

FALA E MOVIMENTOS DO CORPO NA INTERACÇÃO

FACE A FACE: uma proposta de análise de meios de

contextualização e estruturação de sequências narrativas

ISABEL GALHANO RODRIGUES
irodrig@letras.up.pt

1. Introdução

No meu trabalho de investigação na área da Análise da Conversação¹, que incidiu sobre os sinais verbais e não-verbais na alternância de vez (manutenção de vez)², também tratei passagens do *corpus* contendo situações de narrativa oral. Embora este tema não fosse do âmbito da investigação em questão, não pude deixar de analisar essas situações. Aproveitando o facto de me ocupar da análise não só da comunicação verbal, mas também da comunicação não-verbal na interacção face a face, assim como da relação entre ambas as modalidades, e atendendo ao facto de a maior parte dos trabalhos sobre a narrativa oral não considerarem as várias modalidades não-verbais nem a sua relação com a fala³, achei oportuno salientar a importância dos movimentos do corpo na narrativa oral. É um desses exemplos que pretendo apresentar neste

¹ Utilizo aqui esta expressão por ser mais neutra do que “Análise Conversacional”. Análise da Conversação pretende abranger os princípios e categorias da Análise Conversacional Etnometodológica, da Análise do Discurso e da Teoria da Contextualização e pretende corresponder ao termo alemão “Gesprächsanalyse”.

² Cf. Rodrigues (2003).

³ Sobre narrativas orais cf. Quasthoff (1981), Rath (1981), Morais (2002). McNeill (1992) ocupa-se sobretudo do gesto na narrativa oral. Não considera outras modalidades não-verbais.

trabalho. Antes, porém, de passar a esta tarefa e para facilitar a compreensão do exemplo, convém descrever os aspectos teóricos e categorias em que a sua análise se fundamentou.

2. Bases teóricas

As bases teóricas gerais que suportam este trabalho provêm sobretudo da Teoria da Análise Conversacional Etnometodológica, da Teoria da Contextualização e da Análise do Discurso.

Estas orientações teóricas permitiram definir a interacção face a face como uma actividade de construção recíproca e simultânea por parte do falante e do ouvinte, em que se distinguem quatro níveis principais: o nível de desenvolvimento temático, o nível das relações estruturais entre as diferentes unidades, o nível da expressão das emoções (modal) e o nível das relações entre o falante e o ouvinte, no que diz respeito à negociação dos papéis interaccionais. Com base nestes quatro níveis desenvolvi em Rodrigues (1998: p. 70ss.) um grupo de categorias funcionais, a saber, os **sinais conversacionais**. Estes foram definidos como unidades conversacionais linguísticas, não-linguísticas ou não-verbais que desempenham funções relevantes em vários domínios de relações pragmáticas. Caracterizam-se pela sua polissemia e polifuncionalidade e podem desempenhar em maior ou menor grau, as seguintes funções:

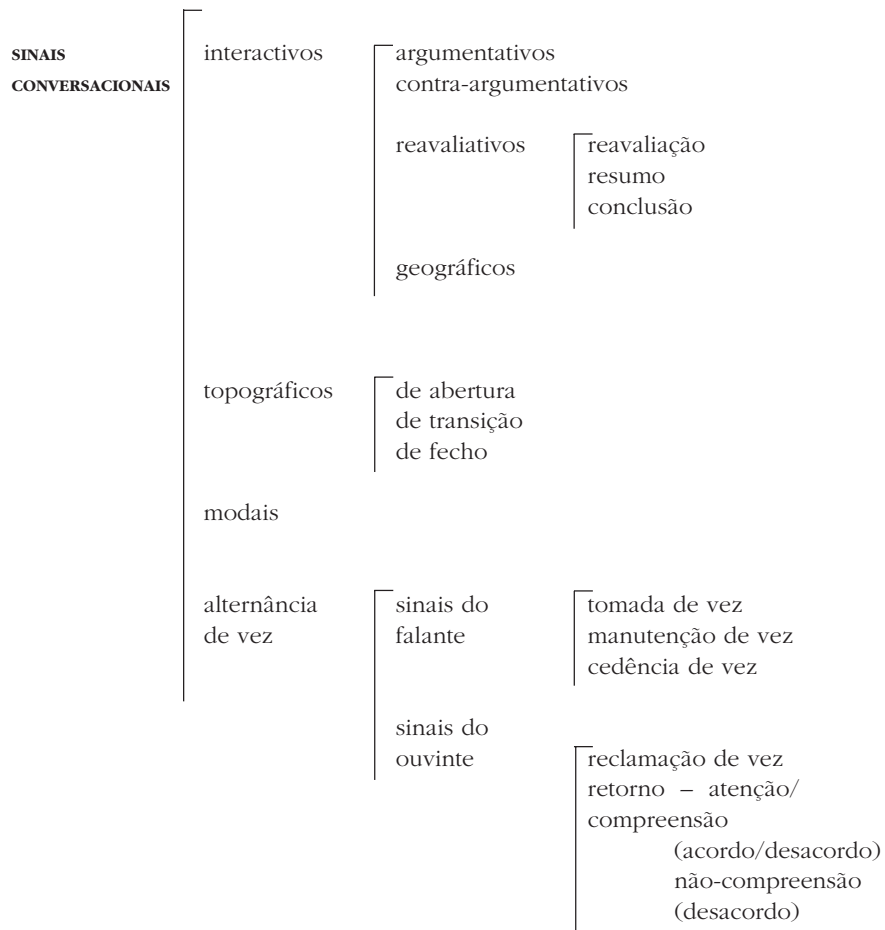
- **Funções interaccionais**, ou seja, funções relativas à organização da alternância de vez, que se manifestam a nível do plano das relações entre falante e ouvinte; (cf. *ibid.*, 1998: pp. 79-96). Os **sinais de alternância de vez** são os meios e estratégias que permitem ao falante tomar, manter e ceder a vez e ao(s) ouvinte(s) emitir sinais de retorno ou reclamar a vez. Levados pelas suas motivações, interesses, necessidades e saber e com uma tendência correctiva/negativa ou cooperativa/positiva, os interactantes negociam entre si a construção da interacção, ao mesmo tempo que a constroem⁴.

