

Maria Cristina Ribeiro

Fonoaudióloga

O ESTILO DO CONTO ORAL

UM ESTUDO DAS MARCAS ESTÉTICAS EM CONTADORES RURAIS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da UFMG.
Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Literatura e outros sistemas semióticos.

Orientadora: Prof^a Dra. Sônia Queiroz.

Co-orientador: Prof. Dr. César Reis

Belo Horizonte

2006

Agradecimentos

Aos meus pais, que despertaram em mim a curiosidade e semearam a percepção da beleza dos sons, vozes e letras.

Ao meu filho, pelo respeito ao meu trabalho e pela paciência em aguardar o final deste para termos lazer novamente.

À Sônia Queiroz, pelos ensinamentos, dedicação, disponibilidade e carinho com que orientou este estudo.

Ao César Reis, por me apresentar o mundo da prosódia e orientar a análise acústica desta pesquisa.

Ao Lical, pela "força" no computador, colaboração nas análises, criação do selo do CD e por compartilhar os momentos de ansiedade. Obrigada por estar junto!

Ao meu irmão Cacáudio, pela disponibilidade em realizar o tratamento estatístico dos dados e pelo acolhimento e esclarecimento das minhas dúvidas.

Ao meu irmão Mário Sérgio, por me ajudar a ordenar as idéias.

À sobrinha Janaína, por ceder, várias vezes, seu quarto e seu computador. Valeu!

À minha irmã Vanda, sobrinhos e amigos, pelo incentivo e por compreenderem minha ausência.

À Cristina Borges, por caminhar comigo na escrita.

À Luciana Lemos que, nesta nossa correria, disponibilizou um tempo para me ajudar no entendimento dos dados com que estava trabalhando.

À Patrícia Sales, que cedeu o *Winpitch* para instalar na minha casa.

Aos estagiários do Laboratório de Fonética, Camila e Alexandre, sempre prontos para ajudar.

Aos contadores de histórias que permitiram esta pesquisa e por nos presentear com suas narrativas orais.

A todos que torceram pela concretização deste trabalho.

Sumário

1. Um percurso: da patologia da voz à estética vocal.....	7
2. Tradição oral e estilo.....	15
3. A Prosódia do conto oral.....	27
3.1. Organização temporal.....	28
3.1.1. Duração.....	28
3.1.2. Velocidade de fala.....	29
3.2. Ritmo.....	31
3.3. Freqüência fundamental.....	35
3.3.1. Variação melódica.....	36
3.4. Análise acústica.....	40
4. Voz e performance.....	43
4.1. Voz.....	43
4.2. Performance.....	46
5. O conto oral do Vale do Jequitinhonha e do Vale do Mucuri.....	50
5.1. O corpus.....	50
5.2. Análise dos dados.....	54
5.3. Parâmetros analisados e métodos de análise.....	55
5.3.1. Freqüência fundamental.....	56
5.3.2. Organização temporal.....	58
5.3.2.1. Duração.....	59
5.3.2.2. Velocidade de fala.....	60
5.3.3. Estruturação rítmica.....	61
5.3.4. Análise estatística.....	61
6. O estilo do conto oral no Vale do Jequitinhonha e no Vale do Mucuri.....	63
6.1. Freqüência Fundamental.....	63
6.1.1. O estudo do perfil da curva de entonação.....	63
6.1.2. Tessitura.....	69
6.1.3. Faixa de variação da f0 nas sílabas pretônicas e tônicas.....	74
6.2. Organização temporal.....	80
6.2.1. Duração das sílabas pretônicas e tônicas.....	80
6.2.2. Duração das pausas entre os GTs.....	82
6.2.3. Velocidade de Fala.....	85
6.3. Estruturação Rítmica.....	89
6.4. Estudo comparativo entre 3 contadores.....	92
7. Conclusões e sugestões: O Estilo do Conto Oral.....	96
8. Referências.....	103

Lista de Gráficos

GRÁFICO 1 – Exemplo de visualização gráfica da relação intensidade-frequência.....	40
GRÁFICO 2 – Exemplo de visualização gráfica da relação intensidade ou frequência sobre um determinado tempo.....	41
GRÁFICO 3: Quadro comparativo do perfil das curvas de entonação.....	69
GRÁFICO 4 – Faixa de frequência, a tessitura em que se encontram os grupos tonais. Valores em hertz.....	70
GRÁFICO 5 – Tessitura dos grupos tonais. Valores em hertz.....	71
GRÁFICO 6 – Estudo comparativo sobre a tessitura dos GTs. Resultados em Hz	73
GRÁFICO 7 – Comparação da tessitura. Valores em Hz.....	73
GRÁFICO 8 – Faixa de frequência em que se encontram as sílabas tônicas e as sílabas pretônicas. Valores em hertz.....	75
GRÁFICO 9 – Faixa de variação da frequência das sílabas pretônicas dos contos e das entrevistas. Valores em Hertz.....	77
GRÁFICO 10 – Faixa de variação da frequência das sílabas tônicas dos contos e das entrevistas. Valores em Hertz.....	78
GRÁFICO 11 – Estudo comparativo sobre a duração das sílabas pretônicas dos contos e das entrevistas.....	82
GRÁFICO 12 – Estudo comparativo sobre a duração das sílabas tônicas dos contos e das entrevistas.....	82
GRÁFICO 13 – Comparação das pausas entre GTs dos contos e estruturas de repetição...84	
GRÁFICO 14 – Comparação da velocidade de fala entre contos e estruturas de repetição.	86
GRÁFICO 15 – Comparação da Velocidade de fala entre contos e estruturas de repetição.	87
GRÁFICO 17 – Comparação entre taxas de articulação.....	88

Lista de Tabelas

TABELA 1.....	90
TABELA 2.....	91
TABELA 3.....	93

Lista de Abreviaturas

DN – trecho de conto do discurso do narrador

ER – estrutura de repetição da narrativa

f0 – frequência fundamental

GT – grupo tonal

GTs – grupos tonais

Hz – hertz

ms – milissegundos

s– segundos

Resumo

Identificar alguns aspectos prosódicos em narrativas orais gravadas com contadores rurais do Vale do Jequitinhonha e do vale do Mucuri constitui o objetivo principal deste trabalho. Desejando contribuir para os estudos do estilo oral, consideramos os seguintes aspectos prosódicos: frequência fundamental, organização temporal (duração e velocidade de fala) e estrutura rítmica. A análise dos contos foi contraposta com a análise de entrevistas realizadas com os contadores de histórias, com a finalidade de apreender comportamentos recorrentes na voz do contador, no momento da contação, que caracterizam sua arte. Para tal, foi realizada a análise acústica utilizando o programa *Winpitch*. Após o levantamento dos elementos expressivos da voz, encontramos alguns recursos vocais que particularizam a prosódia destes contos. Falar utilizando maior inflexão vocal, falar mais devagar, destacar a palavra que se quer enfatizar através de maior variação da frequência e maior duração destas palavras em relação às outras palavras do conto são algumas marcas que identificam estas narrativas. Observamos, neste estudo, que o contar histórias apresenta características prosódicas que lhes são peculiares.

1. Um percurso: da patologia da voz à estética vocal

Como fonoaudióloga, fui apresentada a várias patologias, dentre elas as chamadas patologias da voz. Percorrendo esse universo, conheci a fisiologia da voz, a importância fundamental da respiração para a produção vocal, a estreita relação entre o tônus corporal e a voz, o que é ressonância e como a voz se transforma em palavras articuladas. Também aprendi que a emoção interfere na voz. Concluí que, para que ocorra uma produção vocal harmoniosa, saudável, corpo e emoção precisam estar equilibrados. Desarmonias no corpo ou na emoção podem gerar disfonias.

E foi tratando das disfonias que minha escuta e meu olhar se deslocaram para a pessoa que fala. Pessoa inserida em um contexto sócio-econômico e cultural, que tem uma história particular e que está apresentando uma alteração vocal. Como e para quem esta pessoa usa a sua voz? O que essa alteração representa em sua vida?

De uma forma geral, podemos pensar a voz a partir de vários enfoques:

- Voz... veículo de infinitas intenções...
- Voz... recurso que afeta o outro e é afetado pelo outro.
- Voz... movimento... ação...
- Voz que age e interage.

A voz parte do nosso corpo e corporifica nossos pensamentos e desejos. É também por meio dela que manifestamos nossa subjetividade e vivemos em coletividade.

Buscando sempre conhecer mais sobre a voz, tive a oportunidade de lecionar Técnicas Vocais no Núcleo de Estudos Teatrais, em Belo Horizonte, no

período de 1991 a 1993. Nesta época, foi possível explorar com meus alunos várias maneiras de vocalizar e de combinar recursos vocais para melhor expressar sentimentos e intenções.

Para transmitir intenções, utilizamos várias combinações de recursos vocais, tais como duração, freqüência, intensidade, ritmo, articulação, ressonância e respiração. Estas combinações são realizadas ao se pronunciar uma palavra isolada ou no decorrer da fala. Podemos dizer “oi” de várias formas e cada uma delas pode expressar um sentimento diferente, dependendo da combinação realizada (um “oi” bem articulado, rápido e forte pode ser um “oi” seco e não acolhedor; um “oi” que passeia do grave para o agudo e é pronunciado devagar é uma possibilidade de uma saudação acolhedora). Na organização do conjunto de estruturas de uma fala, podemos usar pausas entre uma palavra e outra, dizer um conjunto de palavras rápida ou lentamente, iniciar uma frase em um tom mais agudo e terminar no grave, enfim, podemos dispor dos recursos vocais de várias formas e arranjá-los de maneira que transmitam nossas intenções o mais fielmente possível (“Amanhã. Eu volto.”; “Amanhã eu volto”; “Amanhã eu vvoollttoo” – conjuntos arranjados com combinações de recursos vocais diferentes e que, por isso, transmitem sentimentos diferentes).

Existem relações entre as combinações dos recursos vocais escolhidos e as características pessoais, próprias de um determinado falante. Assim, a velocidade e o ritmo da fala estão relacionados com o tempo interior dos indivíduos; a intensidade da voz pode traduzir como o sujeito lida com a noção de limite próprio e do outro; a ressonância pode indicar o conteúdo emocional do discurso. Por exemplo: ao usar um foco de ressonância laríngeo, o falante poderá conferir à emissão uma característica tensa. Por outro lado, um foco de

ressonância excessivamente nasal poderá conferir à emissão uma característica infantilizada ou amorosa. Para Behlau e Pontes, existem algumas relações básicas entre os ajustes motores empregados na emissão vocal e certas características da subjetividade do falante.¹

Na expressão oral, ocorre a formação de padrões, existem escolhas de conjuntos organizados de recursos vocais que se repetem e vão deixando marcas e definindo um estilo, que pode ser individual ou de um determinado grupo, cultura ou geração. O estilo traduz o conjunto de valores escolhidos tendo em vista determinados padrões estéticos.

Segundo Guatarri, a “estetização está ligada a um movimento de reificação dos universos de valor [...] e todos os universos de valor são relacionáveis com categorias universais que recebem diferentes denominações segundo o paradigma em que cada uma se enquadre”.²

Jiménez, em seu diálogo com Guatarri, sublinha que o “terreno da experiência estética é aquele terreno onde somos capazes de cortar o *continuum* temporal que o universo informático, o universo organizacional de nossa cultura nos transmite”.³

Portanto, não há dúvidas de que a dimensão estética está intimamente relacionada com a cultura que a produz.

Assim, também a estética vocal está ligada à cultura de uma época e região. As várias culturas selecionam de maneira distinta o uso dos recursos vocais. Por exemplo: algumas línguas optam por uma emissão mais nasalada (como o francês), outras favorecem emissão gutural (como é o caso do alemão),

¹ BEHLAU; PONTES. *Avaliação e tratamento das disfonias*, p.127-129.

² GUATARRI. O novo paradigma estético, *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*, p. 136.

³ JIMÉNEZ. Diálogo, *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*, p. 135.

os japoneses optam por uma voz mais grave para a fala e uma mais aguda para o canto.

Da mesma maneira, são usados padrões vocais específicos para representar, no teatro, textos literários de uma época. Os recursos vocais utilizados na representação de uma tragédia são diferentes dos usados na comédia. O ritmo, a entonação, a intensidade, a altura da voz usados na encenação de uma peça infantil diferem de outros tipos de encenação. A voz do teatro é diferente da voz do contador de histórias.

Na história da humanidade, a presença da voz na aquisição de conhecimento e na manifestação da poesia e de várias artes é uma constante. A voz é cotidiana e está presente no momento do nascimento de várias manifestações artísticas. Vale lembrar que a definição de *literatura* do dicionário Aurélio inclui “qualquer dos usos estéticos da linguagem” e insere a “literatura oral” no conjunto de trabalhos artísticos.⁴

A voz é objeto de estudo para muitos pesquisadores. Irene Machado, referindo-se aos “Gêneros orais e suas fronteiras”, expressa a dificuldade de sistematização desses fenômenos, por ser a voz “social e individual” e porque, a cada enunciação, utilizam-se “fórmulas diferenciadas, fazendo da improvisação algo mais importante do que a memorização”.⁵ Nos gêneros orais, como provérbios, cantigas, rezas e histórias, a voz é o presente, é uma criação do momento, mas esta criação momentânea está encarregada de transmitir valores de geração para geração, ela representa uma tradição e como tal conserva traços específicos próprios desta mesma tradição. Estes traços, que vão se repetindo, criam o gênero, ou seja, o estilo. O estilo tem, pois, um aspecto

⁴ LITERATURA. In: FERREIRA. *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa*.

⁵ MACHADO. Oralidade e literariedade: a poética da tradição popular, *Revista USP*, p.162-165.

individual e um aspecto coletivo. Conforme escreve Compagnon, o estilo apresenta “um valor dominante e um princípio de unidade, um traço familiar, característico de uma comunidade no conjunto de suas manifestações simbólicas”.⁶

Na tentativa de captar o que as formas textuais da poesia oral têm, por hipótese, de específico, estudiosos realizaram várias pesquisas, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. Na década de 50, os autores Parry e Lord estudaram os traços de estilo referentes ao caráter social, como a uniformização de expressões e temas; o uso de marcas para distinguir gêneros, classes e indivíduos; a integração da história no presente; as marcas de duração e abundância verbal. M. Parry levou para Harvard uma coletânea de três mil e quinhentas gravações de cantores épicos que coletou na Iugoslávia entre os anos de 1934 e 1935 e começou a compilar este material em um livro que intitulou *The Singer of Tales*. Antes de terminar seu trabalho, faleceu. Após a morte prematura de Parry, seu discípulo A. B. Lord terminou o livro e o publicou em 1960. Esse trabalho foi denominado Teoria Formular de Parry e Lord e influenciou outros pesquisadores. Com base nessas coletâneas, vários outros trabalhos de pesquisa foram realizados.⁷

Compondo este conjunto de traços familiares, a voz também se apresenta como meio expressivo da linguagem de uma comunidade. Os aspectos prosódicos (dentre vários aspectos vocais estudados) podem ser agrupados de várias formas e a composição realizada nos revela indícios dos elementos vocais eleitos como mais significativos para expressar determinados valores de uma

⁶ COMPAGNON. *O demônio da teoria*, p.172.

⁷ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p.108.

cultura. Desta forma, na literatura oral, a voz, além de transmitir sentimentos, idéias, emoções, pode apresentar características de estilo literário.

O desenvolvimento tecnológico tornou possível a utilização da análise acústica no estudo da poética da voz, por meio de programas de computador que possibilitam que se avalie o papel de parâmetros tais como frequência, intensidade e duração da voz como elementos constituintes do estilo oral. Esses programas abrem a possibilidade de identificar escolhas de conjuntos organizados de recursos vocais que se repetem e vão deixando marcas e definindo um estilo, que pode ser individual, de um determinado grupo, cultura ou geração.

Identificar alguns traços estilísticos que caracterizam o conto oral como gênero literário constitui o objetivo principal deste estudo.

Para atingir o objetivo acima enunciado, foram analisados aspectos prosódicos das narrativas e levados em consideração os elementos constitutivos da performance.

Os aspectos prosódicos foram pesquisados por meio do estudo acústico da organização temporal e variação melódica, procurando características identificadoras do estilo desses contadores de histórias. A análise das narrativas orais⁸ – feita a partir da audição de fitas cassetes – direcionou o estudo para a estrutura prosódica dessas narrativas. O estilo dos contos orais já foi discutido semanticamente, sintaticamente, dentre outros, mas não através da análise acústica. Então, optamos por estudar os aspectos prosódicos por meio da análise acústica. À medida que ouvíamos os contos, algumas perguntas se formavam. Observamos uma variação importante na velocidade de fala no conto e nos questionamos: qual seria o efeito dessa variação? Será que a frequência

⁸ Análise perceptiva auditiva.

fundamental se apresenta mais alta no final das unidades prosódicas com o propósito de chamar a atenção do ouvinte para o que vem a seguir? Refletindo, a partir dos estudos de Cagliari, Chacon, Halliday, Meschonnic e Paul Zumthor, sobre o ritmo da fala como recurso organizador e construtor da própria linguagem, formulamos um novo questionamento: como se estrutura o ritmo no conto oral rural?

A leitura dos estudos teóricos de Paul Zumthor sobre a oralidade poética nos levou a refletir sobre a relação entre voz e performance. Para Zumthor, o conto oral se realiza plenamente na performance, aí incluídos, além da voz, o gesto e o ouvinte.⁹

Cabe destacar que este trabalho aborda a questão do estilo como gênero textual e não como marca autoral, mesmo porque, em se tratando de contos orais, não é pertinente se falar em autoria individual, mas, sim, em autoria coletiva. Como nos lembra Queiroz:

Fala-se em autoria coletiva, ou autor legião, na medida em que os textos são passados anonimamente de uma geração a outra, ainda que cada contador lhes acrescente seu estilo (dicção?) pessoal e as marcas de seu contexto sócio-cultural. O contador, portanto, figura sempre como intérprete, e a função da autoria é atribuída a abstrações como a tradição, a coletividade, o povo, não se cogitando a identificação de um autor individual (hoje não se cogita nem mesmo a identificação de uma origem cultural dos contos, como pretendida pelos folcloristas até as primeiras décadas do século XX)[...] ¹⁰

Este estudo transita, portanto, pelos campos literário e lingüístico. Jakobson já defendia a existência de uma relação entre Poética e Lingüística. No texto "Lingüística e Poética", este autor afirma que "como a Lingüística é a ciência global da estrutura verbal, a Poética pode ser encarada como parte integrante da Lingüística" e que "a linguagem deve ser estudada em toda a variedade de suas funções".¹¹

⁹ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p.155-216.

¹⁰ ALMEIDA; QUEIROZ. *Na captura da voz: As edições da narrativa oral no Brasil*, p. 148.

¹¹ JAKOBSON. *Lingüística e comunicação*, p. 119-122.

Seguindo o pensamento de que a arte verbal é um trabalho lingüístico, Queiroz, em seu artigo "Literatura: este lugar intralingüístico", escreve que:

Os estudos lingüísticos e literários vêm se desenvolvendo na contemporaneidade por grupos e pensamentos desagregados, o que está claramente representado na organização do conhecimento por áreas e subáreas em vigor no CNPq, assim como na contratação de professores do ensino superior. Essa desagregação no âmbito da pesquisa e do ensino não corresponde de modo algum aos usos da linguagem humana, em que se mesclam funções pragmáticas, lúdicas e estéticas.¹²

Buscando contribuir para reverter esse quadro, nossa pesquisa caracteriza-se essencialmente como transdisciplinar.

¹² QUEIROZ. Literatura: este lugar intralingüístico, *Scripta*, p. 233.

2. Tradição oral e estilo

Os seres humanos possuem uma linguagem marcada pelo mundo sonoro. A oralidade é uma constante da linguagem. De todas as línguas faladas, só algumas utilizam a escrita e, dessas, apenas uma parte produz literatura. A sociedade humana primeiro usou o discurso oral, só muito mais tarde em sua história é que usou a escrita. Em 1998, Walter Ong nos informa que

Na realidade, a língua é tão esmagadoramente oral que, de todas as milhares de línguas – talvez dezenas de milhares – faladas no curso da história humana, somente cerca de 106 estiveram submetidas à escrita num grau suficiente para produzir literatura – e a maioria jamais foi escrita. Das cerca de 3 mil línguas faladas hoje existentes, apenas aproximadamente 78 têm literatura.¹³

A cultura oral se caracteriza por uma interação direta entre os indivíduos. Para os povos orais, a fala é uma expressão do pensamento e também um modo de ação. A palavra falada, para estes povos, é dotada de grande poder.

Havelock afirma que as expressões *oralidade* e *oralismo* “caracterizam sociedades inteiras que têm se valido da comunicação oral, dispensando o uso da escrita. E, por fim, são usadas para identificar um certo tipo de consciência, que se supõe ser criada pela oralidade ou que pode se expressar por meio dela”.¹⁴

Sobre o pensamento e a expressão numa cultura oral primária, Ong diz que tendem a ser “mais aditivos do que subordinativos, [...] mais agregativos que analíticos, [...] redundantes, [...] conservadores, [...] próximos ao cotidiano da vida humana, [...] mais empáticos e participativos, [...] mais situacionais do que abstratos”.¹⁵

¹³ ONG. *Oralidade e cultura escrita*, p. 15.

¹⁴ HAVELOCK. *A equação oralidade-cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna*, p.17.

¹⁵ ONG. *Oralidade e cultura escrita*, p. 46-70.

Na ausência da escrita, o pensamento se organiza de acordo com padrões mnemônicos. A escrita registra a mensagem em suporte material externo ao corpo humano e isso faz com que seja possível recorrer-se a ela para recordar algo, o que não é possível na oralidade. E é por isso que são utilizadas algumas técnicas de memorização. As repetições de palavras e de sons e o uso de epítetos são recursos que facilitam a memorização. Para Ong, “quanto mais complexo é o pensamento oralmente padronizado, maior é a probabilidade de que seja caracterizado por expressões fixas utilizadas com habilidade”.¹⁶ Para este autor, as culturas orais “usam histórias da ação humana para armazenar, organizar e comunicar boa parte do que sabem”¹⁷, e, para isto, utilizam-se das narrativas por serem fáceis de repetir.

A narrativa oral compõe-se da sabedoria adquirida do acontecido. A rede de conhecimentos é tecida no cotidiano e sua trama comporta uma sabedoria prática, que é transmitida sob a autoridade do vivido.

A experiência humana é intercambiada de pessoa para pessoa e, assim, não cai no esquecimento. A narrativa mantém viva a história, apresenta-se como memória. Não estamos nos referindo a uma coleção de lembranças fixas, mas a um sem cessar de ajustes, transformações e recriações. Memória que não se manifesta como uma simples recordação, mas, sim, como uma recordação mesclada com as transformações que o conjunto das experiências proporciona. As questões colocadas pela sociedade estão sempre mudando e, por sua vez, a obra também se modifica, é o que Zumthor chama de “movência” do texto oral.¹⁸ A cada performance, o texto oral reelabora a experiência vivida e atualiza o seu material, trabalhando continuamente com as variantes para veicular a

¹⁶ ONG. *Oralidade e cultura escrita*, p. 46.

