u>	ta
	MAIS	
u meu	PAI pe <u>GO</u>	a:
coisa de	PO- <u>LEN</u>	ta
pra	FA- <u>ZÊ</u>	
a	ÇUca quei <u>MA</u>	do
pã bo	TÃ no <u>DO</u>	ce.

Logicamente não marcaremos desta forma os grupos tonais, mas por duas barras (//). Vejamos o mesmo enunciado da criança:

//MINha irMÃ GOSta// MAIS// u meu PAI peGÔ a:// coisa de PO-LENta// pra FA-ZÊ // aÇUca queiMADO // pa boTÃ no DOce//.

Muitas vezes a divisão coincide com uma cláusula, porém, na maioria das vezes a divisão não obedece a nenhum critério formal. O que existe na realidade é uma distribuição aditiva de grupos que vão constituindo aos poucos um enunciado. Às vezes um elemento gramatical é transformado em pausa para dar tempo para elaborar a continuidade, provavelmente pela falta de um item lexical — como no exemplo acima — pegô a:// coisa de polenta — onde o artigo foi construído por uma vogal longa, seguido pelo silêncio e a falta evidente do nome da coisa onde se faz polenta.

Conforme Scliar-Cabral (1979) só existe uma pausa quando a duração do silêncio for maior que o esperado (126). A ocorrência da pausa e hesitação com a função de codificar é influenciada por variáveis de ordem objetiva e subjetiva. As objetivas são as de escolha do tópico; a própria situação — a quem se dirige; enquanto, as subjetivas incluem fatores permanentes — como a personalidade e capacidade de estruturação — e momentâneos — fadiga, ansiedade.

Verifica-se nas narrativas que as crianças, às vezes, quebram um grupo tonal, deixando-o incompleto, repetindo as mesmas palavras novamente para posteriormente completá-lo ou abandoná-lo.

1. ...//.. qui era um...//.. qui era um...//uma isposa...
2. ...// ia criancinha tava BEM....// bem escondidinha//...

Desta forma podemos concluir que os vários modelos de divisão e explicação do grupo tonal são aplicáveis em língua por-

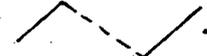
tuguesa, na verificação de que realmente seu determinante principal é a pausa, que pode ser marcada sintática ou estilisticamente, além de problemas psicolingüísticos de processamento no planejamento e/ou execução, que aparecem mais amiúde na fala das crianças.

4.2. O Tone

Os autores que discutem e/ou descrevem questões que envolvem o tone em Língua Portuguesa o fazem, em sua maioria, de forma muito limitada. O primeiro problema é o de escassez de pesquisas que versam sobre questões entoativas, uma vez que alguns pesquisadores limitam-se a mencionar algumas questões prosódicas da língua dentro de trabalhos que discutem outros problemas, e outro é o de que, antes de se tentar equacionar todas as variáveis entoativas da língua portuguesa do Brasil, alguns pesquisadores já partem para a generalização dos traços encontrados em outras línguas.

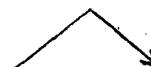
Cunha (1975) descreve a oração declarativa, a interrogativa e a exclamativa. Desta forma três tipos de tones dão conta da descrição da entoação do português. São eles os tones ascendente, descendente e ascendente-descendente, se levada em consideração somente a mudança de tone que ocorre a partir da sílaba tônica. Porém a descrição (demasiadamente simplista) proposta pelo gramático engloba também toda a oração. Para uma oração declarativa.

"Eles vão ao cinema." (p. 176)

o esquema descritivo se configura como:  . Se a mesma oração for interrogativa, o esquema será: .

Assim as exclamações do tipo — "Covarde!, Miserável!, Magnífico!" — são descritas conforme as orações declarativas.

Ainda três tipos a mais de exclamações são apresentados; são aquelas exclamações que apresentam a "sílabas em causa" no início, aquelas que apresentam essas sílabas no final e finalmente aquelas que as têm no meio.

ex.: Deus lhe pague! 
 Queira Deus! 
 Ora, bolas! 

Embora Cunha mencione Navarro Tomás (1957), sua descrição das orações do português não cobre a realidade, uma vez que as variações são mais complexas que uma simples mudança de tones.

Mattoso Câmara Jr. (1977:106-107) também passa muito rapidamente sobre a entoação do português, apresentando como básicos os tones ascendente, descendente e ascendente-descendente.

"//Dize-me com quem ~~andas~~ e te direi quem ~~és~~!"

"//Haverá paz no ~~túmulos~~?"

Tanto Cunha como Mattoso Câmara Jr. colocam como padrão na interrogação em língua portuguesa o tone ascendente. Cabe assinalar que os autores não observaram as diferenças entoativas entre interrogativas Qu, que apresentam tone descendente e as sim/não que se configuram no ascendente. Jota (1976:118) comete pecado idêntico quando coloca que a interrogação Qu é ascendente — Quem é que vai? Quando seguirá o rapaz? — Con-

forme pudemos observar, a escolha não marcada é a do tone descendente:

//QUEM É que ~~VAI~~//

//QUANDO seguirá o ~~raPAZ~~//,

porém se a resposta não for satisfatória, a mesma interrogação pode ser proferida com intensificação, que pode se comportar como:

//QUEM é que ~~VAI~~//

//QUEM É que ~~VAI~~//

//QUANDO seguirá o ~~raPAZ~~//

A interrogação proferida como repetição apresenta as características ascendentes do elemento Qu que identifica a pergunta, tanto é que, na repetição, a tendência é a de se eliminar o restante da pergunta e proferir, por uma segunda vez, somente o elemento principal.

//~~QUEM~~//

//~~QUANDO~~//

Porém se o enunciado é repetido na sua íntegra, ele apresenta as características intensificadas desse primeiro elemento, e só nesse caso, uma vez que essas interrogativas têm como marca o tone descendente.

O mesmo equívoco acontece em relação a interrogações que apresentam dois grupos de força — Aquele rapaz, quem é? Jota coloca que o segundo grupo é ascendente. Algumas restrições nós colocamos aqui também, pois num questionamento dessa natureza que ocorre dentro da fala normal, a ocorrência maior é de tone descendente:

//aQUEle ~~raPAZ~~// QUEM ~~É~~// ou

//aQUEle ~~raPAZ~~// QUEM ~~É~~//

A nosso ver, só há uma possibilidade de essa interrogação ocorrer em tone ascendente, essa possibilidade é aquela que ocorre no contexto restrito de a pergunta ser realizada com espanto, logo após ter-se ouvido uma informação, que por sua vez é a resposta da pergunta exclamativa.

— //aquele raPAZ é o GILBERTO//

— //aQUEle raPAZ// QUEM É//

O tone ascendente dessa pergunta QU é resultado de algumas implicações:

- 1) essa interrogação dispensa nova resposta, porque ela é proferida mais para o próprio locutor, que para o interlocutor (a exteriorização do espanto);
- 2) ela geralmente vem seguida de resposta do locutor, o qual também se faz em forma de pergunta de tone ascendente, que requer resposta sim ou não; portanto, ela é uma pergunta sim/não e não QU;
- 3) ela é uma cláusula aditiva e o tone ascendente indica o propósito de uma continuidade.

Para essas implicações podemos também aplicar a dicotomia proclamação/referência apresentada por Brazil (ver cap. 2). O tone descendente da interrogativa pode sugerir que existe algo desconhecido, embora para o interlocutor, que deve ser informado. A proclamação, conforme postulada por Brazil, é dada tomando por base o ouvinte, isto é, o tone descendente é escolhido quando o falante pressupõe que o ouvinte desconhece a informação dada. A interrogativa QU se confecciona como uma inversão dessa colocação, pois o desconhecido faz parte do falante, mas mesmo assim, a escolha natural de tone tende para o tone descendente. Somente em casos excepcionais o falante faz a opção

pelo tone ascendente, como vimos nos exemplos expostos acima. Esse tone configura uma referência a algo conhecido pelos dois participantes. Quando a escolha por esse tone ocorre, embora em casos tido como de espanto, pressupõe-se que falante e ouvinte têm conhecimento do assunto, tanto é que na ocorrência desse, a própria pessoa que enunciou a interrogação, continua suas colocações, antes mesmo que o ouvinte intervenha:

— //aquele raPAZ é o gilBERTo//

— //aQUEle raPAZ//QUEM É// o gilBERTo//COMo ele cresceu//

Observa-se nessa seqüência de cláusulas, o espanto inicial também marcado pelo tone ascendente, a referência //QUEM É// que além de pergunta, funciona também como pausa plena que dá tempo para lembrar de onde conhece o rapaz, e a seqüência exclamativa que funciona como meio de informar ao ouvinte de que compreendeu a informação dada.

Gebara (1976) e Carioni (1978:21) apresentam seis tones para a língua portuguesa. São eles os tones propostos por Halliday: 1 descendente ↘ , 2 ascendente ↗ , 3 ascendente baixo ↗ , 4 descendente-ascendente ↗ , 5 ascendente-descendente ↘ e 13 descendente-baixo ascendente ↘ .

Na presente pesquisa, estamos trabalhando com cinco tones — descendente, ascendente, descendente-ascendente, ascendente-descendente e ascendente baixo ou neutro (nível). Destes tones destacam-se dois, o descendente que, na variedade lingüística da Coloninha e do Centro de Florianópolis, conforme pudemos observar, traz a informação nova, e o tone descendente-ascendente como portador da informação conhecida pelos dois participantes do discurso.

Há de se salientar a dificuldade de se concluir sobre a existência dessas polaridades num trabalho que se faz sob um enfoque fonológico da entoação, porém ao se encarar o lado psicológico — num aspecto psicolinguístico — a existência delas é uma evidência, uma vez que a comunicação pode se realizar também entre a participação dos pólos do compartilhado e do novo entre os interlocutores.

Existem peculiaridades melódicas na variedade em estudo, uma espécie de "cantochoão", uma insistência que constrói uma "monodia", fato que justifica a denominação de "falar cantado do florianopolitano" por falantes de outras regiões do país.

A monodia, ou "um canto só", caracteriza o canto gregoriano, até hoje utilizado no ritual católico.

Não é a linha melódica — a chamada "melodia embrionária" por Kiefer (1969) — que determina a significação da frase, sim a direção tomada a partir da tônica final, direção que deve ser observada pelo falante a fim de não contrariar o sentido da frase enunciada.

Outro aspecto observado constitui-se na expectativa, fato que faz com que numa conversa informal as frases em sua grande maioria vão terminar em tone ascendente, com ou sem segmento gestual, criando simultaneamente a expectativa de uma equação, ou seqüenciação da idéia, ou troca de turno. Talvez esse fato tenha levado Carioni (1978) a concluir que o tone ascendente porta a significação da polaridade do desconhecido. A partir dessa expectativa, também a partir do pressuposto de que cada variante tem sua melodia embrionária peculiar, podemos postular que a variante aqui em evidência é caracterizada pela indeterminação, uma vez que a conclusão da idéia é tarefa de um re-

forço gestual ou do interlocutor.

Para uma definição da escolha do tone, em conformidade com sua significação, utilizamo-nos da seguinte frase: "que jogo péssimo", jogando com os cinco tones propostos, para verificar as possíveis reações. Se esta frase é pronunciada em tone descendente:

// que JOgo ~~PÉssimo~~ //

vai caracterizar um discurso interior, conhecido apenas pelo locutor. Essa realização de frase leva o interlocutor a perguntar — Qual jogo? Assim o tone descendente caracteriza o conhecido do ponto de vista do locutor apenas, levando interlocutor a solicitar informação nova.

Se a mesma frase é pronunciada em tone ascendente-descendente,

// que JOgo ~~PÉssimo~~ //

podemos concluir que o locutor dá ênfase à adjetivação, porém para que o interlocutor saiba de que se refere é preciso que o locutor complete a idéia explicando o porquê do nervosismo.

A realização em tone descendente-ascendente

// que JOgo ~~PÉssimo~~ //

se faz quando os participantes da enunciação estão assistindo a um jogo e um deles chega à conclusão de que o jogo é péssimo, sabendo que seu interlocutor também participa da mesma idéia a respeito do jogo. Se a emoção toma conta desse falante, pode ele utilizar-se do tone ascendente,

// que JOgo ~~PÉssimo~~ //

fato que levará seu interlocutor fatalmente a completar a idéia:

— Realmente, nunca tinha visto jogo tão ruim.

O tone descendente-ascendente é menos realizado que o ascendente. A explicação para o fato se enquadra no jogo melódico da variante em questão, constituído na repetição das notas, numa espécie de cantochão.

Finalmente, quando usado o tone ascendente baixo, o próprio locutor conclui a idéia, uma vez que este tone marca a comunicação incompleta, ou simplesmente a marcação de uma pausa de respiração.

// que JOgo ~~PÉssimo~~ // aquele de do~~MI~~NGo //

Uma evidência encontrada para a marcação do tone ascendente como portador da significação daquilo que é conhecido pelos dois participantes é o fato de que, num grande número de ocorrências, ele vem seguido por uma pausa plena — né?, não tem? — que reforçam a frase enunciada.

// que JOgo ~~PÉssimo~~ // aquele de do~~MI~~NGo // ~~NE~~ //

Ainda assim, constitui-se uma tarefa muito difícil afirmar que os tones aqui propostos são regra em Língua Portuguesa, visto que, embora em menor ocorrência, um número suficiente da população constrói a seguinte realização:

// que JOgo PÉssimo aquele de do~~MI~~NGo // ~~NE~~ //.

Além disto, os padrões de entoação variam de acordo com a variedade lingüística.

Pode-se observar que é mais comum se encontrar uma informação nova em tone ascendente, que uma informação conhecida em tone descendente, embora a segunda hipótese ocorra, como vimos no exemplo ilustrado acima. Isto é um resultado da imposição rítmica e melódica da variante estudada, que facilita a composição entoativa em chave alta e tone ascendente.

Quanto ao discurso da criança, há predominância no uso do tone ascendente baixo, uma vez que a elaboração do discurso infantil, basicamente se constrói, sobre o recurso de uma adição constante de itens. Essa colocação não significa que a criança não domina a entoação da língua; sim, que seu discurso apresenta muitos truncamentos, fato que leva obrigatoriamente à construção de um discurso caracteristicamente aditivo.

4.3. A Chave

A escolha da chave, por suas implicações estilísticas, desempenha papel importante na narrativa.

Um fato a ser discutido é o de que a "melodia embrionária" utilizada pelo falante toma direções que podem ser ditadas pela necessidade informativa, pela emoção, por uma questão de estilo, ou por uma imposição ambiental ou textual.

A necessidade informativa é exposta nos modelos, de descrição da entoação e por Brazil, prevendo um número limitado de escolhas significativas. Essa limitação parece perigosa, pois a língua não é um objeto estancado dentro da função exclusivamente informativa.

Como proposta de uma maior abrangência dos horizontes funcionais da realização da língua, faz-se necessária a inclusão de fatores emocionais, estilísticos ou ambientais.

A justificativa para esse posicionamento parte do fato simples de que a escolha das chaves também é a responsável pela quebra da monotonia do discurso, levando assim o falante ao ponto alto do estilo. O valor estético da fala tem muito de sua

realização dependente da variação das chaves.

Na variedade lingüística em estudo, verificamos a ocorrência de uma troca de chave na primeira sílaba tônica do grupo e a repetição de um mesmo pitch até a tônica final, às vezes repetindo proeminências

A ————— JOgo PÉssimo aquele de DOMINGo— ———
 M //— que —————// NÉ //—
 B ————— ————— —————

Essa repetição de pitch é a responsável pela proximidade dessa variável a um cantochão, com alterações de chave, às vezes, só de grupo em grupo tonal.

Distante da repetição de pitch, é muito comum encontrar na fala normal do florianopolitano uma variação de descendendo e ascendendo do grupo tonal, acompanhados de uma dinâmica, que é própria dessa variedade. Os grupos apresentados em descendendo são geralmente acompanhados por uma dinâmica* diminuendo e os apresentados como ascendendo, acompanhados por um rinforzando.

A ————— de DOMINGo— — NÉ ———
 M //— ————— aquele —————// —//
 B ——— que jogo PÉssimo ————— —————

Encontra-se na dinâmica a maior força estilística da entoação, um traço que acompanha a chave, dando todo o colorido capaz de tornar um discurso agradável ou não.

A intensidade do aparecimento da dinâmica na variedade do florianopolitano é um fator que muito pesa para a sua diferenciação das demais variedades do país ou mesmo do Estado, tornando-a conhecida como o "falar cantado" (dialeto licala).

* Os sinais de dinâmica são definidos no glossário.

4.4. Problemas

Nem tudo pode ser encaixado num modelo, quando se trata de dar conta dos fenômenos lingüísticos, pois a variação que ocorre de pessoa para pessoa, de situação para situação é muito grande. De qualquer forma, toda tentativa de se elaborar um modelo que dê conta de todas as possibilidades de comportamento entoativo do discurso interativo representa um grande avanço nos estudos lingüísticos.

Um grande problema encontrado, além do já exposto na questão das perguntas QU e SIM/NÃO, é o do aparecimento de recursos dêiticos que burlam por completo o comportamento da entoação. Conforme observamos, a dêixis não substitui simplesmente um item lexical: pode substituir a enunciação por completo, em muitos casos, incluindo-se, muitas vezes, também a entoação.

Retomando a questão tonal que prevê o proclamativo e o referencial, a dêixis tem a função de tornar a informação nova em um enunciado referencial, isso porque o ali ou o aí, por exemplo, acompanhado pelo direcionamento gestual, torna a referência em questão imediatamente conhecida. A dêixis por si tem a capacidade de localizar alguma coisa no espaço, no tempo em relação às pessoas do discurso.

Esses dados podem ser exemplificados a qualquer instante no pedido de uma informação:

pesq. O mercado da prefeitura fica aqui por perto?

inf.* // o ~~ceasa~~ //

pesq. Ah! é o Ceasa?

inf. // ~~é~~ // é ALI: O // ATRÁS desse MUro BRANCO ALI //

* O informante - uma senhora que portava compras de "feira", próximo ao Posto da Ceasa - Coloninha.

na PARTE de TRÁS // você VAI andando aqui pelo LADO //...

O quarto grupo tonal constituiria normalmente uma informação nova:

// aTRÁS desse muro BRANCO //

porém a dêixis final aLI fez com que o tone tomasse a forma referencial ascendente.

De forma alguma a língua pode ser encarada como um objeto estanque. Numa conversa normal de rua, aparecerão mesclados discursos informativos e partes descompromissadas de informação, como as piadas ou anedotas que freqüentemente são intercaladas à fala. O contrário também pode ocorrer, quando um falante intencionalmente se utiliza de uma piada, narrativa, poesia ou até mesmo "música" para comunicar alguma coisa. De qualquer forma existe a consciência dessa burla à regra geral da curva entoativa, da informação, pois em situações obrigatoriamente informativas o falante sabe fazer a opção pela escolha dos traços entoativos.