⁴ Para gerir a sucessão dos seus enunciados numa situação de interacção face a face, manifestando as suas intenções de assumir ou não o papel de falante, os interactantes podem recorrer a vários meios e estratégias como, por exemplo, processos de focalização e de desfocalização, através de actividades preparatórias, processos sintácticos e elementos lexicais com um determinado semantismo (cf. Rodrigues, 1998: pp. 76-77). Outros aspectos que entram em jogo na alternância de vez são a relevância condicional que se pode instaurar entre actos iniciativas e actos reactivos, assim como outras obrigações que se podem explicar com base no princípio de cooperação e nas máximas de Grice (1975),

- **Funções interactivas**, para utilizar a designação de Roulet (1980, 1985) ou de Moeschler (1987), que se manifestam no plano temático e estabelecem relações lógico-argumentativas entre os temas. Estas funções, desempenhadas pelos **sinais interactivos**, são idênticas àquelas que têm sido atribuídas a alguns marcadores discursivos, no âmbito da análise do discurso (cf. Spengler, 1980; Roulet, 1980, 1985; Rodrigues, 1998: pp. 73-74).
- **Funções topográficas**, que actuam a nível da articulação entre as unidades constitutivas da vez. Os **sinais topográficos** parecem conjugar os planos interaccional e temático, pois muitas vezes, ao mesmo tempo que desempenham uma função de charneira entre duas unidades – que podem ser, a nível mais amplo, vezes, ou, a nível mais limitado, dois actos conversacionais –, também estabelecem uma ligação a nível de conteúdo entre temas (*ibid.*, pp. 74-75).
- Além das funções relacionadas com a mensagem, podemos considerar aquelas que se prendem com a atitude e expectativas do falante e do ouvinte perante o que é dito ou relativamente ao parceiro da interacção, que designo aqui por **modais** (*ibid.*, pp. 75-76).

Com base nas funções acima descritas, elaborei a seguinte classificação (*ibid.*, p. 70 ss.):

nos condicionamentos rituais de Goffman (1976) e na motivação de cada participante de assumir um determinado papel interaccional (o de falante ou o de ouvinte) (cf. Rodrigues, 1998: p. 78).



Esta classificação serviu de base para a descrição funcional de certos elementos e estratégias comunicativas verbais e não-verbais da interação face a face.

Na análise dos **fenómenos prosódicos** orientei-me pelos princípios teóricos da Fonologia Interaccional e da Linguística Interaccional (cf. Selting; Couper-Kuhlen, 2000), perspectivas que se baseiam, em grande parte, na Teoria da Contextualização desenvolvida por Gumperz (1982), segundo o qual os fenómenos prosódicos são pistas de contextualização importantes para a codificação e descodificação da fala. Estas teorias prendem-se com a prosódia sob o ponto de vista pragmático, isto é, com a prosódia da fala espontânea em situações de interação face a face, e têm a flexibilidade necessária para lidar com as variações prosódicas

causadas por fenómenos interaccionais gerados a nível da mensagem, contextual, pessoal ou interpessoal. Serão assim considerados os parâmetros prosódicos altura de tom, intensidade e quantidade (velocidade da fala), dando conta do que significam as suas variações a nível estrutural, temático, modal e interpessoal.