¹⁷ONG. *Oralidade e cultura escrita*, p. 158.

¹⁸ ZUMTHOR. *A letra e a voz: a literatura medieval*, p. 145.

tradição. A narrativa não reduz situações complexas a conceitos, mas reconstitui, reconfigura seus significados.

Zumthor, em *Introdução à poesia oral*, menciona o papel unificador das “percepções dispersas” na poesia oral. Para este autor, a voz resulta em uma “convergência de saberes” e revela uma identidade (um saber que o grupo tem de si próprio).¹⁹ As vozes cotidianas dispersam as palavras, as vozes poéticas as reúnem. As vozes cotidianas da comunidade são assimiladas pelos poetas que as presentificam na memória. A memória envolve toda a existência, envolve o vivido e o mantém presente nos discursos humanos; inscreve o homem na sua história pessoal e coletiva e constitui um bem comum no grupo em que é produzida.

A rememoração narrativa, de acordo com Benjamin, apresenta uma “dimensão utilitária”. A experiência ensina, mobiliza sentimentos e comportamentos porque permite repensar o acontecido. A voz possibilita a percepção de um mundo que está em nós e com o qual nos identificamos, ela amplia nossa percepção do real, revelando uma insuspeitada faceta, que, ao se mostrar, incorpora-se a nós, alargando nossa compreensão. Neste sentido a voz é sabedoria.²⁰

A tradição é compartilhada pelas pessoas de uma sociedade e assimilada como um conselho de quem sabe mais porque tem mais experiência (sabedoria), o narrador. A experiência do narrador, de acordo com Benjamin, pode ser adquirida através de viagens: aquele que por viajar muito aprende com outras culturas e importa estes aprendizados para sua comunidade. E também pode ser adquirida sem que o narrador saia da comunidade: ele se torna um

¹⁹ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 264-265.

²⁰ BENJAMIN. *Magia, técnica, arte e política*, p. 200.

conhecedor profundo das suas histórias e tradições e as transmite em narrativas.²¹ O narrador é um historiador na medida em que reúne fatos do cotidiano e os elabora para posterior apresentação para sua sociedade. A sabedoria, neste contexto, é repassada através de provérbios, em forma de histórias ou ainda através de narrativas de países estrangeiros. Estes intérpretes são responsáveis por transmitir esta sabedoria. Walter Benjamin, em "O narrador", afirma que "a arte de dar conselhos é tecida na substância viva da existência e tem um nome: sabedoria. A sabedoria é o lado épico da verdade".²²

As histórias na cultura oral, ao serem escutadas, consistem fator de orientação na vida das pessoas. A transmissão se dá no imediato da palavra falada e escutada. A força imagética da palavra suscita à consciência a moral da história, aconselha, ensina, gera conhecimento. A palavra pronunciada, dentro de uma situação existencial, participa de um processo dinâmico e resulta em sentidos que propiciam transformações de sentimentos e ações por parte daquele que a escuta.

A fala tem inspirado vários estudos, a arte da retórica, por exemplo, é tema de profundos estudos desde a Grécia antiga, a oratória se constituiu em uma arte. Pesquisadores africanos introduziram o conceito de *oratura* em oposição à literatura, sendo que o primeiro diz respeito aos textos orais e o segundo, aos escritos. Podemos observar, como afirma Ong, que "a escrita não levou a oralidade a um encolhimento, mas consagrou-a".²³

Realizando uma retrospectiva, Havelock indica alguns autores e suas obras que "fizeram um anúncio conjunto: o de que a oralidade (ou oralismo) deveria ser posta em evidência". Cita *A Galáxia de Gutenberg*, de McLuhan (1962); O

²¹ BENJAMIN. *Magia, técnica, arte e política*, p.198.

²² BENJAMIN. *Magia, técnica, arte e política*, p. 200-201.

²³ ONG. *Oralidade e cultura escrita*, p. 18.

pensamento selvagem, de Lévi-Stauss (1962); *As conseqüências da cultura escrita*, de Jack Goody e Ian Watt (1963) e *Prefácio para Platão*, de autoria do próprio Havelock (1963). Para este autor, o fato destas quatro obras terem sido publicadas praticamente na mesma época, sem que os autores mantivessem contatos entre si, refletiu o pensamento da França, Inglaterra, Estados Unidos e Canadá com relação ao uso da tecnologia nos meios de comunicação. O uso do telefone, do rádio e da televisão foram motivos de reflexão sobre a transformação do alcance da palavra falada.²⁴

Alguns desses estudos sobre a oralidade apontam para algumas características comuns nos textos orais: uso de provérbios para ajudar a esclarecer uma situação; existência de casamentos felizes; histórias de dilema que apresentam uma questão moral para reflexão do público. Na apresentação oral, as descrições são freqüentemente limitadas, “funcionam como ponto de partida ou como pano de fundo da ação para o herói [...] apenas para apresentação exigida pela ação”, como afirma Schipper.²⁵ A descrição só é detalhada quando há a necessidade de enfatizar características de seres e situações estranhas ou bizarras. Na tradição oral, observa-se também a repetição de expressões, o exagero dos detalhes, o uso de hipérboles, os efeitos de humor. Elementos tradicionais e modernos são utilizados nas performances, o intérprete combina elementos de memória e da vida cotidiana, fantasia e realidade, o que caracteriza uma de suas qualidades artísticas. Podemos encontrar na mesma história momentos de magia e referências a refrigerantes, a dinheiro, a tecnologia.

²⁴ HAVELOCK. *A equação oralidade-cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna*, p.18.

²⁵ SCHIPPER. *Oral literature and written orality, Beyond the boundaries: African literature and literary theory*, p. 64-78.

A essas características comuns, a essas regras respeitadas no momento da performance, denominamos *estilo do conto oral*.

A palavra *estilo* pertence tanto ao léxico popular quanto ao vocabulário da literatura. A noção de estilo abrange vários aspectos da vida do homem, como o esporte, a moda, a arte, a antropologia, a sociologia. Podemos verificar o uso desse termo em vocabulário especializado e no cotidiano.

Os aspectos da noção do estilo, como lembra Compagnon, são numerosos:

[...] estilo é uma norma (modelo a ser imitado); é um ornamento (efeito); é um desvio (pressupõe a sinonímia); é um sintoma (liga-se a minúcias que escaparam ao controle); é um gênero (propriedade do discurso, adaptação da expressão a seus fins); é uma cultura (um valor dominante característico de uma comunidade). Estes aspectos podem ser coletivos ou individuais, verbais e não verbais. Assim, o estilo é uma noção complexa, múltipla, ambígua.²⁶

Estilo é um modo de expressão que traduz o conjunto de valores escolhidos, tendo em vista determinados padrões estéticos. Denota ao mesmo tempo subjetividade, identidade, gênero, época. Nesse sentido, de acordo com Umberto Eco, “estilo é um modo de agir segundo regras [...] próprias”.²⁷

Eco identifica Flaubert e Proust como autores que consideram o estilo um conceito semiótico: para Flaubert, o estilo “é uma forma de moldar a própria obra e para Proust o estilo torna-se uma espécie de inteligência transformada”.²⁸

Para Umberto Eco, vem desses autores a idéia do estilo como “modo de formar”. O modo de formar é constituído por todos os recursos utilizados em uma obra artística, não só o léxico ou a sintaxe. Para esse autor, pertencem ao estilo o uso da língua e também “o modo de dispor estruturas narrativas, de desenhar personagens, de articular pontos de vista”.²⁹

²⁶ COMPAGNON. *O demônio da Teoria*, p. 166-172.

²⁷ ECO. *Sobre a Literatura*, p. 151-152.

²⁸ ECO. *Sobre a Literatura*, p.152.

²⁹ ECO. *Sobre a Literatura*, p.152.

Possenti propõe pensar a língua como resultado do trabalho e o discurso como atividade, propõe considerar que o discurso é feito na língua e que atua em cada evento e, partindo dessa via, afirma, como Goethe, que “o estilo não é [...] nem o particular nem o puro, nem o universal, mas o particular em instância de universalização e o universal que se despe para remeter a uma liberdade singular”.³⁰

Por ser uma noção complexa, a noção de estilo na literatura esteve desacreditada. O estilo foi considerado um conceito “pré-teórico” a ser superado pela ciência da língua. Depois de 1970, o termo caiu em desuso, sendo substituído por “semiótica da poesia”.

Compagnon rememora a resposta de Riffaterre ao artigo de Jakobson e Lévi-Strauss sobre o poema “Les Chats”, em que Riffaterre dizia que: “Nenhuma análise gramatical de um poema pode dar-nos mais do que a gramática do poema”.³¹

Para alguns autores, a questão da pertinência literária de um traço lingüístico ficou sem lugar depois do esvaziamento do estilo. Compagnon indaga: “Qual é a análise responsável pelo estudo da função expressiva?”³²

Em 1975, o filósofo Nelson Goodman publica o artigo “O estatuto do estilo”, em que define estilo como “assinatura”.

Compagnon menciona, também, a contribuição de Gérard Genette na tentativa de reconciliar poética e estilística. Em 1991, Genette propõe uma nova definição: “O estilo é a função exemplificativa do discurso, função oposta à denotativa”.³³

³⁰ POSSENTI. *Discurso, estilo e subjetividade*, p. 199.

³¹ RIFATERRE apud COMPAGNON. *O demônio da Teoria*, p. 177.

³² COMPAGNON. *O demônio da Teoria*, p. 181.

³³ COMPAGNON. *O demônio da Teoria*, p. 190.

Assim, a noção de estilo é recriada, e três aspectos do estilo, segundo Compagnon, “voltaram a ocupar o primeiro plano”:

O estilo é uma variação formal a partir de um conteúdo (mais ou menos) estável; o estilo é um conjunto de traços característicos de uma obra que permite que se identifique e se reconheça [...] o autor; o estilo é uma escolha entre várias “escrituras”.³⁴

Compagnon também afirma que “a fala está doravante de volta, no primeiro plano tanto da lingüística quanto da estilística: ambas estão mais preocupadas com a linguagem em ação do que com a linguagem em potencial, e a *pragmática*, novo ramo da lingüística, nascida há vinte anos, as reconciliou”.³⁵

Em 2001, Peres constata que “em livrarias de Paris, o setor de ‘novidades’ na área de Letras vem apresentando publicações diversas que trazem em seu título referências a ‘estilo’”. E, afirma que, na recente obra de Jean- Michel Adam, *Le style dans la langue*, encontra-se a frase: “A estilística está em moda nesse fim de século”.³⁶

Sobre a estruturação poética, no regime da oralidade, Zumthor afirma que “a norma se define menos em termos de lingüística do que de sociologia”. E que “o texto [...] vai ser a seqüência lingüística percebida auditivamente”. Segundo o autor, a forma de apresentação da obra é a própria regra. Refere-se à performance como um elemento importante da forma.³⁷

Para analisar as formas lingüísticas, Zumthor as separa em *macroformas* (textos inteiros e grupos de texto, ordem dos modelos e dos gêneros) e *microformas* (ordem léxico-sintática e ordem dos efeitos do sentido).

³⁴ COMPAGNON. *O demônio da Teoria*, p.194.

³⁵ COMPAGNON. *O demônio da Teoria*, p. 193.

³⁶ PERES. *Revisitando o estilo: por uma travessia na escrita?*, p. 15.

³⁷ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 81-84.

Para Zumthor, as macroformas dependem de elementos expressivos, não-lingüísticos, ligados à função social da performance. Ele entende por *não-lingüístico* os aspectos formais que resultam da existência do grupo social e da “sensorialidade do corpo” (o corpo físico individualizado na performance e o corpo da coletividade).³⁸

As macroformas apresentam dois elementos que são universais, que se encontram em qualquer cultura, definidos por Paul Zumthor como *força* e *ordenação*. “A *força* constitutiva de uma macroforma se define em termos de funções; a *ordenação*, segundo a natureza daquilo que a programação comporta”.³⁹

A *força* seria, então, a performance executada por um indivíduo (a faixa etária, o sexo) e teria a finalidade de preservação do grupo social; finalidade de apoio ou de oposição a uma circunstância.

A *ordenação* varia segundo o caráter da organização prévia do texto quanto ao tipo, volume e contexto do discurso; apresenta contrastes como sagrado/profano, lírico/narrativo, longo/breve, monólogo/diálogo.

As microformas de Zumthor estão relacionadas ao *estilo*; conjunto de traços que revelam as relações dos elementos do texto (intensidade, reações afetivas, predominância ou não de palavras, jogos de repetição, etc.). Para esse autor, “estes traços, mais ou menos claros, manifestam em poesia a oposição que, por suas funções, distingue a voz da escrita”.⁴⁰

Zumthor distingue *oralidade* e *vocalidade*. *Oralidade* “é um termo histórico que designa um fato que diz respeito às modalidades de transmissão: mensagem transmitida por intermédio da voz e do ouvido” e *vocalidade* “é noção

³⁸ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 85.

³⁹ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 88.

⁴⁰ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p.132.

antropológica, relativa aos valores que estão ligados à voz como voz, integrados ao texto que ela transmite".⁴¹

Bakhtin, ao abordar o que denomina "gêneros do discurso", afirma que "o estilo está indissolúvelmente ligado ao enunciado e a formas típicas de enunciados, isto é, aos gêneros do discurso"⁴². Seguindo essa via, para se analisar a obra oral, é preciso que sejam estudados os tipos "relativamente estáveis" do enunciado no momento em que esteja sendo oralizado, em um contexto, em sua existência discursiva. É o funcionamento do discurso que se torna objeto do estudo. É na performance que o texto oral se modela, que é estilizado. Na poesia oral, o poeta necessita apresentar uma facilidade de dicção, um poder de sugestão, precisa explorar ritmos e tirar o máximo de proveito dos recursos próprios da fala e do gesto. É no imediatismo do encontro "de uma voz e de uma escuta"⁴³ que se produzem as significações do conto oral.

Peres afirma que o estilo "[...] pode ser compreendido como uma via marcada por reiteradas reinvenções [...]"⁴⁴. A autora pensa o estilo pela via da travessia. Podemos aqui associar o estilo com o conceito de performance proposto por Zumthor, ambos afirmam que é durante o acontecimento que o próprio acontecimento cria forma.

Os gêneros orais, tradicionalmente, estão enraizados na experiência cotidiana e condicionados a uma cultura que determina regras e procedimentos que ordenam o texto. De acordo com Zumthor, estes procedimentos variam segundo alguns parâmetros, como, por exemplo, "o tipo de língua natural onde

⁴¹ ZUMTHOR. *Escritura e nomadismo*, p. 116-117.

⁴² BAKHTIN. *Os gêneros do discurso*, p. 283.

⁴³ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 133.

⁴⁴ PERES. *Revisitando o estilo: por uma travessia na escrita?*, p. 49-50.

eles atuam, [...] os costumes e estilos particulares que, em certas culturas, distinguem as classes de idade, [...] estilos de época, [...] estilos locais".⁴⁵

Segundo Zumthor, os mexicanos distinguiram dois tipos de poesia oral, uma que permanece estável de performance em performance e outra que permite propor, a cada performance, uma nova ordem sem prejudicar o conteúdo da poesia.

Os estudos de Zumthor demonstram que a oralidade comporta tendências próprias: podemos observar uma relação entre duração do discurso e número de frases; a frequência da parataxe; os fatores figurativos elementares (deslocamento, substituição, transferência)... Os poetas das sociedades tradicionais tendem a privilegiar uma forma gramatical, multiplicando o uso de determinados afixos, de um tempo verbal, regras estas, que são transmitidas como receitas de um ofício. A oralidade comporta ainda regras fônicas (rima, aliteração, ecos sonoros, ritmos).⁴⁶

A tendência à repetição de estrofes, frases, grupos prosódicos ou sintagmáticos, de palavras, de fonemas, de sons onomatopaicos, favorece a instalação do ritmo. As recorrências tecem no discurso um fio associativo que auxilia na constituição das significações. A repetição, além das combinações estilísticas, constitui um modo de composição utilizado em várias culturas. A recorrência discursiva, sob todas as formas em que se realiza, é um meio bastante eficaz de verbalizar uma experiência e de fazer com que o ouvinte dela participe.

Sobre esses traços definidores da poesia oral, Paul Zumthor afirma:

Segundo a opinião mais comum entre os etnólogos (e os raros estudiosos de poesia a par de seus trabalhos), o traço constante, e talvez

⁴⁵ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 137.

⁴⁶ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 143-148.

universalmente definidor, da poesia oral é a recorrência de diversos elementos textuais: "fórmulas" no sentido de Parry-Lord e, de modo mais geral, toda espécie de repetição ou de paralelismo.⁴⁷

Esses traços aparecem, em maior ou menor grau, em todos os gêneros de poesia oral, inclusive nas narrativas em prosa, nosso objeto de estudo aqui.

As narrativas orais rurais são transmitidas pela voz. Zumthor nos lembra que a voz, no momento da performance, é um dos elementos constitutivos da linguagem da poesia oral e que podemos descrever suas qualidades materiais: "o tom, o timbre, o alcance, a altura, o registro... e a cada uma delas o costume liga um valor simbólico".⁴⁸

⁴⁷ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 148.

⁴⁸ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*. p. 11.

3. A Prosódia do conto oral

Em seu livro *Introdução à poesia oral*, Zumthor destaca a falta de uma ciência da voz que proponha noções operatórias às pesquisas sobre as poesias orais.⁴⁹ A Prosódia, ao estudar os elementos de duração, intensidade e freqüência da fala, pode ser uma possibilidade para melhor se compreender estas poesias.

Este capítulo tem o propósito de compreender a prosódia e seus parâmetros para a análise acústica.

Cagliari considera que os elementos prosódicos estão reunidos em três grupos: 1) elementos da melodia da fala (tom, entonação, tessitura); 2) elementos da dinâmica da fala (duração, mora, pausa, tempo, acento, ritmo, arsis/tesis); 3) elementos da qualidade da voz (volume, registro).⁵⁰

Pickett afirma que os elementos de duração, intensidade e freqüência compõem as características prosódicas. Para esse autor, o que nossa mensagem contém – as palavras, as frases – está inserido no nosso código lingüístico. Esse código distingue nossa língua de outras. Nosso código lingüístico é utilizado a partir de intenções e é permeado por aspectos afetivos, que mudam automaticamente o tom e o ritmo da nossa voz. A emoção é um elemento expressivo desse código lingüístico. As variações prosódicas estão relacionadas com as ênfases, atitudes e intenções sobre o que estamos falando. Para ressaltar uma palavra ou frase que o falante considera especialmente significativa, ele utiliza determinada acentuação e entonação que nos permitem entender qual é

⁴⁹ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p.9.

⁵⁰ CAGLIARI. *Prosódia: algumas funções dos supra-segmentos*, p.137-151.

a importância dada pelo falante à cada palavra. Os estudos de Pickett demonstram a importância de se considerar o acento tônico e a entonação:

Por meio de padrões de entonação nós diferenciamos funções gramaticais: um exemplo é a entonação ascendente de uma pergunta contrastada com a entonação descendente de uma afirmativa. Alguém pode dizer: **Isto é "insight"** usando um deslizamento descendente na frequência ou alguém pode perguntar **Isto é "insight"?** Usando um deslizamento ascendente. Em acréscimo a de acentuação de sílabas usadas na linguagem para diferenciar significados. (...) Por exemplo, a frase pode ser falada com ênfase em qualquer uma das três palavras, **isto, é, insight** dependendo de para qual palavra o falante quer que o ouvinte dê especial atenção.⁵¹ (tradução do autor)

Para identificar o estilo dos contos rurais do ponto de vista da prosódia, escolhemos estudar a organização temporal, o ritmo e a frequência fundamental, parâmetros que descreveremos a seguir.

3.1. Organização temporal

A organização temporal da fala pode se relacionar à duração de um segmento de fala (sílabas, palavras, frases) e/ou à duração de todo o tempo da fala.

Inicialmente discutiremos sobre o conceito de duração e, em seguida,, sobre o conceito de velocidade de fala.

3.1.1. Duração

A duração é um parâmetro prosódico que se relaciona com a velocidade da fala e é também um elemento analisado na procura do ritmo. Nas medidas acústicas, o tempo é representado, em gráficos, pela distância espacial.⁵²

Em sua tese de doutorado, Cardoso explicita que podemos olhar a duração sob vários pontos de vista: duração da vogal, que é influenciada pelo modo e ponto articulatorio das consoantes que a sucedem; duração da

⁵¹ PICKETT. *The acoustic of speech communication*, p.77-78. (original em inglês).

⁵² CRYSTAL. *Prosodic systems and intonation in English*, p. 381.

consoante, que é influenciada pelo ponto e modo articulatórios; duração da sílaba, que é influenciada pela extensão lexical e a posição da sílaba acentuada dentro da palavra; duração da palavra, que é influenciada pelo número de sílabas que constitui a palavra; duração da frase (frases mais longas tendem a apresentar segmentos vocálicos mais curtos e a posição da vogal na frase determina sua duração).⁵³

Azevedo lembra que o padrão de duração de determinados itens lexicais em um mesmo enunciado pode ser modificado de acordo com o padrão de entonação empregado.⁵⁴

Cagliari afirma que a duração interage com a qualidade vocal, entonação e velocidade de fala.⁵⁵ O autor concorda com Crystal quanto à utilização da duração na ênfase e afirma ainda que a sílaba tônica é sempre mais longa.

Verificamos em nossa revisão bibliográfica sobre duração que esta exerce um papel relevante na marca acentual e podemos identificá-la como o principal correlato acústico do acento no português.

3.1.2. Velocidade de fala

A velocidade de fala é medida pelo número de sílabas faladas por segundo.

Várias pesquisas envolvendo velocidade de fala foram realizadas no Laboratório de Fonética da Faculdade de Letras da UFMG, como se pode observar a seguir:

⁵³ CARDOSO. *Apraxia de desenvolvimento: um estudo prosódico da fala de crianças de 10 anos*, p. 65-70.

⁵⁴ AZEVEDO. *Aspectos prosódicos da fala do parkinsoniano*, p. 21.

⁵⁵ MASSINI-CAGLIARI. *Prosódia: algumas funções dos supra segmentos*, p.137-151.

- Alves analisando a entonação utilizada na fala persuasiva de vendedores conclui que “a alteração da velocidade de fala não foi um fator presente em enunciados persuasivos”.⁵⁶
- Lopes estudou a duração da vogal nas sílabas pretônicas e tônicas na fala de crianças e observou a influência do fator idade na duração da emissão.⁵⁷
- Valente encontrou em sua pesquisa um valor médio de 5 sílabas por segundo em falantes fazendo um relato sobre a leitura de um texto. Seus informantes eram brasileiros de Belo Horizonte, Minas Gerais.⁵⁸

Para Behlau e Pontes, a velocidade de fala relaciona-se aos diferentes ajustes motores necessários à sua articulação e estão ligados à intenção ou emoção que rege o discurso.⁵⁹ Assim, por exemplo, a velocidade de fala aumentada pode corresponder à ansiedade e a velocidade de fala lenta pode representar calma. Em pesquisa realizada em São Paulo, em que foram feitas leituras de texto, concluíram que a média da velocidade de fala observada é de 140 palavras por minuto. Valores inferiores a 130 palavras por minuto foram considerados lentos e superiores a 180 palavras por minuto foram considerados muito rápidos.