BIBLIOGRAFIA

- AUBERT, F.H. (1978) F., S. e E.
 BRAZIL, D.C. (1975, 1978, 1980)
 CAGLIARI, L.C. (1982) A.A. da E. do P.B.
 CUNHA, C.F. (1975) G.L.P.
 _____ (1981) G.B.
 JOTA, Z.S. (1976) D.L.
 KIEFER, B. (1979) E.L.M.
 MATTOSO CÂMARA Jr, J. (1977) D.L.G.

5. O COMPORTAMENTO DA ENTOAÇÃO NA NARRATIVA INFANTIL

Temos até agora visto a atitude do falante em relação ao interlocutor, através do comportamento entoativo. Delimitamos caminhos que indicam as intenções do falante — enunciando alguma novidade, alguma coisa já conhecida ou simplesmente construindo uma equação de itens — que constituem a "alma" do discurso interativo.

Embora essas duas polaridades, somadas a uma atitude neutra, consigam compor a análise da evidência entoativa, encontramos muitos outros aspectos que, embora relevantes para a comunicação, não apresentam para os estudos essa relevância com a mesma intensidade: referimo-nos em particular ao icto significativo marcante em certos casos — os expressivos. Tais casos são deixados de lado, ou simplesmente citados pelo fato de estar a ciência em busca de padrões, e o padrão sempre despreza peculiaridades ocasionais, embora as considere como peculiaridades. Acresce, ainda, a tendência de várias correntes lingüísticas, em especial, as funcionalistas, de enfatizar a função representativa, comunicativa ou informativa, em detrimento da

expressiva.

As ênfases tomadas como relevantes são aquelas que marcam o foco enunciativo, salientando-se a parte mais importante do enunciado, na qual se encontra o conteúdo significativo a ser informado. Essa ênfase é tratada, até então, pela proeminência, onde ocorre maior intensidade de voz. Somando os stresses à variação de chaves, tem-se a mobilidade do grupo tonal, aspecto que dinamiza a comunicação. Porém, a grande responsabilidade pela significação da comunicação recai sobre a direção tomada pela linha melódica a partir da tônica final — denominada tone.

A validade dessas colocações pareceu-nos discutível, quando partimos para uma aplicação em estórias de crianças. As implicações iniciais partiram do fato de se apresentarem aspectos emocionais e expressivos de alta significação para o desenrolar do fio narrativo, para não mencionar a função primordial da estória, que é de natureza lúdico-estética. Sabendo que as análises entoativas desprezam aspectos emocionais, pela questão de se obterem friamente os resultados corretos que demonstram o comportamento padrão, se nos apresentou uma alternativa de se analisar friamente o comportamento expressivo da entoação, marcado pela dinâmica* — termo emprestado da teoria musical — que acompanha todo o desenrolar dos grupos tonais que constituem a narrativa. A questão torna-se mais grave quando do pesquisador é exigida a procura de enunciados proclamativos e referenciais na narrativa. No discurso interativo essa busca se faz com relativa facilidade, quando o próprio falante dá evi-

* Dinâmica é a arte de graduar a intensidade sonora na execução musical. Se a execução apresenta pouca intensidade ela é piano, se com muita é forte (Lacerda, 1967:49).

dências ou pistas daquilo que pode ou não ser conhecido pelo seu interlocutor. Esse fato podemos observar num discurso, quando uma compradora indaga sobre a qualidade de um mamão ao feirante:

1. // Esse é do amazOnas ~~MES~~mo //

O tone ascendente não significa apenas que se trata de um questionamento, sim que a pessoa, a quem é dirigida a questão, tem uma resposta porque conhece o produto, do qual a compradora quer saber mais a respeito; porém, no momento em que a compradora diz:

2. // eu vô levã esses mais ~~mo~~LI~~ho~~ //

o feirante está recebendo uma informação nova, pois até então não sabia quais frutas que a compradora iria escolher. Temos desta forma que o tone descendente significa simplesmente uma assertiva; temos simultaneamente uma proclamação de uma novidade.

Numa pergunta, podem ocorrer ao mesmo tempo os dois tones.

3. // o QUE que istã acontecendo com esse ~~ma~~M~~ão~~ // que Ele não amadur~~e~~ce //

A primeira parte do questionamento apresenta duas características ao mesmo tempo. O tone ascendente pode ser simplesmente uma equação, portanto seria marcado pelo número zero (0), não representando nenhuma significação relevante; mas, é também (talvez seja essa a visão mais enquadrada) uma referência ao produto que está em exposição, uma vez que a escolha é feita pelo fato de a compradora supor que o feirante conheça o produto que vende. Em seguida vem a novidade, em tone descendente, funcio-

nando como uma explicação do porquê do questionamento.

O tone escolhido revela muito do sentimento pessoal a respeito daquilo que se fala. Um exemplo obtivemos numa conversa que se deu no estádio localizado no Bairro Coloninha, em Florianópolis, quando um morador do bairro para lá se dirigiu para assistir ao treino de um dos times da capital. Quando o entrevistador perguntou — quem é aquele que está fazendo física diferente? — depois de algum tempo o informante localizou o tal jogador e exclamou:

4. // É o benei //

O tone ascendente-descendente escolhido pelo informante, revela que ele dá uma informação nova, porém com alguma ênfase. No caso, a ênfase é pelo fato de o falante ter descoberto naquele instante qual o jogador apontado pelo entrevistador.

O enunciado seguinte:

5. // aqui ele só: avacalha //

Numa visão um tanto diferente, podemos postular que a segunda colocação, isto é, a impressão de desdém denotada nos enunciados expostos acima é o resultado da dinâmica dos enunciados e não do tone, embora esse último tenha participação direta. O exemplo número 4 está em chave alta, e o "I" final, tônico, embora tenha uma ascendência, acontece com bastante brevidade, com uma descendência também breve, mas que vai a zero, numa clara demonstração de que "não vale a pena" dar ênfase a esse nome. A brevidade da vogal é facilitada pela dinâmica, visto que o enunciado é produzido com a intensidade piano. O desdém se enfatiza no exemplo quinto, quando a chave escolhida é a média, e a enunciação é sem entusiasmo, iniciada com a inten-

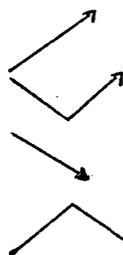
sidade piano, passando a pianíssimo e se intensificando um pouco mais no final, por condicionamento da ascendência da tônica, mas cai novamente.

Na narrativa, uma primeira observação é a de que alguns enunciados são dirigidos a um interlocutor — que nem sempre é direcionado*, como veremos a seguir — enquanto outros pertencem a uma estrutura interna, fazendo parte de uma complementação entre personagens, isto é, o circuito da comunicação se faz entre duas personagens, através da força expressiva do sujeito que narra. Esse artifício traz como tarefa ao narrador o uso do recurso da imitação, e, como toda imitação, se caracteriza pelo exagero expressivo: as modulações entoativas são acompanhadas por um "colorido especial", que propicia grandes alterações de chave; uma dinâmica que altera a intensidade e o ritmo, com colocações até inesperadas.

A divisão entre enunciados proclamativos e referenciais da narrativa deve tomar dois planos, uma vez que pode haver enunciados proclamativos ou referenciais relativos a narrador/interlocutor e relativos a personagem/personagem.

* Uma das características da narrativa é a de que ela pode se dirigir a um interlocutor anônimo, o que permite a sua livre circulação (Scliar-Cabral, 1982).

SINAIS UTILIZADOS NA DESCRIÇÃO DA ENTOAÇÃO DE NARRATIVAS

TONES

ascendente - marcados de expectativa

descendente-ascendente - marcador de expectativa

descendente - de transição

ascendente-descendente - de transição

CHAVES

A Alta

Média-alta

M Média

Média-baixa

B Baixa

// // delimitação entre grupos tonais

SIM - Sílabas tônicas em grifo

CAPITAIS - Sílabas proeminentes

... // - Grupo tonal interrompido

SINAIS DE DINÂMICA//^p voz fraca - piano//^{pp} voz sussurrada - pianíssimo//^f voz forte//^{ff} voz fortíssima//^g grito

voz aumentando (crescendo)

voz diminuindo (diminuendo)

5.1. Análise dos Dados

As análises da entoação, procedidas para as narrativas, apresentam modificações decorrentes das diferenças entre os gêneros, conforme já foi assinalado. As extrapolações adotadas fizeram-se necessárias pelo maior cuidado com relação aos determinantes de medidas rítmicas e intensionais, visto que estes construtos realizam a dinâmica da narrativa.

A narrativa infantil, da forma pela qual nós a encaramos, constrói um vasto universo de recursos que abrangem muitos aspectos da manifestação verbal da criança. Por mais tímida que seja a criança, no momento da narrativa, seu comportamento verbal é alterado de alguma forma. Embora uma criança extrovertida apresente maior facilidade de expressão, construindo modulações que dinamizam a narrativa, toda a narrativa, quando construída com o objetivo de ser uma narrativa, faz-se bem diferenciada do discurso dialógico interativo.

Numa tentativa de explicação das raízes da narratividade, podemos encontrar um primeiro passo no discurso lúdico da criança. Uma das manifestações da linguagem no berço se dá quando a criança conversa consigo mesma, ou com sua boneca, ou ainda com algum ser imaginário, situações, com exceção da primeira, em que a criança tenta imitar a fala das diversas pessoas a quem ela imita. O esforço praticado pela criança para alcançar a fala do pai, da mãe, ou de um amigo, faz com que ela se transforme, não só em termos de timbre de voz, mas em freqüência, intensidade, ritmo e dinâmica.

Cabe reforçar que o processo da imitação aqui colocado, não é comparável àquela imitação postulada no aprendizado de

linguagem por alguns teóricos, visto que essa imitação é artística.

Por exemplo, para uma criança se transformar em uma mãe que está repreendendo seu filho, por ter ele feito uma traquinagem, deve ela vestir-se de uma roupagem imitativa da própria mãe. Esse ponto de vista pode ser de algum ângulo psicológico, a visão que a criança tem da própria mãe. As ênfases construídas nas frases da criança são aquelas que a mãe constrói, o ritmo talvez seja também o mesmo, e há provavelmente uma tentativa de se conseguir a mesma frequência e intensidade. A intensidade é algo possível, facilmente alcançado, porém a frequência requer um esforço maior, uma vez que o comprimento e o peso das cordas vocais da criança apresentam diferenciações significativas. A dinâmica que a criança consegue nesse esforço — o conjunto de intensidade e ritmo — dá ao discurso a sua originalidade.

O discurso que a criança constrói quando sozinha tem-se apresentado bem próximo do discurso da narrativa, fato que se pode constatar no "corpus" em estudo, no qual são encontradas situações em que a criança parece desconhecer a presença de um ouvinte para a sua narrativa: a criança parece contar a estória para si mesma.

A própria estrutura da narrativa não exige a presença de um leitor, pelo fato de estar ela constituída e acabada dentro de seus próprios limites. Vejamos a instalação inicial das estórias — era uma vez. Essa instalação não estabelece contato entre locutor e interlocutor; sim, conforme as evidências parecem mostrar, estabelece uma interação do narrador à narrativa

em si*. Essas palavras iniciais da narrativa fazem com que o narrador entenda que, a partir daquele instante determinado pela enunciação, ele está vivendo uma aventura; ou estabelece uma ligação entre interlocutor e narrativa, fazendo-o concluir, de igual forma, que vive naquele instante uma aventura, não se vendo diante de uma conversa casual. Esse enunciado inicial da narrativa de estórias se basta para estabelecer esses dois contatos simultaneamente.

Com esses dados iniciais, observamos que realmente são muito próximos os discursos da criança, quando sozinha, e a narrativa, visto que nos casos expostos existe um interrelacionamento entre a criança e o mundo da fantasia; não importando muito se há algum ouvinte ou expectador.

Mais ainda, quando se somam as articulações entre personagens, gerados de um só narrador, as imitações de procedimentos lingüísticos se realizam no diálogo estabelecido, que apresenta caracterizações em sua plenitude; porém, como colocamos anteriormente, com alguma pincelada de exagero.

Visto isso, em que será baseada a análise da entoação, principalmente na escolha dos tones? Como buscar o novo e o conhecido na narrativa? A dificuldade dessa escolha se dá pelo fato de não haver, como foi visto anteriormente, a necessidade de um ouvinte na narrativa.

* Martinet (1976:147). A função estética visa proporcionar uma melhor comunicação, não sendo uma função autônoma isolável, pois parece ser concebida sem intenção comunicativa. O mesmo acontece com outros usos marginais de língua, com fins lúdicos.

5.1.1. A Entoação na Instalação da Narrativa:ERA UMA VEZ

Retomemos novamente o enunciado inicial das narrativas — era uma vez. Das trinta estórias recolhidas, em 16 (dezesesseis) apareceu o início — era uma vez, sendo que em 11 (onze) delas esse conjunto constituiu um enunciado e em cinco constituiu o início de um grupo maior de palavras. Em 7 (sete) enunciados há uma inversão para — uma vez era — sendo que em 4 (quatro) deles aparece simplesmente o início — uma vez — como sendo um grupo tonal; em 3 (três) esse conjunto inicia um enunciado maior.

Em uma estória o início é direto, porém o tempo do verbo inicial pode ser dado como uma variação do — era uma vez — já que a estória foi iniciada por: Eram dois meninos. As seis estórias finais não têm o início característico das narrativas, sendo 4 (quatro) delas iniciadas diretamente com o desenvolvimento da estória; 1 (uma) iniciada por um pronome pessoal — ele — e na última, por falha técnica, não se obteve a gravação do início, embora anotações obtidas no momento dão conta de que a criança iniciou a estória sem a instalação tradicional, diretamente no desenvolvimento — u chapeuzinho vermelho foi pasiã.

Quanto ao comportamento tonal dos enunciados iniciais das narrativas, podemos ter o seguinte. Das estórias iniciadas por — era uma vez — como grupo tonal completo, encontramos dois tipos de comportamento tonal, sendo ambos relacionados à referência. Oito desses grupos apresentam tone ascendente:

6. // era uma ~~VEZ~~[↑] //

e três em tone descendente-ascendente:

7. // era uma ~~VEZ~~ //

Daquelas em que esse conjunto de palavras faz parte de um grupo maior, temos três em tone descendente:

8. // era uma VEZ um chapeuzinho ver~~MEL~~ho //,
uma em tone ascendente-descendente

9. // Era uma vez um menino CHAM~~ADU~~ //
e finalmente uma instalação em tone ascendente

10. // Era uma VEZ uma meni~~NIN~~ha //

Notamos que, quando o início da narrativa constitui o grupo — era uma vez — isolado, este representa para o narrador uma referência, visto que o tone escolhido é o ascendente. No terreno das hipóteses, podemos argumentar que a introdução pertence ao "common ground" porque ele coloca o narrador como um possível ouvinte no mundo fantástico da narrativa. Se, como no segundo caso, faz parte de um grupo maior, o tone escolhido é proclamativo porque já se introduz o seu personagem, que para qualquer interlocutor se faz uma informação nova, mesmo que se trate de uma estória tão conhecida como a do Chapeuzinho Vermelho.

Toda essa colocação nos põe diante de um grande problema que deve ser trabalhado antes de darmos prosseguimento à descrição; esse problema é o da estereotipia que, conforme o dicionário Aurélio*, é algo inalterável. Quais são as possibilidades de alteração de um enunciado considerado estereótipo? Qual a sua flexibilidade? Podemos encontrar nas narrativas espontâneas das crianças uma flexibilidade na escolha do tone, na

* Vide BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, Aurélio, dicionário da língua portuguesa, 1977.

rítmica, na escolha da chave e até mesmo na escolha das palavras, uma vez que temos narrativas em nosso "corpus" que apresentam uma inversão do — era uma vez — para — uma vez era. Dentro dessa variação, ainda temos quem inicia sua narrativa apenas colocando o verbo no passado — eram... Será que esse início de narrativas pode ser considerado uma estereotipia? As evidências nos levam a crer que sim, embora formalizada com variação.

Constituindo uma instalação estereotipada ou não, podemos questionar o comportamento tonal dessa instalação quanto à validade se ela for analisada do ponto de vista meramente informativo, conforme a apresentamos acima.

Retomando as argumentações funcionais do primeiro capítulo deste trabalho, podemos encarar a narrativa como um estado enunciativo que tem a preocupação de atender primordialmente às funções expressiva e estética. Dentro dessa perspectiva é que a estória infantil é constituída.

A instalação da narrativa, embora mantenha uma uniformidade tonal em se apresentar em tones ascendentes, não marcados e intensificados, evidencia razões suficientes para nos fazer acreditar que essa uniformidade não é regida exclusivamente pela necessidade de se dar conta da função informativa. As evidências comprobatórias desse procedimento são as de que, na narrativa infantil, não descartando a clareza de que a instalação faz parte do conhecimento do narrador e do de possíveis ouvintes, ela tem, em primeiro lugar, a função de criar expectativas, conforme apresentamos no estudo da fábula*, e atende assim a principal função da narrativa — a função estética (vide

* Vide Leal, a função da entoação na fábula. IV Semana de Pesquisa da UFSC - 1983.

cap. 5.1.).

Quanto ao comportamento do grupo tonal, a instalação da narrativa realizada em "era uma vez" geralmente faz-se completa, sem divisões.

Das trinta estórias analisadas, somente uma, com a variação "uma vez era" apresenta dois grupos tonais no interior da instalação:

11. // uma VEZ // Era //.

Esse fato pode trazer alguns dados importantes para a presente pesquisa. Primeiramente, em se considerando a instalação da narrativa infantil como um fato estereotipado, a sua execução como um bloco estanque funciona também como pausa plena. A unanimidade existente na constituição dessa instalação como estereotípica, faz com que a criança a elabore e a execute sem cisões. As evidências de seu uso como pausa plena aparecem quando se faz somado a ela o restante do primeiro enunciado:

12. // era uma VEZ joãozinho e mariaZINha // ou

13. // Era uma VEIS // U:S // UIS // TREIS // RA-TINho//
ou ainda

14. // Uma VEZ // Era // U:M // chapeuZINho verMELho //

Se toda a instalação da narrativa, inclusive com a colocação das personagens está englobada num só grupo tonal, podemos crer que a estória, pelo menos seu início, já havia sido planejada previamente. Desta forma, a instalação funciona simplesmente como um recurso narrativo estereotipado que evidencia, tanto para o ouvinte, quanto para o próprio narrador, que o texto que vem a seguir é uma narrativa.