No que diz respeito ao tratamento da **comunicação não-verbal**, tomei em conta os resultados das investigações realizadas no âmbito de várias áreas disciplinares sobre diferentes formas e funções de movimentos do tronco e da cabeça, da orientação do olhar, da mímica e dos gestos. No entanto, não me baseei em nenhuma das tipologias do gesto (cf. Ekman; Friesen, 1969; McNeill, 1992; Poggi, 1998, 2002a) nem em classificações da comunicação não-verbal pré-existentes. Isso deve-se ao facto de, por um lado, pretender aplicar a classificação dos sinais conversacionais aos sinais não-verbais; por outro lado, por as classificações existentes (para os gestos e para os movimentos de outras partes do corpo) não considerarem, de um modo claro, os diferentes níveis da interacção (o estrutural, o temático, o modal e o interaccional), por sua vez abrangidos pela classificação funcional (e polifuncional) dos *sinais conversacionais*. Isso não significa que não utilizasse algumas designações mais divulgadas de formas de gestos, como, por exemplo, a de McNeill (1992) que considera os gestos icónicos, metafóricos, dísticos e batuta.

3. Metodologia de análise

À recolha do *corpus*, constituído por gravações vídeo de situações de interacção face a face entre três estudantes a quem foi pedido que discutissem sobre vários temas, seguiu-se uma transcrição prosódica da fala e a anotação (descrição detalhada) dos movimentos do corpo co-verbais. Esta última foi acompanhada por uma micro-análise das unidades verbais e não-verbais de acordo com as suas funções e poli-funções na alternância de vez (sobretudo na manutenção da vez). Dentro do possível, deu-se conta da coordenação entre os movimentos de diferentes partes do corpo do próprio falante e a sua sincronização com outros movimentos realizados pelos parceiros de comunicação. Partiu-se, assim, de uma análise formal em unidades de movimento/não-movimento, que decorreu em várias etapas:

- primeiro, as unidades de movimento foram correlacionadas com a fala produzida em simultâneo;
- em seguida, com base no significado dos elementos verbais e na forma dos movimentos, foram detectadas as possíveis correspondências semânticas entre a fala e essas unidades de movimento;

- com base nas funções conversacionais atribuídas aos elementos verbais, foram, depois, verificadas possíveis correspondências funcionais;
- da correlação com a fala e com base no contexto interaccional, interpretaram-se outros significados e outras funções que essas unidades podiam desempenhar.

4. Categorias de análise

488

Atendendo à diversidade das modalidades abrangidas pela análise da interação face a face, torna-se necessário apresentar as categorias e unidades de análise em três grupos separados: as que permitiram a segmentação da comunicação verbal a nível segmental, em partes de palavras, em palavras e em frases; as prosódicas, pertencentes ao nível supra-segmental, em que variações da altura de tom, intensidade e quantidade marcam descontinuidade/contraste entre partes distintas da fala, proporcionando pontos de segmentação; as não-verbais, constituídas por movimentos de várias partes do corpo, podendo estes ser segmentados de acordo com variações formais e de trajectória.

4. 1. Unidades e categorias de análise dos enunciados

As unidades de conversação que permitiram a segmentação dos enunciados e que, por sua vez, serviram de base para a classificação dos sinais conversacionais são

- o **sistema de alternância de vez** – que corresponde ao *turn-taking* da Análise Conversacional Etnometodológica (cf. Sachs; Schegloff; Jefferson, 1974) e à *échange/exchange* da Análise do Discurso (cf. Sinclair; Coulthard, 1975; Moeschler, 1994) (cf. Rodrigues, 1998: p. 29ss.); como atrás referido, é na actividade de alternância de vez que se destacam as subfunções de tomada, manutenção e de cedência de vez (para o falante) e de reclamação de vez e de retorno (para o ouvinte);
- a **vez** – que é idêntica ao *turn* de Goffman (1966), definido como o que um indivíduo diz e faz quando tem a palavra. No âmbito da Escola de Genebra foi tratada como *intervention*; por *intervention* compreende-se, aliás, não só o *turn*, mas também o *move* (Goffman, 1972: p. 272)⁵; este último parece corresponder ao que, na presente classificação, se entende por

⁵ Goffman define *move* como «any full stretch of talk or of its substitutes which has a distinctive unitary bearing on some set or other of the circumstances in which participants

- o **acto conversacional**⁶ –, uma unidade comunicativa, em cuja produção participam em simultâneo o falante e o ouvinte;
- os **sinais conversacionais** – que se definem, mais uma vez, como as unidades linguísticas, não-linguísticas e não-verbais que, numa interacção, apoiam os interactantes na realização das suas intenções e interesses.

Estas categorias também se aplicam à modalidade não-verbal, pois um movimento do corpo também pode ser um sinal conversacional, um acto conversacional ou constituir uma vez, mesmo que não seja acompanhado por enunciados verbais.