Cagliari afirma que a velocidade de fala é um fenômeno ligado ao parâmetro de duração e que ela afeta a duração intrínseca da sílaba.⁶⁰

Nos estudos sobre velocidade de fala, existem duas maneiras de medição: a *taxa de elocução* é a medida que considera a fala juntamente com as pausas ocorridas em cada unidade prosódica analisada e a *taxa de articulação* é a

⁵⁶ ALVES. *O estudo entonativo da persuasão na fala do vendedor*, p. 98.

⁵⁷ LOPES. *A prosódia da frase alternativa na fala de crianças*, p. 104.

⁵⁸ VALENTE. *Aspectos prosódicos da leitura oral*, p. 102.

⁵⁹ BEHLAU; PONTES. *Avaliação e tratamento das disfonias*, p. 106.

⁶⁰ MASSINI-CAGLIARI. *Prosódia: algumas funções dos supra segmentos*, p. 137-151.

medida em que os valores das pausas são retirados e somente os fonemas articulados são considerados. Estes dados são aferidos através da divisão do número de sílabas pela duração da unidade prosódica.

A pesquisa realizada por Guaitella e colaboradores, através do diálogo entre duas pessoas e posteriormente através da leitura em voz alta feita pelas mesmas pessoas, encontrou o valor médio de seis sílabas por segundo para a velocidade de fala habitual.⁶¹

3.2. Ritmo

Ritmo, para Gladis Cagliari, “é uma maneira que a linguagem tem para organizar no tempo o que deve ser dito”.⁶²

Esta autora afirma que, em lingüística, a idéia de ritmo está ligada à idéia de tempo, duração. Por isso, as línguas freqüentemente são divididas em línguas de ritmo silábico e línguas de ritmo acentual. Seguindo a linha de trabalho de Abercrombie, Cagliari discute as unidades que devem ser objeto de um estudo rítmico da fala – sílabas, moras, pés, grupos tonais, impulso e repouso, icto e rêmis, ársis e tésis – e classifica o português como língua de ritmo acentual, apesar de observar no *corpus* com que trabalhou evidências que classificariam o português tanto como língua acentual, como de ritmo silábico. Para a pesquisadora, não é possível estudar a duração/ritmo no português do Brasil de maneira tradicional, dividindo os enunciados em pés isócronos; é preciso levar em consideração outros fatores, além da noção de isocronia, em especial, a entonação.

Halliday propõe o estudo do ritmo com base no “pé métrico”.⁶³ Cada pé consiste em uma sílaba tônica seguida ou não por sílabas átonas. Quando o pé

⁶¹ GUAITELLA *et alii*. *Prosodie comparée d'un dialogue spontané et sa relecture: analyse de quelques faits*, p 218-232.

⁶² CAGLIARI. *Acento e ritmo*, p. 11;41;67.

⁶³ HALLIDAY. *A course in spoken English: intonation*, p. 1-3.

começa com uma sílaba átona, dependendo da ênfase que o falante pretende ou dependendo do ritmo, esta sílaba se transforma em tônica. Por ser o pé uma unidade de medida do ritmo, Halliday afirma que a duração de cada pé é, mais ou menos, a mesma. Esta equivalência de tempo está relacionada ao número de sílabas em cada pé. Quando se fala mais rapidamente, tem-se um pé com um número maior de sílabas e, em uma fala mais lenta, tem-se um outro, cujo número de sílabas é menor.

O ritmo de uma língua falada, segundo Delas e Filliolet, é devido à percepção de sílabas marcadas subjetivamente pela intensidade, duração e altura. A percepção do acento tônico, para estes autores, é destacada no papel da duração, que constitui um fator de acentuação. Eles afirmam também que “o ritmo pode trazer em si a idéia de dinamismo ou de quietação, de equilíbrio ou desequilíbrio e que são, no caso, hipóteses verificáveis”.⁶⁴

Para Masaud Moisés, *ritmo* é “movimento de um objeto no curso do tempo”⁶⁵. O ritmo é influenciado pela fusão entre a emotividade, a musicalidade e a carga semântica. O ritmo impressiona nossa sensibilidade, por isso é subjetivo e pode gerar interpretações diferentes. No verso, o ritmo varia conforme o metro utilizado (esquema fixo ou livre), a emoção e a semântica. Na prosa, o ritmo está relacionado ao tempo do pensamento, diferentemente do ritmo metrificado dos poemas, mas o ritmo poético se encontra tanto na poesia como na prosa.

Segundo Barata, “a noção de ritmo assinala a diferença entre duas concepções filosóficas do tempo: o tempo como duração contínua, como fluxo ininterrupto [...], por um lado, por outro lado, o tempo descontínuo [...] aritmetizado em acontecimentos [...]”.⁶⁶ Para trabalhar esta diferença de

⁶⁴ DELAS; FILLIOLET. *Lingüística e poética*, p. 171-172.

⁶⁵ MOISÉS. *A criação literária*, p. 176-194.

⁶⁶ BARATA. *Ritmo*, *Enciclopédia Einaudi*, Oral/escrito, p. 105.

concepção do tempo, o autor remete a Bergson, sobre o fluxo ininterrupto do tempo, e a Bachelard, que aborda os intervalos do tempo. Ele insere o ritmo no conceito de Bachelard, definindo-o como a “alternância entre reconstituição e não reconstituição”, em que a pausa seria o elemento mais importante.⁶⁷

Refletindo sobre as bases corporais do ritmo, Barata recorda que o homem está preso em seu próprio corpo, com seus movimentos, sua sensibilidade visceral entre sono e vigília, digestão e apetite, que fazem parte das “cadências” das ações. Afirma que a repetição de gestos, a coordenação da marcha com os movimentos dos braços, a relação entre o gesto e a palavra criam formas e, neste sentido, “os ritmos criam as formas”.⁶⁸

Forma é um dos sentidos etimológicos de ritmo, do grego *rhythmós*. Benveniste afirma que a própria busca etimológica da noção de ritmo é complexa e sujeita a interpretações errôneas, como acontece com o termo *rhythmós* associado equivocadamente aos movimentos regulares das ondas. *Rhythmós*, para este autor, está associado originalmente à noção de fluir e “o que flui é o rio”⁶⁹, não as ondas do mar. Benveniste define este termo grego como “maneira particular de fluir”.⁷⁰ Portanto, o conceito de ritmo, já na sua origem, ultrapassa a métrica.

Barata, Ong, Zumthor, dentre outros estudiosos da oralidade, lembram-nos de que, numa civilização oral-auditiva, o ritmo exerce um papel de facilitador da função mnemônica. A repetição do enunciado ou de algumas de suas partes cria um ritmo que auxilia na memorização do texto.

⁶⁷ BARATA. Ritmo, *Enciclopédia Einaudi*, Oral/escrito, p. 95.

⁶⁸ BARATA. Ritmo, *Enciclopédia Einaudi*, Oral/escrito, p. 99.

⁶⁹ BENVENISTE. *Problemas de lingüística geral*, p. 362.

⁷⁰ BENVENISTE. *Problemas de lingüística geral I*, p. 368.

Meschonnic afirma que o ritmo de um texto oral “ultrapassa a contagem”.⁷¹ Ou seja, ultrapassa a métrica. Este autor reflete sobre a necessidade de se pensar o discurso percebendo a existência de um contínuo entre as palavras e não em termos do que chama de “reino do descontínuo” (palavra, frase, língua...). Trata-se de “pensar o discurso em termos de discurso”. Neste sentido, o ritmo é uma organização subjetiva do discurso. Na oralidade, esta organização acontece através da entonação e das pausas, que são, para Meschonnic, elementos da rítmica do sentido. Com o ritmo, ouve-se a respiração, o corpo, o sujeito.⁷²

Otávio Paz é mais um autor a dizer que o ritmo “é algo mais que medida, algo mais que tempo dividido em porções. O ritmo provoca uma expectativa, suscita um anelo. O ritmo engendra em nós uma disposição de ânimo, [...] coloca-nos em atitude de espera”.⁷³ Paz entende o ritmo inseparável de um conteúdo; para ele, a frase e o ritmo são a mesma coisa. Imagem e significado apresentam-se simultaneamente.

Comparando verso e prosa, Paz afirma que “o prosador busca coerência conceptual. Por isso, resiste à corrente rítmica que fatalmente tende a se manifestar em imagens e não em conceitos”.⁷⁴

Outro autor a estudar o ritmo foi Chacon, que afirma que o ritmo afeta o sentido além da substância sonora, por isso ele também o considera mais que métrica. Para ele, não é apenas o jogo métrico dos acentos que compõe o ritmo, o ritmo constrói a própria atividade lingüística. “O ritmo define o valor semântico das palavras justamente pelas posições que os fatos dos sentidos

⁷¹ MESCHONNIC. *Linguagem: Ritmo e Vida*, p. 10.

⁷² MESCHONNIC. *Linguagem: Ritmo e Vida*, p.16; 38.

⁷³ PAZ. *O arco e a lira*, p. 70.

⁷⁴ PAZ. *O arco e a lira*, p. 83.

assumem ao se relacionarem entre si”.⁷⁵ Ele observa que “os fragmentos rítmicos se caracterizam, assim, por serem não apenas de sons mas também de sentido”.⁷⁶ Considera que a noção de ritmo tradicional se relaciona apenas ao movimento cadenciado, forma mensurável daquilo que se movimenta, vinculada à física. Chacon discorda do pensamento tradicional, afirmando que “o ritmo diz respeito a quaisquer tipos de unidades lingüísticas em função das quais se organizam as mais variadas formas de atividade da linguagem, orais ou escritas, metrificadas ou não metrificadas”.⁷⁷ De acordo com ele, o ritmo é a organização do sentido no discurso. Sobre o sujeito que cria o ritmo escreve:

Por sua vez, como produtor e produto da enunciação, o sujeito marca-se [...] através do ritmo, e essas suas divisas demonstrarão tanto a dimensão subjetiva do ritmo quanto a dimensão rítmica da subjetividade.⁷⁸

Percebemos, então, a importância do ritmo como facilitador da função mnemônica, organizador do fluxo discursivo e fator constitutivo do sentido e estilo de uma fala.

Neste trabalho, usamos a proposta de Halliday para iniciarmos nossa pesquisa sobre o ritmo dos contos orais rurais. Entendemos que estudar o ritmo é estudar mais do que a métrica e, por este ser um assunto polêmico e pouco explorado, preferimos aprofundar este tema em um próximo estudo dedicado só a ele.

3.3. Frequência fundamental

Na voz humana, o parâmetro acústico da frequência fundamental (F0) depende da tensão e da massa das pregas vocais e da pressão subglótica. A frequência fundamental é caracterizada pelo número de ciclos vibratórios

⁷⁵ CHACON. *Ritmo da escrita: uma organização do heterogêneo da linguagem*, p. 25.

⁷⁶ CHACON. *Ritmo da escrita: uma organização do heterogêneo da linguagem*, p. 20.

⁷⁷ CHACON. *Ritmo da escrita: uma organização do heterogêneo da linguagem*, p.16.

⁷⁸ CHACON. *Ritmo da escrita: uma organização do heterogêneo da linguagem*, p.46.

produzidos pelas pregas vocais por segundo. Pregas vocais estiradas e tensas produzem freqüências altas, pregas vocais relaxadas produzem freqüências baixas. Freqüências altas dizem respeito aos agudos; e baixas, aos graves. A medida da freqüência fundamental é expressa em hertz (Hz).

3.3.1. Variação melódica

Nossas mensagens orais, além de comunicar informações sobre eventos, pessoas, ações e objetos, revelam também atitudes sobre eles. Por tanto, nossa fala está carregada de intenções que convergem em melodias e tons chamados por Pickett de “modelos de entonação”.⁷⁹

Bolinger é outro autor a estudar as variações melódicas, ele afirma que as unidades da entonação são as configurações de descida e subida da freqüência fundamental.⁸⁰

Cada comunidade lingüística apresenta seus próprios modelos de entonação. Os padrões de variação melódica da língua materna são assimilados pela criança antes mesmo da articulação dos fonemas. A música da língua é percebida muito cedo e, ainda bebê, a pessoa já utiliza os padrões entonativos, estrategicamente, para exprimir emoções e intenções.

A língua de uma comunidade envolve sistemas de entonação próprios que distinguem uma língua de outra. Buscando compreender os vários sistemas de entonação nas várias comunidades e línguas, diferentes sistemas de análise lingüística foram propostos. Como exemplo destas propostas, Pickett aborda o modelo de Pierre-Humbert e Hirschberg, que sugere a codificação de níveis de

⁷⁹ PICKETT. *The acoustics of speech communication*, p. 91- 92.

⁸⁰ BOLINGER. *Intonation and its parts*, p. 5.

freqüência da fala: freqüências altas, freqüências baixas e combinações destes dois níveis.⁸¹

Cada falante apresenta uma faixa de variação melódica, em que estão situados os limites da freqüência fundamental, desde os valores mais altos até os mais baixos. Este tipo de variação recebe o nome de *tessitura*. A tessitura varia de pessoa para pessoa, dependendo de sua idade, de seu sexo e das condições de suas pregas vocais. Para Cagliari, o estudo da tessitura "tem um papel importante na determinação do papel dos elementos prosódicos, enquanto organizadores do contínuo da cadeia sonora e reveladores da estrutura do discurso". Este autor também afirma que na fala comum, a tessitura abrange uma oitava e meia.⁸²

Cardoso se refere aos valores de intervalo melódico propostos por Nooteboom em 1997: para o sexo masculino, esses valores estariam entre 80 e 200 Hz e, para o sexo feminino, entre 180 e 400Hz.⁸³

Abercrombie em seus estudos sobre tessitura e registro, conclui que, dependendo da ocasião, o falante modifica a fonação, por isso, a voz analisada em um contexto é diferente da analisada fora de contexto. Para ele, mudanças entonacionais ocorrem em diferentes circunstâncias. Por exemplo, para expressar alegria, usamos um registro diferente do que usamos na expressão da raiva.⁸⁴

Para realizar estas mudanças de tom, Abercrombie demonstra que são necessários ajustes musculares dos articuladores da fala. As pregas vocais podem variar em extensão e tensão, a glote pode estar aberta ou em constrição.

⁸¹ PICKETT. *The acoustics of speech communication*, p. 91-92.

⁸² CAGLIARI; MASSINI-CAGLIARI. *O papel da tessitura dentro da prosódia portuguesa*, p. 67-85.

⁸³ CARDOSO. *Apraxia de desenvolvimento: um estudo prosódico da fala de crianças de 10 anos*, p. 50.

⁸⁴ ABERCROMBIE. *Elements of general phonetics*, p. 99-102.

Pike⁸⁵, Abercrombie⁸⁶, Halliday⁸⁷, Fonagy⁸⁸ e Reis⁸⁹ concordam que a entonação participa da interpretação semântica de um enunciado, que a demarcação das fronteiras das sentenças e orações pode se dar através da entonação e que, como afirma Reis, “uma frase não terá analisado seu significado completamente sem que se considere a intenção de comunicação”.

Descrevendo os modelos de entonação, Hirst e Di Cristo estudaram as características entonacionais nas declarações neutras, em modelos de interrogação, em unidades de informações do discurso (tema, rema), nas sílabas que são enfatizadas nas palavras, e concluíram que a entonação participa ativamente na construção de significados do discurso.⁹⁰

Halliday propõe a noção de “grupo tonal” para descrever os padrões entonacionais dos enunciados.⁹¹ O grupo tonal é uma unidade de informação que pode ser simples, com uma única sílaba tônica, ou composto, que apresenta duas sílabas tônicas. Dependendo da informação, uma frase pode apresentar mais de um grupo tonal e um grupo tonal pode apresentar mais de uma frase. O grupo tonal é também uma unidade de entonação, uma unidade melódica. O contorno melódico pode ser ascendente, descendente ou apresentar combinações de ambos.

Pickett e Halliday concordam que cada padrão de entonação emite um significado distinto e que as atitudes e emoções compõem este significado juntamente com as categorias que integram as estruturas sintáticas.

⁸⁵ PIKE; KENNETH. *The intonation system of american English*, p. 191.

⁸⁶ ABERCROMBIE. *Elements of general phonetics*, p. 32.

⁸⁷ HALLIDAY. *A course in spoken English: intonation*, p. 24.

⁸⁸ FONAGY. *As funções modais da entoação*, p. 27- 29.

⁸⁹ REIS. *A entonação no ato da fala. O novo milênio: interfaces lingüísticas e literárias*, p. 222.

⁹⁰ HIST; DI CRISTO. *Intonation systems*, p. 179-174.

⁹¹ HALLIDAY. *A course in spoken English: intonation*, p. 6.

Fonagy propõe que devemos considerar a raiva, a alegria e a tristeza como “emoções”, e a ironia, a reprovação e a justificação como “atitudes”. Segundo ele, as atitudes marcam os objetivos da comunicação. Uma das maneiras de realizar os objetivos da comunicação é através das entonações, sobretudo por configurações melódicas.

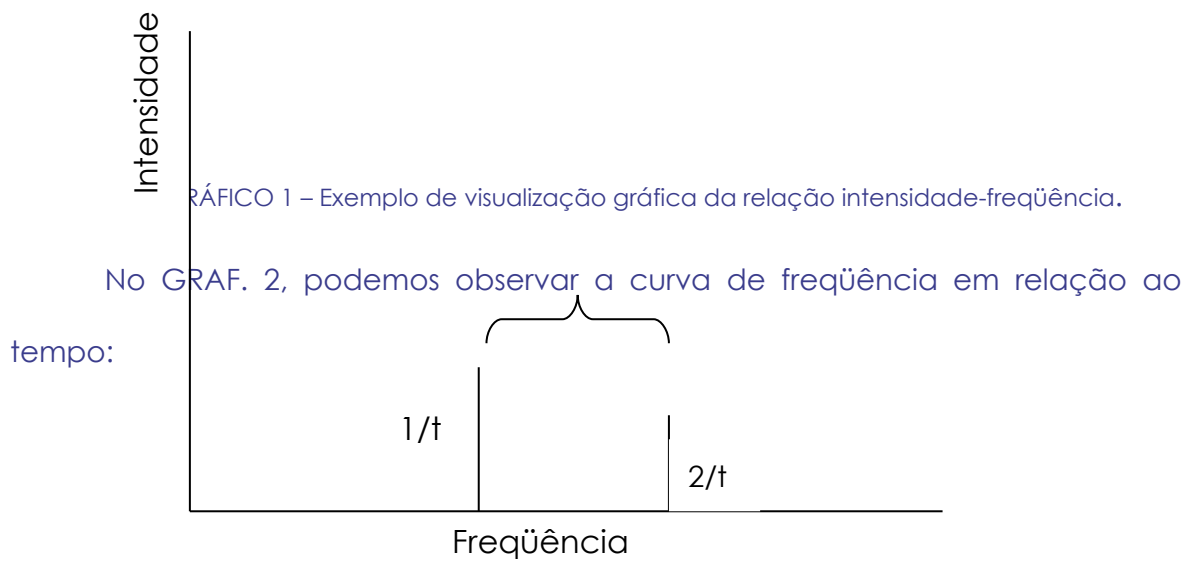
Estudos realizados por Behlau e Pontes, concluíram que a frequência fundamental média encontrada para falantes do sexo masculino se encontra na faixa entre 80 e 150 Hz e a frequência fundamental para o sexo feminino se encontra na faixa entre 150 e 250Hz.⁹²

⁹² BEHLAU; PONTES. *Avaliação e tratamento das disfonias*, p. 99.

3.4. Análise acústica

O sinal acústico da fala é um evento físico que é propagado pelo ar, s pela telecomunicação, por gravações (em fita magnética ou disco) ou outros meios. É o sinal acústico que contém a mensagem lingüística da fala.

A análise acústica moderna realiza suas interpretações através do computador digital. A digitalização da fala permite análises sofisticadas. Os componentes do som, como a freqüência e a amplitude, são analisados separadamente e visualizados através de gráficos. No gráfico abaixo, visualizamos a relação da intensidade com a freqüência:



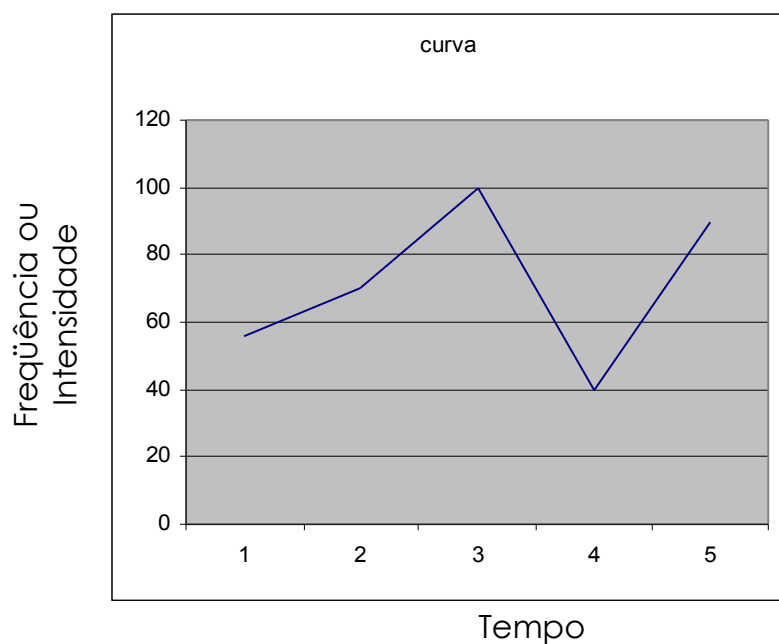


GRÁFICO 2 – Exemplo de visualização gráfica da relação intensidade ou freqüência sobre um determinado tempo.

Kent e Read mostram em seu trabalho os tipos de dados que se pode obter através da análise acústica, via computação digital:⁹³

- | | | |
|--------------------|---|---|
| Domínio tempo | { | <ul style="list-style-type: none"> – A diferente forma de exibição da onda – A diferente forma de edição da onda |
| Domínio freqüência | { | <ul style="list-style-type: none"> – espectrograma – spectrum <i>fft</i> ou <i>lpc</i> para o sinal dos intervalos – rastreamento do formante – Análise da freqüência fundamental – proporção harmônico-ruído – síntese da fala |

⁹³ KENT; READ. *The acoustic analysis of speech*, p. 50.

Vários *softwares* foram desenvolvidos para estudar, medir, comparar e editar a onda sonora. No presente estudo, foi utilizado o programa *winpitch* versão 1.8.