Se a instalação constitui um grupo tonal, pode ser que ela seja uma pausa plena, seja um grupo marcado estilisticamente ou simplesmente uma ocorrência circunstancial do momento. Ela pode ser considerada uma pausa plena, quando o narrador deixa transparecer dúvidas na seqüenciação dos dados. Embora não tenhamos exemplo mais evidente em nosso corpus*, existem crianças que repetem a instalação várias vezes, até formalizarem um prosseguimento.

15. // Era uma vez... // era uma VEZ // AH // Era uma VEZ u chapeuzinho verMELho //

Ainda pode ser exemplificado com realizações como a mostrada no exemplo décimo terceiro, ou outras como:

16. // era uma VEIS // u:m CAra // NE //

17. // Era uma VEZ // um... // uma CAsa // qui era di PAlha //

Fica evidenciado, desta forma, que a instalação não foi suficiente para que a criança elaborasse a continuidade.

Uma outra evidência do funcionamento da instalação era uma vez como pausa plena é a de que, principalmente os professores de creches, a usam na atividade de contar histórias, repetindo-a para que algum aluno dê continuidade à história:

18. prof. — Era uma vez...
aluno — um patinho feio. (...)

A instalação também pode aparecer com a entoação marcada

* As evidências para esse postulado são encontradas no restante do corpus do Projeto Narratividade (INEP/UFSC) do qual o nosso faz parte.

estilisticamente, demonstrando que houve um planejamento prévio de toda a instalação, porém é executada em mais de um grupo.

Antes de qualquer explanação, cabe lembrar que provas para se postular que o discurso foi executado conforme o planejado estão basicamente na monitoria, nas retificações para reelaboração do discurso. Quando o discurso não é executado conforme foi planejado, o locutor o interrompe e o reelabora, retificando-o. Esse fato pode nos levar à hipótese de que, quando o discurso é executado sem retificações, ele está sendo executado conforme fora planejado.

No terreno da hipótese, a realização da instalação dentro de um grupo estilisticamente marcado é possível. Suas evidências mais aparentes estão no fato de a continuidade aparecer sem nenhuma outra interferência, e de o ritmo ser lento e recorrente noutras realizações da mesma narração.

19. // era uma VEIS // us TRÊS gaTINho //

20. // Era UMA VEZ // u RATu i GAtu //

A questão da ocorrência circunstancial é aquela em que a instalação da narrativa ocorre como fruto da indecisão: como iniciar? Dentro dessa perspectiva, existem crianças que não diferenciam a instalação era uma vez e um início qualquer como: um menino ia subir numa árvore. O fato é que talvez não haja uma consciência narrativa efetiva na memória da criança, fazendo com que o uso ou não da instalação seja indiferente.

A esse respeito temos evidências de estórias que omitem a instalação era uma vez, apresentando de chofre a personagem ou a situação:

21. // um meNIno // NE // ele IA // subi numa ÁRvore //

Outro aspecto a ser analisado, com relação aos sujeitos que omitem a presença da instalação, é o fato de que, em alguns deles, existe a consciência da "fórmula mágica" da narrativa, pois a indeterminação e/ou a expectativa vige desde o início da estória. Evidências disso encontramos nas estórias do Sujeito nº 10*:

22. // cha... // chapeuZINho verMELho // FOI // foi... // FOI // eli foi visitÁ a voVÓ //

23. // é u pequeno poleGAR // saiu da... // da Casa DEli//

O mais comum, portanto, é que a instalação atrai a atenção do ouvinte para a narrativa, e se o narrador não conseguiu atraí-lo, por não ter dado a devida colocação estilística, ou a instalação deve ser repetida, ou as primeiras colocações devem ser bem enfatizadas.

Um dos mais comuns casos de se colocar o grupo instalador separado é o medo de narrar, principalmente para crianças que pouco contam estórias para outras crianças ou para adultos. Para essas crianças as partições da instalação não correspondem às marcas estilísticas e sim, à insegurança sentida nas primeiras vezes que narra.

24. // Era uma VEIS // uma menina cha-ma-da cha-peuzinho VERMELho //

Uma das características mais acentuadas da narrativa de estórias, como fortalecedora da hipótese de que a função estética tem predomínio, é a ampliação do espaço entre as chaves. Essa ampliação pode ser sentida desde a instalação:

* A indeterminação é marcada principalmente pelo tone ascenden-
te.

25. A Era U:S UIS
 - uma
 M VEIS // // // TREIS // raTINho //
 -
 B

Essa ampliação implica vários fatores. Dela são decorrentes o alongamento das vogais acentuadas, conseqüentemente a quebra da regularidade rítmica e o aumento acentuado de grupos tonais.

Quantitativamente, das trinta estórias, tivemos vinte e uma instalações em chave média, cinco em chave alta e três em chave baixa, totalizando vinte e nove; uma não teve o seu início gravado, portanto não pode ser computado. Dessas instalações, apenas nove apresentam variação interna de chave.

O baixo índice de variação interna não implica desvalorização do fator estético das chaves sim, demonstra uma característica regional de se falar em uma só chave grande parte do enunciado, reservando as variações para um ponto mais central do texto. No entanto, as narrativas mais atraentes e melhor elaboradas constam de variação interna de chaves nos grupos tonais.

26. A
 -
 M BEM LONge // (...) // tava nu CENtru//
 - elis morava quando
 B

A
 -
 M (...) daí DELis VEM // (...)
 - u pai
 B

A
 -
 M i Elis si SOLTAru // *
 -
 B

* Invenção para outras crianças - Suj. nº 10.

27. A Era
 -
 M uma VEZ // (...) // qui era //
 - di PALHA
 B

A Uma
 -
 M paSSÔ //(...)// i a HOME num TEM TETU // *
 - MOça casa du
 B

Concluindo, o bom desempenho do narrador, em relação à criação de envolvimento, depende muito do impacto inicial criado pela instalação. O estilo pode ser determinado desde o início, mas em muitos casos o narrador deixa-se dominar pela narração, quando o diálogo aparece, ou quando existe alguma grande expectativa.

5.1.2. A Entoação da Coda Narracional

Quando a narrativa é instalada, a informação dada é a de que a partir daquele instante o discurso deixa de ter a função comunicativa ou a informativa como as principais e toma a feição da função estética e da expressiva. A predominância dessas funções ocorrerá até que o narrador construa o fecho da narração, resolvendo os conflitos, e então, dá uma informação, ou faz uso da função informativa, avisando o ouvinte de que a narrativa acabou. A essa informação denomina-se coda.

Das trinta estórias apresentadas, apenas três não apresentam coda e uma a apresenta duas vezes.

Os tones são bastante variados. Dez são em tone ascen-

* Invenção para pesquisadores - Suj. nº 6.

dente-descendente; oito, em tone descendente; onze, em tone ascendente; duas, em tone descendente-ascendente.

Os dezoito tones descendente, intensificados ou não, são evidências da necessidade de se informar o término da estória; neles inserido a função metalingüística.

As codas que apresentam os tones descendente são seqüências de algo inesperado; quase que na totalidade os ouvintes não esperam o fim, mas, por alguma razão, o narrador decide finalizar a estória. As evidências disso são o aparecimento, em muitos casos de um questionamento, por parte do ouvinte, incitando o prosseguimento da narrativa — e daí?

— e daí?

— // daí ~~caBÔ~~ //

Um caso bastante interessante de terminação é o do Sujeito nº 10 que, na situação de invenção para outras crianças, construiu duas codas. A primeira ocorre em tone descendente-ascendente, portanto uma referência; apenas comunicou o término que provavelmente o ouvinte já sabia:

// daí daí esse foi u ~~final~~ //

porém, como a finalização foi diferente da finalização da estória original dos Três Porquinhos, o sujeito repetiu a coda em tone ascendente-descendente, dando a informação nova de que a estória contada foi inventada por ele:

// foi u final da istorinha ~~MINHA~~ //

Duas das três estórias que não apresentam coda fazem-se em tone descendente:

// ficô a~~BERTA~~ // a ~~BARRIGA~~ //

// a ma~~MÃE~~ // com~~PRÔ~~ um ba~~TOM~~ pra ~~Ela~~ //.

Há, porém, dificuldade para se determinar se o tone descendente da terminação da estória do Sujeito nº 8 (reconto do Chapeuzinho Vermelho) é a porção informativa dessa narração. Essa narrativa encaixa-se nos padrões tonais normais de narrativas, com o predomínio do tone ascendente. De vinte e dois grupos, quinze são em tone ascendente; apenas cinco em tone descendente, entre os quais o último grupo, e dois não marcados.

A mesma dificuldade ocorre em se determinar se há predomínio da função informativa na última frase da estória do Sujeito nº 9, invenção para outras crianças. Essa estória tem características totais de narrativa, iniciada por era uma vez, e contém oito frases, sendo que sete delas são finalizadas em tone descendente, e apenas uma, em tone ascendente. Das treze cláusulas, aparecem cinco em tone ascendente, seis em tone descendente e duas marcadas. Como os tones ascendente, pelo menos quatro deles, aparecem no interior das frases, eles são nada mais que um recurso aditivo, que marca uma frase inacabada. Todos os tones descendente, que ocorrem em final de frase, são seguidos de pausa silenciosa, e a última frase da estória não fugiu à regra.

O que se pode concluir é que estas terminações, apesar de representarem uma porção informativa, dão pistas estilísticas em sua constituição. Essas pistas estão no fato de o narrador se utilizar do tone descendente, marcador de uma transição na narrativa, ou marcador de uma informação nova no discurso interativo, para deixar entender ao ouvinte que a estória acabou.

Quanto à outra estória que não apresenta coda, a última frase é em tone descendente-ascendente:

// pegô // tirô u chapeuzinho i a vovô //

Esta estória também é do Sujeito nº 9. A terminação dá mostras claras de que a escolha é estilística, pois suas inflexões são bastante abertas e exageradas.

A título observacional, podemos concluir que as duas primeiras terminações são informativas e marcadas estilisticamente, pois acontecem inesperadamente, sem que o ouvinte pudesse prever esse término; a última, além de inesperada, traz o tone indicador de expectativa, caracterizando ainda mais a interrupção.

Finalmente, as codas em tone ascendente apresentam características de uma informação já conhecida pelos dois participantes, pois elas aparecem como algo que é esperado. Para o narrador é evidente que a estória acabou, e a coda parece dizer:

— será que você não percebeu que esse foi o final?

// daí daí esse foi o ~~final~~ //

Essa determinação é bastante clara, como função informativa, pois é similar à entrada da criança que comunica, antes de iniciar a estória, qual a estória que vai contar:

— Eu vou contar a estória dos Três Porquinhos.

No final da estória, ela informa que a estória acabou.

Todos estes argumentos demonstram a consciência metalingüística da criança em relação ao gênero "contar estórias"*.

As chaves das codas apresentam-se com um relativo equilíbrio, pois das vinte e oito terminações — excluindo-se as três ausências de coda — onze apresentam-se em chave média, nove em chave alta e oito em chave baixa.

* Scliar-Cabral A.N.S.C. Milão, 1982.

Esse equilíbrio na distribuição das chaves vem mostrar a individualidade estilística, podendo o narrador escolher suas próprias construções, embora exista um modelo a ser seguido. Ainda podemos concluir que o comando estilístico acontece até o fecho da estória, sendo a coda regida pela função informativa, portanto cabe ao narrador decidir se deve ser imparcial, usando a chave média; estabelecer um contraste, em chave alta; ou término, em chave baixa.

Cabe ainda lembrar a função metalingüística envolvida, uma vez que a coda tem a função de comunicar ao ouvinte o final da estória que ele acabou de ouvir.

As feições das codas não escapam totalmente da influência da função estética, visto que, há sempre mais que uma proeminência ou exagero na escolha da chave. Muitas vezes a abertura da chave é bastante espaçada, seguindo, desta forma, as características estéticas da narrativa de estórias.

5.1.3. O Tone no Corpo da Narrativa

O comportamento tonal constitui a questão central da definição do ponto determinante da função da entoação. No caso do discurso interativo ele determina o novo e o já conhecido no discurso, e no caso da narrativa ele pode dar caminhos para se determinar o estético.

Inicialmente se faz necessário mostrar alguns dados que dêem visão da percentagem de ocorrência tonal, embora o tratamento na presente dissertação seja de cunho qualitativo.

Tabela I

tones	nº de ocorrência	%
	69	4.92
	706	51.11
	157	11.37
	252	18.24
∅	198	14.36
total	1.382	100

De um total de 1.382 grupos tonais, 198 grupos não foram marcados com a mudança final de tone, ou por serem incompletos, ou por uma interrupção qualquer. Esse número representa 14.36% do total, um nível muito elevado. Tais grupos, no entanto, funcionam como pausas de planejamento, ou equívocos de execução, repetições de itens, itens interrompidos e outros, que caracterizam um discurso altamente elaborado.

O narrador apresenta um alto nível de exigência de si mesmo na execução da narrativa, pois o que se apresenta não é simplesmente uma informação; sim, uma narrativa, cuja função principal é a estética, a partir da qual a proposição central é a de proporcionar prazer.

Essa exigência não é observada unicamente pelo alto índice de ausência de marcação tonal, mas principalmente pelo domínio quantitativo do tone ascendente que, na forma não intensificada, apareceu 69 vezes, 4.92% do total e, na forma intensificada, 706 vezes, nada mais nada menos que 51.11% do total. Os números mostram que o discurso narrativo é essencialmente intensificado e aditivo, criador de expectativas — traços cria-

dos pelo tone ascendente, principalmente.

O aparecimento relativamente baixo de tones descendente, num total de 409, sendo 252 não intensificados e 157 intensificados, representando uma percentagem de 29.61% do total, denota uma despreocupação por informar dados novos na narração.

Os tones ascendente baixo estão computados em conjunto com os tones ascendente, uma vez que a função aditiva parece ser exercida indistintamente pelos dois.

Além do quadro geral, os dados quantitativos mantiveram-se uniformes nas três situações, conforme pode ser observado nos quadros ilustrados abaixo.

Tabela II

Situação de invenção para outras crianças.

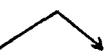
tones	nº de ocorrências	%
	17	4.33
	209	53.18
	45	11.45
	68	17.30
∅	54	13.74
total	393	100

Tabela III

Situação de invenção para pesquisadores.

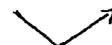
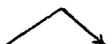
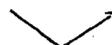
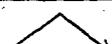
tones	nº de ocorrência	%
	21	4.09
	262	51.08
	62	12.09
	100	19.49
∅	68	13.25
total	513	100

Tabela IV

Situação de reconto de Chapeuzinho Vermelho.

tones	nº de ocorrência	%
	31	6.52
	235	49.37
	50	10.50
	84	17.65
∅	76	15.96
total	476	100

Como se observa em todas as situações, o quadro de comportamento tonal se mantém uniforme, com predominância de tone ascendente, tomando um total em torno de 50% em todas as situações. Os dados quantitativos são de grande importância para a determinação do esquema tonal da narrativa, uma vez que os dados se repetem nas diversas situações.

Aproveitando os mesmos dados quantitativos, passamos agora a uma análise qualitativa do comportamento tonal.

Primeiramente vamos esboçar um enquadramento funcional dos tones narrativos, conforme vimos no capítulo primeiro deste trabalho, trabalhando paralelamente com os dados do modelo de descrição de entoação da Universidade de Birmingham.

Temos o objetivo de buscar evidências do predomínio da função estética através da configuração entoativa dentro do discurso narrativo. Essas evidências podem ser obtidas a partir de um confronto com o comportamento tonal do discurso interativo, cuja função visa preencher a necessidade principal da comunicação — a informação — dicotomicamente marcada e distribuída entre a informação nova e a conhecida.

No discurso normal há um equilíbrio numérico na utilização dos tones, enquanto na narrativa a superioridade do tone ascendente é indiscutível. Esse fato nos leva a reflexões quanto a normas de escolha tonal na narrativa.

Se o narrador busca criar expectativas, fugindo do tradicional, ou do esperado, o recurso tonal de frase não terminada é o mais acessível, quando já se conta com estruturas léxicas e narrativas montadas. As ocorrências mais práticas poderiam ser buscadas inicialmente no exagerado número de *pausas plenas fáticas nesse tone, e na parataxe, pausas plenas continuativas, também em número elevado.

As pausas plenas fáticas, que têm a função de assegurar o contato entre falante/ouvinte, falante/assunto e ouvinte/assunto, mais comumente executadas na forma // NÉ? //, são usadas

* Vide Scliar-Cabral et alii, F.P.H.L.P. (1981)

no discurso também como uma referência, uma vez que através dela o ouvinte se obriga a estabelecer o contato com o assunto já falado anteriormente, retomando-o e ligando-o aos assuntos que seguem.

as trinta estórias, doze não apresentam a pausa plena fática NE. Esse fato fundamenta a questão de que não há necessidade de pausas fáticas na narrativa, porém aquele narrador que as usa, o faz com exagero.

Contrariando o fato de uma boa porcentagem das estórias não apresentarem pausas fáticas, todas as estórias analisadas apresentam pausas plenas continuativas. Outra unanimidade no aparecimento dessas pausas, tanto as formalizadas como / aĩ / quanto as, como / i daí /, é a de que são realizadas no tone ascendente, fato que não ocorre com o / NE / que aparece também no tone descendente.

Os dois tipos de pausas encontrados, exceto em alguns casos, constituem grupo tonal e esse fato os caracteriza como pausa.

A necessidade de manter o contato com o ouvinte é importante para o narrador, pois este vê suas próprias expectativas captadas pelo ouvinte, que reage diante delas. Importância não menos fundamental exerce a pausa continuativa, ligando o narrador ao seu próprio assunto, tendo a função de planejamento, e esse fato dá à pausa continuativa a feição paratática. Além de elas constituírem um elo entre orações, vai-se criando um crescendo entoativo a partir delas, que resulta no aparecimento de expectativas, uma flagrante mostra da presença da função estética.

A pausa plena continuativa na narrativa, além das funções de facilitar o planejamento do narrador, tem importância fundamental na marcação do encadeamento dos eventos temporalmente marcados, estabelecendo nexos de causalidade, sem a necessidade do domínio de conetivos mais complexos.

Nem só as pausas criam expectativas; os próprios enunciados que constituem o teor narracional podem exercer essa função. As marcas desse acontecimento aparecem na grande quebra de frases em grupos tonais pequenos e marcados por tone ascendente.