4.2. Unidades e categorias de análise dos fenómenos prosódicos

As unidades de análise consideradas são as seguintes⁷:

- **unidade entoacional**, geralmente com um acento primário e, muitas vezes, com um ou mais acentos secundários e ostentando determinadas características prosódicas que as distinguem de outras unidades envolventes. A unidade entoacional coincide, na maioria dos casos (mas nem sempre), com o acto conversacional. Por isso, estes dois termos não são indiferentemente usados. Quando uma unidade verbal é tratada sob o ponto de vista prosódico, designa-se por unidade entoacional; quando essa mesma unidade é abordada na perspectiva de qualquer outra função conversacional dá-se preferência aos termos **acto** (conversacional) ou **enunciado** (termo mais neutro que não implica uma divisão em unidades);
- a **altura de tom** ou a variação da altura de tom da última sílaba da unidade tonal é muito importante para a sua análise funcional. Pode assim registar-se um movimento ascendente que alcança um nível de altura de tom alto (?), ou médio (.), um movimento descendente que atinge um nível baixo (.), ou médio (;) e a manutenção da mesma altura de tom (-)⁸;

find themselves (some “game” or other in the peculiar sense employed by Wittgenstein) such as a communication system, ritual constraints, economic negotiating, character context, “teaching cycles”, or whatever» (Goffman, 1976: p. 272).

⁶ O **acto conversacional** é definido como uma unidade semelhante ao *move* de Goffman, em que se considera a participação simultânea do falante e do ouvinte; é mais do que o *speech act* de Searle (1972) (cf. Rodrigues, 1998: pp. 35-36; 2001: p. 34).

⁷ Cf. Rodrigues (2003: pp. 107-115).

⁸ Sinais de transcrição de acordo com GAT (*Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem*) em Selting *et al.* (1998).

- a **intensidade da voz** é o parâmetro prosódico que determina o **acento** de frase;
- a análise da prosódia na interação comprovou também que não se pode definir a frase entoacional como contendo apenas um acento primário: há casos de **colisões de batidas** (cf. Auer; Couper-Kuhlen, 1994: p. 86; Uhmman, 1997: p. 204) em que o acento recai sobre várias sílabas sucessivas. A **ênfase** assim colocada nestas sílabas confere ao enunciado um determinado significado comunicativo. Outros parâmetros que caracterizam o **estilo enfático** (cf. Selting, 1994: p. 385; 1995: p. 249) são subidas de altura de tom e impressão de menor velocidade;
- o parâmetro **quantidade**⁹, que determina a quantidade de sílabas articuladas por unidade de tempo, é responsável, por exemplo, por prolongamentos de sons, que podem dar a impressão de fala lenta, ou pelos sons produzidos por movimentos articulatórios rápidos, que, por sua vez, dão geralmente a impressão de fala rápida. No entanto, a **impressão de velocidade** da fala depende também da intensidade: Uhmman (1992; 1997) mostrou que os critérios que dão a impressão de fala mais rápida ou de fala mais lenta são vários modos de combinação de **densidade I** (quantidade de sílabas produzidas por unidade de tempo) e **densidade II** (quantidade de sílabas acentuadas por unidade de tempo);
- ligadas à impressão de velocidade encontram-se também as **pausas vazias** (de duração variada), **pausas cheias** e **prolongamentos** de sons, que caracterizam a fala hesitante (cf. Boomer-Dittman, 1962; Goldman-Eisler, 1972; Uhmman, 1992);
- outra categoria considerada, mas pouco aprofundada, é o **ritmo**. As formas rítmicas são entendidas como repetições de eventos em distâncias percebidas como idênticas. É precisa a repetição de três eventos para constituir um padrão rítmico, que, depois de instituído, cria uma espécie de esquema de perspectivas relativamente à colocação do próximo evento no tempo (cf. Auer; Couper-Kuhlen, 1994: p. 85ss.). O ritmo tem ainda um papel importante na organização da conversação, estabelecendo relações de coesão dentro da vez (cf. Couper-Kuhlen, 1983), e na alternância de vez, em que a

⁹ Em vez de recorrer ao termo **quantidade**, para referir o parâmetro auditivo cujo correlato acústico é a *duração*, utilizo termos que, devido à sua transparência, são os mais usados para referir casos específicos ligados a este fenómeno prosódico, a saber, **velocidade** (velocidade da fala e velocidade de articulação) e **prolongamento** de som.

integração ou não-integração rítmica na passagem de uma vez para outra pode ser muito significativa (cf. *ibid.*, p. 97ss.); por fim,

- a **proeminência prosódica** é conseguida não só pela colocação do acento, mas também por variações de altura de tom (subidas abruptas) e por prolongamentos de sons.

4.3. Unidades e categorias de análise da comunicação não-verbal

491

As modalidades não-verbais analisadas são os movimentos do **tronco** e da **cabeça**, a orientação do **olhar**, a **mímica** e os **gestos**.