A possibilidade de análise do sinal acústico da fala e de produção de réplicas sintetizadas tem representado um grande complemento para o entendimento de como o ser humano produz a fala. A análise acústica abre, também, novas perspectivas para o estudo das manifestações estéticas da voz.

4. Voz e performance

4.1. Voz

A voz é presença. A voz é pulsação.

Os elementos físico-acústicos da voz estão na base da fonação e se articulam em linguagem na medida em que cada som adquire um significado. Antes de adquirir caráter semântico/semiótico, a voz jorra como significante puro. Para Romano, a voz “é um indistinto chamamento do silêncio”; ligando-se ao sentido, “a voz (*phonê*) gera a palavra em unidade perfeita (*lógos*)”.⁹⁴ Há, assim, a união do pensamento e da vocalidade. Romano relembra o mito da ninfa Eco, que, tendo perdido o corpo por amor, extingue-se e torna-se mera sonoridade, o que ilustra a voz articulada em palavras que se distingue do grito da animalidade.

A voz é ativa e imprime a sua marca: a voz seduz, pode ser aceno, chamamento, pode ser erótica, amorosa, voz profunda que “ecoa tremenda e emudecida diante do corpo da amada”.⁹⁵ A voz, por um lado, está relacionada ao divino, Isaías [6,8] é inspirado pela voz divina (“Ouvi, pois, a voz do Senhor...”). Por outro lado, a voz pode ser autoridade do ditador que faz calar o outro, que tira a voz do outro. E pode ser, também, autoridade divina repleta de mistérios e poder, como transparece em uma oração cristã: “Não sou digno de que entreis em minha morada, mas *dizeis uma palavra* e estarei salvo”. Há a voz educada e adequada ao quadro das virtudes e valores de uma cultura, a voz persuasiva do orador, a voz doente, a voz que cura. A voz dá vida ao discurso.

⁹⁴ ROMANO. *Enciclopédia Einaudi*, Oral/escrito, p. 59.

⁹⁵ ROMANO. *Enciclopédia Einaudi*, Oral/escrito, p. 62.

Romano afirma: “Ao encanto (cantar/encantar), ao balbucio ainda não humano do *in-fans*, ao silêncio da morte, conduz a plenitude da voz”.⁹⁶

As ações de falar e escutar se alternam na presença da voz. A voz se oferece para uma escuta e a escuta a acolhe. Assim, através do falar e ouvir, a psicanálise se ocupa do simbolismo que permeia a voz. Para a psicanálise, a voz é o canal de contato entre analista e paciente.

A voz existe porque existe o outro. Uso a voz para falar com o outro. A palavra sem endereço é considerada psicótica, louca, desviante.

A voz informa sobre a pessoa. Quantas vezes não julgamos alguém por sua voz? Ela reflete de maneira imediata certa atitude do homem para com ele mesmo e para com os outros.

Para Zumthor, “a voz utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma presença”.⁹⁷ Essa presença é tão forte que pode até denunciar sentimentos, emoções, estados de espírito que não estão expressos nas palavras, “traindo” aquele que fala. Podemos aqui retomar a teoria de Romano sobre *phonê* e *lógos*. Neste caso, a união destes dois conceitos sofre uma ruptura, pois, no momento em que a voz trai a intenção do falante, *phonê* e *lógos* se desarticulam. Há também outra situação em que a voz trai a intenção da fala: quando um falante tem a intenção de transmitir um pensamento e, no instante da verbalização, escapam outras palavras cujos significados divergem da intenção consciente. É o ato falho, na perspectiva da psicanálise.

Em certos casos, a voz, ao se colocar como uma presença, impõe-se a tal ponto que dissolve a linguagem, o grito sem palavra pode carregar a surpresa, o

⁹⁶ ROMANO. *Enciclopédia Einaudi*, Oral/escrito, p. 77.

⁹⁷ ZUMTHOR. *Escritura e nomadismo*, p. 63.

medo, a felicidade. Em alguns rituais religiosos, a evocação de sons tem o poder de comunicação com o divino, a palavra desaparece e subsiste a voz.

No uso cotidiano da língua, utilizamos só uma parte reduzida dos recursos da voz, no canto estes recursos se expandem. O canto exalta a potência da voz, ou seja, amplia os valores de intensidade, freqüência e até a articulação do som, mesmo sob pena de obscurecer o sentido da palavra. Podemos dizer que, em sua função poética, a voz recupera todo o universo sonoro.

O que é transmitido pela voz, segundo Zumthor, "existe de forma muito mais espacial que temporal, devido à impressão de presença que se impõe". A voz assume a existência do corpo, "a voz expande o corpo e o corpo se ancora no real vivido".⁹⁸

Comparando a voz com a escrita, Zumthor afirma que "a voz é nômade, enquanto a escrita é fixa", e que "a voz é energia emanada do corpo, carregada de valores inconscientes que fazem com que ela seja um meio de transmissão de determinadas mensagens (a amorosa, por exemplo) muito mais impactante do que poderia ser a escrita".⁹⁹

Zumthor afirma que uma ciência da voz deveria abarcar a fonética, a fonologia, a psicologia, a antropologia e a história. Deveria ultrapassar o domínio vocal propriamente dito, já que a voz amarra laços com várias realidades no momento que mediatiza a linguagem. A voz é um componente de uma ação maior.¹⁰⁰

⁹⁸ ZUMTHOR. *Escritura e nomadismo*, p. 89-94.

⁹⁹ ZUMTHOR. *Escritura e nomadismo*, p. 53.

¹⁰⁰ ZUMTHOR. *Escritura e nomadismo*, p. 62.

De acordo com esse autor, a maneira como a voz é trabalhada pode ser “qualificada de ‘estilo’ no interior de um conjunto de tradições, técnicas determinadas, que podem ser estudadas em sua particularidade”.¹⁰¹

4.2. Performance

Enquanto conceito, muito se fala do sentido de performance. Para alguns críticos e pesquisadores, a performance se dá apenas no âmbito da *performance art*. Para outros, ela mostra a ação, o movimento e produz sensações, podendo, então, apresentar derivações políticas, artísticas, intelectuais, religiosas. Mesmo na *performance art*, encontramos vários estilos performáticos: canto, teatro, poesia, conto e outros.

Villar nos recorda que na língua inglesa a performance sempre foi associada à apresentação, representação ou exposição cênica ou musical em frente a uma platéia, interpretada por artistas.¹⁰²

Paul Zumthor afirma não podermos pensar em performance sem a presença física e simultânea de quem diz e de quem escuta.¹⁰³ Este autor sugere ser a performance um esforço em vista de uma forma final. É a materialização de uma mensagem poética por meio do corpo humano: voz, olhar, movimentos corporais. Um movimento corporal encontra seu equivalente numa inflexão vocal e vice-versa.

O texto em performance é mediado pela voz, pelos movimentos corporais, pelo cenário, pelo ouvinte e pelos demais adereços que se agregam à performance. É na confluência de todos esses elementos que o significado do texto se constitui.

¹⁰¹ ZUMTHOR. *Escritura e nomadismo*, p. 120.

¹⁰² VILLAR. *Performances, Mediações performáticas latino-americanas*, p. 76.

¹⁰³ ZUMTHOR. *Escritura e nomadismo*, p. 92-93.

A palavra pronunciada, segundo Zumthor, não existe em um contexto puramente verbal: "ela participa necessariamente de um processo geral, operando numa situação existencial que ela altera de alguma forma e cuja tonalidade engaja os corpos dos participantes".¹⁰⁴ O ouvinte faz parte da performance, identifica-se com ela, é tocado por várias emoções, é considerado elemento interativo.

Essa interação direta entre intérprete e ouvinte (platéia) é denominada por Zumthor como *tatilidade*.¹⁰⁵ Os elementos visuais, táteis, auditivos, olfativos interagem na performance, o que não ocorre quando o texto é mediatizado pelo rádio, pela TV ou pelo CD.

É preciso assinalar que, para ocorrer a performance, é necessário que o intérprete tenha competência não só para preparar o texto que será transmitido, como também para improvisar no momento da apresentação. Para dar forma à obra, ele pode alterar sua voz utilizando meios eletrônicos ou fazendo modificações por ele mesmo; pode também direcionar os gestos corporais apenas para o rosto, para a parte superior ou inferior do corpo ou pode ainda movimentar o corpo todo.

A obra poética, aí incluído o conto oral, é fruto da conjunção do texto e do social formalizados por uma estética. Em certas culturas, existe um cuidado na escolha dos componentes da performance, o social ajuda na confecção do sentido, por isso, acontece de determinados textos serem oralizados para públicos específicos.¹⁰⁶

Ravetti afirma ser a performance um dos caminhos de exteriorização do inconsciente, que revela experiências que fazem um percurso do pessoal ao

¹⁰⁴ ZUMTHOR. *Escritura e nomadismo*, p. 127.

¹⁰⁵ ZUMTHOR. *Escritura e nomadismo*, p. 94.

¹⁰⁶ ZUMTHOR. *Escritura e nomadismo*, p. 87.

comunitário e vice-versa. Ela representa, para as culturas predominantemente orais, uma forma de preservação e transmissão da memória.¹⁰⁷

Para Zumthor, a memória também é garantida porque a performance está sempre se atualizando, renovando, refuncionalizando. O que faz com que algumas composições se mantenham vivas é o que Zumthor chama de *movência*.¹⁰⁸ Este autor sugere ainda que a performance pode ser considerada, ao mesmo tempo, um elemento e o principal fator constitutivo da forma poética oral.

A performance ocorre no tempo e no espaço. Pessoas se reúnem num determinado lugar em um determinado tempo que, para Zumthor, são as “circunstâncias” que formam o contexto. Ele afirma que a performance é temporalizada pela própria duração e em virtude do momento social em que ela se insere. Sobre a duração de uma apresentação, o autor diz ser culturalmente determinada. Distingue quatro situações performanciais, de acordo com o momento de inserção do canto: “tempo convencional”, “tempo natural”, “tempo histórico”, “tempo livre”. A primeira dessas denominações subdivide-se em: *tempo cíclico*, que engloba o tempo ritual referente à poesia litúrgica; *tempo dos acontecimentos humanos ritualizados*, referente às normas da sociedade que performatizam determinados acontecimentos, e *tempo social*, determinado pelo tempo vivido no coletivo. A segunda – tempo natural – inclui as estações do ano, os dias e as horas que proporcionam “abundante poesia”. A terceira classificação – o tempo histórico – é aquela que marca um acontecimento imprevisível, Zumthor exemplifica citando o retorno de uma caçada frutífera que inspira o canto, unindo as vozes dos caçadores. A quarta e

¹⁰⁷ RAVETTI. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência, *O corpo em performance*, p. 31-48.

¹⁰⁸ ZUMTHOR. *Escritura e nomadismo*, p. 69.

última – o tempo livre – está relacionada à alegria ou tristeza provocadas por um acontecimento que suscita o desejo de cantar, importando mais a melodia que a canção.¹⁰⁹ O tempo, então, perpassa toda *performance*.

Este mesmo autor afirma que as modalidades espaciais da *performance* podem interferir no tempo. O lugar inicialmente previsto pode ser mudado devido a um imprevisto, o que pode gerar uma tensão e interferir na duração. Sobre o espaço, afirma ainda que várias culturas possuíam um lugar específico para uma *performance* específica. E que a natureza do lugar específico para reunir um público impele para a teatralização da palavra poética.

A *performance*, então, considerada como elemento e fator constitutivo da poética da oralidade, é muito mais que os aspectos objetivos da voz estudados nesta dissertação, ela é também a memória, a história, a sabedoria.

¹⁰⁹ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 157-164.

5. O conto oral do Vale do Jequitinhonha e do Vale do Mucuri

Neste capítulo, é apresentado o *corpus*, os informantes constituintes deste estudo e os caminhos que serão percorridos para a análise exploratória de cada um dos elementos prosódicos dos contos orais.

5.1. O *corpus*

Nosso *corpus* se constituiu de gravações em fita cassete, integrantes do acervo do projeto *Quem Conta um Conto Aumenta um Ponto*, da FALE/UFMG. Este acervo é constituído de fitas cassetes, CDs e videofitas que contêm gravações de narrativas, entrevistas e depoimentos de contadores rurais de Minas Gerais. Utilizamos também as transcrições feitas pelo mesmo projeto.

Num primeiro momento, foram selecionados contadores que se destacam como artistas, ou seja, que se identificam e são identificados pelo público como portadores de uma tradição poética. Para tal, solicitamos, a estagiários do projeto que trabalham com a transcrição e catalogação destes materiais e que também são contadores de histórias, que nos indicassem os contadores que eles consideravam mais artistas. Ouvimos todas as fitas gravadas com os contadores indicados pelos estagiários e eliminamos algumas gravações que apresentavam baixo grau de audibilidade. Para efeito de análise acústica, fez-se necessário eliminar as gravações que apresentavam excesso de ruído ou interferência de outras vozes.

Num segundo momento, considerando o *corpus* insuficiente, buscamos ampliá-lo, ouvindo outras gravações do acervo, além das indicadas pelos estagiários, e selecionando-as por critério de qualidade de voz e de gravação.

Não encontramos, no acervo, entrevistas com todos os contadores selecionados. Por isso, utilizamos as entrevistas e os contos, de alguns contadores; e somente os contos de outros.

Nosso *corpus*, finalmente, ficou assim constituído:

contador	textos
Faustino, de Turmalina	Trechos do conto "Luz na mata" e trecho de entrevista;
Francisco Lourenço Borges, de Turmalina	Trechos dos contos "Os três fios do sinhô de terreno fraco", "Os três cavalos encantados", "Juão Jiló" e trecho de entrevista;
Joaquim Gonçalves Santos, de Turmalina	Trechos do conto "A menina que encheu até o diabo";
Joaquim Soares Ramos, de Minas Novas	Trechos dos contos "O soldadinho e o bitela", "O burraieiro e a filha do rei", "Barba Dura e o homem que 'panhava da muié" e "A história do ganso";
Júlio Vieira, de Malacacheta	Trechos dos contos "A cerca de porco", "Os carneiros roubados" e "O homem que só vivia 'panhando de mulhé";
Oliveira, do Serro	trechos dos contos "O guitarra", "O caso do burro" e trecho de entrevista;
Onofre Cordeiro, de Turmalina	trechos do conto "História da crise" e trecho de entrevista;
Otaviano Godinho de Castro, de Turmalina	trechos do conto "Marido e mulher" e trecho de entrevista;
Zé da Sé, de Diamantina	trechos do conto "O milagre de São Francisco" e trecho de entrevista;

Para efeito de análise acústica, fez-se necessário eliminar as gravações que apresentavam excesso de ruído ou interferência de outras vozes.

Foram selecionados, nos contos, trechos de discurso tipicamente narrativo. Os contos orais apresentam, como característica discursiva, momentos de narrativa e momentos de imitação de diálogos. Nossa decisão foi eliminar os

trechos de imitação de diálogos, com o objetivo de uniformizar os textos a serem estudados do ponto de vista prosódico. Partindo do princípio de que um texto de diálogo não tem a mesma estrutura prosódica de um texto narrativo, a preferência foi por um texto narrativo no sentido mais estrito desse termo. Outro critério foi a audição dos trechos de narrativa e a escolha de alguns fragmentos de textos em que a prosódia apresentava um valor expressivo particular, percebido pela escuta.

Para atingir nossos objetivos de análise acústica, foi necessário segmentar os trechos das narrativas. Cada segmento será chamado aqui de “grupo tonal”, seguindo as propostas de Halliday. O grupo tonal consiste em um conjunto de pés (unidade de medida também proposta por Halliday), cada um dos quais é constituído de uma ou mais sílabas, iniciando-se na sílaba tônica. Cada GT (grupo tonal) apresenta uma tônica mais proeminente. “O grupo tonal não coincide com nenhuma unidade gramatical. No inglês corrente, corresponde a uma oração, incluindo sentenças simples, oração principal e coordenada e algumas subordinadas. É uma unidade de informação, uma unidade de sentido”.¹¹⁰ Pode ser simples, quando apresenta apenas uma tônica proeminente, e composto, quando apresenta duas tônicas proeminentes. Halliday também afirma que “o grupo tonal é unidade de entonação”, carrega tons ascendentes e/ou descendentes.¹¹¹ Estes tons, segundo o autor, podem ser simples ou compostos (tons simples = descida de freqüência, subida alta da freqüência ou descida/subida, subida baixa, descida/subida e subida/descida completa – Tons compostos = combinação destes cinco tons simples). O grupo tonal pode apresentar uma só palavra ou apresentar várias palavras.

¹¹⁰ HALLIDAY. *A course in spoken English: intonation*, p.3.

¹¹¹ HALLIDAY. *A course in spoken English: intonation*, p.4.

Para ilustrar, segue um trecho de um conto dividido em grupos tonais; cada grupo tonal se encontra entre duas barras:

*// no mei' de/ tantos // tem que ter a/quelas pessoa// /pobre às /vezes//
qu/ num teve is/tudo e/ tudo// mas tem uma dilica/deza de /berço né //*

Levando em consideração todos os fatores citados anteriormente, não foi possível estabelecer a mesma quantidade de grupos tonais para cada contador, ficando assim a distribuição dos grupos tonais por contador:

CONTOS

- Faustino = 11 grupos tonais
- Francisco L. Borges = 39 grupos tonais
- Joaquim G. Santos = 14 grupos tonais
- Joaquim Soares Ramos = 76 grupos tonais
- Júlio Vieira = 40 grupos tonais
- Oliveira = 54 grupos tonais
- Onofre = 32 grupos tonais
- Otaviano = 25 grupos tonais

ENTREVISTAS

- Faustino = 10 grupos tonais
- Francisco = 27 grupos tonais
- Oliveira = 20 grupos tonais
- Onofre = 15 grupos tonais
- Otaviano = 6 grupos tonais
- Zé da Sé= 15 grupos tonais

5.2. Análise dos dados

Com o objetivo de contribuir para os estudos do estilo oral, procuramos verificar a existência de um possível padrão estilístico no conto oral rural, utilizando o instrumento da análise acústica. Por isso, foram considerados os seguintes elementos prosódicos: freqüência fundamental e organização temporal (duração, velocidade de fala) e estrutura rítmica. Essas categorias prosódicas foram analisadas nos trechos narrativos e nas estruturas de repetição (doravante denominadas ER) e nos trechos escolhidos das entrevistas.

Cabe esclarecer o que denominamos estruturas de repetição. Os contos orais apresentam, freqüentemente, repetição de expressões. Calvet, assim como Zumthor e Ong (autores já citados no capítulo 2), estuda os ecos fônicos e semânticos dessas “fórmulas repetitivas”¹¹² que dão um aspecto particular ao texto oral, contribuindo na memorização e improvisação deste texto. Estas estruturas se destacam do restante do conto e, por esse motivo, serão estudadas isoladamente. Chamaremos de “unidade da estrutura de repetição” cada segmento prosódico que se repete.

Exemplo:

//foi ma/tano//foi ma/tano//

//foi ma/tano// = unidade da estrutura de repetição

Os trechos dos contos e entrevistas escolhidos em fitas cassetes foram digitalizados e regravados em CD, em arquivo wave e analisados através do programa *WinPitch*, versão 1.8, criado por Philippe Martin. Este programa nos permite visualizar o espectrograma, a curva de intensidade, a curva de

¹¹² CALVET. O estilo oral, *Tradições Oraís*, p. 35.

freqüência (em Hz), o oscilograma e a duração tanto dos fonemas quanto das sílabas, palavras e trechos de fala. A vantagem deste programa é que no ponto em que o cursor é colocado é disponibilizado o valor de freqüência, tempo e intensidade, dependendo do que é pedido.

No gráfico de onde foram extraídas as medidas de freqüência temos as seguintes representações: o eixo horizontal representa o tempo (segundos) e o eixo vertical representa a freqüência (Hz). Podemos, então, observar as variações da freqüência e da intensidade em um ponto qualquer da curva e do tempo.

As medidas do tempo, como, por exemplo, a duração, podem ser obtidas com a delimitação do início e fim da estrutura que se quer analisar.

Esta pesquisa apresenta característica exploratória, já que não temos conhecimento de outro estudo dos contos orais através da análise fonética acústica.

5.3. Parâmetros analisados e métodos de análise

A seguir são apresentados os objetivos e métodos de análise de cada um dos elementos prosódicos mencionados acima (freqüência fundamental e organização temporal).

As medidas para a realização desta pesquisa foram aferidas a partir de vários pontos da curva de cada grupo tonal (GT), a saber:

- freqüência fundamental do início do GT,
- freqüência fundamental do fim do GT,
- freqüência fundamental inicial da sílaba pretônica,
- freqüência fundamental do final da sílaba pretônica,
- freqüência fundamental inicial da sílaba tônica,

- freqüência fundamental final da sílaba tônica,
- duração da sílaba pretônica,
- duração da sílaba tônica,
- duração das pausas dentro dos GTs e
- duração das pausas entre os GTs.

5.3.1. Freqüência fundamental

Nossos objetivos foram:

1º) Identificar o perfil da curva melódica dos grupos tonais

Nossa hipótese foi de que na narração do contador haveria uma predominância de segmentos prosódicos que terminassem com uma variação melódica ascendente com o propósito de chamar a atenção do ouvinte para o que viesse a seguir, o que manteria o ouvinte atento durante toda a performance.

O perfil da curva melódica foi identificado através da análise da direção (ascendente ou descendente) da freqüência de vários pontos do grupo tonal. A saber:

- direção do início do GT até o final da pretônica,
- direção do final da pretônica até o início da tônica,
- direção do início da tônica até o final da tônica e
- direção do final da tônica até o final do GT.

2º) Identificar o padrão da tessitura dos grupos tonais dos trechos de conto do discurso do narrador e compará-lo com o padrão dos grupos tonais nas estruturas de repetição e nas entrevistas.

Nossa hipótese foi de que a tessitura da voz narrativa do contador rural, deveria apresentar-se maior que a das estruturas de repetição e do que a das entrevistas.

Para verificar a tessitura, foi aferida a frequência mais elevada de cada grupo tonal e subtraída da frequência de menor valor. O resultado mostra a faixa de variação melódica (tessitura) em que o grupo tonal está inserido. Estes valores foram convertidos para semitons. Para realizar a conversão foi utilizada a fórmula proposta por Hart, Collier e Cohen: $D=12*\log_2f1/f2$, onde D é o número de semitons encontrados entre dois pontos quaisquer (f1 e f2) da frase escolhida.¹¹³ Neste caso, frequência mais elevada e frequência de menor valor do grupo tonal.

Optamos por converter os valores de hertz para semitons por termos na literatura especializada (brasileira) pesquisas com resultados em semitons, como a de Cagliari que considera que o intervalo entre a frequência fundamental mais baixa e a mais alta utilizada por uma pessoa, na fala cotidiana, encontra-se dentro de uma oitava e meia que é igual a 18 semitons (de acordo com o que foi dito no capítulo 3, em que abordamos a teoria referente à tessitura). Assim, teremos a possibilidade de comparação com outras pesquisas. Outra razão para esta conversão é que valores em semitons auxiliam na padronização, já que tendem a eliminar os fatores individuais, na medida em que valores de frequência fundamental diferentes podem estar inseridos no mesmo semitom.