Outro aspecto criador de expectativas é o uso do tone ascendente-descendente que, embora geralmente marque o final de uma cláusula, cria o alongamento da vogal sobre a qual a ascendência. Um tone marcador de algo novo no discurso interativo, não deveria marcar uma expectativa, visto que ele traz a novidade, porém nesse caso de narração ele tem um feitiço estilístico próprio, capaz de não ser marcador de alguma coisa completa.

Todas essas evidências esboçadas nos colocam sobre o ponto central da presente pesquisa, o fator estilístico executado conscientemente.

Tomando a questão dos tones sob o ponto de vista interativo, temos na narrativa dois paralelos interativos: um entre locutor/interlocutor e outro entre personagem/personagem.

Conforme o exposto no capítulo primeiro do presente trabalho, desde que haja fala há comunicação; portanto, na narrativa podemos encontrar enunciados proclamativos e enunciados referenciais, embora sem função prioritária.

Na estória do Sujeito nº 6 (invenção para pesquisadores)

temos evidências dos dois casos:

// tum-TUM-TUM // bateu na PORTA //
 // deve ser MEU amigo //
 // Ele ABRIU //
 // O: amigo //
 // aí QUANDu u amigo ENTRO // a casinha dismorONÔ //

Nesse caso específico os tones descendentes são informações novas dadas ao interlocutor, e os tones ascendente-descendentes são as flexões da fala das personagens.

Existe, na narrativa de estórias, a liberdade de se narrar ao interlocutor ausente; porém, quando há um ouvinte para a narrativa, não há como negar que a estória está sendo narrada para esse ouvinte. Ocorrem aí dois níveis, o do criador da estória e o do intérprete. Dados que evidenciam esse postulado estão no fato de o narrador, principalmente a criança, colocar dados informativos, tais como:

// bateu na PORTA //

que tem a função única de explicar o significado de:

// tum-TUM-TUM //.

No caso dos enunciados:

// Ele ABRIU // e
 // aí QUANDu u amigo ENTRO // a casinha dismorONÔ //

a função não é bem definida quanto no anterior, pois esses fazem parte do desenvolvimento da narrativa. De qualquer forma, porém, os tones descendente vão acrescentando informações novas ao interlocutor, e o tone ascendente intermediário seria apenas uma característica de frase não terminada.

Noutra parte da mesma estória há diálogo:

// daí elis resolveram SUBI // um fico // LÁ NA FLORES-
 ta // outro ficô na parti ondi qui tem Casa //

// E aGora //

// Ô AMiGo // POR-QUE-QUI você FI-CÔ Aí //

// u... // u otro, qui tava na floRESta //

// o aMiGo // POR-QUE-QUI você FI-CÔ Aí // a GEN-TI não
 ia PE-GÁ LENha //

// NÃO // EU preFIro, fiCÁ em Casa DOR-MiNdu //

// é i acabô a istÓria //

No primeiro caso a relação informativa era estabelecida entre narrador/ouvinte; nestes podemos depreender a relação existente entre personagem/personagem também.

Sem dúvida, a relação formada entre as personagens é interativa, visto que uma passa informação para a outra. O grupo

// E aGora //

é uma exclamação do narrador que cria uma expectativa, introduzindo o diálogo. A primeira personagem interpela a segunda, que repete a mesma indagação, porém há diferente escolha de tone no vocativo. Uma explicação hipotética pode ser a de que no primeiro caso o narrador, além de introduzir o diálogo, apresenta para o ouvinte uma novidade, a personagem falando com a outra. No segundo, o diálogo já havia se iniciado, as duas personagens se conhecem, portanto o tone foi ascendente.

Quanto à escolha do tone ascendente para a finalização das perguntas, sabe-se que o falante a faz por pressupor que o ouvinte tem conhecimento da resposta; portanto, o tone é referencial. Uma pergunta, nas mesmas circunstâncias que na ante-

rior, pode tomar o direcionamento proclamativo, quando o falante pressupõe que a pergunta vai surpreender o ouvinte.

Nas estórias, quando uma personagem responde a uma pergunta em tone descendente, esse tone pode representar a informação da preferência dessa personagem:

// ~~NÃO~~ // EU preFIro ficÁ em CASA DOR-MINdu //

Observe-se, no entanto, que se trata de narrativa, e o diálogo contido nas estórias é um discurso interativo simulado por um narrador. A função principal da narrativa é a estética, portanto o narrador não se vê na obrigação de obedecer aos padrões convencionais de inflexões entoativas da fala normal. Ao narrador importa a beleza da estória narrada.

O jogo da troca de informações é estético: o narrador é onisciente em relação ao que se passa com as personagens; ele as manipula a seu bel-prazer.

5.1.4. A Chave no Corpo da Narrativa

Todo discurso apresenta uma variação natural, cujo resultado é a melodia discursiva. A narrativa, como um ato discursivo, apresenta sua melodia própria, sobre a qual falaremos com base nos dados obtidos na pesquisa.

O número total de grupos tonais analisados é de 1382, número suficiente para uma amostragem do comportamento melódico da narrativa, uma vez que estão distribuídos em trinta estórias. Quantitativamente apenas colocamos que há um considerável predomínio de chaves média e alta sobre a baixa.

O posicionamento teórico tomado pela literatura fonológica dita três fatores* que afetam a variação de chaves: o fator idiossincrático, o sócio-cultural e o emocional (ver cap. 2). O primeiro fator determina as alterações lógicas e naturais da voz, resultado da natureza das cordas vocais e outros aspectos pertinentes à laringe do indivíduo; o segundo faz-se como resultado da imposição cultural, criadora de valores; finalmente o terceiro, o mais importante para o nosso trabalho, caracteriza-se pelo estado de ânimo do falante, que varia a melodia de acordo com a expectativa, excitação, surpresa, ira etc.

O fator idiossincrático tem sua determinação já limitada por serem os sujeitos crianças. Embora caracterizada como alguém que tem por natureza um espaçamento bem amplo entre as chaves, principalmente entre a chave média e a alta, a criança (tomando-se por base os sujeitos dessa pesquisa) em situações muito raras chega aos extremos; ou, aos gritos.

As modulações de chaves nas narrativas das crianças podem ser consideradas como normais, havendo o exagero da escolha das chaves apenas em certos pontos de grande expectativa. Ainda há de se deixar claro que a criança quando narra em insegurança ou timidez, não faz muitas inflexões, pois retrai a voz, "fala para dentro", utilizando um espaçamento mínimo de chaves. Com isso observamos que depende muito do narrador a escolha das chaves, embora todas as crianças façam naturalmente as mudanças de chaves. Como exemplo de uma estória que apresenta poucas alterações de chaves, ilustramos a estória do Sujeito nº 4, invenção para outras crianças:

* Brazil não considera importantes esses fatores; porém, para nosso caso, eles são determinantes.

A _____
 - _____
 M ~~uma VEZ era um CO-E-LHINho // qui ele foi LÁ // lá pu NINhu~~
 - _____
 B _____

A _____
 - _____
 M ~~DEli // tinha bastANTE ceNOUra // a DONa DEli //~~
 - _____
 B ~~colocÓ~~

A _____
 - aí
 M ~~// aí ele convidô Otro coeLHINho PRÁ // ceNOra~~
 - _____
 B ~~pra comê~~

A _____
 - _____
 M ~~COM Eli// aí ele... // aí ele foi LÁ arrumá outro aMI-GUI-~~
 - _____
 B _____

A _____
 - _____
 M ~~nho PÁ CABÓ~~
 - _____
 B ~~// pa comê ceNOUra com Ele // //~~

A criança que narra esta estória tem um timbre vocálico bastante fraco, parece sussurrar a estória, salvo quando desponta uma chave alta. Idênticas a essa, são as estórias do Sujeito n° 5 e do Sujeito n° 8. Observe-se, ainda, que a estória do Sujeito n° 4 apresenta falta de matizes lexicais e sintáticos, coerentemente com as poucas alterações nas chaves: há muitas repetições.

As demais estórias apresentam variações mais acentuadas, pois os narradores têm uma postura de narração mais definida, podendo ser considerados melhores narradores. O narrador n° 1 apresenta em duas estórias grupos tonais gritados, um quando uma

personagem diz não a outra e o segundo caso quando tem ele o propósito de assustar a pesquisadora.

Pelo menos nas estórias dos sujeitos em questão, as variações de chaves das estórias das meninas levam ligeira vantagem, em relação às dos meninos, quanto à abertura de chave. Isto é, a abertura do espaço entre as chaves é ligeiramente mais acentuada nas construções discursivas das meninas. Note-se, no entanto, que os sujeitos de ambos os sexos apresentam um pitch relativo alto, por se tratar de voz de criança.

Podemos lançar a hipótese de que o fator sócio-cultural fica evidenciado aqui não só nas chaves, mas no uso de várias proeminências em cada grupo tonal e no exagero de uso do tone ascendente. Quanto ao uso das chaves, o fator sócio-cultural influi conjuntamente com o fator idiossincrático e se faz presente no aparecimento superior de chaves altas e médias em detrimento à pouca incidência da chave baixa.

A chave não marcada do falante da variedade de Florianópolis, conforme nós pudemos observar, é normalmente mais alto que o de outras variedades do português. Dado esse fato, as crianças apresentam também o discurso narrativo, com peculiaridades estilísticas que pedem a elevação da voz, predominantemente nas chaves alta e média respectivamente. Saliente-se ainda que na chave média os grupos são enfatizados com proeminências recorrentes.

Mais próximo do discurso do ilhéu, as estórias do Sujeito nº 3 (vide anexos), de nível sócio-econômico baixo, são predominantemente em chave alta e média, com tones ascendentes e proeminências; raríssimas vezes aparece a chave baixa.

Nossa preocupação central é apenas a de determinar um modelo entoativo para narrativas, porém não podemos deixar de considerar um fator sócio-cultural e econômico que tem repercussão na conduta da criança.

Embora o Sujeito nº 8 (nível médio/alto) tenha apresentado aspectos tímidos, seu desempenho narrativo foi melhor que o do Sujeito nº 5 (nível baixo) que apresentou sérios problemas para a construção da estória e, quando a fez, elaborou-a sinteticamente. O Sujeito nº 4 (também de nível econômico baixo) embora tímido, sintetizou apenas a primeira estória, equivalendo seu desempenho ao do Sujeito nº 8.

As crianças de nível sócio-econômico baixo levam uma considerável desvantagem nesse aspecto, apresentando sérias dificuldades de desempenho oral, embora existam excelentes narradores nesse grupo, conforme observamos em nosso "corpus".

Ao terceiro fator, denominado como emocional por Brazil, tomamos a liberdade de encará-lo como estético, uma vez que o emocional depende também de um estado não intencional, enquanto o estético é exclusivamente intencional. Esse posicionamento tem justificativa no fato de a emoção da narrativa ser construída intencionalmente com arte.

Aos fatores idiossincrático e sócio-cultural, que fazem com que naturalmente o discurso do florianopolitano seja construído predominantemente em tunes altos, soma-se o fator estético, de cujo resultado depende a beleza expressiva da narrativa. Esse fato expressivo pode ser facilmente visualizado nos diálogos que aparecem nas estórias, e no que chamamos de expectativas.

A título de exemplo, temos parte da invenção para pesqui-

sadores do Sujeito nº 7:

A _____ que qui tinha LÁ
 - _____ ele não sabia
 M ... // foi pro castelo // _____ //
 - _____
 B _____

A _____ na PORTA
 - daí ele bateu _____ daí
 M _____ // i _____ // a mulher do gigante... //
 - _____
 B _____

A _____ VIU
 - _____ quem Era _____
 M DU: CI: Cante // _____ // i daí // daí ela falou
 - _____
 B _____

A _____
 - _____ pur baxo das
 M qui tinha // NINGUÉM // daí u JOÃO PASSO
 - _____
 B _____

A _____
 - PER-NA
 M DEla // ...
 - _____
 B _____

O principal fator de quebra da monotonia do discurso é exatamente a mudança de chaves, uma mudança freqüente e bem distribuída. Somando a essa necessidade discursiva de mudança de chave, a arte de alternar as chaves com estética e beleza, o discurso narrativo toma caminhos estéticos bem definidos. O narrador que sabe unir esses fatores tem o domínio da própria narração, o domínio do ato narrativo e o domínio do público que o ouve.

As chaves ainda podem apresentar, tomando-se por base o discurso interativo, caminhos significativos para a informação.

A chave média é aditiva, podendo ser usada quando não houver marcações específicas; a chave alta é contrastiva; abaixa, equativa.

A chave alta tem a clara função de alterar o comportamento do ouvinte, por isso ela é usada nas repreensões, nas ordens imperativas. Dentro dessa perspectiva, a chave alta na narrativa também é usada, pois o comportamento do ouvinte é alterado. Quando um conferencista quer conseguir os aplausos da platéia, seu discurso toma uma inflamação conjunta, os gestos são mais seguros, os tones mais acentuados, e principalmente as chaves são elevadas. Da mesma forma o narrador, para prender a atenção do ouvinte e para prender a própria emoção de narrar, eleva consideravelmente a voz em conjunto com as chaves, frequência e intensidade.

Quanto ao estabelecimento de contraste, da mesma forma que no comportamento tonal, os dois planos de interação existem — narrador/narratário e personagem/personagem. Não há norma que faça o impedimento da ocorrência do contraste na narrativa, mesmo não sendo a função informativa a principal.

Do mesmo modo, a equivalência ditada pela chave baixa ocorre na narrativa. A chave baixa tem a propriedade de resolver os conflitos na narrativa, como se fosse uma representação do descanso pelo esforço exercido na elaboração da estória.

A alternância de chaves cria, pois, um colorido no corpo da narrativa.

Os momentos mais brandos das estórias tendem a ser construídos em chave baixa, assim como as pausas de dúvida,

A _____
 - _____
 M _____ // depois ele Disse aSSIM // _____
 - dePOIS _____
 B _____

(vide IPP - Suj. nº 1), ou nos momentos de desistência de alguma ação:

A _____
 - _____
 M i a bruxa fez um Bolo // _____ // _____
 - _____ NÉ _____ mas daí elistava _____
 B _____

A _____
 - _____
 M _____ // _____
 - desisTINdo _____
 B _____

(vide IOC - Suj. nº 2)

Outra peculiaridade é que, de doze estórias do Chapeuzinho Vermelho, sete apresentaram diálogo. Das sete, quatro apresentam em chave baixa a fala do lobo, quando ele diz que a boca grande é para comer o Chapeuzinho:

A PRA QUE _____ Essa _____
 - _____ Bôca _____
 M _____ // _____ TÃO GRA:Nde // _____
 - _____
 B _____

A _____
 - _____
 M _____ // _____
 - _____
 B PRA melhor TI comê:: _____

Desta forma a chave baixa também pode estar associada a outros marcadores da presença de uma personagem ameaçadora.

Concluindo, a escolha das chaves, determinada pela função estética, deixa claro que o envolvimento é fundamental numa

boa narrativa. Nada melhor que a alteração de chaves para criar envolvimento, tanto por parte do narrador, como por parte do ouvinte.

5.1.5. O Ritmo da Narrativa

Às vezes, no decorrer de uma narração, uma criança exemplifica alguma cena com algum fato, fazendo uma contaminatio*, e nessa fuga o ritmo da fala é acentuadamente acelerado.

Com uma observação puramente perceptual, sem preocupação em encaixar as medidas rítmicas em algum modelo fonético ou fonológico capaz de medi-las precisamente, o ritmo será aqui apresentado bem rapidamente, com vistas a futuras investigações. A razão dessa apresentação é o fato de que ele representa um traço estilístico considerável na narrativa.

Visto que a narrativa apresenta a função estética como dominante, ela utiliza-se de elementos formais característicos tais como: distribuições regulares e periódicas entre sons e silêncios (unidades rítmicas) e padrões melódicos recorrentes, bem como contrastes mais acentuados que dão colorido ao discurso. Estes aspectos podem ser encontrados com variações que as caracterizam noutras manifestações estéticas da linguagem verbal.

Em certas partes da narrativa pode ser notada uma isocronia rítmica bem marcada, determinada principalmente pela lentidão de sua feitura. Conforme a postura pikeana, essa modulação rítmica poderia ser encaixada dentro dos moldes stress-timing,

* SCLIAR-CABRAL e MACHADO DE CAMPOS, 1981, apresenta contaminatio como sendo a introdução de um outro gênero na narrativa.

marcada isocronicamente por pés. A ocorrência de tal fato se diferencia em muito do uso normal da língua portuguesa, que conforme Major (1979) é syllable-timing e tende, no uso acelerado, a stress-timing, uma vez que não há isocronia metricamente determinada na fala normal ou casual.

O ritmo narrativo, marcado e medido poeticamente,

Era uma VEZ um chapeuZINho verMELho

proporciona todo o envolvimento que merece ter uma narrativa, porém na narrativa infantil existem muitas interrupções e pausas. Desta forma não encontramos uma uniformidade rítmica no decorrer de toda a narrativa, mas certas partes encaixam-se perfeitamente:

// Era UMA VEZ // u RAtu i GAtu //

// U: // u RAto chamava PRETINho // i o GAto chamava BIBI //

Caso não houvesse as limitações pelo planejamento da história, visto que a criança deve elaborar e inventar aquilo que vai narrar, a fluência rítmica seria mais adequada ao modelo. Nas pequenas partes que não exigem um demorado planejamento, a criança faz uso de divisões isocrônicas para determinar o ritmo.

Talvez a medida rítmica sem interferência seja melhor obtida através da leitura de uma narrativa. Nela são dispensados os atos de planejamento, apenas exige-se a fluência do leitor.

De qualquer forma, vale aqui deixar evidenciado que o ritmo narrativo é bem mais lento que o ritmo da fala normal. Esse fato se torna evidente no alto número de grupos tonais (1.832 em apenas trinta narrativas relativamente pequenas) e igualmente quando uma criança faz alguma explicação no, inte-

rior da narrativa, pois o ritmo torna-se mais acelerado. Exemplos para esse fato encontramos nas estórias do Sujeito nº 1: na primeira situação a explicação do que é uma ratoeira; na segunda, todo o final — a explicação de como os gatinhos foram salvos; na terceira, a justificativa pelo susto dado na pesquisadora. O fato de se encontrar na narrativa alguma explicação ou informação intermediária é muito comum.

Para a confecção do modelo entoativo da narrativa infantil é necessário lembrar a colocação de que para a sua execução ser bem sucedida, o ritmo deve ser lento e pausado.

5.1.6. A Qualidade de Voz (timbre narracional)

A dramatização toma parte ativa no ato de narrar, pois as diversas personagens falam através das diversas modulações da caixa de ressonância e de outras alterações do aparelho fonador do narrador.