Como as diferentes partes do corpo acima mencionadas têm características muito distintas no que diz respeito à trajectória e forma dos movimentos que são capazes de executar, parece difícil encontrar uma unidade uniforme que possa ser usada na análise de todas as modalidades de comunicação não-verbal. Pode dizer-se que, numa situação de interacção, o tronco é parte do corpo que executa movimentos menos definidos, mas relativamente simples: pode mover-se para a frente, para trás e para os lados e também segundo os dois eixos em simultâneo. Os movimentos dos olhos são um pouco mais complexos, porque não só envolvem a direcção do olhar (para quem/onde se olha), mas também a sua orientação dentro do globo ocular, a movimentação das pálpebras e o grau de abertura das mesmas; muito ligado aos olhos está o movimento de erguer e baixar as sobrancelhas, que se encontra incluído no grupo dos movimentos da face. Não foram considerados os micro-movimentos dos músculos da face (como aqueles para os quais Ekman; Friesen; Thomkins (1974) desenvolveram uma técnica – FAST (*Facial Affect Scoring Technique*) – e Ekman; Friesen (1978; 1982) o esquema de codificação – FACS (*Facial Affect Coding Scheme*)) –, mas apenas os movimentos da boca e da região dos olhos. As partes do corpo que têm, de longe, a maior capacidade de movimentação são as mãos. Os movimentos das mãos, por sua vez, também se articulam com os movimentos dos braços. Não prestei especial atenção aos membros inferiores, porque no *corpus* analisado os interactantes estão sentados e não movimentam muito as pernas. No entanto, sempre que necessário (por exemplo, em situações de maior tensão), fiz a notação da sua posição e movimentos.

Em todos estes tipos de comunicação não-verbal, há dois aspectos importantes a considerar: diferença/descontinuidade/contraste e identidade/continuidade/fusão. A descontinuidade manifesta-se em movimentos de orientação oposta, por exemplo para a esquerda e para a direita; a continuidade, em movimentos com as mesmas orientações: para a direita

e um pouco mais para a direita; ou a iniciação de um movimento circular e a continuação desse movimento. Interessa também ter em conta as séries repetidas de movimentos de contraste (para a direita e para a esquerda, ou para cima e para baixo) e de movimentos circulares, no mesmo sentido ou em sentidos opostos, que formam padrões rítmicos. A cabeça e os braços/mãos são as partes do corpo que mais facilmente executam estes tipos de movimentos.

Para analisar o **gesto**, não só nas diferentes fases da sua trajectória, mas também como um movimento inserido numa sequência de outros movimentos, recorro, sempre que necessário, à classificação sugerida por McNeill (1992: p. 82ss.), baseada na hierarquia do gesto proposta por Kendon (1980: p. 214). Sendo assim, a unidade máxima é a **unidade gestual**, composta por

sintagmas gestuais¹⁰ (**gestos**) formados pelas **fases gestuais** de:

preparação – (facultativa),

paragem ante-golpe – (facultativa),

golpe (obrigatório) – a amplitude máxima do esforço no gesto; uso também o termo **batida do gesto** para designar um golpe de gesto, em cuja fase terminal a mão bate contra uma superfície – uma característica que define a classe dos gestos batuta,

paragem pós-golpe – (facultativa),

retracção – (facultativa) (cf. McNeill, 1992: p. 83).

Mas, na realidade, as categorias **gesto** e **fase gestual** são apenas instrumentos de análise concebidos para casos, empiricamente observáveis mas ideais, pois um gesto nem sempre é tão claro como estas categorias deixam transparecer: durante a sua execução está sujeito a alterações de percurso, a interrupções, etc. Embora esses fenómenos de descontinuidade também se manifestem nos movimentos de outras partes do corpo, no caso dos gestos são mais visíveis: como as articulações dos braços e das mãos permitem uma grande variedade de movimentos precisos e complexos, qualquer alteração na trajectória é facilmente notada.

¹⁰ A expressão **sintagma gestual** foi a que me pareceu mais adequada como tradução de *Gesture-Phrase*. No entanto, também uso com frequência o termo **gesto** para designar a subunidade de movimento das mãos e dos braços que pode ser composta pelas fases de preparação, golpe/batida e retracção.

Sob o ponto de vista estrutural e de organização da conversação, a subunidade sintagma gestual /gesto pode-se fazer corresponder a outra forma de movimento de outras partes do corpo (por exemplo a um movimento de rotação da cabeça para um lado, ou a uma inclinação do tronco para a frente). Na minha opinião, a noção de sintagma (de movimento) também se pode aplicar a estes casos, ou até mesmo aos pequenos movimentos da cabeça, que se estendem de uma posição (mais ou menos estável) para a seguinte. A fase de maior amplitude do movimento numa direcção coincide, no caso dos movimentos da cabeça, com a fase final deste. Independentemente da sua amplitude, estes movimentos podem detectar-se, em milésimos de segundo, a partir da identificação do seu ponto de partida e do ponto de chegada. Na descrição de movimentos de outras partes do corpo, aplica-se, dentro do possível e em caso de necessidade, a expressão **sintagma de movimento**, indicando, assim, que se trata de uma unidade equivalente ao gesto, embora esta solução não me pareça adequada para referir um movimento bidimensional e unifásico.