Exemplo:

//o ca/ra /foi na i/greja//e bati/zô a cri/ança na i/greja//

//o ca/ra foi na i/greja// → Frequência mais alta do grupo tonal = 137Hz

Frequência mais baixa do grupo tonal = 107Hz

¹¹³ HART; COLLIER; COHEN. *A perceptual study of intonation*, p. 24.

Tessitura = 30Hz (137 menos 107) que em semitons = 4, 28

3º) Identificar a faixa de variação da freqüência das sílabas tônicas e das sílabas pretônicas as sílabas dos grupos tonais dos trechos narrativos dos contos e comparar essa variação com a variação verificada nas estruturas de repetição e nas entrevistas.

Sobre as sílabas tônicas e sílabas pretônicas, esperávamos que, nos contos, a faixa de variação da freqüência fosse maior.

Para o estudo das sílabas tônicas e pretônicas, subtraímos o valor da freqüência fundamental mais alta da mais baixa de cada sílaba a fim de obtermos a faixa de variação das freqüências.

Exemplo:

// qui eu/ **vi** mesmo/ / – as sílabas em negrito são as sílabas tônicas

eu = sílaba pretônica

f0 de maior valor = 149Hz

f0 de menor valor = 79Hz

Faixa de variação da freqüência = 149 – 79 = 70 Hz

vi = sílaba tônica

f0 de maior valor = 170 Hz

f0 de menor valor = 69 Hz

Faixa de variação da freqüência = 170 – 69 = 101Hz

5.3.2. Organização temporal

Em relação à organização temporal da fala, abordaremos a duração e a velocidade de fala, incluindo a taxa de elocução e de articulação, como tratado na seção 3.1.

5.3.2.1. Duração

Nossos objetivos foram:

1º) Identificar a duração das sílabas tônicas proeminentes e das sílabas pretônicas dos grupos tonais dos contos e compará-la com a duração identificada nas estruturas de repetição e nas entrevistas.

Nossa hipótese foi que as sílabas tônicas e as sílabas pretônicas apresentariam maior duração nos contos.

Delimitamos o início e o final das sílabas no programa winpitch e obtivemos sua duração.

Exemplo:

// e/ foi cres/ceno // o/ rei ta ma/tano //

cres = sílaba pretônica = 166 ms (milissegundos)

ce = sílaba tônica = 245 ms

2º) Identificar a duração das pausas entre os GTs.

Nossa hipótese foi que os contos apresentariam maior duração nas pausas entre os GTs, sendo este um dos aspectos do estilo do conto oral.

Valente, em seu estudo sobre os aspectos prosódicos da leitura Oral, realizou um levantamento teórico sobre as pausas e afirma que estas auxiliam na organização do discurso do falante e também na compreensão do ouvinte.¹¹⁴ Demonstra haver tipos diferentes de pausas (silenciosas, preenchidas e mistas) e com durações também diversas. Em sua pesquisa, encontrou pausas breves de até 120 ms, pausas médias de 121 a 700ms e pausas longas de 701 a 1300ms. No relato de seus informantes, 65% das pausas encontradas foram médias.

¹¹⁴ CARDOSO. *Aspectos prosódicos da leitura oral*, p. 44-54.

5.3.2.2. Velocidade de fala

Nosso objetivo foi identificar o padrão de velocidade de fala nos contos e compará-lo com o padrão identificado nas estruturas de repetição e nas entrevistas. Valente, em sua pesquisa, encontrou um valor médio de 5 sílabas por segundo no item relato sobre uma leitura realizada por alunos do curso de Letras da UFMG de Belo Horizonte.¹¹⁵ Este valor foi considerado como parâmetro de comparação para os achados da nossa pesquisa.

Nossa hipótese foi que a velocidade média encontrada nos contos seria maior que a encontrada nas estruturas de repetição e nas entrevistas.

A velocidade da fala foi verificada através da aferição da taxa de elocução (número de sílabas dividido pela duração de emissão de cada grupo tonal) e da taxa de articulação (a duração das pausas dentro do GT é subtraída da duração total da emissão e depois é que se divide pelo número de sílabas do GT).

Exemplo:

//todo ca/misa agu/dão//tinta de massam/bé//carça remen/dada//

//todo ca/misa agu/dão//

divisão silábica = *//to – do – ca – mi – saa – gu – dão//*

taxa de elocução = 7 sílabas divididas por 1,934 segundos = 3,619 sílabas por segundo.

Taxa de articulação = 7 sílabas divididas por 1,777 segundos = 3,939 sílabas por segundo.

¹¹⁵ CARVALHO. *Aspectos prosódicos da leitura oral*, p. 102.

5.3.3. Estruturação rítmica

Nosso objetivo foi identificar a estruturação rítmica dos contos e estruturas de repetição através da proposta de Halliday sobre os pés métricos. Cada GT foi dividido em pés, cada pé tem seu início em uma sílaba tônica. O pé métrico pode conter apenas uma sílaba, que é uma sílaba tônica, ou conter uma sílaba tônica e outras átonas.

Para Halliday, o tempo levado em cada pé é mais ou menos o mesmo. Se um pé tem mais sílabas, é porque se falou mais rápido para manter a duração. A recorrência de sílabas fortes (batidas fortes) em intervalos de tempo regulares proporciona uma noção de ritmo.¹¹⁶

Encontramos uma média de número de pés no total de GTs analisados e aferimos o número médio e a moda de sílabas em cada pé. Contamos as sílabas fonéticas e não as sílabas fonológicas.

Exemplo:

//fa/zeno a /cerca de /porco//

Entre duas barras (//) encontra-se um GT. Cada barra (/) na frente de cada sílaba tônica marca o início de um pé. Este GT tem 3 pés. O primeiro pé apresenta 2 sílabas, o segundo pé apresenta 3 sílabas e o último pé apresenta 2 sílabas.

5.3.4. Análise estatística

Para análise dos diversos fatores de interesse deste estudo, foram aplicadas técnicas descritivas e exploratórias de dados. Técnicas tais como medidas de tendência central, medidas de dispersão, tabelas de contingência,

¹¹⁶ HALLIDAY. *A course in spoken English: intonation*, p. 4-5.

percentis e diagrama Tukey (*box-plot*) foram utilizadas em função de sua adequação aos níveis de mensuração das variáveis e de maneira a obter as informações necessárias às análises propostas.

Nas situações em que se objetivava verificar se as diferenças entre grupos eram estatisticamente significantes, foram utilizados testes t de Student.

6. O estilo do conto oral no Vale do Jequitinhonha e no Vale do Mucuri

O presente estudo se propôs analisar três parâmetros prosódicos: freqüência, organização temporal e ritmo. Neste capítulo, discutiremos os resultados encontrados. Na apresentação dos resultados, analisaremos cada parâmetro em relação aos contos, às estruturas de repetição e às entrevistas separadamente. Posteriormente realizaremos uma análise comparativa dos contos com as estruturas de repetição e dos contos com as entrevistas.

Realizamos, ainda, um estudo de 3 contadores separadamente com o objetivo de verificar se esta amostra seria representativa para todos os contos observados. Os 3 contadores escolhidos foram os que apresentaram o maior número de grupos tonais analisados, assim, buscamos por resultados mais homogêneos.

6.1. Freqüência Fundamental

6.1.1. O estudo do perfil da curva de entonação

O perfil da curva de entonação de cada GT foi caracterizado quanto aos aspectos ascendente e descendente.

Abordaremos cada ponto da curva analisada e sua respectiva trajetória.

➤ Perfil da curva de entonação nos **contos**:

- do início do GT até o final da pretônica ocorre uma descida da freqüência;

- do final da pretônica até o início da tônica ocorre uma subida da freqüência;
- do início da tônica até o final da tônica ocorre uma subida da freqüência;
- do final da tônica até o final do GT ocorre uma descida da freqüência.

Podemos observar que nossa hipótese de que o final dos grupos tonais apresentaria maior incidência de curvas melódicas ascendentes para chamar a atenção do ouvinte para o que vem a seguir não se confirmou. O que observamos é uma subida significativa da freqüência nas sílabas pretônicas e nas sílabas tônicas, o que nos aponta para o fato de que estas regiões são mais enfatizadas nas narrativas rurais.

Após constatar este resultado, analisamos em quais situações dos contos apareciam curvas melódicas ascendentes da sílaba tônica até o final dos grupos tonais. Primeiro, buscamos categorizar os motivos dos contos e observamos que a maioria apresentava nuances agônicas, em particular a luta pela vida. Analisamos dezesseis contos, dos quais seis apresentaram essas nuances agônicas ("História da Crise", "Os três fio do sinhô de terreno fraco", "Luz na mata", "O soldadin e o bitela", "O burraiero e a fia do rei", "Barba Dura e o home que 'panhava de muié"), quatro apresentaram um fundo moral ("Juão Jiló", "O milagre de São Francisco", "A menina que encheu até o diabo", "Marido e mulher"), um possuía como tema central o amor entre o homem e a mulher ("O guitarra"), quatro contos destacavam a esperteza, a malícia e a má fé ("O caso do burro", "A cerca de porco", "Os carnero robado", "O home que só vivia 'panhano de mulhé") e outro discorria sobre as aventuras vividas pelos

personagens e os obstáculos enfrentados para conseguir casar com a princesa ("Os três cavalos encantados"). Depois buscamos contextualizar o lugar das curvas ascendentes dentro dos contos. Observamos que a maioria das curvas ascendentes apareceu no momento da narração de lutas, na enumeração de ações dos personagens e em expressões com as quais o contador se dirige a seu público com a intenção de solicitar sua participação na história, são expressões como *ai, então, num sabe?*.

Quando expomos nosso pensamento através da voz, temos a necessidade de "convencer" o ouvinte e de prender sua atenção, por isso, utilizamos expressões interpelativas que não carregam informações –*por exemplo, não é?* – mas que, sem dúvida, exercem uma função fática. Para Barthes, é por meio destes apelos que "um corpo procura outro corpo".¹¹⁷

Exemplos de trechos com curvas melódicas ascendentes:

No conto "Os três cavalos encantados", encontramos um grupo tonal com curva de frequência ascendente quando o contador faz uso de uma expressão que resgata a memória do ouvinte: */naquele cavalo amarelo, num sabe?/*.

No conto "Barba Dura e o homem que 'panhava de muié'", encontramos uma curva ascendente na passagem que diz: */acho que ela queimô demais na corêia/*. Nesta passagem, o contador enfatiza a situação utilizando o recurso de subida da frequência.

No conto "Luz na mata", um pequeno trecho da luta do homem com o sobrenatural diz: */Bati co'a mão no chão/ fiquei pra baixo co' as mão no chão/*. Esses dois grupos tonais, em que há a narrativa de uma luta, apresentaram curva de frequência ascendente.

¹¹⁷ BARTHES. *O grão da voz*, p. 11.

No conto “O Burraiero e a fia do rei”, temos um exemplo de um grupo tonal que apresenta curva de freqüência ascendente porque a idéia só será completada no próximo grupo tonal. Temos, então, um primeiro grupo tonal ascendente: */o rapaz que ‘divinhasse do que é o trabissero dela/*, e um segundo grupo, descendente, que completa o primeiro: */aquele rapaz ela casava cuele/*.

➤ Perfil da curva de entonação **nas estruturas de repetição:**

O estudo do perfil da curva de entonação nos mostrou que:

- do início do GT até o final da pretônica ocorre uma descida da freqüência;
- do final da pretônica até o início da tônica ocorre uma subida da freqüência;
- do início da tônica até o final da tônica ocorre uma leve subida da freqüência;
- do final da tônica até o final do GT ocorre uma subida da freqüência.

As estruturas de repetição são as partes do conto que apresentam maior incidência de curvas melódicas ascendentes no final dos GTs. Nestas estruturas características do conto oral rural é que se confirma nossa hipótese sobre o final dos GTs serem ascendentes.

➤ Perfil da curva de entonação **nas entrevistas:**

- do início do GT até o final da pretônica ocorre uma descida da freqüência;

- do final da pretônica até o início da tônica ocorre uma descida da freqüência;
- do início da tônica até o final da tônica ocorre uma subida da freqüência;
- do final da tônica até o final do GT ocorre uma descida da freqüência.

Descer o tom nos finais dos GTs, de acordo com Halliday, ocorre com freqüência nas declarações afirmativas¹¹⁸.

➤ Perfil da curva de entonação – **contos x estruturas de repetição x entrevistas:**

Observamos grande diferença nas curvas de entonação dos contos com as estruturas de repetição. Nos contos, é marcante a subida de freqüência do fim da pretônica até o final da tônica, já nas ER, a subida de freqüência não é tão acentuada. Nos contos, ocorre uma descida de freqüência do fim das tônicas para o final dos GTs e nas estruturas de repetição uma subida.

Quando comparamos a curva de entonação dos contos com as entrevistas, o resultado estatístico mostra uma semelhança entre as curvas. Este resultado nos leva a refletir sobre como a entrevista foi realizada e como as respostas foram sendo dadas.

A situação de entrevista leva a uma modificação da fala habitual. Esta modificação da fala habitual acontece devido à própria situação, que envolve, neste caso, um entrevistador, um entrevistado e um gravador.

A maneira como a entrevista é dirigida também afeta a fala do entrevistado. Medina nos fala de duas possibilidades de entrevista, a entrevista

¹¹⁸ HALLIDAY. *A course in spoken English: intonation*, p. 15.

extensiva, com aplicações de questionários pré-elaborados por uma equipe especializada, e a entrevista intensiva, que não é diretiva e não fecha o entrevistado em questões pré-estabelecidas.¹¹⁹ Podemos dizer que as entrevistas trabalhadas neste estudo se encontram dentro da entrevista intensiva. O entrevistado, que é o contador de histórias, tem espaço para falar. Observamos que muitas respostas são verdadeiras narrativas de suas próprias vidas, da cultura da região e de fatos acontecidos na comunidade em que ele vive. Alberti nos lembra que:

ao contar suas experiências, o entrevistado transforma aquilo que foi vivenciado em linguagem, selecionando e organizando os acontecimentos de acordo com determinado sentido. Esse trabalho da linguagem [...] é comum a todas as narrativas.¹²⁰

Essa dinâmica da entrevista se aproxima muito do contar histórias, por isso, pensamos que, se a comparação fosse feita com conversas entre os contadores e pessoas do seu convívio cotidiano, os resultados seriam diferentes. Sugerimos, para um próximo estudo, a comparação entre a voz do contador contando histórias e a voz deste contador conversando, de forma mais próxima possível da fala cotidiana.

O GRAF. 3 nos permite a comparação do perfil das curvas dos contos, estruturas de repetição e entrevistas.

¹¹⁹ MEDINA. *Entrevista – O diálogo possível*, p.11.

¹²⁰ ALBERTI. *Ouvir contar*, p.77.

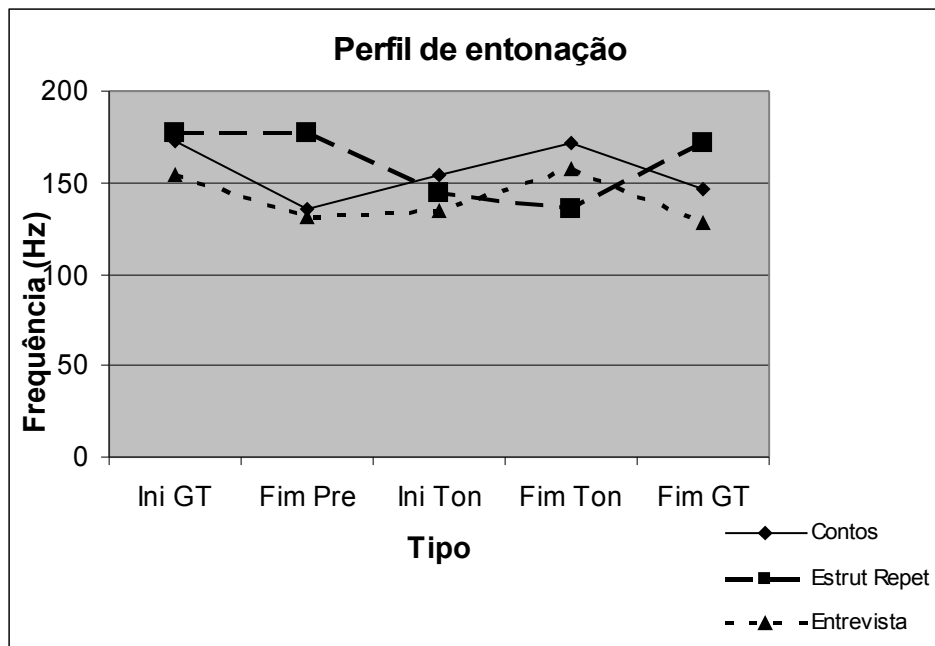


GRÁFICO 3: Quadro comparativo do perfil das curvas de entonação.

O perfil da curva de entonação é diferente para cada situação de fala. As inflexões, os movimentos de subida e descida da frequência, os padrões entonacionais, como afirma Hirst e Di Cristo, vão construindo os significados do discurso.¹²¹

Percebemos com clareza que as estruturas de repetição apresentam uma curva que se destaca dos restantes dos contos e das entrevistas.

A diferença que podemos observar entre os contos e as entrevistas é que os contos apresentam-se em frequências um pouco mais elevadas, ou seja, em tons mais altos.

6.1.2. Tessitura

➤ Tessitura nos **contos**:

A tessitura média encontrada situou-se em 129 Hz; em semitons encontramos a média relativa de 16,24.

¹²¹ HIRST; DI CRISTO. *Intonation Systems*, p. 174-179.

Para Cagliari e Massini-Cagliari, a tessitura da fala cotidiana pode chegar a 18 semitons.¹²²

Podemos, então, observar que os contos estão inseridos na faixa de abrangência da fala cotidiana, porém, o valor médio encontrado está próximo do limite proposto pelos autores citados acima. Podemos inferir que, nos contos, a tessitura apresenta-se dentro de uma faixa larga de variação melódica.

A figura que mostramos a seguir apresenta a tessitura encontrada nos contos.

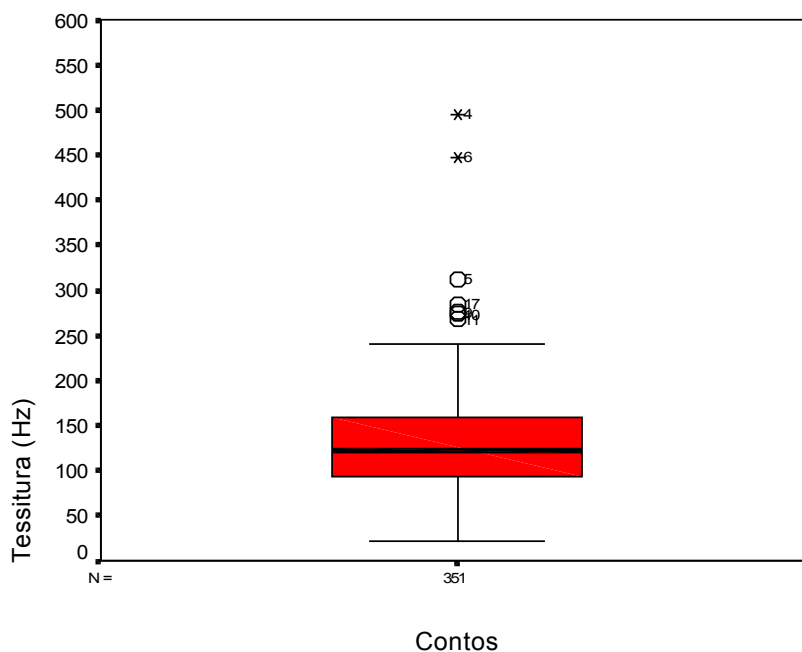


GRÁFICO 4 – Faixa de frequência, a tessitura em que se encontram os grupos tonais. Valores em hertz.

➤ Tessitura nas **estruturas de repetição**:

A tessitura média encontrada nos GTs das ER situou-se em 104,81Hz, ou 14,43 semitons.

¹²² CAGLIARI; MASSINI-CAGLIARI. *O papel da tessitura dentro da prosódia portuguesa*, p. 67-85.

Observamos que nas estruturas de repetição, como nos contos, a tessitura encontra-se dentro do proposto por Cagliari e Massini-Cagliari para a fala cotidiana (18 semitons).

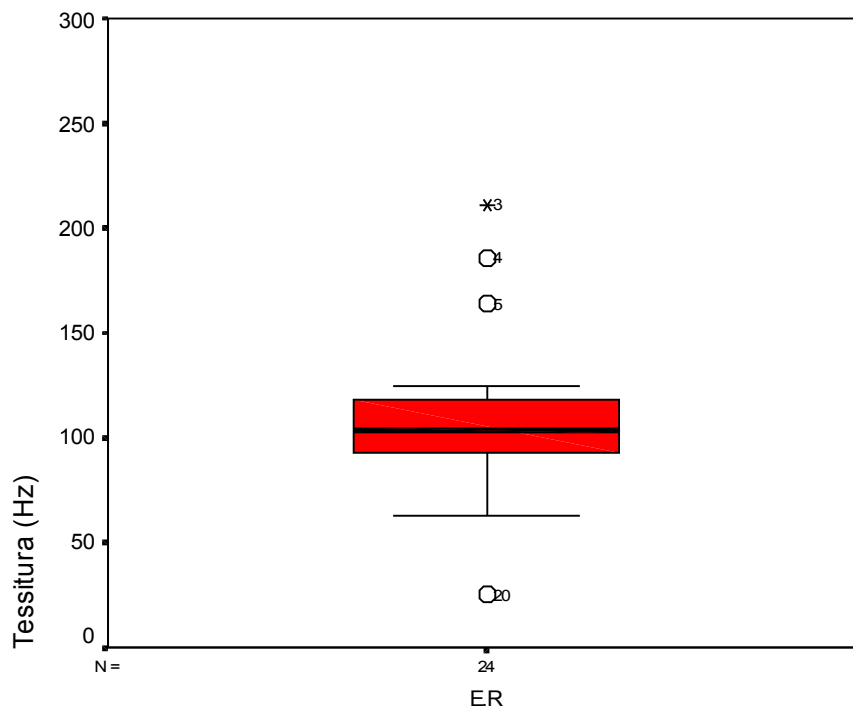


GRÁFICO 5 – Tessitura dos grupos tonais. Valores em hertz.

➤ Tessitura **nas entrevistas**

A tessitura dos GTs nas entrevistas apresentou média de 120,38 Hz e, em semitons, o valor de 16,40.

Aqui também observamos que a tessitura encontra-se dentro do proposto por Cagliari e Massini-Cagliari para a fala cotidiana (18 semitons).