// VOVÓ // pra que esse olho TÃO GRANDE //

// é pra ti inxerGÁ BEM // minha NETINha //

// VOVÓ // pra que essa olêria TÃO GRANDE //

// É pra TISCUTÁ: // minha neTINha //

// VOVÓ // pra que esse naRIZ TÃO GRANDE //

// é pra ti CHERÁ // minha neTINha //

// voVÓ // pra QUE essa boca TÃO GRANDE //

// É pa ti CUMÊ:: //

O diálogo entre personagens faz do narrador um experimentador de sua capacidade de "imitar" vozes. A criança, ao imitar a voz da Chapeuzinho Vermelho, faz a voz de uma criança as-

sustada; ao imitar a voz do lobo, que por sua vez imita a voz da vovó do Chapeuzinho Vermelho, busca fazer a voz de uma velha.

A qualidade vocálica é também experimentada nas onomatopéias que aparecem na narrativa. Comumente a criança reporta a respeito de uma buzina que é tocada, ou de alguém que bate à porta:

// POM-POM-POM //

// TOC-TOC-TOC //

Essa é mais uma evidência de que a função estética predomina na narração. Uma reportagem de um fato, ou a pura informação de um acontecimento, não justificam a presença de tantas modulações e colocações que testam a capacidade artística do falante. Nada impede, porém, que se utilize de formas artisticamente elaboradas para se informar algo, mas, no caso específico da narrativa, o ponto alto é contar uma estória, proporcionar um momento de lazer; portanto, o timbre vocálico na narrativa é com o propósito de se fazer viver um momento teatral do fato narrado. Toda a elaboração artística na narração da estória infantil exige do narrador o credo de que ele é um artista que está fazendo viver uma obra de arte.

Fora do plano da personagem, mas exatamente pelo mesmo fato da consciência artística do narrador, o timbre vocálico é alterado, mesmo que levemente, no momento da narrativa. O cuidado com a fala faz com que os tratos oral e nasal sejam cuidadosamente modulados para a execução da narrativa. Desse fato decorre a facilidade de se alcançar o timbre vocálico das personagens.

Acrescente-se a esses aspectos a presença da dinâmica. A

voz da criança no momento da narração vem carregada de uma força estilística muito acentuada, e conforme o tipo de diálogo ou de expectativa, a voz toma um "colorido" especial. Se a personagem grita, o narrador vai gritar por ela; se a estória chega a um ponto emocionante, a voz será marcada por uma dinâmica forte, ou fortíssima; o grupo tonal pode ser marcado por um "crescendo" até a tônica final; ou ainda por um estacato, numa sucessão de proeminências. Se o momento é de calma e tranquilidade, a dinâmica é apresentada num "diminuendo" ou enfraquecimento do grupo tonal, ou ainda pela voz em "piano".

A qualidade da voz é muito circunstancial, e o momento narrativo é propício para experimentar todas as possibilidades de uso da voz.

5.2. Narratividade e Grupo Tonal

O esquema narrativo prevê o aparecimento seqüencial de: uma instalação; apresentação da situação; iniciação do problema, desenvolvimento do problema em episódios, que podem apresentar nova situação e novo problema, diálogo em discurso direto ou indireto; expectativa; resolução do(s) problema(s), que pode(m) co-ocorrer com um clímax e um encerramento*.

Para montar um esquema de leitura de uma narrativa, a divisão de grupos tonais é muito clara se considerarmos as pistas sintáticas e gráficas para a sua execução. No caso da invenção, no entanto, as divisões são menos elaboradas, pois acontecem conforme as circunstâncias narrativas vão aparecendo.

* SCLIAR-CABRAL. LLE/UFSC. 15/09/83.

Para se considerar um narrador como bom narrador, faz-se sempre a distinção entre o narrador e o intérprete e deve-se levar em conta a uniformidade e distribuição dos grupos tonais. Embora existam pistas sintáticas para a divisão dos grupos, o narrador de estórias parece optar por uma escolha estilística original. Executar uma narrativa no momento em que ela é planejada exige do narrador muita habilidade, e o bom narrador é aquele que consegue executá-la com uma lógica sucessão de eventos.

O ritmo narrativo é lento, portanto os grupos tonais são menores que os de qualquer outro tipo de discurso. Desta forma um grupo tonal não precisa corresponder a uma das partes do esquema narrativo, ou a uma cláusula sintaticamente marcada. Um grupo tonal pode corresponder a um item lexical, que pode ser uma pausa, um artigo, um substantivo ou um verbo indistintamente.

O que muito prejudica a boa divisão dos grupos tonais é o alto índice de pausas, porém da mesma forma alto é o índice de pausas no discurso normal. Assim, como as pausas são geralmente formalizadas em um grupo tonal próprio, o texto em si aparece bem elaborado em seu aspecto geral e, se fosse, a partir do texto inventado oralmente, transportado para um texto escrito, excluindo-se as pausas e interrupções, veríamos que a divisão de quase todas as estórias analisadas é bem distribuída.

As dificuldades de divisão desses grupos ocorre na parte interna dos enunciados, uma vez que as partições maiores são bem determinadas. Esse fato pode ser observado a partir do fato de que nas partes internas dos enunciados ocorrem várias adi-

ções de itens, que muitas vezes vêm unidas ou "emboladas", sem silêncios que os divida. Nos diálogos, nos quais uma seqüência de grupos corresponde aos enunciados de uma personagem, a divisão tonal em grupos pode ser facilmente sentida, pois na troca de turno há sempre um silêncio marcando a divisão.

Mas nem só o silêncio marca a divisão dos grupos, pois a tomada respiratória ocorre com muita brevidade. De qualquer forma, quando a divisão tem por objetivo a retomada de fôlego, ela é sentida. Essa divisão é também necessária para manter a lógica dos eventos sempre em contato com o ouvinte, marcando o início de um fato, a sua seqüência, suas explicações, suas exemplificações e seu término.

A seqüenciação narrativa depende em muito da boa divisão de grupos tonais, não a gramatical, mas aquela estilisticamente marcada, ajudando os tones e as chaves na construção das expectativas.

GLOSSÁRIO

Chave - do inglês key. O nível de pitch escolhido pelo falante para enunciar um grupo tonal. A chave pode ser alta, média e baixa. É significativa para mostrar um discurso contrastivo ou equativo.

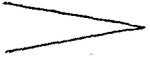
baby-talk - conversação em terceira pessoa estabelecida entre adultos (especialmente mães e babás) e crianças.

cantochão - (gregoriano)

contrastivo - que estabelece contraste. A chave alta tem valor contrastivo.

crescendo - sinal de dinâmica que estabelece a marcação de um acréscimo de intensidade de voz gradualmente em várias sílabas. Sua notação gráfica é:  sobre a parte marcada.

dinâmica - termo que na teoria musical significa a graduação de intensidade sonora na execução musical.

diminuendo - sinal de dinâmica que estabelece a marcação de um decréscimo (diminuição) gradual na intensidade sonora de várias sílabas. Sua notação gráfica é:  sobre a parte marcada.

equativo - que estabelece equivalência. Termo criado para estabelecer oposição com — contrastivo. A chave baixa tem valor equativo.

estado de convergência - um estado social que permite ao falante a escolha de um tone que denote delicadeza; mesmo sabendo tratar-se de uma informação nova, fala em tone ascendente, fazendo entender que o ouvinte já conhecia o assunto.

forte - sinal de dinâmica que estabelece a marcação de um grupo tonal enunciado com muita intensidade. Sua notação gráfica é um f (minúsculo) no início do grupo tonal.

fortíssimo - uma gradação do forte. Sua notação é ff.

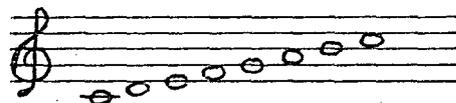
grito - sinal de dinâmica marcador da presença de um grito na narração. Sua marcação é g (minúsculo) no início do grupo tonal.

grupo tonal - trecho do discurso enunciado entre dois silêncios é marcado por uma tônica.

intensificado - diz-se tone intensificado aquele que se realiza com envolvimento do falante, tomado por algum traço emocional.

não-marcado - o não-marcado é o que mais ocorre. Por exemplo, o tone ascendente é o tone não-marcado na narrativa, pois é o que mais ocorre.

pitch - comparável às notas musicais, que são distribuídas no pentagrama, o pitch é relativo à escolha da chave e pode ser alto, médio e baixo. Notas musicais



pitch

A	— x —	————	————
M	————	— x —	————
B	————	————	— x —

proclaming - (proclamativo) denominação dada aos tones descendentes, que marcam a proclamação de uma informação nova.

piano - sinal de dinâmica que estabelece a marcação de um grupo tonal enunciado com pouca intensidade. Sua anotação gráfica é um p (minúsculo) no início do grupo tonal.

pianíssimo - uma gradação do piano. Sua notação é pp.

ritmo - ver stress-timing e syllable-timing.

referred - (referencial) denominação dada aos tones ascenden-
tes, que carregam a significação daquilo que já é conhecido
pelos dois participantes do discurso.

stress - parte do discurso enunciada com mais intensidade. O
stress é o indicador da proeminência.

stress-timing - (ritmo durativo); marcado pela duração irocronô-
nica dos espaços entre os stresses.

syllable-timing - (ritmo silábico) marcado pela duração das sí-
labas.

tone - último movimento significativo de pitch. Conforme o mo-
delo de Brazil pode ser proclamativo ou referencial.

turning-point - (ponto de virada) - localiza-se no ictô da sí-
laba tônica e determina a conexão da fala.

CONCLUSÕES

As conclusões desse trabalho visam aferir os resultados das análises procedidas. Conforme ficou caracterizado no capítulo terceiro deste trabalho, essa aferição consta da apresentação de um modelo esquemático do comportamento da entoação da narrativa de estórias de pré-escolares.

O esquema por nós proposto não desabona em hipótese alguma a abrangência do modelo de descrição de entoação de Brazil (1975, 1978, 1980). A nossa proposta visa especificamente dar conta de uma situação particular do uso da língua — a narrativa de estórias — que apresenta na sua estrutura entoativa características funcionais predominantemente estéticas. Por outro lado, as mudanças por nós apresentadas são no sentido de se evitar incorrer no erro de tentar encaixar a narrativa de estórias num modelo esquemático específico para o discurso interativo.

Na formalização da descrição, eliminamos a presença da marcação dos tones proclamativos pelo inicial (p), referenciais pelo inicial (f) e do neutro pelo número (zero). Optamos, por-

tanto, pelo uso da configuração gráfica do tone sobre a tônica final, sem denominá-lo de forma generalizada, visto que sua visualização dá mais clareza à descrição.

Os tones ascendente e descendente-ascendente marcam expectativas. A marcação de expectativas constitui a "fórmula mágica" das histórias, pois é a partir dela que o narrador poderá criar o clima de envolvimento. Essa "fórmula mágica" tem início na instalação em tone ascendente:

// Era uma ~~VEZ~~ //

e segue no decorrer do desenvolvimento de cada evento. Na história tudo é motivo para expectativas, e cada expectativa é uma oportunidade de envolvimento — tanto do locutor para com o enredo, como do ouvinte para com a história. Um exemplo que dá mostras da criação de expectativas é o Reconto do Chapeuzinho Vermelho do Sujeito nº 3:

... // a mãe... // a mãe do chapeuzINho verMElho // ~~NE~~ //
falô que era pra Eli í pela istrADA // ~~NE~~ //
mais Ela qui era muito teimOSA // ~~NE~~ //
ela foi PE:lu // PE:lu // pela floRESTa // ~~NE~~ //
daí cheGÔ LÁ // e... // u LObu faLÔ aSSIM //

Note-se que o tone ascendente no interior da história é sempre marcador de expectativa, pois leva o ouvinte, em caso de interrupção da história, ou de pausa mais prolongada, a perguntar pela seqüência da história:

— e daí?

Esse recurso serve, igualmente, para marcar a seqüência temporal dos eventos dentro da lógica da narrativa, com ou sem as pausas plenas continuativas.

Os tones descendente e ascendente-descendente poderiam ser caracterizados como tones de transição, pois eles ocorrem nos finais de cláusula, fatos ou eventos. A esses tones cabe a tarefa de apresentar a porção significativa da estória, dando conta, desta forma, da participação de sua função comunicativa (vide capítulo 1.2).

A transição entre a instalação e a situação é apresentada fundamentalmente em tone descendente:

Era uma ~~VEIS~~ // U: ~~S~~ // ~~US~~ // ~~TREIS~~ // RA-TINHO //
 era uma VEIS TRES pintINHO //
 era uma ~~VEIS~~ // U: ~~LOBU~~ //
 uma ~~VEZ~~ // ~~Era~~ // ~~U.M~~ // ~~chapeuzINHO~~ ~~verMElho~~ //

O tone de transição aparece bem caracterizado também como marcador da transição entre a narração e o discurso direto:

mas daí u LOBU ~~DISSE~~ //
 mais daí ele DISSE ~~aSSIM~~ //
 daí: u otu cara falô ~~aSSIM~~ //
 a vovó ~~DISSE~~ //

Na finalização de um evento, de um episódio ou de um posicionamento, o tone descendente aparece como delimitador e informa metalinguisticamente que há necessidade de se processar uma transição para outro assunto. Essa posição é bem parecida à tradicional, pois o tone descendente marca final de sentença. Ao mesmo tempo, retomando o postulado de Brazil (ver cap. 3), o tone descendente, por representar a porção comunicativa da estória infantil, pode ser encarado como sendo o marcador da informação nova que é transmitida; lembrando que ela pode ocorrer em dois níveis — falante/ouvinte e personagem/personagem.

Quanto à distribuição de chaves, concluímos que nas histórias a opção pelas chaves médias e alta torna-se a mais cabível, lembrando-se da abertura maior que deve a elas ser dada, para dar conta da elaboração das expectativas e conseqüentemente criar clima de envolvimento.

O ritmo da história deve ser lento e com pausas bem distribuídas. Essa lentidão pode determinar uma isocronia na distribuição dos stresses, o que resultará num ritmo stress-timing.

A parte teatral, representativa, da narrativa de histórias fica completa na representação dos diálogos entre personagens, uma vez que o narrador, num "passe de mágica", utilizando-se do "faz de conta", representa a voz das personagens. Para a realização desse aspecto narrativo, a criança modula suas caixas de ressonância e altera outros aspectos do aparelho fonador e, conseqüentemente, a qualidade de voz.

Tendo em vista a ocorrência de todas essas peculiaridades na narração de histórias, a nossa posição é a de que a função estética dita as atitudes discursivas das histórias, não só em termos sintáticos ou semânticos, mas também em termos fonológicos, mais precisamente em termos prosódico-entoativos.

Ontogeneticamente, podemos ainda estabelecer um paralelo entre os aspectos de emergência dos traços prosódicos. Como podemos observar no primeiro capítulo deste trabalho, os traços prosódicos são adquiridos pelo infante antes da aquisição de qualquer outro segmento lingüístico; da mesma forma, podemos deixar como hipótese a tese de que a criança (no caso do nosso estudo com pré-escolares) tem noção do esquema entoativo que deve seguir durante a narração de histórias, antes de iniciar as histórias.

Este e outros aspectos prosódicos que envolvem a narrativa de estórias constituem um vasto campo de exploração para futuras pesquisas lingüísticas. A proposta está lançada, resta agora que a comunidade interessada em pesquisas lingüísticas dê o merecido valor para essa área tão ampla de estudos e tão pouco explorada.

ESQUEMA ENTOATIVO DA ESTÓRIA: CHAPEUZINHO VERMELHO

(Esta versão foi preparada por Scliar-Cabral para o Projeto Narratividade em Crianças, 1982)

A Era
 -
 M uma VEZ // um chapeuzINho // o
 - um VERMELHO chapeuzINho
 B

A
 -
 M VERMELHO // foi VISITAR a VOVÓ // que MUITO doENTE //
 - estava
 B

A
 -
 M daí // a mãE DISSe // vai SEMpre pela ESTRADA // e não
 -
 B

A
 -
 M ANda na floRESTa // por causa do LOBO MAU // MAS o cha-
 -
 B

A
 -
 M peuzINho verMELHO // desobedeceu // e foi pela floRESTa //
 -
 B

A
 -
 M i u lobo chegou // ANtes na casa da vovó // a vovó //
 - // comeu
 B

A
 -
 M roupas da vovó // OS Óculos // p e ficou deITADA //
 - pôs as
 B

A -
 -
 M ^p esperando o chapeuzinho ^{daí} // // ZINHO
 - o chapeu
 B ^{vermelho}

A -
 -
 M chegou na casa da vovó // // toc-toc-toc
 - e bateu // //
 B na porta

A -
 -
 M ^{POdi enTRA}
 - VOZ da vovó // // o chapeuzinho
 B o lobo fez a

A -
 -
 M achou a vovó MUITO diferente pra QUE TÃO
 - este nariz
 B

A ^{GRA:Nde}
 -
 M // CHEI-RA: // pra QUE estas
 - é pra MELHOR-ti
 B

A ^{GRANdes}
 - ORELHAS TÃO // é pra // pra
 - ME-LHOR
 B ti escUTA

A ^{GRA:Ndes}
 - QUE estes olhos tão // te enxerCA //
 - é pra MELHOR
 B

A ^{BO:ca TÃO GRA:Nde} ^{CO-ME:}
 - PRÁ que // ff ti //
 - e:ssa // é PRA ME-LHOR
 B

A ^{NHÉquete}
 - ^{aí} // // u LOBO engOLIU o chapeuzINHO
 M ff // // //
 -
 B

A
 -
 M QUANdo cheCOU // da vovô //
 - o caçador ouviu as vozes
 B

A
 - e do chapeuzINho // na barriga do Loba // então maTOU o
 M
 -
 B

A
 - Lobo // aBRIU a barriga // e tirou a vovô // e o
 M
 -
 B

A
 - chapeuzINho lá de // f acaBOU //
 M
 - DENTro
 B

BIBLIOGRAFIA

- ALBROW, K.H. the rhythm and intonation of spoken English (1969).
Apud. BRAZIL, D.C. discourse intonation, discourse analysis
monographs 1, Birmingham, English Language Research, 1975.
- AUBERT, F.H. foco, sintaxe e entoação. In: foco e pressuposição,
série estudos 4, I.L.F.I. Sto. Tomás de Aquino, Uberaba, 1978,
p. 42-52.
- BOLINGER, D.L. intonation and grammar (1958). Apud. BRAZIL, D.C.
1975.
- BRAZIL, D.C. discourse intonation, discourse analysis monographs
1, Birmingham, English Language Research, 1975.
- _____ discourse intonation II, discourse analysis monographs
2, Birmingham, English Language Research, 1978.
- BRAZIL, D.C.; COULTHARD, M. e JOHNS, C. discourse intonation and
language teaching. Longman, London, 1980.
- BROWN, G.; CURRIE, K.L. e KEMUORTHY, J. questions of intonation.
In: Language, vol. 58, nº 1, 1982, p. 204-511.