Quando há paragens entre os diferentes espaços percorridos por uma parte do corpo, a delimitação das diferentes unidades realiza-se sem grandes dificuldades. Quando, porém, o movimento é fluido e muda constantemente de forma e de orientação, as fronteiras entre as unidades são mais difíceis de definir. Os critérios considerados são a **amplitude** e a **forma da trajectória** do movimento, assim como o tempo de **repouso** ou de **paragem (congelamento)** do movimento das partes do corpo (que contrasta com a fase de movimento). Assim, em movimentos menos definidos ou mais complexos, uma unidade de movimento é delimitada pelos pontos de maior amplitude (que pode ser muito reduzida) da sua trajectória. Por exemplo, uma unidade de comunicação não-verbal dos movimentos dos olhos estende-se desde o momento em que os olhos deixam de fixar um ponto (por exemplo, o chão) e passam a fixar um interactante/objecto, ou um ponto qualquer acima, ao lado, etc. Outra unidade corresponderá à quantidade de tempo que os olhos fixam o mesmo ponto. Neste caso, não se pode falar de movimento, mas de um congelamento, isto é, uma unidade estática chamada **não-movimento**.

O mesmo acontece com os movimentos/não-movimentos da cabeça: distinguem-se unidades dinâmicas (de mudança de orientação) e unidades estáticas. As séries de movimentos mais pequenos segundo os eixos vertical e horizontal, muitas vezes provocados pelas actividades de articulação da fala, só são consideradas no caso de expressarem uma maior emoção do falante/ouvinte. Outros movimentos realizados segundo os eixos vertical e horizontal são os **acenos** (repetições de movimentos para baixo e para

cima) e os **abanos**¹¹ (repetições de movimentos para a esquerda e para a direita ou da direita para a esquerda).

5. Exemplo: contextualização e estruturação de sequências narrativas

Na passagem do *corpus* que será tratada neste exemplo, as três interactantes discutem sobre o tema “a situação da mulher na sociedade”. A falante AT (que se encontra à direita – cf. Imagens), serve-se de um episódio da sua experiência com o pai para ilustrar certas atitudes típicas de um homem na sua relação com a mulher e com as filhas.

O exemplo poderá ilustrar e demonstrar alguns meios que o falante utiliza para a) indicar que o que está (ou vai) dizer é a narração de um episódio e b) introduzir as informações necessárias para que os ouvintes não só compreendam esse episódio da maneira entendida pelo falante, mas também o – “vivam” do modo mais real possível.

5.1. Transcrição Prosódica¹²:

3p2-67 AT: 'o -mEU 'pAi 'ti'nha -U'ma 'cOisa' hm- ↓'-ehm::-

3p3-01 (0,744) 'BEM <<all>'prOn'tos=

3p3-02 'o mEu 'PAI -tra''bA-lha 'fo'ra=

3p3-03 ='de maneira 'que=-aQUI↓lo 'ER-'A=a' 'ssim;>

3p3-04 (0,454) 'SEM'pre 'quE::=

3p3-05 -Ele che'gAva a 'CA:'sa,

3p3-06 ↑'imAgi'nem,

3p3-07 <<f>'TÁ-vamos- (0,238) ↑'TO'DAS -na 'sa↓-la->

3p3-08 -a'VeR=Um 'pro'gra-ma-

3p3-09 <<p>-bEm->

3p3-10 (0,373) <<f>↑'ELE 'che''GA::-va->

3p3-11 (0,472) 'sen-TAva-se 'ao nosso ↓-lado-

3p3-12 (0,163) [(0,168) 'pe''GA::'va]

3p3-13 LV: [<<pp>'mu'da'va.>]

3p3-14 AT: -num 'co-mAndo-

3p3-15 <<a>-e 'mu''DA:'va;>

3p3-16 (0,668)<<all> ↓'perCEbes=

3p3-17 ='e 'NÓS,>

3p3-18 (0,220)

¹¹ Recorri ao termo **abano** por razões de comodidade para designar a actividade de “abandar a cabeça” com o significado de negação/“não”, por analogia com o termo **aceno**, com significado de afirmação/“sim”.

¹² Sinais de transcrição em anexo.

3p3-19 VB: `simplEs-mENte=a=O`lhAR?
 3p3-20 AT: <<ff>↑!-SIM[`plEs´-mENte-] [(-)<a>´`mu]
 3p3-21 VB: [<<a>pois?>] [o `pai ´manda,]
 3p3-22 AT: ´´DA-va-!>>
 3p3-23 (0,161)
 3p3-24 AT: -e `pU-Nha-
 3p3-25 (-) e `nós;
 3p3-26 ahm::: ↑´ei?
 3p3-27 <<pp>e assim.>
 3p3-28 -discrE`tamente.[(0,344)]
 3p3-29 VB: [<<p>sim->]
 3p3-30 AT: <<all>´ `tinha-mos´tO´dos -q´=´SA´IR ´da´´´SA:la=´não-
 -é-
 3p3-31 (0,208) <<all>-tivEmos=de´ ↑´ `com`PRARE::: (-)
 3p3-32 `trÊS ´Ou -quAtro televisões ´em ´ `ca:´ `sa;
 3p3-33 -por -causa ´ `DI:::↑-sso->
 3p3-34 (0,894)