➤ Tessitura – **contos x estruturas de repetição x entrevistas:**

A diferença da tessitura dos grupos tonais entre os contos e as estruturas de repetição apresentou-se estatisticamente significativa. Encontramos no teste t

um valor de ,015. O conto apresenta maior variação melódica do que as fórmulas repetitivas que chamamos aqui de estruturas de repetição. Uma das características das ER é apresentar-se numa fala mais monótona.

Para muitos estudiosos do estilo oral, inclusive para Calvet, “a recorrência de fórmulas repetitivas dá ao texto oral um aspecto particular e possibilita ao intérprete memorizar e recriar em cada enunciação”.¹²³ Observamos que este “aspecto particular”, sugerido por Calvet, também se manifesta através da diminuição da variação melódica, que funciona como um recurso estilístico utilizado para dar ênfase ao que está sendo dito.

Alguns exemplos:

No conto “Os três fio do sinhô de terreno fraco”, encontramos: “*Viajaro, viajaro. Quase o dia todo*”. Esta repetição poderia ser substituída, num discurso denotativo, pela expressão *viajaram muito*. No conto, a repetição intensifica a duração da viagem.

No conto “O home que só vivia ‘panhano de mulhé”, encontramos: “E ele foi *contano, contano, contano, contano e deu noventa e nove pancada*”. A expressão que se repete demonstra que o homem apanhou muito, levou muitas pancadas. A cada vez que é pronunciada a palavra *contano*, o ouvinte imagina que o homem está apanhando.

No conto “O soldadin e o bitela”, encontramos: “e o bitelo foi *roncano, foi roncano, foi roncano, até que cabô de morrê de todo*”. Aqui também o recurso da repetição possibilita ao ouvinte visualizar a cena do bicho sofrendo e lutando até a morte.

Observamos na figura abaixo a significativa diferença da tessitura dos contos e estruturas de repetição:

¹²³ CALVET. *Estilo oral, Tradições Oraís*, p. 35.

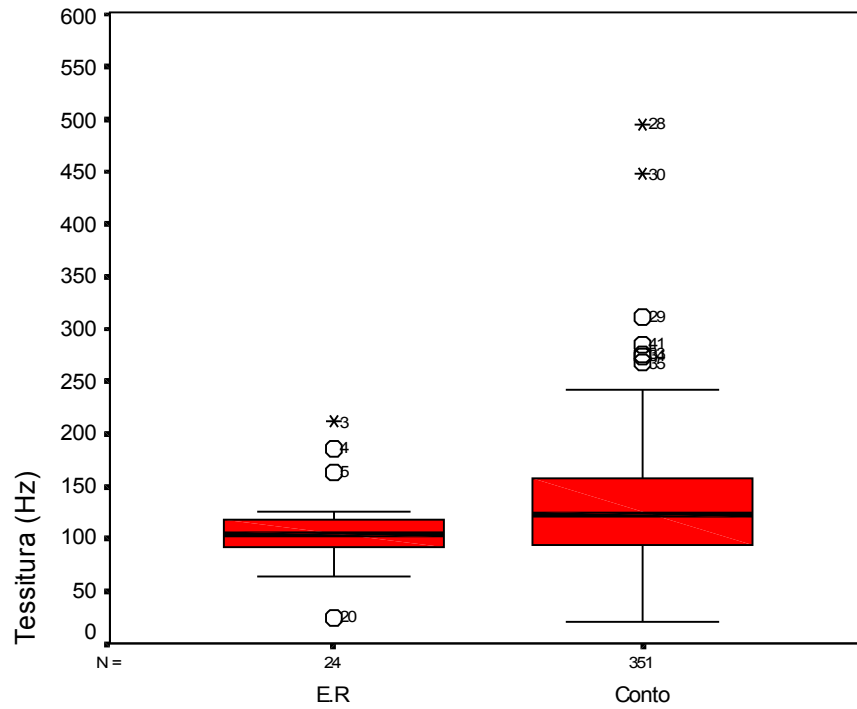


GRÁFICO 6 – Estudo comparativo sobre a tessitura dos GTs. Resultados em Hz .

A diferença da tessitura dos GTs entre os contos e as entrevistas demonstra que os contos apresentam-se dentro de maior amplitude de freqüência, porém esta diferença não é estatisticamente significativa, como podemos perceber na figura a seguir:

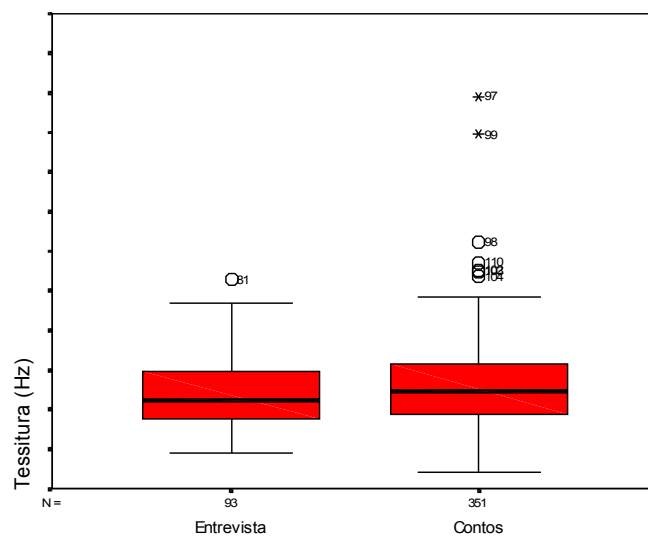


GRÁFICO 7 – Comparação da tessitura. Valores em Hz.

Neste ponto nos referimos novamente à dinâmica da entrevista, em que as respostas se assemelharam muito do contar história. Deixamos, mais uma vez, a sugestão da comparação entre a fala do contador contando histórias e a fala deste contador conversando de uma forma mais próxima possível da fala cotidiana.

A tessitura nos contos se apresenta maior em relação às estruturas de repetição e às entrevistas (mesmo que com uma diferença pequena). Este fato nos remete a Abercrombie, que afirma que, dependendo da circunstância, o falante modifica sua tessitura e registro.¹²⁴ O contar histórias é uma situação de fala particular em que a voz adquire um relevo peculiar.

Fónagy considera que os índices verbais (expressões de entonação) atendem melhor às necessidades expressivas do locutor.¹²⁵ No caso dos contos, podemos perceber que um dos índices verbais utilizados pelos contadores de histórias rurais é a maior tessitura.

6.1.3. Faixa de variação da f₀ nas sílabas pretônicas e tônicas

- Faixa de variação da frequência fundamental nas sílabas pretônicas e tônicas **nos contos:**

A faixa de variação da frequência apresentou-se maior nas sílabas tônicas do que nas sílabas pretônicas. Esta diferença é estatisticamente significativa, apresentando, no teste T, um p-valor de ,010 de significância.

Este resultado coincide com pesquisas anteriormente realizadas. A literatura especializada nos afirma que a sílaba tônica apresenta valores de frequência mais expressivos que as demais sílabas do grupo tonal. Pickett

¹²⁴ ABERCROMBIE. *Elements of general phonetics*, p. 99-102.

¹²⁵ FONAGY. *As Funções modais da entoação*, p. 28.

demonstra que a sílaba tônica é usada pelo falante para dar ênfase nas palavras que considera conter um significado especial e que estas sílabas apresentam um aumento da frequência fundamental, da intensidade e da duração em relação às demais sílabas.¹²⁶

Vemos na figura abaixo maior expressividade das sílabas tônicas em relação às pretônicas, no que se refere à frequência. Este fato pode ser relacionado ao perfil da curva de entonação quando encontramos maior subida de frequência nesta região do GT.

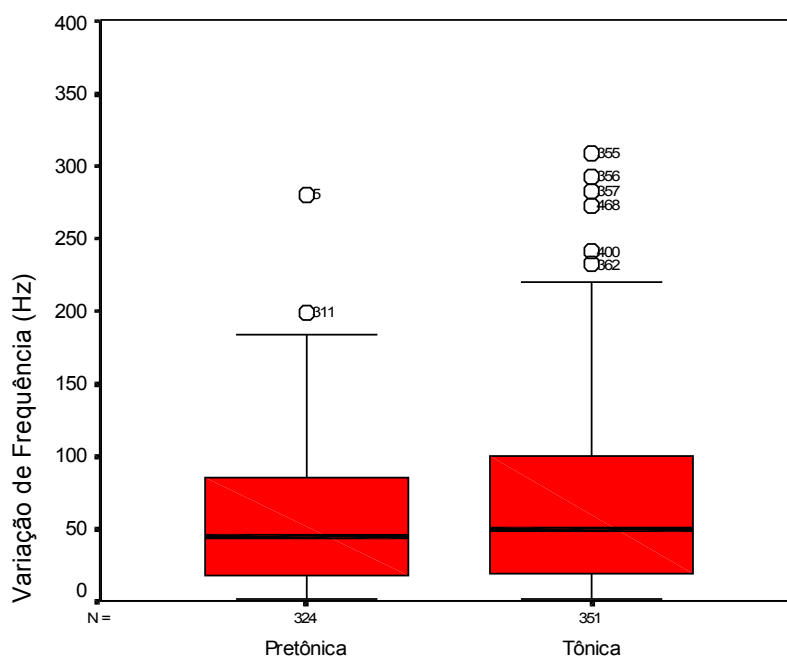


GRÁFICO 8 – Faixa de frequência em que se encontram as sílabas tônicas e as sílabas pretônicas. Valores em hertz.

- Faixa de variação da frequência fundamental nas sílabas pretônicas e tônicas **nas estruturas de repetição:**

A diferença da faixa de variação de frequência entre as sílabas tônicas e as sílabas pretônicas não foi estatisticamente significativa. Este resultado não

¹²⁶ PICKETT. *The acoustics of speech communication*, p. 78-80.

equivale ao sugerido pela literatura especializada, que afirma que o valor da freqüência é maior nas sílabas tônicas.

Este achado nos sugere que a equivalência de variação da freqüência entre as sílabas tônicas e as sílabas pretônicas seja uma característica estilística das ER, deixando o relevo entonacional mais nivelado.

- Faixa de variação da freqüência fundamental nas sílabas pretônicas e tônicas **nas entrevistas**

A faixa de variação da freqüência encontra-se significativamente maior nas sílabas tônicas do que nas sílabas átonas que precedem as tônicas, concordando, mais uma vez, com os pesquisadores deste assunto.

- Faixa de variação da freqüência fundamental nas sílabas pretônicas e tônicas - **contos x estruturas de repetição x entrevistas:**

A diferença da faixa de variação da freqüência entre as sílabas tônicas e as pretônicas não é significativamente maior nos contos do que nas estruturas de repetição. Ampliar a variação da freqüência de forma diferente nestas sílabas não foi um recurso vocal (prosódico) utilizado por estes contadores para destacar contos e estruturas de repetição.

A diferença da faixa de variação da freqüência entre as sílabas tônicas e as sílabas pretônicas é significativamente maior nos contos do que nas entrevistas. No teste t obtivemos um resultado de p-valor = ,000 para as pretônicas e um resultado de p-valor = ,018 para as tônicas. Este resultado confirma nossa hipótese de que, nos contos, esta variação seria maior.

Nas sílabas tônicas das palavras do grupo tonal é que encontramos maior variação de freqüência, fato que se adequa às afirmações de Delas e Filliolet, segundo às quais “os pontos fortes do desenho melódico são sucessíveis de indicar, antes de qualquer outra análise, alguns ‘lugares privilegiados’ da estruturação poética”.¹²⁷

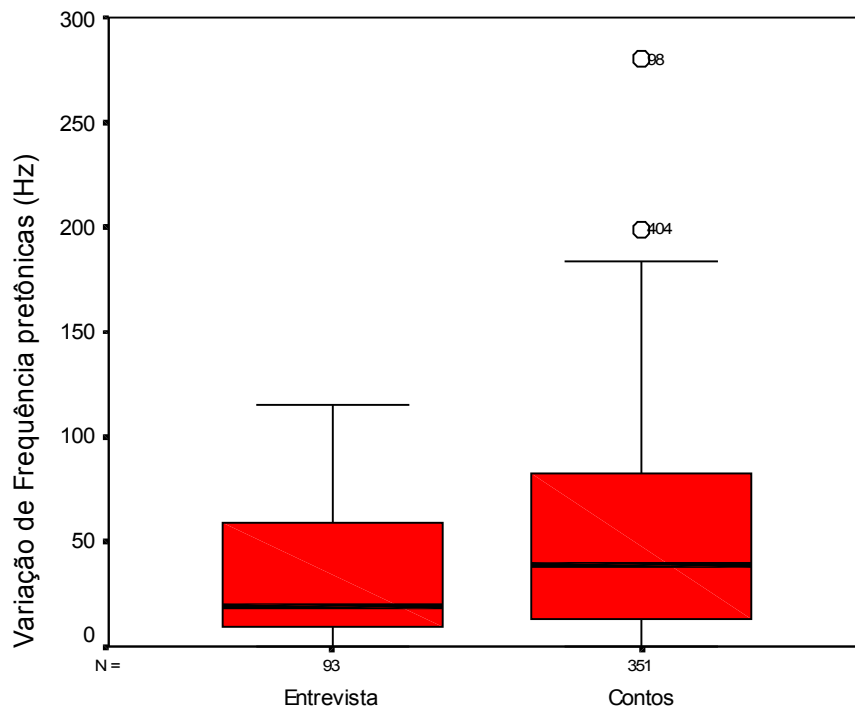


GRÁFICO 9 – Faixa de variação da freqüência das sílabas pretônicas dos contos e das entrevistas. Valores em Hertz.

Observamos a diferença da variação da freqüência das sílabas pretônicas no gráfico acima e, no gráfico abaixo, observamos a diferença das sílabas tônicas.

¹²⁷ DELAS; FILLIOLET. *Lingüística e poética*, p. 183.

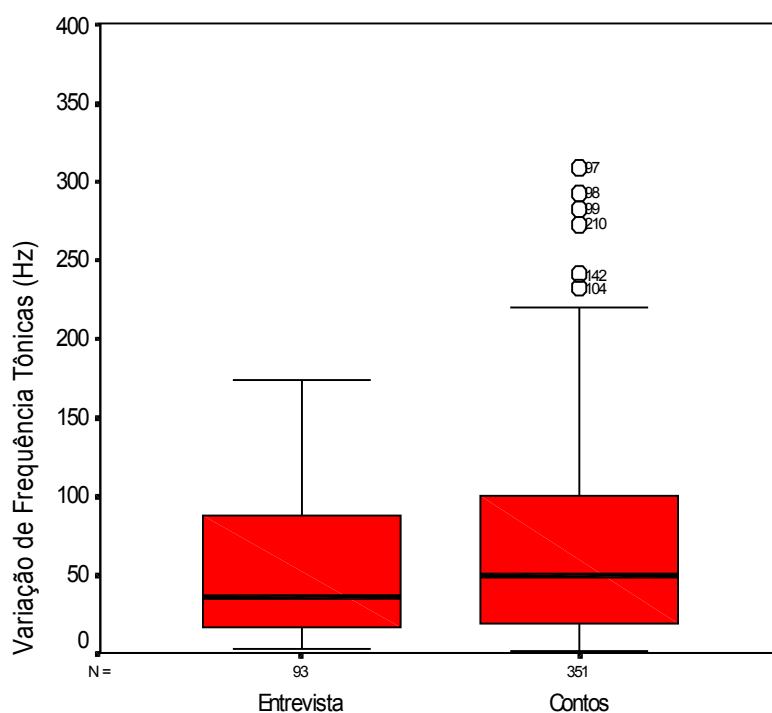


GRÁFICO 9

GRÁFICO 10 – Faixa de variação da freqüência das sílabas tônicas dos contos e das entrevistas. Valores em Hertz.

Podemos observar através do GRAF. 10 que, para contar histórias, o contador utiliza o recurso prosódico de variar a freqüência da sua voz nas sílabas tônicas e nas pretônicas. Essa conclusão a que chegamos não corresponde ao que geralmente se encontra nas pesquisas já realizadas, que encontram maior variação de freqüência somente nas sílabas tônicas. Podemos inferir a partir daí

que uma característica prosódica destes contos é a variação da frequência nas sílabas pretônicas, da mesma forma como ocorre nas sílabas tônicas.

6.2. Organização temporal:

6.2.1. Duração das sílabas pretônicas e tônicas

➤ Duração das sílabas pretônicas e tônicas nos **contos**:

A duração das sílabas tônicas foi expressivamente maior do que nas pretônicas. O teste t apresenta p-valor = ,000.

Nesta variável, os resultados encontrados também estão de acordo com o demonstrado na literatura especializada em relação à sílaba tônica. Pickett, Kent e Read, afirmam que o fator duração é influenciado pela sílaba tônica.¹²⁸

➤ Duração das sílabas pretônicas e tônicas nas **estruturas de repetição**:

O estudo sobre a duração da sílaba tônica e da pretônica não revelou diferença significativa nestas estruturas, com teste t apresentando p valor = ,052. Este resultado não concorda com estudos já realizados, que apresentaram maior duração nas sílabas tônicas. Mais uma vez, observamos a introdução da sílaba pretônica como recurso prosódico destes contos.

➤ Duração das sílabas pretônicas e tônicas **nas entrevistas**:

Nas entrevistas, a duração das sílabas tônicas também foi significativamente maior do que a duração das sílabas pretônicas. O teste t apresentou p-valor = ,000.

➤ Duração das sílabas pretônicas e tônicas nos **contos x estruturas de repetição x entrevistas**:

¹²⁸ KENT; READ. *The acoustic analysis of speech*, p. 95.

A duração das sílabas tônicas e das pretônicas apresenta valores mais elevados nos contos do que nas ER. Encontramos no test t p-valor = ,000.

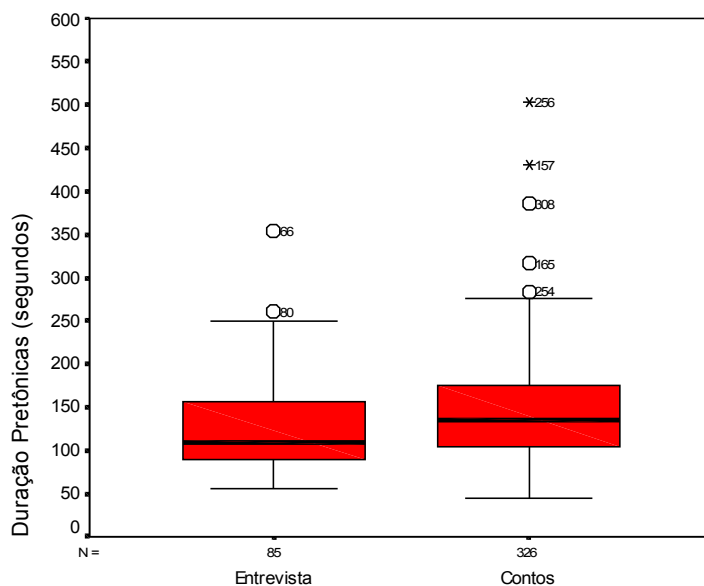
Podemos supor que diminuir o fator duração destas sílabas, nas estruturas de repetição, seja também um recurso para destacar essas estruturas do restante do conto.

A duração das sílabas pretônicas também apresenta valores mais elevados nos contos do que nas entrevistas. Encontramos para este item p-valor = ,016.

Sobre o estudo da duração das sílabas tônicas, encontramos maior duração nas entrevistas, resultado que não confirma nossa hipótese.

Relacionamos os resultados encontrados com a afirmação de Massini-Cagliari e Cagliari de que a duração “deverá interagir também com as regras de acento, de qualidade vocálica, de entonação, de velocidade de fala.”¹²⁹

Nos gráficos a seguir, vemos a duração maior das sílabas pretônicas para os contos e a duração maior das tônicas para as entrevistas.



¹²⁹CAGLIARI; MASSINI-CAGLIARI. *Quantidade e duração silábicas em português do Brasil*, p. 2.

GRÁFICO 11 – Estudo comparativo sobre a duração das sílabas pretônicas dos contos e das entrevistas.

No gráfico acima, notamos que os contos apresentam maior duração das sílabas pretônicas e, no gráfico abaixo, podemos observar que são nas entrevistas que as sílabas tônicas apresentam maior duração.

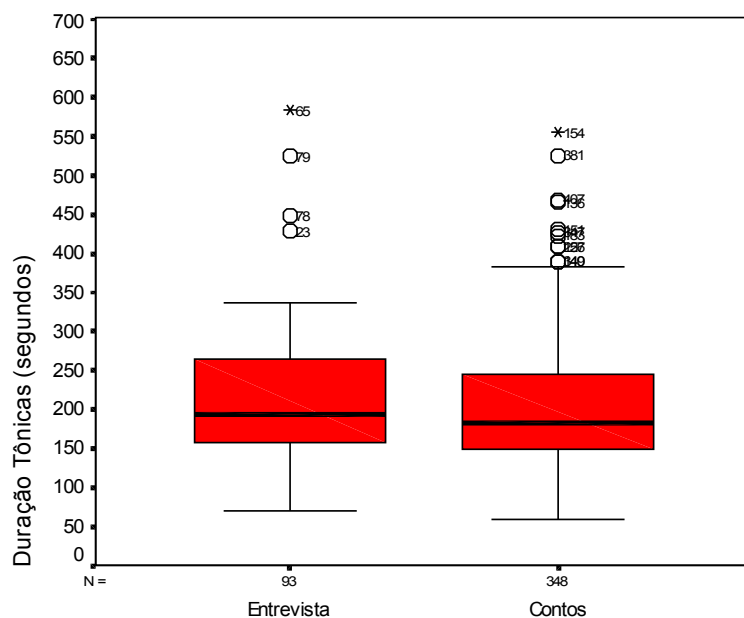


GRÁFICO 12 – Estudo comparativo sobre a duração das sílabas tônicas dos contos e das entrevistas.

Novamente, questionamos se este resultado sofre interferência do modo como a entrevista foi realizada. Com estas observações, o que notamos é a maior duração das sílabas pretônicas no contar histórias.

6.2.2. Duração das pausas entre os GTs

- As pausas entre os GTs nos **contos** apresentaram uma média de 0,40 segundos.

Este valor é, nos resultados encontrados por Valente, classificado como pausas médias.¹³⁰

¹³⁰ VALENTE. *Aspectos prosódicos da leitura oral*, p. 44-54.

Analisando o relato de seus informantes, Valente chegou à conclusão de que 65% das pausas encontradas foram médias. Nos contos analisados por nós,, as pausas são médias, resultado também encontrado na pesquisa de Valente.

- As pausas entre os GTs nas **estruturas de repetição** apresentaram uma média de 0,12 segundos.

Obtemos com este valor, a classificação de pausas breves proposta por Valente.

- As pausas entre os GTs **nas entrevistas** apresentaram média de 0,36 segundos, encontrando-se dentro das pausas médias.

- Pausas entre os GTs nos **contos x estruturas de repetição x entrevistas:**

As pausas entre os GTs também apareceram como variante de distinção entre as ER e os restantes dos contos. As estruturas de repetição apresentam pausas bem menores entre os GTs que o restante das narrativas.