- BÜHLER, K. teoria del lenaguaje, Revista de Occidente, Madrid, 1950.
- CAGLIARI, L.C. aspectos acústicos da entoação do português brasileiro. In: linguagem oral, linguagem escrita, série estudos 8. C.C.H.L.F.I. de Uberaba, Uberaba, 1982. p. 45-59.
- CARIONI, L.M.O. a study in English and Portuguese Intonation, dissertação de mestrado, UFSC, 1978.
- CHOMSKY, N. e HALLE, M. the sound pattern of English. New York: Harper & Row, 1968.
- COURTÊS, J. introdução à semiótica narrativa e discursiva. Liv. Almeida, Coimbra, 1969.
- CRYSTAL, D. prosodic systems and intonation in english, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1969.
- CUNHA, C.F. da, gramática da língua portuguesa, MEC-Fename, 1975.
- DEESE, J. psicolinguística, Vozes, Petrópolis, 1976.
- EISENBERG, R.B. habituation to an acoustic pattern as an index of differences among human neonates (1964). Apud. MENYUK, P. op. cit. 1975.
- FRIEDLANDER, B.Z. the effect of speaker identity, inflection, vocabulary and message redundancy in infant's selection of vocal reinforcers (1967). Apud. MENYUK, P. op. cit. 1975.
- GEBARA, E.M.S. alguns aspectos da intonação do português. Dissertação de mestrado, UNICAMP, 1976.
- GILBERT, J.H.V. speech perception in children. In: NOOTEBOOM, S. G. structure and process in speech perception, Spring-Verlag, enlin, 1975, p. 312-335.

- GLUCKSBERG, S. e DANKS, J.H. Experimental psycholinguistics: an introduction. LEAP, New Jersey, 1975.
- HALLIDAY, M.A.K. as bases funcionais da linguagem. In: DASOAL, M. fundamentos metodológicos da lingüística 1: concepções gerais da lingüística. Global. São Paulo, 1978, p. 125-161.
- _____ learning how to mean - exploration in development of language, Edward Arnola Ltd. London, 1975.
- _____ a course in spoken English: intonation. London, University Press, 1970.
- HAYAKAWA, S.I. a linguagem no pensamento e na ação. Pioneira, São Paulo, 1963.
- JAKOBSON, R. lingüística e comunicação. Cultrix. São Paulo, 1969.
- JOTA, Z.S. dicionário de lingüística. Coleção Linguagem 2. Presença. Rio de Janeiro, 1976.
- KAGAN, J. e LEWIS, M. studies of attention (1965). Apud MENYUK. op. cit. 1975.
- KELLER, E. planning and execution in speech production. B.A.B.B. L.E. conference on the neuropsychology of language, Niagara Falls, 1979.
- KIEFER, B. elementos da linguagem musical. Movimento, Porto Alegre, 1979.
- LACERDA, A. características da entoação portuguesa - trabalho de investigação baseado no estudo sistemático do comportamento tonal. Coimbra ed. Ltda., Coimbra, 1941.
- LACERDA, O. teoria elementar da música. Ricordi Brasileira, São Paulo, 1967.

- LADEFOGED, P. loudness, sound pressure, and subglottal pressure in speech. (1962) Apud. BRAZIL, D.C. op. cit. 1980.
- LEAL, J.B.D. a função da entoação na fábula. Comunicação para o painel "Narratividade em crianças e os processos de leitura", apresentado na IV Semana da Pesquisa da UFSC - 20/10/1983.
- LEÓN, P.R. e MARTIN, P. prolégomènes à l'étude des structures intonatives. Marcel Didier, Montreal, 1969.
- LIEBERMAN, P. Intonation, perception, and language. Research monograph nº 38, M.I.T. Press, Cambridge.
- MAJOR, R. prosody in Brazilian Portuguese phonology. Ohio State Univ., 1979.
- _____ stress-timing in Brazilian Portuguese. Journal os Phonetics 9, 343-351. Academic Press, London, 1981.
- MARCHAL e S.
- MARTINET, A. conceitos fundamentais da lingüística. Presença, Lisboa, 1976.
- MATTOSO CÂMARA JR., J. dicionário de lingüística e gramática. Vozes, Petrópolis, 1977.
- _____ princípios de lingüística geral. Liv. Acadêmica, Rio de Janeiro, 1974.
- MENYUK, P. aquisição e desenvolvimento da linguagem. Pioneira, São Paulo, 1975.
- MUKAŘOVSKÝ, J. a arte como fato semiológico. In: TOLEDO, D. Círculo lingüístico de Praga. Globo, Porto Alegre, 1978. p. 132-140.
- _____ a denominação popetica e a função estética da língua. In: TOLEDO, D., op. cit. p. 158-166.

- MUKAŘOVSKÝ, J. o estruturalismo na estética e na ciência literária. In: TOLEDO, D., op. cit., p. 141-157.
- NAVARRO, T. manual de pronunciación española. Consejo Superior de Investigaciones Cientificas. Instituto Miguel de Cervantes, Madrid, 1968.
- O'CONNOR, D.J. e ARNOLD, G.F. intonation of colloquial English. (1961) Apud. BRAZIL, D.C. op. cit. 1975.
- PERETZ, I. e MORAIS, J. modes of processing melodies and ear assymetry in non-musicians. Pergamon Press Ltd, Bruxelles, 1980.
- PIKE, K.L. the intonation of American English. University of Michigan, Ann Arbor, Mich. 1945.
- SCLIAR-CABRAL, L. acquisition of narrative skills by children: possible influences in second language learning. 1ª Conferência Internacional A.C. de Psicolinguística, Milão, 1-4, 1982.
- _____ o bom e o mau narrador. Palestra apresentada no Seminário do LLE - UFSC. 15/09/1983.
- _____ metodologia do "Projeto Narratividade em Crianças e os Processos de Leitura" - INEP/UFSC. 12//1982.
- SCLIAR-CABRAL, L. e MACHADO DE CAMPOS, M.R. retelling of stories by preschool children. In: the second international congress for the study of child language. Abstracts. Vancouver, IASCL e Univ. of British Columbia, 1981.
- SCLIAR-CABRAL, L.; MARTIN, E.G.P. e CHIARI, B.M. fenômenos de pausa e hesitação em língua portuguesa. Anais do IV Encontro Nacional de Linguística. PUC, Rio de Janeiro, 1979.

- SLAMA-CAZACU, T. psicolingüística aplicada ao ensino de línguas.
Pioneira, São Paulo, 1979.
- SLOBIN, D.T. psicolingüística. Ed. Nacional. São Paulo, 1980.
- STERN, D.N. e WASSERMAN, G.A. the language environment of infants:
the developmental role of prosodic features. Cournell Univ.
Medical Center, New York, 1980.
- SWEET, H. a primer os phonetics. (1906) Apud. BRAZIL, D.C. op.
cit. 1975.
- TONKOVA-YAMPOL'SKATA, R.V. development of speech intonation in
infants during the first two years of life. (1969) Apud. ME-
NYUK, P. 1975.
- TRAGER, G.L. e SMITH, H.L. outline of English structure, studies
in linguistics. (1951) Apud. BRAZIL, D.C. op. cit. 1980.
- WITELSON, S,F. early hemisphere specialization and interhemisphere
plasticity: an empirical and theoretical review. In: Language
development and neurological theory. Academic Press, London,
1977, p. 213-255.
- YLLERA, A. estilística, poética e semiótica literária. Liv. Al-
meidina, Coimbra, 1979.

A N E X O S

NSEB - idade: 5;8

Situação: Invenção para outras crianças

Localização: FE1.A.000 (Fl.A. 281)

Era uma ~~VEIS~~ ~~U.S~~ ~~UIS~~ ~~TREIS~~ ~~RATINhu~~//
 mas us treis ~~raTINhu~~/ não ~~Era~~ ~~malVAdu~~//
 era modo ~~DEli~~//

~~ELIS~~/ ~~SÓ~~/ ~~ELIS~~/ ~~CUMIam~~//

só qui elis não Era ~~MALVAdu~~/ ~~NÉ~~//

MAi daí num dia ~~siGUINti~~/~~VEio~~/ uma LObu ~~MAua~~//

qui era um.../ qui era um.../ uma isPÓ su: a isPÓ:sa/

~~NÉ~~/ ~~DUM~~ LObu ~~MAU~~//

tinha filhus ~~LINDus~~//

né mais ~~daí~~/ a lobu ~~MAua~~//

sabi u ~~QUE~~ qui ela ~~ELis~~//

~~PEGO~~ us ~~RATINhu~~//

~~NÃO~~//

~~peGÓ~~ assim uma ratu~~Eira~~/ ~~NÉ~~//

aquelas coisa ~~ASSIM~~/ ~~NÉ~~//

botô um ~~QUEIJINhu~~ ~~ali~~/ ~~NÉ~~//

daí ~~QUANdu~~ elis ~~paSSO~~//

i ~~PU:M~~//

~~PEGO~~//

mais ~~QUANdu~~ ela ia botandu na ~~BOSA~~//

U LObu ~~MAU~~//

qui era u maRIdu ~~DEla~~//

não era ~~MALVAdu~~ ~~TAMBEM~~//

então ~~DISSE~~ ~~ASSIM~~//

~~NÃO~~/ nós não ~~VAMu~~ comÉ nenhum ~~Bichu~~//

US ~~BICHU~~ qui a ~~GENTI~~ ~~ACHA~~ ~~MATADU~~/ A ~~GENTI~~ ~~VAI~~ I:NTERRA//

(Ah!)

i: i da/ i: a genti SÓ VAI COME CUMI:da/ CUNIda//
I:/ TERMINO a isTÓria//

Sujeito nº 1

NSEB - idade: 5;8

Situação: Invenção para pesquisadores

Localização: FE1.A.060 (fl.B.171)

era uma ~~VEIS~~/ us ~~TRES~~ ~~gatinhu~~//
 i daí tinha a mãe ~~GATA~~//
 daí tinha u ~~PAPAI~~ ~~GATU~~//
 daí/ daí ~~NE~~/ daí eles foram passia numa ~~floresta~~/ ~~NE~~//
 daí tinha um ~~LOBU~~ ~~MAU~~/ ~~NE~~//
 Era muito ~~MAU~~//
 i daí pegô us ~~TEIS~~ ~~gatinhu~~/ i matô a ~~MAI~~//
~~DAI~~?/ daí ele ~~peGO~~ e feis ~~SOPA~~ c'oa ~~MAE~~//
~~dePOIS~~/ ~~PEGO~~ us ~~GATINHU~~/ i ~~FEZ~~ ~~CARNE~~//
~~dePOIS~~/ depois ele ~~DISSE~~ ~~ASSIM~~//
~~AH~~/ EU JÁ TÔ MUITO ~~CHE:IO~~//
 daí veio us ~~TREIS~~ ~~caçadores~~//
 não/ era ~~DOIS~~ ~~caçadores~~//
~~DAI~~? ~~peGO~~ ~~corTO~~ a barriga ~~DELI~~/ i ~~TIRO~~ us ~~peda:cu~~//
 us ~~pedaCINHU~~/ ~~ASSIM~~/ ~~NE~~? da ~~cumida~~/ ~~NE~~?//
 i ~~dePOIS~~/ matô u ~~LOBU~~//
 (Uh! e daí?)
 daí/ us três ~~caça:DOres~~ depois ~~inte:ru~~.../ ~~inteRRARu~~ u
~~LO:BU~~/ na terra dus ~~LO:bu~~//
 i daí ~~NE~~? daí/ mais ~~é:?~~...//
~~NAO~~ ~~MAIS~~/ mais Eles Eram muito ~~DURO~~/ ~~NE~~//
 daí ~~elis~~ ~~boTARu~~ ~~inte:ru~~//
 mais Eles não tinha ~~moRRIdo~~/ ~~NE~~?//
 só tinha ~~fiCAdo~~ dentro da ~~bARRiga~~/ du ~~LO:bu~~/ ~~NE~~?//
~~DAI~~? é/ ~~salVARU~~ a ~~VI:da~~/ ~~DE:lis~~//
 (como?)

~~salva:ru //~~

por causa ~~QUI...~~/u LOBU não conseguiu ~~cortá~~ ~~nenhum~~
dos ~~DOIS~~//

~~nenhum~~/ ~~aSSIM~~//

nem u ~~gaTINhu~~/ NE:M us ~~gaTINhu~~/ nem a ~~MãE~~//

por causa qui eles era MUITO ~~DURU~~/ né//

~~DAI~~ ~~Eli~~/ Eli pensô ~~aSSIM~~//

ah/ ~~VÔ COMÊ~~/ VÔ COMÊ ~~ASSIM INTERO~~ ~~MEMO~~//

VÔ comê ~~assim inTero~~ ~~MEMO~~//

~~DAI~~ ~~daí~~ ~~PRONto~~// .

~~daí~~ ~~SALVA:ru~~//

cortaru a: barriga du ~~LO:bu~~/ e ~~TIRA:ru~~//

~~DAI~~ ~~terminO~~//

NSEB - idade: 5;8

Situação: Reconto de "Chapeuzinho Vermelho".

Localização: FE1.A.120 (F3.A.297)

Uma VEIS/ u CHApeuzinho VERME:lho/ CA mamãE/ NE//
 daí um DIA/ ela foi levá Dúces/ pa vovoZINha//
 daí a MAMãE DISSE BEM ASSIM//
 não vai pela estrAda/ vai pela.../ pe...//
 NÃO//
 VAI PELA ESTRADA/ não vai pela floREStA//
 daí ela teMO/ e FOI pela floREStA//
 DAÍ u LOBU cheGO/ ANtes//
 daí ele PEÇO/ e COMEU a vovoZINha//
 dePOIS/ botO u Oeluis/ i a: ROPA da vovoZINha//
 DEPOIS deITO na CAma//
 QUANdu/ a u CHApeuzinho vermelho bateU/ na: / PORTa//
 DAÍ É/ ele fê... ele fez ingualZI:Nnu/ é:.../ a/ a VOIS/
 da vovoZINha//
 daí DISse ASSIM//
 PODE ENTRA://
 daí QUANdu/ u chapeuzinho vermelho cheGO. ALI://
 ASSIM//
 ele a:ch.../ ele achô a vovoZIN.../ ELA ACHô/ a vovo-
 zinha muito DIFERENTE//
 DAÍ aí ele disse ASSIM//
 PUR QUE/ ESSA ORELHA TãO GRA:Nde//
 PRA TI OUVI//
 PRA QUE ESTE NARIZ TãO GRANDE//
 PRA/ respirÁ mais i eu não ficá GRIPA:da/ MUITo//
 PRA QUE:/ ESSA BOca TãO GRA:Nde//
 PRA MELHOR TI COME://

~~NHE::: //~~

(Ai que susto!)

a: a tia também me aSSUSTO// agora eu queria assustá
a tia de::sse JEITO//

(e daí?)

DAÍ VEIO OS TRÊS CAÇADORES/ I/ i cortaru a bARI?.../
a baRRiga du LO.../ du LOBU/ i MATARU/ NE//

DAÍ daí sal.../ DAÍ SALVARUM/ A CHA.../ u: chapeuzINhu
VERM.../ u chapeuzinho verMEIho/ I AÍ VOVO//

cabO//

Sujeito nº 2

NSEB - idade: 6;7

Situação: Invenção para outras crianças

Localização: FEL.A.183 (F1-A.048)

era uma VEZ joãozinho e mariaZINha//
 elis morava BEM LONGE//
 mas daí não TEM/ (mmrhum)/ eli.../ u pai DELis/ bora-
 ru nu MATo i amARRaru NU:/ QUAdu aSSIM.../
 (continua!)

amARRaru num quadu aSSIM//
 quando tava nu CENTru//
 ê ê ê u papai Disse/ DELis//
 é é má daí u pai DELis VEM/ mas u pai DELis vem du
 PRÉdio//

queria vê u joão ZINhu/ vê mariaZINha//
 mas DAÍ daí quando bateU/ u pai DELis//
 mas daí Elis gritARu//
 lá VEM u paPAI/ lá vem u PAPAÍ//
 i dePOIS//

mas daí u PAI DELis não VEM/ i Elis si solTARu/ NE//
 i Eli FOI/ FOI/ FOI//

mais daí incontraru uma casa TOda di BARro//

ali era morava a BRUxa//

é mais daí Elis bateRU//

e a bruxa fez um BOlo/ NE//

mas daí elis tava desistINDo//

e a VELha disse aSSIM//

chipi chipi meu gaTINho/ não belisque meu boLINho//

chipi chipi meu gaTINho/ não belisque meu boLINho//

mas daí.../ mas daí a velha disse pa elis busCA ~~LENha/~~
~~NE//~~

qui tava faltandu só PA:raSSA ~~elis//~~

mas daí ~~elis busCARu~~ ~~LENha/~~ i a.../ i a velha-DISse
 pra elis danCA ~~/~~ não ~~TEM//~~

mas daí apareceu A...// a mãe de JESUS/ i DISse/
 qui A...// vó DElis/ ~~NE//~~

qui Era uma ~~VELha//~~

Ela/ disse aSSIM ~~PRA/~~ pra elis danCA/ pra ela botá
 nu ~~FORnu//~~

mais daí ~~elis/~~ viraru DOIS caCHorro//

mais num ~~viraru//~~

~~PORQUE/~~ eli disse aSSIM//

MINHA VOZINha/ a sinHORA dança PRIMEIRO/ pra ensiná
 a ~~GENEi/~~ ~~NE//~~

daí ~~NE.../~~ ~~elis...//~~

a VÓ danÇÓ ~~primeiro/~~ ~~NE//~~

mas daí elis impuRRaru pru ~~Fogu//~~

i saiu dois ~~CAcho.../~~ ~~caCHorro//~~

UM eu não sei como é qui ~~é/~~ eu não sei comō é o nome
 dos ~~DOIS//~~ MAS...//

(não tem importância!)

~~DEPOIS/~~ dePOIS FORu andANDu/ ~~NE/~~ forandANDu/ foram an-
 DANDu/ cu caCHorro//

dePOIS/ u joão zinho mais u cachorro DEli caiu no ~~POço//~~

i a MARIAZINha/ ~~FOI/~~ ~~FOI/~~ foi cu cachorro ~~DEla//~~

i a:CHANdu a casa du ~~REI/~~ não ~~TEM//~~

i e:NTRO ~~LA//~~

i o REI ~~DISse//~~

~~QUEM/~~ ~~QUEM/~~ ~~MA/~~ quem ficá quas quatro LÍngua du:

draçÃO/ é:.../ daí que ~~VAI/~~ caSÁ ca FILHA DU ~~REI/~~ ~~NE//~~

daí u joãoZINhu foi ~~LA/~~ com as QUATRO ~~LÍnguas//~~

(com as quatro línguas ?)