5.2. Descrição dos movimentos do corpo:

´BEM – antes deste enunciado, AT tinha o braço esquerdo levantado, dedo indicador esquerdo junto à boca e olhava para VB; em “bem”, move o braço para a frente, desvia o olhar para o lado/cima (IMAGEM 7);

<<all> `prOn´tos=- AT baixa a mão, deixando o braço levantado, roda um pouco a cabeça para a direita e olha para VB (IMAGENS 8, 9);

´o mEu ´ `PAI – AT continua a olhar para VB, roda a mão para fora (IMAGEM 10);

-tra´ `bA-lha `fO´ra=- AT mantém o braço direito levantado, fecha e aproxima a mão direita do corpo, roda a cabeça um pouco para a esquerda e, em “fora”, olha para baixo (IMAGEM 11);

=´de maneira `que=-aQUI↓lo `ER-´A=a´ `ssim;> – inclina a cabeça para baixo, estica os dedos da mão que estava levantada; continua a olhar para baixo (IMAGENS 12, 13, 14);

(0,454) `SEM´pre ´ `quE:::= – levanta um pouco a cabeça, continua a olhar para baixo (IMAGENS 15, 16, 17, 18);

-Ele che´gAva a `CA:´sa, – AT começa a rodar a cabeça para VB e olha para ela; em “casa”, move a mão esquerda (que se encontra

levantada) para a esquerda, palma para baixo; a seguir, olha para baixo e começa a rodar a cabeça para a frente e a mover a mão para a direita (estes movimentos no fim do acto focam o início do próximo acto que deverá conter a nova informação (IMAGENS 19, 20);

↑'imAgi'nem, – AT levanta também o braço esquerdo, enquanto baixa um pouco mais o direito, ficando com as mãos ao mesmo nível, encosta-se um pouco para trás, ombros levantados; também levanta a cabeça, ergue as sobranceiras (IMAGENS 21, 22);

496

<<f>'TÁ-vamos- – AT move as mãos para os lados, em trajectórias circulares, e olha para VB (IMAGEM 23);

(0, 238) ↑'TO'DAS -na 'sa↓-la-> – AT fica com os braços/mãos abertas para os lados, palmas viradas para cima, ao nível do peito e faz um pequeno movimento circular; baixa os ombros e vira a cabeça para a frente, desviando o olhar de VB; a seguir, ergue as sobranceiras (IMAGENS 24, 25, 26);

-a' VER=Um – AT volta a afastar as mãos/braços para o lado, palmas para dentro (movimento mais limitado do que o antecedente); mantém as sobranceiras erguidas (IMAGEM 27);

'pro'gra-ma- – AT olha para VB e vira a cabeça; afasta as mãos para os lados (IMAGENS 28, 29, 30);

<<p>-bEm-> – continua a olhar para VB; a abertura dos braços atinge a amplitude máxima (IMAGEM 31);

(0, 373) – AT junta as mãos à frente do corpo, ao nível do peito; ergue as sobranceiras, roda a cabeça para a frente e olha para baixo; retrai as comissuras dos lábios, como se estivesse aflita, e inspira (IMAGEM 32);

<<f>↑'ELE 'che'GA: :-va-> – AT entrelaça os dedos e move as mãos juntas para a esquerda do corpo; olha para baixo; mantém as sobranceiras erguidas; simultaneamente à sílaba “GA” move a cabeça um pouco para baixo e de novo para cima (IMAGENS 33, 34);

(0, 472) – AT move os braços e as mãos entrelaçadas para a frente do corpo; mantém as sobranceiras erguidas, olha para baixo, cabeça inclinada para baixo (IMAGEM 35);

`sen-TAva-se – AT baixa as mãos (entrelaçadas) para a frente, até às coxas; continua a olhar para baixo (IMAGEM 36);

`ao nosso↓-lado- – AT mantém a posição; em “lado” vira a cabeça para VB, olha para ela e volta a rodar a cabeça para a frente (IMAGEM 37);

(0,163) [(0,168) – AT ergue as sobrancelhas; retrai as comissuras dos lábios, levanta um pouco as mãos entrelaçadas (IMAGEM 38);

497

`pe`GA::`va] – sempre com as sobrancelhas erguidas, AT baixa as mãos de novo e mantém-nas em baixo (IMAGEM 39);

-num – AT roda a cabeça para LV e de novo para a frente; levanta e baixa as mãos (um pouco) continuando a sorrir (IMAGEM 40);

`co-mAndo- – baixa as sobrancelhas e sorri (IMAGEM 41);

<<a>-e`mu`DA:`va;> – AT continua a sorrir, levanta a cabeça, olha para VB, afasta as mãos para os lados e volta a entrelaçá-las (IMAGENS 42, 43);

(0,668) – AT continua a sorrir, mexe um pouco os dedos com as mãos entrelaçadas, olha para VB, que emitira um sinal de retorno, e acena com a cabeça; no fim da pausa, ergue as sobrancelhas;