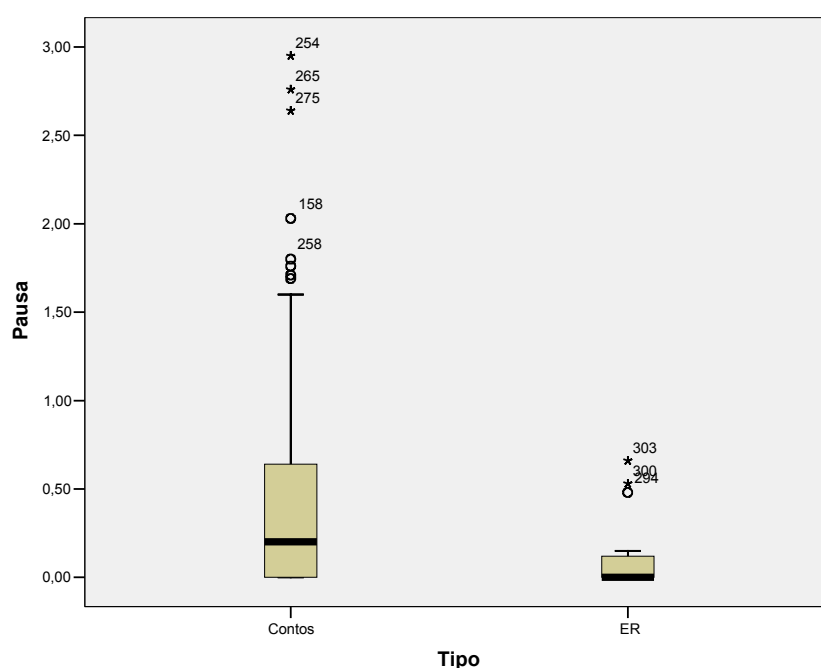


GRÁFICO 13 – Comparação das pausas entre GTs dos contos e estruturas de repetição.

Observamos no GRAF.13 que as estruturas de repetição, quando apresentam pausas entre os GTs, possuem pausas muito breves. Este é mais um fator que demonstra que as ER são estruturas realmente particulares dentro dos contos orais.

As pausas entre os GTs não apresentaram diferenças significativas entre os contos e as entrevistas. Neste aspecto, retornamos à maneira como ocorreram as entrevistas. Apenas realizando esta comparação com a fala mais cotidiana dos contadores é que talvez poderíamos chegar a resultados diferentes.

6.2.3. Velocidade de Fala

Analisaremos as taxas de elocução e taxas de articulação dos contos e entrevistas.

➤ Taxa de elocução e taxa de articulação **nos contos:**

Sobre a velocidade de fala nos contos, encontramos uma média de 6,54 sílabas por segundo para a taxa de elocução e 6,70 sílabas por segundo para taxa de articulação.

Valente encontrou em sua pesquisa o valor de 5 sílabas por segundo para a velocidade de elocução e 6 sílabas por segundo para velocidade de articulação no relato de seus informantes (que são belo-horizontinos).¹³¹ Podemos observar que, nas histórias no Vale do Jequitinhonha e Mucuri, a fala se apresenta um pouco mais lenta do que a fala habitual dos belo-horizontinos.

➤ Taxa de elocução e taxa de articulação **nas estruturas de repetição:**

Nas ER, a velocidade de fala apresentou média de 6,95 sílabas por segundo tanto para a taxa de elocução como para a taxa de articulação. Nestas estruturas, o recurso de tornar mais lenta a fala é mais marcante, já que, como dito anteriormente, estamos usando como referência os valores de 5 e 6 sílabas por segundo para a fala habitual.

➤ Taxa de elocução e taxa de articulação **nas entrevistas:**

Nas entrevistas, a velocidade de fala apresentou a média de 6,11 sílabas por segundo na taxa de elocução e 6,17 sílabas por segundo na taxa de

¹³¹ VALENTE. *Aspectos prosódicos da leitura oral*, p. 102.

articulação. Este valor está mais próximo da velocidade de fala habitual que estamos considerando neste estudo, que são os valores de 5 e 6 sílabas por segundo.

➤ Taxa de elocução e taxa de articulação nos **contos x estruturas de repetição x entrevistas:**

A comparação da velocidade de fala entre contos e as ER demonstra que não houve diferença estatisticamente significativa entre as taxas de elocução e articulação. Não é nesta variável que a estrutura de repetição se destaca do restante do conto.

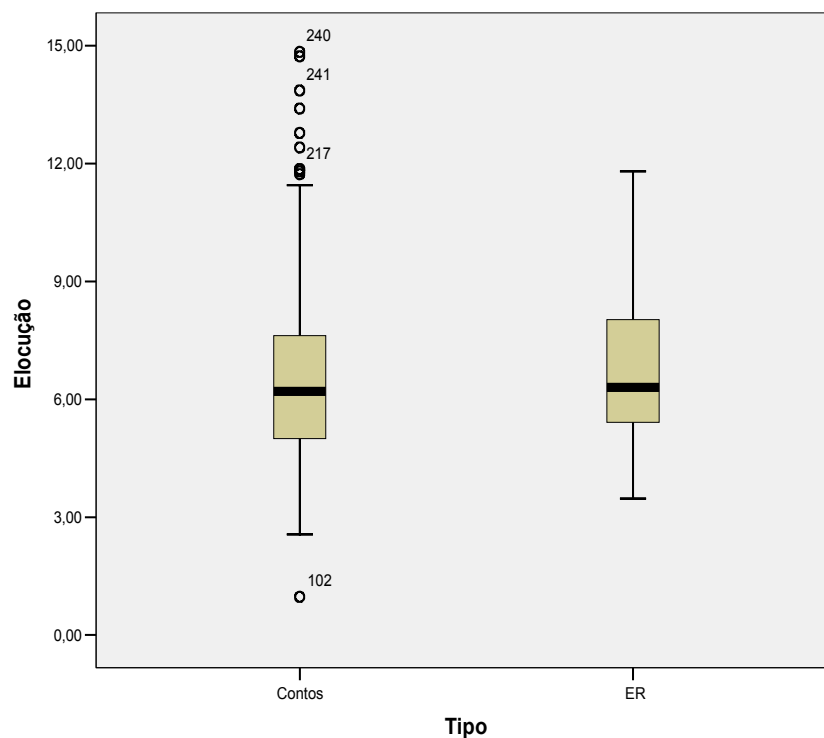


GRÁFICO 14 – Comparação da velocidade de fala entre contos e estruturas de repetição.

Podemos observar acima o gráfico que demonstra o estudo estatístico da comparação da taxa de elocução entre os contos e as ER e, abaixo, o gráfico que demonstra o estudo comparativo da taxa de articulação.

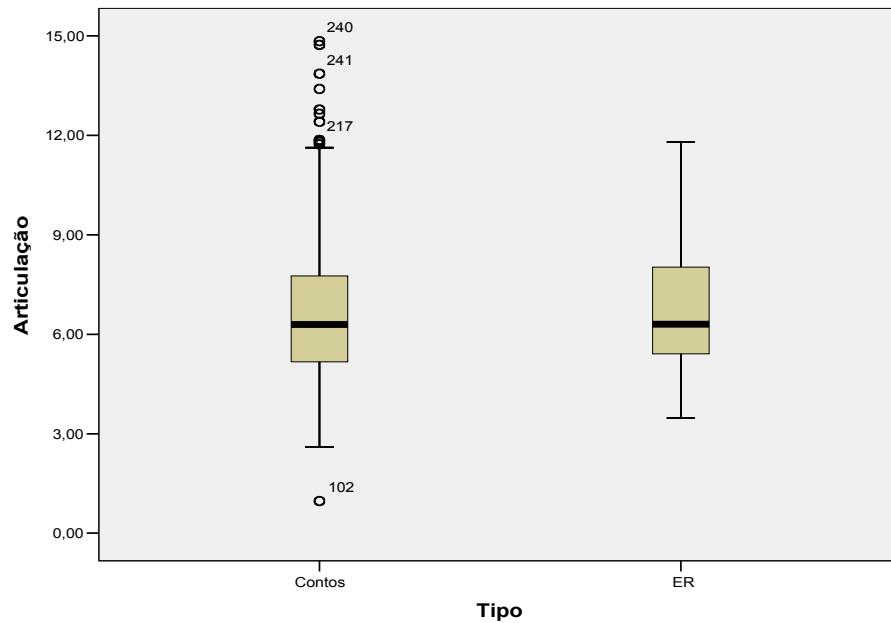


GRÁFICO 15 – Comparação da Velocidade de fala entre contos e estruturas de repetição.

A velocidade de fala mostrou diferença significativa entre contos e as entrevistas no que se refere à taxa de articulação, que foi maior para os contos. Nesta taxa encontramos um valor no teste t de ,042. Retirando as pausas dentro dos GTs, podemos concluir que nos contos a fala tende a se apresentar mais lenta do que nas entrevistas.

As taxas de elocução foram maiores para os contos, mas sem apresentar significância estatística.

Na figura abaixo, visualizaremos a diferença entre as taxas de elocução dos contos e entrevistas.

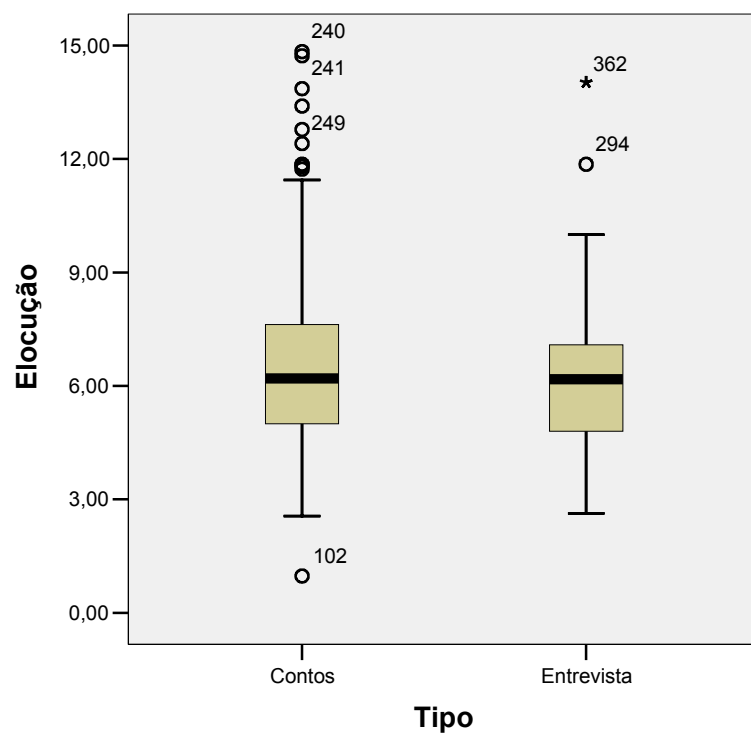


GRÁFICO 16 – Comparação entre taxas de elocução.

Em seguida, poderemos observar a significativa diferença da taxa de articulação ocorrida entre os contos e as entrevistas.

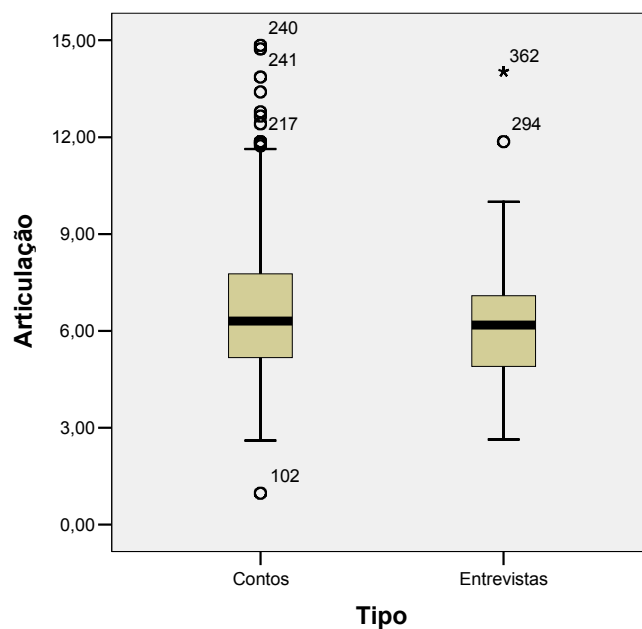


GRÁFICO 17 – Comparação entre taxas de articulação.

Behlau e Pontes nos lembram de que, do ponto de vista psicodinâmico, uma velocidade de fala elevada pode expressar o desejo de omitir dados do discurso, pressa ou ansiedade.¹³²

Nos contos, ocorre uma tendência dos contadores de histórias a falar mais devagar do que nas estruturas de repetição e do que nas entrevistas. Neste aspecto, nossa hipótese se confirma.

6.3. Estruturação Rítmica

Sabemos que, na procura pelo ritmo da fala, existem várias abordagens que tentam equacionar um assunto tão polêmico e difícil. Não pretendemos neste estudo, deixar de levar em consideração o pensamento de Otávio Paz ao afirmar que as narrativas, os discursos e as histórias são arquétipos da prosa e que para a prosa o ritmo metrificado é "inessencial".¹³³

Zumthor, menciona que o ritmo também se apóia nas notações recorrentes (exclamações, mudança de lugar e personagem, noções temporais).¹³⁴

Abaurre e Galves afirmam que, dentro de uma visão abrangente de língua falada, é preciso levar em conta que o ritmo "é um fenômeno de performance, caracterizado pela variabilidade".¹³⁵ As autoras também afirmam que assumir esta variabilidade não implica assumir uma ausência de relações entre padrões rítmicos e as batidas métricas estudadas por vários autores.

Nosso objetivo, ao introduzir o estudo do ritmo na prosódia destes contadores rurais, é iniciar uma busca através da proposta de Halliday e,

¹³² BEHLAU; PONTES. *Avaliação e tratamento das disfonias*, p. 106.

¹³³ PAZ. *O arco e a lira*, p. 82-83.

¹³⁴ ZUMTHOR. *A letra e a voz: a literatura medieval*, p. 203.

¹³⁵ ABAURRE; GALVES. *As diferenças rítmicas entre o português europeu e o português brasileiro: uma abordagem otimalista e minimalista*, p. 2.

posteriormente, relacioná-la com as outras propostas de estudo sobre este tema. Sem dúvida, caberia um estudo dedicado apenas ao ritmo das narrativas destes contos orais.

➤ O ritmo nos **contos**:

No estudo do ritmo encontramos a média de 7,54 sílabas por GT, 2 pés por GT e 2,79 sílabas por pé.

Consideramos, no aspecto ritmo, também ser necessário procurar pela medida moda, além da média. A moda é o valor que aparece mais freqüentemente em um conjunto de dados e não é afetada por valores extremos.

Encontramos em nossa pesquisa, então, o valor da moda de 6 sílabas por GT, 2 pés por GT e 2 sílabas por pé.

Na tabela abaixo, podemos observar que os valores encontrados da média e da moda são muito próximos, o que nos leva a inferir que nosso conjunto de dados tendem para uma simetria. Não temos dados totalmente simétricos, mas podemos observar uma aproximação desta distribuição.

TABELA 1
Média e moda na procura do ritmo nos contos

Medida	n sílabas	n pés	Sílaba/pé
média	7,54	2	2,79
moda	6	2	2

Observamos que o pé tende a se constituir de 2 sílabas. Neste ponto, remetemo-nos a Abaurre e Galves, que nos lembram da teoria da binariedade do pé ou *Foot Binarity*, em que se acredita que os pés são sempre binários em

algum nível de análise.¹³⁶ Este resultado necessita ser analisado com mais profundidade em outros estudos, pois questionamos se o número de GTs analisados não seria insuficiente para caracterizar este ritmo.

As variações encontradas se apresentam dentro de uma faixa de valores, por exemplo: o menor número de sílabas por GT foi 2 (//aí//) e o maior foi 14 (//e o ranca-toco deu'ma machadada de lá//); em relação ao número de pés por GT, o menor número foi 1 (//derru/bô//) e o maior foi 5 (// /quando o /véi tá chamano Guio/mar pracen/dê o/ fogo//); em relação ao número de sílabas por pés, o menor número foi 1 (//foi/lá//) e o maior foi 8 (// o /po-v ia- sem-pre a-li pus- mer/ca-do//).

➤ O ritmo nas **estruturas de repetição**:

No estudo do ritmo nas estruturas de repetição, calculamos o valor da média e da moda. A média do número de sílabas por GT foi 4; a média do número de sílabas por pé foi 2; a média de pés em cada GT foi 2. A moda apresentou valor de 4 sílabas por GT, 1 pé por GT e 2 sílabas por pé.

Na tabela abaixo, podemos observar que os valores de moda e média são os mesmos, demonstrando uma simetria dos dados dessa estrutura:

TABELA 2

Estrutura rítmica das estruturas de repetição

Medida	N sílabas	n pés	sílaba/pé
Média	4	1	2
Moda	4	1	2

Nestas estruturas, o ritmo apresenta uma métrica definida. As tônicas de cada estrutura de repetição encontram-se na mesma posição, apresentam a mesma quantidade de sílabas átonas e uma norma regular de acentuação.

¹³⁶ ABAURRE; GALVES. *As diferenças rítmicas entre o português europeu e o português brasileiro: uma abordagem otimalista e minimalista*, p. 15.

Exemplos:

obs: as sílabas em negrito são as sílabas tônicas.

1- //foi ma/**ta**no//: 4 sílabas no GT, 1 tônica e 2 sílabas por pé

//foi ma/**ta**no//: 4 sílabas no GT, 1 tônica e 2 sílabas por pé

2- //foi via/**ja**no//: 5 sílabas no GT, 1 tônica e 2 sílabas por pé

//foi via/**ja**no//: 5 sílabas no GT, 1 tônica e 2 sílabas por pé

➤ O ritmo nos **contos x estruturas de repetição**:

Em relação ao ritmo, os contos apresentam tendência a maior variedade de pés quanto à composição silábica, ao passo que as ER apresentam tendência a uma isocronia, ou seja, apresentam-se dentro de uma métrica definida e em intervalos iguais.

Mais uma vez as estruturas de repetição se destacam. Estas estruturas não deixam dúvida quanto à noção de isocronia e alternâncias entre forte e fraco unicamente no nível do pé.

6.4. Estudo comparativo entre 3 contadores

Nosso objetivo é a busca de um padrão prosódico que caracterize o contar histórias do contador rural e, por isso, nossas análises foram feitas a partir de um conjunto de contadores. Dentro do conjunto, extraímos 3 contadores que apresentaram os maiores números de GTs no meu *corpus* com a finalidade de observar se esta particularidade pode contribuir na análise do todo. Neste estudo, analisamos somente os contos, não realizamos comparação com as ER nem com as entrevistas.

Abaixo mostraremos e analisaremos os resultados encontrados no repertório destes 3 contadores:

TABELA 3

Resultados comparativos da análise prosódica do repertório de 3 contadores.

Contadores			
	Oliveira	JSR	Julio
Tessitura Fo	95,28	105,89	150,43
Tessitura Semitons	14,36	14,63	18,4
Variação f0 Pré	36,39	50,14	59,9
Semitons Pré	6,68	7,25	8,14
Variação f0 Tônica	59,07	48,61	79,39
Semitons Tônica	8,68	6,51	8,82
Duração Pré	162,34	159,68	144,62
Duração Tônica	194,63	231,04	194,03
Taxa Elocução	6,06	6,13	6,11
Taxa Articulação	6,21	6,13	6,11
Duração Pausa	0,25	0,34	0,41
Moda Sílabas/GT	8	6	9
Moda Pés/GT	2	2	2
Moda Sílaba/pé	2	2	2
Média Sílabas/GT	8,24	7,22	7,35
Média Pés/GT	2,19	2,06	2,78
Média Sílaba/pé	2,12	2,06	2,78

Observando o quadro acima, podemos notar que os contadores Oliveira e Joaquim Ramos apresentam valores semelhantes. Júlio é o contador que apresenta os valores um pouco mais elevados em relação aos outros.

A respeito da duração da sílaba pretônica, Oliveira apresenta maior duração. Na duração da sílaba tônica, já é JSR quem apresenta o valor mais elevado. A tessitura apresentada por Júlio se destaca dos outros dois contadores por apresentar-se bem mais elevada. A taxa de elocução e articulação é bastante semelhante para os 3 contadores. As medidas aferidas para caracterizar o ritmo também apresentam valores muito próximos uns dos outros.

Sobre o perfil da curva de entonação podemos perceber, ao compararmos os gráficos abaixo, que o perfil mostrado pelos 3 contadores é semelhante ao perfil da curva de entonação dos contos extraído de todos os contadores.

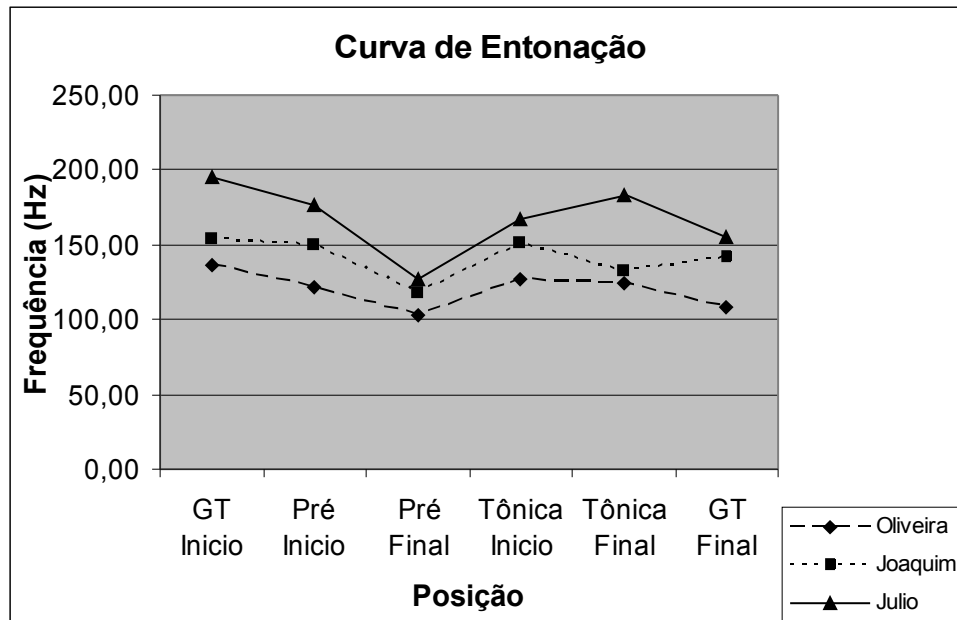


GRÁFICO 17 – Comparação do perfil da curva de entonação dos 3 contadores.