~~E/~~

peDAÇO da LÍngua//

(risos)

(pedaços da língua !)

~~E/~~

mas daí caBÓ A ISTÓria//

Sujeito nº 2

NSEB - idade: 6;7

Situação: Invenção para pesquisadores

Localização: FEL.A.233 (Fl.B.490)

ERA UMA ~~VEL~~ u Ratu i ~~Gatu~~//
 U:/ u Rato chamava ~~PRETINHO~~/ i u gato chamava ~~BIBI~~//
~~então~~/ a mulhé disse ~~ASSIM~~//
 quandu ela ~~SAISSE~~/ ela não queria TUDO ~~REVERADO~~//
 mai daí ~~u Rato~~/ u Rato qui fez essa ~~bagunça~~//
 ela disse ~~ASSIM~~/ pá NÃO MEXÊ NO COLAR ~~DELA~~//
~~PORQUE~~ si/ si mexesse/ ela botAVA o ~~RATO~~/ o GATO pra
~~FORA~~//
 mai daí ~~NE~~/ u ~~RATO~~/ a mulHER ligô a ~~televisão~~/ i u
 Gato ficô ~~assistindo~~//
 i depois u rato viu a mulHÉ ~~SAI~~//
 u rato fez ~~bagu:NCADA~~//
 mas daí u gato ~~DORMIU~~/ ~~NE~~//
 mai daí ~~u~~ rato fez uma ~~bagunçada~~/ ~~DERRAMÓ LEITE~~/ amar-
 RÔ a ~~COISA~~/ u ~~COLAR~~/ ~~TUDO~~//
 quando a mulher ~~chegô~~/ a mulHER viu UMA ~~BAGUNÇA~~:da/
 i u RATO tava ~~LÁ escondido~~/ na:.../ ~~CUZINHA~~//
 mas daí ~~u~~ gato ~~acordô~~/ i ~~VIU~~/ a ~~mulhé~~ ~~entrandu~~/ ~~NE~~//
 mas daí a mulHÉ botô ele pra ~~BUA~~//
 i ele foi ~~embora~~/ i matô u: ~~RATO~~//
 mai daí ~~acabô~~//

Sujeito nº 2

NSEB- idade: 6;7

Situação: Reconto de "Chapeuzinho Vermelho"

Localização: FE1.A.257 (F2.B.254)

Era uma VEZ u chapeuzINho VERMElho//

a MÃE DElã/ DISSe pra Elã/ não I pu caMINhu/ i pu ca-
minho da CIDADE//

mas daí ela desobede CEU/ i foi pu caminho da FLOREStã//
mas daí u.../ u LOBU tava aTRAS/ dá.../ da ÁRVore/ da
ÁRVore GORDã//

(riso)

mas daí/ mai daí ele DISSe aSSIM//

CHAPEUZINHO VERMElho//

i a chapeuzinho verMElho DISSe//

QUEM É VOCE//

i Ele não DISSe//

Elã/ ele DISSe que não podia apareCE//

mai daí ele fez uma aPOSTã/ dePOIS ele apareCEU//

DAÍ fez uma APOSTã//

QUI.../ Ele FOSSe MAIS/ pra CA/ qui u caMINho era PERTo//

ele DISSe/ qui u caMINho era LONGe/ aQUI/ NE//

i Elã/ mai daí ela FOI pu caminho LONGe//

i ele foi pu caMINho PERTo//

mais ele cheGO NA.../ é na CASA DA VOVO//

mas daí a vovo/ é daí: E.../ a VOVÓ FICÓ/ FICÓ NA

baRRIGã du LOBU//

u LOBU/ inguLIU Elã//

i daí a:/ chapeuzINho verMElho/ ela DISSe/ hum.../ ela
DISSe//

POM-POM//

mas daí u LOBU ~~DISSE~~//

~~QUEM É~~//

notô a VOZ qui tava ~~FORTI~~//

(tosse)

mas daí ~~mas~~ daí ela aBRIU a ~~PORTA~~//

mai daí ela ~~DISSE~~//

VOVÓ pra que esse elho TÃO ~~GRANDE~~//

é pra ti inxerGÁ ~~BEM~~ minha ~~NETINHA~~//

VOVÓ pra que essa olêria TÃO ~~GRANDE~~//

É pra ~~TISCUITA~~ minha ~~NETINHA~~//

VOVÓ / pra que esse narIZ TÃO ~~GRANDE~~//

é pra ~~tiCHERA~~ minha ~~NETINHA~~//

VOVÓ pra QUE essa boca TÃO ~~GRANDE~~//

É pa ti ~~CUME~~:://

(riso)

agora NÃO SEI ~~MAIS~~//

Sujeito nº 3

NSEB - idade: 5;9

Situação: Invenção para outras crianças

Localização: FE1.A.295 (F1.A.446)

era UMA VEIS/ u:m CARA/ NE:/
 ele queRIA/ NET/ cumida/ NET/
 daí ele morREU/ NET/
 daí: u otu cara falô ASSIM/
 pur QUE/ u QUE qui esse moço tá fazendo no meu QUINTAL//
 daí ele falô ASSII//
 daí u cara num TAVA MORTO/ NET/
 daé ele FALÔ ASSIM//
 QUE EU TÔ CUMENO BODI//
 (risos)
 (ah! que estória mais horrorosa!)
 pior TU qui não sabi conTA//
 (e daí?)
 daí NET/ eli peGO/ NET/ saIU/ NET/
 i:~/ FOI LÁ?/ eli FOI LÁ: na casa DEli/ NET/
 é: peGÁ uma FACA/ NET//
 daí: u: MOÇU/ NET/ Eli TAVA/ Eli tava lá espiANDU/ NET/
 daí ele VIU/ eli ROBÁ u BODI/ NET//
 daí daí ele peGÔ i saIU corRENdo ATRÁS DEli/
 daí u CARA peGO i.../ pegô i: saIU corRENdo/ NET//
 i deixÔ u BODI//
 daí u BODI deu uma CHRIFRADA NUM.7./ nu CARA/ NET//
 i u cara saiu corRENdu pa casa DEli//
 (risos)
 (como é que aconteceu?)
 U BODI/ NET/ deu uma chiFRADA nu otu CARA/ NET//

daí u CARA foi ~~corRENdu~~//

(risos)

(ah! E daí?)

I ~~CABO~~//

Sujeito nº 3

NSEB - idade: 5;9

Situação: Invenção para os pesquisadores

Localização: FE1.A.321 (F2.A.148)

era uma VEIS TREIS PINTINHO/ NE//

Eles querIAM/ NE// aCHÁ uma mamãE/ NE//

mas num aCHARu/ NE//

daí um DIA/ NE// elis acharu um PATu di mADERa/ NE//

daí elis foru mergULHA/ NE// i bate.../ aí ele bateU

ca cabeçã nu/ NU:/ nu.../ nu: diBAIXo du PATu/ NE//

daí da.../ du patu di mADERa/ NE//

ele bateU ca cabeçã//

daí dePOIS/ Ele/ ele FOI/ ele saIU da água//

ele FOI EMBOra//

daí daí enCONTRô/ ele encontrô a MAMãE DEli//

i chamô us irmão DEli//

DAÍ daí Eli/ PEGô/ NE// i FOI/ i FOI pra casa DEli//

Ele não Ia TãO longe aSSIM/ NE//

qui Eli foi LONGe/ NE//

eli...//

e daí: ele não FOI MAIS//

DAÍ ACABô//

Sujeito nº 3

NSEB - idade: 5;9

Situação: Reconto de "Chapéuzinho Vermelho"

Localização: FE.1.A.338 (F3.A.156)

era uma ~~VEIS/~~ U: ~~LObu/~~ ~~NE//~~
 a mãe.../ a mãe do chaPEUZINHO VERMEIHO/ ~~NE//~~ falô
 qui era pra Eli í pela istrada/ ~~NE//~~
 mais Ela qui era muito TEIMOSA/ ~~NE//~~
 ela foi PE:lu/ PE:lu/ pela FLORESTA/ ~~NE//~~
 daí cheGO LA/ é.../ u LObu FALO ASSIM//
~~VX://~~ VAmo/ VAmo corre:// VAmu apostá uma corrida//
 vô pu ra QUI? você vai por ali//
 DAÍ ela foi pur pur u otu LADu/ ~~NE//~~
 daí: Elis FOI/ ~~NE//~~
 daí cheGO LA/ cheGO LA/ ~~NE//~~
 ele si visIU/ ~~NE//~~
 i:.../ i::.../ COMEU/ ~~NE//~~ a VOVO/ ~~NE//~~
 daí A: A:// u CHAPEUZINhu VERMEIHO/ aí bateu NA PORTa//
 daí eie FALO ASSIM//
 PODI A:// PODI ENTRA://
 daí ela ENTRO/ ~~NE//~~
 daí ~~NE//~~ u: u: u LObu/ ~~NE//~~
 daí ~~NE//~~ ela pergUNTÔ ASSIM//
 pra QUE ESSA BOCA TÃO GRANDE//
 DAÍ ELA FALO//
 pa TI CUME//
 CABO//

Sujeito nº 4

NSEB - idade: 6;7

Situação: Invenção para outras crianças.

Localização: FE.1.A;362 (Fl.A.302)

uma VEZ era um COELHINHO//
 qui ele foi LA/ lá pu NINHU DELI//
 tinha bastANTE cenOURA//
 a DONA DELI coloco//
 aí ele convidô Otro coelHINHO PRA/ pra comê
 cenORA COM ELI//
 aí ele.../ aí ele foi LÁ arrumá outro aMIGUINHO PA/
 pa COMÊ cenOURA com ELE//
 CABO//

Sujeito nº 4

NSEB - idade: 6;7

Situação: Invenção para os pesquisadores

Localização: FE1.A.373 (F2.A.045)

Uma VEZ/ Era/ U.M/ CHAPEUZINHO VERMELHO//
 aí u CHA/ aí u chaPEU/ a maMÃE du CHAPEUZINHO VER-
 MEIHO/ DISSI/ qui era pá levá u doCINhu pá VOVO//
 aí Eia/ FOI anDANdu anDANdu//

(rhumm)

aí: ela aCHÔ uma VOZ du lobu MAU//
 aí u cha:peuzinhu vermelho DISSE ASSIM//
 QUEM É://

EU SÔ u CAÇADOR//
 u homem DIZ//
 aí era u LOBU MAU//
 aí u LOBU//

(rhumm)

é u CHapeuzinho verMELHO FOI/ foi levá doCINhu PÁIA/
 pá VOVO//

bateu NA PORTA//
 era u LOBU MAU//

Aí a:;;/ u:m chaPEU/ aí u chapeuzinho vermelho dis-
 se ASSIM//

pra que essa: ORElha tão GRANDe//
 pa tiSCUTA//

pra que Esse/ É:/ esse nariz TAO GRANDe//
 pa ti CHEIRA//

vovoZINha/ PRA QUE esse/ como É/ essa oRElha TAO
 GRANDe//

pa tiscuTA//

VOVOZINha/ pra que ESSA BOca TAO GRANde//

PA ti cuME//

CABO//

NSEB - idade: 6;7

Situação: Reconto de "Chapeuzinho Vermelho"

Localização: FEL.A. 394 (F2.B.150)

Uma vez era um.../ (mmhummm) / chaPEUZINHo/ um cha-
peuzINHo verMElho//

aí.../ chapeuzinho veMElho foi visitá a VO.../

A VOVÓ qui tava DOENTi//

aí.../ a mamãe do chapeuzinho vermelho DIssi/ (mmhummm)//

pra não andRÁ na istrada/ não andá na FÓRESta//

aí é.../ Ela/ andô na FLORESta//

aí ela foi andANDu/andANDu/andANDu/ an.../ incontrô
u LOBU MAU//

aí u lobu MAU/ entrô dentro da casa corRENdo/ da
vovoZINha//

aí.../ e comeu a VOVÓ//

depois o chapeuzinho vermelho bateu na PORTa/ i DIssi//

vovoZINha/ ABRE a PORTa//

i a vovó Abre/ i a.../ a vovó DIsse//

já vô INdu/ minha nenINha//

aí u chapeuzinho verMElho/ entrô dentro di Casa/

i diSSI aSSIM pu lobu MAU//

pra que essa oRElha tão GRANDi//

PRA melhor TISCUTA://

vovoZINha/ pra que essis olhos TÃO GRANDi//

pra melhor TIScu.../ ti inXERCA://

vovoZINha/ pra que esse nariz TÃO GRANDi//

pra melhor/ ti CHEIRA//

vovoZINha/ pra que essa BOca TÃO GRANDi//

pra melhor/ ti COME//

caBô//

Sujeito nº 5

NSEB - idade: 4;6

Situação: Invenção para outras crianças

Localização: (F1.A.420) (F2.A.391)

Uma ~~VEIS~~/ passô um lobu mau na FLORESTA//

aí de ~~POIS~~/ Ele.../ passô uma crianCINha/ BEM

PEQUININha//

aí depois u lobu mau bateu na PORTa//

i a crianCINha tava BEM.../ bem escondidINha//

aí ele descobriu o quarto que a crianCINha/ TAVA//

aí depois peGO Ela.../ ele pegô a crianCINha pra

fazê mingAU//

aí qui eli TAVA com MUITa COMI//

cabô a istorINha//

Sujeito nº 5

NSEB - idade: 4;6

Situação: Invenção para pesquisadores

Localização: FEL.A. 432 (F2.B.0i9)

Uma VEIS/ TINHA/ um gaTINho/ lá na CHAMINE/ LA//
passo um.../ um bicho PAPAIO LA/ pegô Ele por a janela/
pra FAZE.../ GE LA TI na//
aí Elis corIARU//
dePOIS Eli/ foi lá colocÁ nu FOGU/ us gaTINho e a
vovoZINha//
i u PAPAIZINhu//
SÓ//

Sujeito nº 5

NSEB - idade: 4;6

Situação: Reconto de "Chapeuzinho Vermelho"

Localização: FE1.A.444 (F3.B.362)

(início não gravado)

- U Chapeuzinho Vermelho foi passia.

depois u lobu mau SI ~~ISCONdeu~~//

aí: / u.../ u chapeuzinho verMELHO foi piscuRA/ u
~~lobu MAU~~//

aí u lobu MAU comeu Eli/ e ficô na BARRiga ~~DEli~~//

depois veio um URso/ BEM grandÃO/ i: i: u BOI PEGÔ/

PE:GÔ i comeu ~~TODINho~~//

dêpois foi LA/ PEGÔ UMA CRIANCINha/ pra: fazê mingAU//

(uh!)

qui tava CUM ~~FOMi~~//

~~SO~~//

Sujeito nº 6

NSEMA - idade: 6;4

Situação: Invenção para outras crianças

Localização: FIE.B.000 (MJ2.A.414)

um MENINO/ NÉ/ ele Ia/ subi numa ÁRVORE//
 mas CUMUa ÁRVORE aINDa tava nasCENDu//
 ele FOI subI//

CHI:./ essa ÁRVORE ainda NÃO CRESCEU//

VÔ: é: subi NI OTRA//

mas ele tinha qui atravESSA o rio//

como então ele ia atravESSA//

porque o rio tinha uma caCHOEIRA//

i ele NÃO saBIA//

(rindo) então ele foi aTRAVESSA//

ele viu a cachoeira/ i ficô pedINDo SOCORRO//

MAS daí dePOIS/ veio um CÃO//

i o CÃO não saBIA di NADA//

FOI LA/ pUXÔ u MENINO/ i levô ele aTÉ.../ a.../

fô... levô ele TÊ FORE:sta//

(ai, ai)

AÍ/ dePOIS a MÃ:i foi chama Ele/ não viu eli em

nenHUM LUGAR//

dePOIS FOI PROCURÁ Eli na FORESta//

aí fICARu//

(FLO RES ta)

aí dePOIS/ a MÃE fi.../ u:..../ cô.../ u: caCHOorro

tava leVANu/ aTRAIs da MÃE/ NÉ//

a mãe NEM saBIA//

aí ela ia andANu/ andANu//

chi.../ ela disse aSSIM//

CHI:/ u filho tá LONGe di ~~CASA~~//

melhor ~~VOLTA~~//

aí u CÃO FOI ~~ATRÁS~~//

u cão ~~puLÓ~~/ a mãe ~~puLÓ~~/ levou até a ~~CASA~~/ d'.../

u.../ u CÃO ~~entreGÓ~~ a:/:/ u filho i ~~PRONTu~~//

cabô a ~~istÓria~~//

Sujeito nº 6

NSEMA - idade: 6;4

Situação: Invenção para pesquisadores

Localização: FE1.B.050 (MJ3;A.099)

Era uma VEZ/ um.../ uma CASA/ qui era di PALHA//
 mas SÓ qui um.../ um porQUINHO/ vivia lá DENTRU//
 Uma moça paSSO i/ i Ela disse ASSIM//
 qui CAZINha MAL FE:ita/
 VÔ FAZE Uma ds.../ uma di.../ U:ma di TIJOLO//
 (?) (?)//

desse taMANho exato/ MOÇO//
 qui era piQUENA//
 assim DEsse TAMANhu//
 aí.../ aí Ele NE? aí Ela fiCÔ lá sentADA//
 aí u porquinho falO//
 CHI? essa caSINha é porque tá moRANDu aqui du LADu//
 será que é o meu vizINhu//
 que ele TINha um AMIgo//
 ENTÃO Ele FOI LA/ i bateU//
 PUM-PUM-PUM//
 JÁ VAI//
 CHI? que GENTI é ESSa//
 então eli foi de vorta pra casinha DELi//
 num sabia quem Era//
 Ela ABRIU//
 ah eu já SEI/ já sei quem É//
 É o VENTu/ batendo na PORTa//
 (e era?)
 NAO/ era aquele porQUINHO/ malandRINHO//
 aí ele Ele/ falO//

chi/ num é meu ~~amigo~~//

vô esperá ele ~~vim~~//

mas ~~só~~ coitadinho/ ele é TÃO fininho/ tão fininho//

Aí vinha u: ~~amigo~~/ ~~dele~~//

tum-TUM TUM//

bateu na porta//

deve ser MEU ~~amigo~~//

Ele ~~abriu~~//

O: ~~amigo~~//

Aí QUANDU u AMIGO ~~entrou~~// a casinha ~~dismorono~~//

porque era TÃO pequenininha//

só ca~~bia~~ ~~eli~~//

(e daí?)