O gráfico que demonstra o perfil da curva de entonação dos 3 contadores é muito semelhante ao gráfico encontrado sobre este mesmo perfil nos contos:

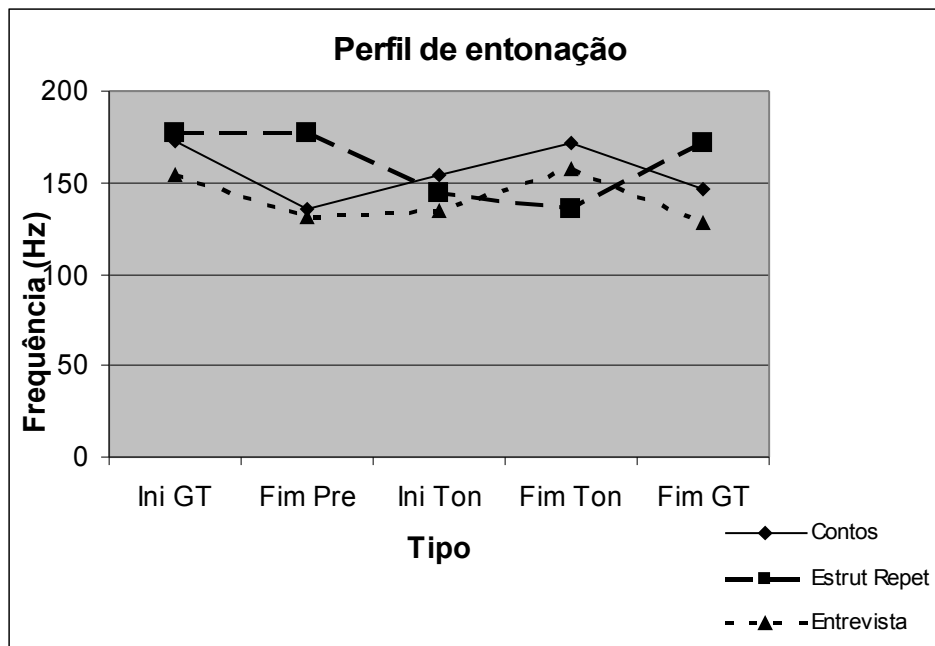


GRÁFICO 18 – Comparação do perfil da curva de entonação.

Este experimento não apontou diferenciação na prosódia destes 3 contadores – possivelmente, por termos feito levantamento de um número reduzido de GTs. Este pequeno estudo nos acena para a possibilidade de buscar o estilo individual, através da análise acústica.

7. Conclusões e sugestões: O Estilo do Conto Oral

Estudar a prosódia do contador oral rural do Vale do Jequitinhonha e do Mucuri é percorrer um caminho cheio de encruzilhadas.

Estudar a oralidade levou-nos a conhecer o preconceito existente contra o oral, em relação ao escrito. Não é objetivo deste estudo apontar as diferenças entre o oral e o escrito, mas não podemos deixar de concordar com Zumthor e Markale sobre o fato de estes sistemas de comunicação serem diferentes – e esta diferença não significa qualidade (melhor, pior).¹³⁷ Cada sistema possui suas próprias características e peculiaridades. Um olhar neutro pode ver cada sistema separadamente e, ao mesmo tempo, lembrar que, na atualidade, a grande parte das sociedades urbanas vivem num regime que é, ao mesmo tempo, oral e escrito. É assim que vive o povo brasileiro: grandes escritores convivem com grandes contadores de histórias orais.

Outra questão abordada neste estudo foi o embate sobre o conceito de estilo. Também não é objetivo deste estudo aprofundar nestas questões, mas, à medida que procuramos por traços prosódicos que caracterizem o conto oral, buscamos também o estilo desses contos.

Na oralidade, um dos elementos prosódicos estudados é a entonação, sendo que uma de suas funções é a caracterização de um estilo, como afirma Tench. Este autor associa diferenças entonacionais a diferentes situações de fala.¹³⁸

O conto oral, de acordo com Markale, Zumthor, Scheub e outros autores, é a estrutura pela qual se retomam os conhecimentos do passado. Conhecimentos

¹³⁷ MARKALE. *Généalogie du conteur. Cahiers de Littérature Orale*, p. 117. ZUMTHOR. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*, p. 118.

¹³⁸ TENCH. *The roles of intonation in English discourse*, p. 28.

esses que se adaptam a cada geração.¹³⁹ Assim, estes autores concordam que o conto se reconstrói em função dos novos conhecimentos adquiridos por uma geração. E esta reconstrução é realizada através do contador, que adapta o conhecimento para que a platéia entenda. O contador, segundo Scheub, através da superposição de imagens, ordena e constrói emoções, evoca a imaginação dos ouvintes, realizando uma conexão entre presente e passado.¹⁴⁰ Este evento é notado nos contos aqui analisados e uma das estratégias é a introdução de elementos modernos no conto. Por exemplo, no conto “Os três cavalos encantados”, o contador Francisco Lourenço Borges narra a passagem em que o personagem Manuel desce do cavalo encantado (o cavalo que foi “suspendeno lá perto das nuve”), dirige-se ao bar da cidade e oferece “Fanta, Coca-cola, guaraná para todo mundo”. Os refrigerantes citados por este contador são exemplos de elementos da vida atual que são inseridos neste conto.

Mas as palavras não dizem nada por elas mesmas. Como diz Markale, “é o espírito que o contador coloca nas palavras que dá ao conto o poder de evocação e que constitui a ligação com um passado, que detém, às vezes, a chave de nossas origens”.¹⁴¹

Em busca desse “espírito” analisamos nuances da dinâmica vocal desses contadores. Procuramos pela voz, pelos recursos vocais utilizados como elementos de animação para contar as histórias. Para tal, estudamos os parâmetros prosódicos através da análise acústica da frequência e duração da

¹³⁹ MARKALE. *Généalogie du conteur, Cahiers de Littérature Orale*, p. 118-119. ZUMTHOR. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*, p. 144. SCHEUB. *Story*, p. 13; 14; 21.

¹⁴⁰ SCHEUB. *Story*, p. 13; 2; 22.

¹⁴¹ MARKALE. *Généalogie du conteur, Cahiers de Littérature Orale*, p. 121.

voz dos contadores e através da análise do ritmo da fala enquanto o contador narra uma história.

A partir dos resultados obtidos, pudemos observar que os contos orais rurais apresentam algumas características prosódicas que lhes são próprias. Abordaremos os aspectos que, em nossa análise, apontaram para as tendências prosódicas destes contos:

- **Sobre os contos:**

A **tessitura** nos contos apresentou-se maior que nas entrevistas e que nas estruturas de repetição. Encontramos nos contos um valor de 16,24 semitons. Nos contos, a tessitura apresentou-se dentro do proposto por Cagliari e Massini-Cagliari, autores utilizados por nós como parâmetro de comparação. O valor médio encontrado está próximo do valor limite proposto pelos autores, ou seja, a tessitura dos contos apresenta grande variação melódica. Nesta comparação, não estamos considerando o aspecto do dialeto regional, já que a fala cotidiana desses contadores não se revelou plenamente na entrevista, como discutido na seção 6.1.1.

O aumento da **amplitude da freqüência nas sílabas pretônicas e tônicas nos contos** é um ponto forte da prosódia destes contadores. Podemos inferir, então, que o contador aumenta a variação melódica da voz nas palavras consideradas de destaque em relação às outras palavras do conto.

Quanto ao parâmetro **duração**, observamos que este recurso é muito utilizado em relação à sílaba pretônica.

Verificamos a valorização da sílaba pretônica na prosódia destes contos. Na literatura especializada, o que geralmente encontramos é a variação de

freqüência, intensidade e duração das sílabas tônicas. Destacar a sílaba pretônica é um recurso que distingue o conto oral rural de outras narrativas.

O **perfil da curva de entonação** dos contos apresenta-se em freqüências mais elevadas do que o perfil das entrevistas, e demonstra subida significativa de freqüência do início da sílaba pretônica até o final da tônica.

A **velocidade de fala**, sobretudo na taxa de articulação, apresenta-se mais lenta do que a velocidade de fala encontrada nos estudos de Valente.

A **estruturação rítmica** proposta por Halliday demonstrou que a maioria das recorrências sílaba/pé apresentaram valores de 2 sílabas por pé. O que demonstra que o ritmo dos contos apresenta grande tendência de se construir a partir de uma sílaba forte e uma fraca (/-/ -/ -/). Sobre este aspecto, questionamos se o número de grupos tonais foi significativo para caracterizar o ritmo. Por ser um assunto muito complexo, apenas iniciamos este estudo. Entendemos que ritmo, como propõe Otávio Paz, é "uma direção, um sentido, algo mais que tempo dividido em porções. Mais uma vez, ressaltamos que caberia um estudo só sobre este assunto.

Sobre as estruturas de repetição

Estas estruturas apresentam características prosódicas próprias, destacando-se do restante dos contos.

A **tessitura** destas estruturas é significativamente menor que no restante do texto dos contos. Aqui a fala tende a se apresentar mais monótona, com menos inflexões.

A **duração** das sílabas pretônicas e tônicas também apresentou-se menor.

O **perfil da curva de entonação** mostrou modulações vocais bastante diferentes do restante do texto dos contos. Ocorre uma descida de freqüência

da pretônica até a tônica e uma subida de frequência da tônica até o final dos GTs.

Praticamente não encontramos **pausas** entre os GTs, o que difere do restante do texto dos contos, em que são raros os momentos em que não encontramos estas pausas.

Na **estruturação rítmica** podemos observar que os valores de moda e média são os mesmos, demonstrando uma simetria dos dados dessa estrutura.

Nossos resultados apontam para a estrutura de repetição como elemento que se destaca prosodicamente do restante dos contos e como elemento que contribui para dar aos contos orais rurais uma identidade própria. O destaque acontece não pelo aumento da duração ou pelo aumento da entonação do enunciado, mas, sim, pela monotonia prosódica durante a repetição (de forma geral, os contos apresentam variação destes elementos).

Os recursos prosódicos observados nesta pesquisa são próprios da narrativa desses contadores, são característicos desses contos que constituem nosso *corpus*. Podemos dizer que, após um levantamento de alguns meios expressivos da voz dos contadores rurais do Vale do Jequitinhonha e Mucuri, encontramos alguns recursos vocais que se configuram como “tipos relativamente estáveis”¹⁴², por exemplo: no discurso do narrador, observamos a utilização de uma maior inflexão vocal, uma diminuição da velocidade de fala em relação à fala cotidiana e o destaque de palavras que o contador deseja enfatizar através de um aumento da variação melódica e do aumento da duração destas palavras. Já nas estruturas de repetição, os recursos vocais foram bastante diferentes. Encontramos, em alguns momentos, valores opostos aos valores encontrados no restante do conto. Nos reportamos aqui a Compagnon,

¹⁴² BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 279.

que afirma “que a linguagem exprime o que o estilo valoriza”¹⁴³ Neste estudo, denominamos de estilo do conto oral rural as características prosódicas recorrentes, percebidas a partir da análise dos recursos vocais utilizados nas narrativas.

Entendemos que a oralidade não é definida apenas pelos elementos acústicos da voz. Como afirma Meschonnic, “a questão da oralidade supõe, de fato, uma poética”.¹⁴⁴ Este autor ainda afirma, sobre a oralidade, que: “O oral como um primado do ritmo e da prosódia, com sua semântica própria, organização subjetiva e cultural de um discurso, que pode se realizar tanto no escrito como no falado”.¹⁴⁵

É preciso que as análises realizadas com o recurso do computador não percam de vista a subjetividade, o discurso. Sobre a avaliação instrumental, Behlau afirma: “Se tivermos que decidir entre a avaliação auditiva e a acústica, deve-se optar pela auditiva”.¹⁴⁶ O importante é compreender como os dados se correlacionam: a objetividade da análise acústica dentro da subjetividade do discurso.

Entendemos que estudar algumas nuances da voz do contador de histórias orais é uma pequena parte de um grande todo, o estudo da *performance*. A *performance* inclui a voz, o olhar, a gesticulação, o caráter interativo dos contadores com seu público, o uso (em alguns casos) de uma roupa diferenciada ou de algum acessório que serve para caracterizar personagens e outros elementos da narrativa.

¹⁴³ COMPAGNON. *O demônio da teoria*, p.183.

¹⁴⁴ MESCHONNIC. *Linguagem: ritmo e vida*, p. 67.

¹⁴⁵ MESCHONNIC. *Linguagem: ritmo e vida*, p. 67.

¹⁴⁶ BEHLAU. *Voz: o livro do especialista*, p. 171.

O ato de contar histórias no Vale do Jequitinhonha e Mucuri estabelece um momento especial na vida dessa comunidade. O contador transforma, a cada performance, as histórias, “vivas” em sua memória, e as apresenta a seu público, que são, na maioria das vezes, os moradores dessa mesma comunidade. Para Zumthor, a *performance* é um ato teatral que integra os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença e as circunstâncias de existência de um corpo.¹⁴⁷

Este é o estudo de um detalhe que pretende auxiliar na visão do todo: a performance do contador oral rural.

Sabemos que este estudo é apenas uma pequena contribuição aos estudos prosódicos e literários. Não nos consideramos especialistas em Prosódia ou em Literatura após este trabalho. Não pretendemos que este seja um estudo exaustivo sobre este tema. Pretendemos, sim, que este estudo estabeleça uma ponte entre os estudos literários e os estudos prosódicos. Iniciamos um diálogo que, sem dúvida, necessita ser intensificado sobre essas e outras narrativas, pois se mostrou enriquecedor para as áreas (aparentemente diversas) envolvidas neste estudo.

Para Meschonnic, “não há língua sem poemas, por isso, é preciso uma teoria da linguagem junto com uma teoria da literatura e vice-versa”. Este é o desafio do movimento do “discurso à língua, do sistema à estrutura, da significância ao sentido”.¹⁴⁸ Este é o desafio deste trabalho: inaugurar relações entre a fonoaudiologia, a lingüística e a literatura.

¹⁴⁷ ZUMTHOR. *Escritura e nomadismo*, p. 51.

¹⁴⁸ MESCHONNIC. *Linguagem: ritmo e vida*, p. 3.

8. Referências

ABAURRE, Maria Bernadete; GALVES, Charlotte. As diferenças rítmicas entre o português europeu e o português brasileiro: uma abordagem otimalista e minimalista. *Delta*, São Paulo, v. 14, n. 2, 1998. Disponível em: <<http://www.scielo.php?script=sci>> Acesso em: 2 out. 2005.

ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2004.

ALVES, Luciana Mendonça. *O estudo entonativo na persuasão na fala do vendedor*. 2002. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

ANTUNES, Carolina. *Movimentos do Vale: espaço e narrativa*. 2000. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignes N. *Cultura popular no Brasil: perspectiva de Análise*. São Paulo: Ática, 1987.

AZEVEDO, Luciana Lemos de. *Aspectos prosódicos da fala do parkinsoniano*. 2001. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

BAKTIN, Mikhail. *Os Gêneros do Discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARROS, Maria Lindamir. *Manifestações de literatura oral em Barra Velha e Região*. Disponível em: <<http://Br.share.geocities.com/lindaguilar/manifestações.htm>> Acesso em: jun. 2006.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2001.

BEHLAU, Mara Suzana. *Voz: o livro do especialista*. Rio de Janeiro: Revinter, 2001.

BEHLAU, Mara; PONTES, Paulo. *Avaliação e tratamento das disfonias*. São Paulo: Lovise, 1995.

BENJAMIN, Roberto E. C. (Org.) *A fala e o gesto: ensaios de folkcomunicação sobre narrativas populares*. Recife: Imprensa Universitária, 1996.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia, técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Néri. São Paulo: Pontes, 1991.

BLOCH, Pedro. *Estudos da voz humana*. Rio de Janeiro: Ed. Bloch, 1977.

BOLINGER, Dwight. *Intonation and Its part: melody in spoken english*. London: Edward Arnold, 1986.

CAGLIARI, Luis Carlos; MASSINI-CAGLIARI, Gladis. Quantidade e duração silábicas em português do Brasil, *Delta*, São Paulo, vol 14, 1998. Disponível em: <<http://www.scielo.php?script=sci>> Acesso em: 2 out. 2005.

CAGLIARI, Luiz Carlos. Prosódia: algumas funções dos supra segmentos. *Cad. Est. Ling*, Campinas, v. 23, p.137-151, jul/dez 1992.

CAGLIARI, Luiz Carlos; MASSINI-CAGLIARI, Gladis. O papel da tessitura dentro da prosódia portuguesa. In: CASTRO, I.; DUARTE, I. (Org.). *Razões e emoções: miscelânea de estudos em homenagem a Maria Helena Mira Mateus*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2003. vol. I. p. 67-85.

CALVET, J.-L.. Estilo oral. Tradução de Sônia Queiroz. In: QUEIROZ, Sônia (Org). *Tradições orais*. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2005. (Cadernos Viva Voz).

CARDOSO, Bernadette von Atzingen Santos. *Apraxia de Desenvolvimento: um estudo prosádico da fala de crianças de 10 anos*. 2003. 277 f. Tese. (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

CASTRO, Gustavo et al. *Ensaio de complexidade*. Porto Alegre: Sulina, 1987.

- CHACON, Lourenço. *Ritmo da escrita*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.
- COMPAGNON, A. O estilo. In: _____. *O demônio da teoria*. Tradução de Cleonice Paes Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- CRYSTAL, David. *Prosodic systems and intonation in English*. Cambridge: The Cambridge University, 1969.
- DELAS, Daniel; FILLIOLET, Jacques. *Lingüística e poética*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- FERREIRA, Jerusa Pires (colaboração de Amálio Pinheiro). A Letra e a voz de Paul Zumthor. In: ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 287-296.
- FERREIRA, Jerusa Pires. Os desafios da voz viva. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE HISTORIA ORAL, , v. VI, 1996, Campinas. *Anais...*
- FERREIRA, Leslie Piccolotto. *Trabalhando a voz*. São Paulo: Summus, 1988.
- FERREIRA, Leslie Piccolotto; SOARES, Regina Maria Freire. *Técnicas de imitação e comunicação oral*. São Paulo: Edições Loyola, 1991.
- FONAGY, Ivan. As funções modais da entonação. *Cad. Est. Ling*, Campinas, p. 27, 1993.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Não contar mais? In: _____. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GAYOTTO, Lúcia Helena. *Voz Partitura da Ação*. São Paulo: Editora Summus, 1997.
- GUAITELLA, Isabelle; LAVOIE, J.; TETREAULT, H. Prosodie comparée d'un dialogue spontané et de sa relecture: analyse de quelques faits. *Travaux de l'institut de Phonetic d'aix*, Paris, v. 16, p. 218-232, 1995.
- GUATARRI, Félix. O novo paradigma estético. In: SCHNITMAN, Dora Fried (Org.). *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Tradução de Jussara Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

HALLIDAY, M. A. K. *A course in spoken English: intonation*. Oxford: Oxford University Press, 1970.

HART, J. T.; COLLIER, R.; COHEN, A. *A perceptual study of intonation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

HAVELOCK, Eric. *A equação oralidade – cultura escrita*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

HIRST, Daniel; DI CRISTO, Albert. *Intonation systems*. London: Cambridge university press, 1998.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In: _____. *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.

JIMÉNEZ, José. Diálogo. In: SCHNITMAN, Dora Fried (Org.) *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Tradução de Jussara Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

KENT, Ray; D. READ, Charles. *The acoustic analysis of speech*. Califórnia: Singular publishing group, 1992.

LOPES, Mário Alexandre Garcia. *A prosódia da frase alternativa na fala de crianças*. 2001. 146 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

MACHADO, Irene A. Oralidade e literariedade: a poética da tradição popular. *Revista USP*, São Paulo, n. 11, p. 162-165, set.-nov. 1991.

MACHADO, Irene. Gêneros orais e suas fronteiras. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL – Área de Letras, v. 1, n. 7, 1992, Porto Alegre, UFRGS. *Anais...* Goiânia, 1993. p. 265-269.

MARKALE, Jean. Généalogie du conteur. In: *Cahiers de Littérature Orale*, Paris, n 11, 1981.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis. *Acento e ritmo*. São Paulo: Ed. Contexto, 1992.

MATOS, Olgaria. A Narrativa: metáfora e liberdade. *Revista da Associação Brasileira de História Oral*, São Paulo, n. 4, p. 9-24, junho 2001.

MEDINA, Cremilde de Araújo. *Entrevista: O diálogo possível*. São Paulo: Ática, 1990.

MESCHONNIC, Henri. *La rime et la vie*. Lagrasse: Éditions Verdier, 1989.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 2001.

MORIN, Edgar. *A religação dos saberes*. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

NASCIMENTO, Bráulio do. *Literatura oral: limites da variação*. Rio de Janeiro: Sociedade Editorial de Sergipe, 1994. (Comunicação apresentada no Encontro Nacional da ANPOLL, Caxambu, 12-16 jun. 1994.).

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. Tradução de Enid Abreu Dobranszky. São Paulo: Ed. Papyrus, 1998.

PAZ, Otávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERES, Ana Maria Clark. *Revisitando o estilo: por uma travessia na escrita?*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2001.

PICKETT, J. M.. *The acoustic of speech communication*. EUA: Allyn & Bacon, 1999.

QUEIROZ, Sônia (org.). *7 histórias de encanto e magia*. Belo Horizonte: Projeto Quem Conta um Conto Aumenta (FALE/UFMG), 1997.

QUEIROZ, Sônia. Literatura: este lugar intralingüístico. In: *Literatura Scripta*. Edição especial. 1º Simpósio de Língua Portuguesa e Literatura interseções. Belo Horizonte, vol 7, nº 14, 2004.

RAVETTI, Graciela. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. In: ROJO, Sara et al. (Org.). *O corpo em performance*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

- REIS, César. A entonação no ato de fala. In: Eliana Amarante de Mendonça Mendes; Paulo Motta Oliveira; Veronika Benn-Ibler. (Org.). *O novo milênio: interfaces lingüísticas e literárias*. 945 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 221-230.
- REIS, César. Oralidade e prosódia. In: DELL'ISOLA, Regina Lúcia Péret; MENDES, Eliana Amarante de Mendonça (Org.). *Reflexões sobre a língua portuguesa: ensino e pesquisa*. Campinas: Pontes, 1997. p. 43-52.
- ROMANO, Ruggiero. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Casa da Moeda, 1987. v. 17. (Oral e Escrito.)
- RUSSO, Ieda; BEHLAU, Mara. *Percepções da fala: análise acústica do Português*. São Paulo: Lovise, 1993.
- SCHEUB, Harold. *Story*. London: The University of Wisconsin Press, 1998.
- SCHNITMAN, Dora Fried. *Paradigmas, cultura e subjetividade*. Tradução de Jussara Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.
- TENCH, Paul. *The roles of intonation in English discourse*. Frankfurtam Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang, [s. d.].
- VALENTE, Patrícia. *Aspectos prosódicos da leitura oral*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.
- VASQUES, Marciano. O eterno zelador das sementes. *Coojornal*, n. 264, 2002. Disponível em: <www.riotal.com.br/coojornal/vasques059htm> Acesso em: jun. 2003.
- VILLAR, Fernando Pinheiro. *Performans*. In: ROJO, Sara et al (Org.). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2003.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Inês de Almeida e Maria Lucia Diniz Pochat. São Paulo: Hucitec, 1998.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.