ele ~~falou~~//

~~chi~~ essa casinha tem qui ~~aumenta~~//

i u teto ficava baixinho ~~assim~~/ no COco du ~~hom~~//

i a casa do HOMi num tem ~~le~~tu/ ~~né~~//

aí ele foi ~~lá~~//

Ele ~~ai...~~

ah já ~~sei~~//

VÔ/ VÔ/ VÔ:/ VÔ:/ vô na DÁ/ ...pra.../ pra ~~prucurá~~

u ~~peixe~~//

daí eles ~~comeram~~//

mas daí ~~depois~~/ si Elis ~~nadavam~~/ mas daí tinha uma

ca~~choeira~~//

COmo agora elis vão ~~fazê~~//

aí ~~né~~/ ele.../

ah eu tenho MEDo de ca~~choeira~~//

eli foi nadando um ~~poço~~/ ~~pra trás~~/ pra ~~trás~~/ pra

trás...//

tinha outra ca~~choeira~~//

daí elis resolveram ~~subi~~//

um ~~ficô~~/ LÁ NA FLORE~~sta~~//

outro ~~ficô~~ na parti ondi qui tem ~~Casa~~//

E ~~acô~~ra//

O ~~amigo~~/ POR QUE QUI VOCE FICÔ ~~AÍ~~//

u.../ u otro qui tava na ~~flore~~sta//

o ~~amigo~~/ PUR QUI QUI VOCE FICÔ ~~AÍ~~// A GENTI não Ia

peGA ~~LENha~~//

~~NAO~~/ Eu preFiro FICÁ em CASA ~~dormindo~~//

(riso)

é.../ i acabô a ~~istô~~ria//

Sujeito nº 6

NSEMA - idade: 6;4

Situação: Reconto de "Chapeuzinho Vermelho"

Localização: FE1.B.117 (MJ4.B.321)

Era uma VEZ um chapeuzinho verMELHO//
 A mãe DEla/ falO/ QUI/ ERA pa bedecE//
 mas ela NÃO OBEDECEU//
 foi pela estr.../ pela FLORESta//
 dePOIS/ depoi.../ u LObu CHEGO/ ANtis/ lá na Casa
 da VOVO//
 a vovó estava muito doNte//
 aí ele coMEU a vovó//
 i diPOIS/ aí:.../ ele vistiu a ropa da VO/ pois
 u Óculos/ i ficô lá deITadu//
 veio di TARde/ é.../ u CHApeuzINho VERMELHO//
 Depois u chapeuzINho bateU na PORTa//
 TUM-TUM-TUM//
 daí ele fiCÔ LA//
 hum-hum//
 eu não SEI diREito/ pra continuá u RESto//
 (não tem importância) (tá tão maravilhoso!)
 (conta do jeito que tu sabes)
 IA: TA//
 E.Ntra//
 aí ela ENTRO//
 achô MUIta voz diferENTI//
 i DEPOIS/ é a: chapeuzinho FALA//
 pra QUE ESSE NARiz IAO gra:ndi//
 É PRA melHOR ti CHEIRA//
 ah...//

pra QUE ~~ESSI...~~/OUvidu ~~TÃO~~ gra:ndi//

pra MELHOR TISCUTA//

pra QUE ~~essis~~ olhos ~~TÃO~~ gra:ndi//

É PRA MELHOR to ~~OLHA~~//

pra QUE i.../ essa boca ~~TÃO~~ GRA:ndi//

é PRA MELHOR TI ~~COME~~//

aí ~~COMEU~~ u chapeuzinho ~~vermelho~~//

dePOIS um.../ us caçADores ~~viEram~~//

daí ~~iscutô~~ a voz du chapeuzinho ~~vermelho~~/ i da.../

da ~~vóvoZINha~~/ lá ~~DEN~~tru da barriga ~~DU~~ ~~LObu~~//

daí ~~elis~~ maTARu u ~~LO:bu~~//

i depois ~~tiraru~~ a ~~vovo~~ i u chapeuzinho ~~VERMELHO~~/

lá di ~~DEN~~tru//

~~CABO~~//

Sujeito nº 7

NSEMA - idade: 6;7

Situação: Invenção para outras crianças

Localização: FE1.B.170 (MJ1.B.422)

Era uma VEIS/ uma menina chamada chapeuzinho VERNEIho//

(não Fábio, isso não pode! Tá, continua...)

A mãe dela pediu/ pra ela i leVA/ DOce/ Bolo/ i.../

só//

(Fábio! Fábio, não!)

(Sabe, Fábio, porque, que a brincadeira é assim...)

U LOBU MAU cheGO/ i COMEU ela SEM MASTICA//

(ah!)

us caçadores cheGARAm//

u chapeuzinho tava tranCada/ na CUZINha//

(uh! muito bem! continua...)

daí elas FORam pra MEsa i CU.../ i comeram u Bolo/ i

DOce//

(ah! e daí?)

daí acabO a isTÓria//

(muito interessante...)

Sujeito nº 7:

NSEMA - idade: 6;7

Situação: Invenção para pesquisadores

Localização: FE1.B.200 (MJ2.B.349)

Era uma vez um menino CHAMADO JOÃO//
 qui morava com sua MÃE//
 eli trocô a vaca DELI/ por uns FEJÃO//
 i levô pra casa us FEJÃO//
 daí,../ ah..../ eli botô na MESA//
 a MÃE DELI VI:U//
 i daí JOGÔ FORA pela JANEIra//
 i CRESCER um PÉ di FEJÃO//
 (e daí ?)
 i: foi pru CEU//
 i daí JOÃO/ subiu no pé di FEIJÃO//
 viu um CASTELO//
 cum giGANTI//
 (uh! e daí?)
 i daí u JOÃO/ foi pru CASTELO//
 ele não sabia o que qui tinha LA//
 daí ele bateu na PORTA//
 i daí a mulher du giGAN.../ DU: GI:GANTI/ VIU//
 quem Era//
 i daí daí ela falô qui num TINHA/ NINGUÉM//
 daí u JOÃO PASSÔ por baixo das PERna DEla//
 (ah! e daí?)
 e daí u.../ u giganti aCORDO//
 ele tinha UMA.../ GA:LINHA.../ di OVOS di ORO//
 uma HARpa//
 i um chá.../ saco di moEda//

daí U.../JOZO/ ROBO//

i daí FOI PRU PÉ DI FEJAO//

daí DESCEU//

i daí eli FICO cum COMIDA//

i daí TERMINO asTORIA//

Sujeito nº 7

NSEMA - idade: 6;7

Situação: Reconto de "Chapeuzinho Vermelho"

Localização: FEL.B.240 (MJ4.A.125)

Era Uma VEIS/ um menino chamado CHAPEUZINHO/ (mhummm)/
 VERMELHO//
 (e daí?)

i morava com sua mãe/ MÃE//

Um DIA/ sua MÃE/ pediu/ para/ ir/ até/ a/ casa/ de
 sua vó quisTAVA muito DOE:NTI//

sua mãe pediu/ qui FOSSE/ pela estrada DO RIO//
 DAÍ chapeuziNho/ Disobedeceu//

i foi pela estrada da FLORESTA//

daí u lobu chegou primeiro//

vestiu a RO:pa/ comeu a VOVO/ vestiu a ROpa da.../

VOVO:/ botô us Óculos da VOVO:/ i isperô a chapeu-
 ZINHO verMELHO//

i daí/ u LOBU iscutô//

toc-toc-TO:G//

daí/ falou:/ com a VOZ da VOVO//

POdi entra//

DAÍ U LOBU cuMEU/ chapeuzinho VERMELHO//

us caçadores chegaram//

aBRiram a barriga du LO:bu//

(e daí?)

daí tirô a VOVO da b'.../ barriga du LOBU//

i...//

(i daí?)

i daí terminô a isTÓria//

Sujeito nº 8

NSEMA - idade: 5;11

Situação: Invenção para outras crianças

Localização: FEL.B.292 (MJ1.B.279)

Era uma VEIs/ TINha/ TREis minIno//
 daí elis TAVA na Rua/ i si perDÉru com a MAE//
 daí elIS/ FICArú...//
 i sinco:nTRArú.../ pela.../ pela Otra pessOa//
 aí elis FORu/ pela CASA da.../ dus Otru//
 QUI cuidO//
 fICÔ TRÊ::S DIAs//
 daí e:lis saíram du CARru//
 daí Eli faLÔ ondi qui Era...//
 o O:tru/ teleFOni/i.../ i.../ ONdi qui Era SAsa//
 daí Eli/ FALO/ TU:du//
 i Eli/ NOMi...//
 i Elis incontrArú//
 (e aí?)
 (e daí?)
 daí elis incontrArú...//
 incontrArú/ i fICÔ LIVre//
 daí forum à CASA DElis//
 i Eli dirruBÔ u istradu da CA:ma//
 aí caBÔ//

Sujeito nº 8

NSEMA - idade: 5;11

Situação: Invenção para pesquisadores

Localização: FE1.B.328 (MJ3.B.427)

eram DOis ~~miNI~~no//

(tá)

um si PERDEU/ u otu ficô com A ~~MÃE~~//daí ~~UM...~~/ ~~ELIS~~/ ~~UM...~~/ um é du.../ não sabia ondi
qui ~~TAVA~~//i u otu tam.../ também não sabia ondi qui ~~TAVA~~//DAÍ Eli ficô perdido pela ~~RUA~~//~~E...~~/ ~~Ele~~/ ~~também~~/ ~~o~~/ ficô isquerandu alguma ~~COISA~~/SÓ uma pessoa pe~~GASSE~~//daí ~~E~~/ um molé.../ um pe~~ÇO~~//daí ~~E~~/ fica difícil pra le~~VA~~:// pra ~~CASA~~//paSSO dois ~~Dias~~//daí ~~ELIS~~/ ~~Eli~~/ eli li~~DISSE~~/ ele ~~DISSE~~//

TELEFONA//

mas ele não sabia ondi qui ~~Era~~//daí Eli foi pen~~SAN~~du//DAÍ ele PENSO:// de que era ONdi Eli tava si~~lembRANDU~~//daí ~~Eli~~/ Eli fa~~LO~~://daí.../ daí ~~ELIS~~/ le~~VA~~.ru//

depois eis.../ dep'.....//

dePOIS ~~ELIS~~/ le~~VA~~ru//i eli fa~~LO~~/ ONdi qui ~~Era~~//daí ~~Ele~~/ en~~TR~~o//i VIU a MÃE ~~DE~~le//

aí acabo//

Sujeito nº 8

NSEMA - idade: 5;11

Situação: Reconto de "Chapeuzinho Vermelho"

Localização: FE.1.B.358 (MJ5.A.328)

~~Eli~~ ~~A...~~ / u ~~LOBU~~... / lobu TAva deitadu na ~~CAMA~~ //
 daí a... / chapeuzINho baTEU / na ~~PORTA~~ //
 daí... / eli foi enTRA:ndu //
 i... / si avistO cu LOBU ~~MAU~~ //
 daí / daí us... //
 dePOIS / ~~NE~~ / u chapeuzinho griTAnu //
 veio u caÇADOR //
 fez operaÇAO //
 pegô aBRIU a BARRiga //
 daí ele ~~MATO~~ //
 i ficô aBERTa / a BARRiga //
 (uh! e daí?)
 (ótimo, tudo bem. Lembra de mais alguma coisa? Não?)

Sujeito nº 9

NSEMA - idade: 5;6

Situação: Invenção para outras crianças

Localização: FE1.B. 382 (MJ1.B.013)

Era uma VEZ Uma meniNINha/ MUIto boniTINha//
mas ela não cõmia NAdA NAdA//
num.../ a mamãe dela brigO com Ela//
i Ela CHORO//
i a mamãE colocO dâ castIgo//
então ela DISse que ia comE tudINho u papá DEla//
daí/ depois ela foi passeá ca mamãE DEla//
(e daí?)
i daí/ ela.../ a mamãE/ comPRO um baTOM pra Ela//
(lindo!)

Sujeito nº 9

NSEMA - idade: 5;6

Situação: Invenção para pesquisadores

Localização: FE1.B.394 (MJ3.B.376)

Era uma ~~VEIs~~ uma ~~MOça~~ qui foi ~~SAI~~ i incontrô u
 namoRAdu ~~DEla~~//
~~DAI~~ ~~Eie~~ ~~NE~~ foi comPRÁ uma ~~cuMida~~//
 aí a menina disse ~~ASSIM~~//
 amorZINho/ si comPORTa ~~BEM~~ no seu ~~CARRO~~/ si não vai
~~DA TAPA~~// ~~VAI apantá~~//
~~intão~~ ~~IA~~//
~~THIAU~~//
 foi nu ~~PAPAI~~ ~~TUDO~~//
 chegô ~~LA~~ na ~~CASA~~ a filha si derramô ~~TODINHA~~ CHEia
 di ~~Água~~//
 (ah! e daí?)
~~daí~~ u papai ~~DEU~~ i colocô ela di ~~CASTigo~~//
 (e? que interessante! e daí?)
~~daí~~ ela ficô lá di ~~castigo~~//
 ficô lá nu fundo da ~~CASA~~//
 daí ela ~~FICU~~//
 aí é.../ aí é qui ela ~~ficu~~ ~~BO:á~~//
 (uh! e daí?)
~~daí~~ ela ficô ~~BO~~ ~~í~~ veio pra ~~isco:la~~//
 (hum! e daí?)
~~daí~~ ela foi ~~passia:~~ nu ~~PARqui~~ na ~~piscina~~//
 (é? que bom! e daí?)
~~daí~~ quando ela cheGô lá na ~~piscina~~/ ela si ~~afundo~~//
 (e daí?)
~~daí~~ u pai entrô dentro da ~~piscina~~/ i acuDIU ~~Ela~~//

quando ele cheGO LA/ ela tava TODa cumpridINha//

(cumprid inha como?)

REtinha aSSIM/ NÉ//

~~RE~~ta/ em ~~PE~~/

(ah! em pé! e daí?)

daí/ ela FICÔ passIANdu todU Dia//

~~L~~ não ficava só dentro de ~~C~~ASA//

daí/ ela ficô diREIta//

~~P~~RONto//

Sujeito nº 9

NSEMA - idade: 5;6

Situação: Reconto de "Chapeuzinho Vermelho"

Localização: FE1.B.430 (MJ4.B.400)

chapeuzinho VERMELHO//

(ah! então conta!)

era Uma VEIs/ u chapeuzinho verMELHO//

qui Ia leVA/ uns doCINHO pra vovó/ qui estava MUITO
dôENTI//

aí a maMÃE faLô//

nã aproXIme da.../ da floREStA/ porque u LObu Tã
puraI//aí u chapeuzinho desobedeCEU/ i foi pela flo.../
floREStA//

daí u LObu chegô mais PRIMEro//

aí COMEU a vovó//

i dePOIS...//

toc-toc-TOC//

QUEM É://

dissi u LObu//

é u chaPEUZINHO verMELHO//

disse o chapeuzINHO//

aí ele ENTROU/ i DIssi ASSIM//

PRA QUE ESSAS ORELHAS tão GRA:ndi/ vovó//

é pra TI ISCUTã MELHOR//

PRA QUE/ essa.../ ESSI NARIZ TãO GRA:ndi//

é pra ti CHEI.../ CHEIRã MELHOR//

PRA QUE.../ ESSI OLHO TãO GRA:ndi//

é pra ti.../ pra ti inxergã MELHOR//

pra QUÊ.../ essa BOca TãO GRA:ndi//

é pra ti ~~COMÉ~~//

ai ~~NÉ~~// u caçador ouviu a voz do chapeuzinho i da

~~VOVÓ~~//

i veio ~~ALI~~//

i pá...// ~~MATÔ~~//

~~PEGO~~// tirô u chapeuzinho i a ~~VOVÓ~~//

Sujeito nº 10

NSEMA - idade: 4;8

Situação: Reconto de "Chapeuzinho Vermelho"

Localização: FE2.A. 058 (MJ5.B.140)

cha.../ chapeuzINho verMEIho/ FOI/ foi.../ FOI/ eli
foi visitÁ a VOVO//

porque Ela,.../ ela tava doENti//

daí Ele t'...//

a maMÃE du chapeuzINho VER...//

~~NÃO~~//

ela disse qui NÃO Era pra andá na FLORESta//

purque u LObu mau TAVA/ LA//

DAí.../ daí é dePOIS/ u lobu MAU cheGO ANtis//

eli comeU a VOVO//

dePOIS/ dePOIS/ u chapeuzINho ve:RMEIho/ é:.../ ele.../

quando ele bateu na PORTa//

u LObu PERGUNTO//

POdi enTRA//

daí dePOIS/ dePOIS ele comeU//

Ele comeU aa.../ chapeuzinho verMEIho//

i dePOIS acaba//

(mas uh!)

daí chegô u CAÇADOR//

i dePOIS/ MATO/ maTO u LObu/ TIRO u chaPEUZINho

verMEIho i a VOVO/ da baRRIga DEli//

i dePOIS/ ACABO//

Sujeito nº 10

NSEMA - idade: 4;8

Situação: Invenção para pesquisadores

Localização: FE2.A.035 (MJ3.A.218)

a história du peQUENO poleGAR//

(uh! inventada por você?)

hum-HUM//

(então tá)

é u pequeno poleGAR/ saiu da.../ da Casa DELI//

ele.../ ele f'.../ ele foi VE si pu.../ É arranjá

cumi:da//

daí apareceu u LOBU GRA:NDI//

i ele si iscondeU//

daí dePOIS u LOBU APARECEU NA Casa//

u pai dele foi lá mata// NE//

daí u PAI deli mata//

de.../ dePOIS elis ficaru si FELIZ//

isso foi u final da história//

Sujeito nº 10

NSEMA - idade: 4;8

Situação: Invenção para outras crianças

Localização: FE2.A.000 (MJ1.A.269)

É.../ us TRÊS porQUINHos...//

elis comprá.../ elis compraru/ é.../ uma CASA di...//

outro uma casa di pra.../ di PALHA//

outro uma casa di MADEIRA//

então u otro qui com.../ i COMPRÔ u ba.../ bastANTI

TIJOLos//

daí ele ele foi montANDu/ i elis foram cantANDu//

dePOIS?...//

mais quandu cheGÔ u lobu//

elis foru pra dentru da CASA//

u lobu assoPRÔ a OTRA//

foru pra dentru da OTRA//

depois u lobu a.../ é assoPRÔ a OTRA//

i foru pra dentru da Casa di tijolos//

(eh! e aí?)

Ê: Ê...//da

daí daí esse foi u FINAL//

foi u fianl da istorinha MINHA//