<<all>↓`perCEbes= – AT levanta as mãos entrelaçadas, encolhe os ombros, vira a cabeça para a frente e orienta o olhar para a frente; depois, olha muito brevemente para baixo antes de virar de novo a cabeça para a direita (IMAGEM 44);

=`e`NÓs,> (0,220) – AT baixa os ombros, baixa as mãos, olha fixamente em frente, sorri, mantém as sobrancelhas erguidas (pantomima) e a expressão um pouco vazia (de quem está surpreso/indignado) durante a pausa vazia; simultaneamente VB faz um comentário (IMAGENS 45, 46, 47);

retorno de VB – IMAGENS 48, 49;

<<ff>↑`!-SIM`plEs`-mEnte-] – AT olha para VB, move o braço direito para a frente, com a mão fechada, como se segurasse o comando da televisão, e vira a cabeça para a frente, olha em frente; em “mente” levanta o braço; na pausa, repete o movimento de carregar no comando, levantando um pouco os ombros (IMAGENS 50, 51, 52);

[(-) <a>´ `mu] ´ `DA-va-!] >> – AT afasta as mãos para os lados e, em “da”, encosta-se para trás e cruza os braços à altura do peito; sorri enquanto fala (IMAGENS 61, 62);

(0, 161) – AT olha para cima, continuando a sorrir, inclina a cabeça para o lado e fecha os olhos; ergue as sobrancelhas (pantomima) (IMAGENS 56, 57);

498

-e `pU-Nha- – AT cruza os braços ao contrário e inclina-se mais para trás, olha em frente; continua a sorrir (IMAGEM 58);

(-) e `nós; – AT desvia o olhar para o lado direito/baixo; levanta os dedos da mão que está pousada sobre o braço (IMAGEM 59);

ahm::: – AT olha em frente, olha para baixo, olha para cima (roda com os olhos, da esquerda para a direita), fecha os olhos, sempre com a mesma expressão na face; vira a cabeça um pouco para a esquerda – rindo um pouco; volta a pousar os dedos (que tinha levantado) um a um (IMAGENS 61, 62);

↑ `ei? – AT olha de lado para a esquerda; ergue as sobrancelhas (IMAGEM 63);

<<pp>e assim.> – AT estica e levanta os dedos da mão que está pousada sobre o braço; mantém as sobrancelhas erguidas (IMAGEM 64);

-discrE`tamente.[(0, 344)] – AT mantém os dedos esticados para cima; roda a cabeça para a esquerda; sorri; mantém as sobrancelhas erguidas; tem os olhos fechados, queixo para a frente, cabeça ligeiramente inclinada para a esquerda; simultaneamente, VB emite um sinal de retorno (IMAGEM 65);

<<all>´ `tinha-mos `tO´dos -q´= `SA´IR ´da ´ `SA:la= – AT olha para VB, sempre com os dedos esticados; sorri (IMAGENS 66, 67);

= `não -é-- levanta um pouco a cabeça e olha para cima (IMAGEM 68);

-(0, 208) – baixa os olhos, baixa os dedos, roda a cabeça um pouco para a direita (para VB) e começa a frase seguinte;

<<all>-tivE mos=de↑ ´ `com `PRARE::: (-) – AT olha para VB; levanta a mão direita com os dedos esticados, mantendo os braços cruzados à frente

do corpo; na hesitação, AT interrompe o movimento e olha para baixo (IMAGENS 69, 70);

'trÊS 'Ou -quatro televisões 'em 'ca:'sa; – AT olha para LV, depois para VB (IMAGEM 71);

-por -causa 'DI::#-sso-> – AT afasta as mãos um pouco para a frente e cruza os braços; vira a cabeça para o lado, olha para o lado; ajusta a sua posição de repouso (IMAGEM 72);

499

Pausa vazia – IMAGENS 73, 74;

Tomada de vez por VB – IMAGEM 75.



1 O MEU PAI



2 UMA COISA



3 HM



4 EHM: :



5 (PAUSA)



6 (PAUSA)



7 BEM



8 PRON-



9 -TOS



10 O MEU PAI



11 TRABALHA



12 AQUILO



13 ERA



14 ASSIM



15 (PAUSA)



16 (PAUSA)



17 SEMPRE



18 QUE



19 CHEGAVA



20 A CASA



21 IMAGI-



22 -NEM



23 TÁVAMOS



24 (PAUSA VAZIA)



25 TODAS



26 NA SALA



27 A VER



28 PRO-



29 -GRA-



30 -MA



31 BEM



32 (PAUSA VAZIA)



33 ELE CHE-



34 -GAVA



35 (PAUSA VAZIA)



36 SENTAVA-SE



37 AO NOSSO LADO



38 (PAUSA VAZIA)



39 PEGAVA



40 NO



41 COMANDO



42 MUDA-



43 -VA



44 PERCEBES



45 E



46 NÓS



47 (PAUSA VAZIA)



48 VB: SIMPLEMENTE



49 VB: A OLHAR



50 SIM-



51 -PLES- (VB: POIS)



52 -MENTE



53 -MU (VB: O PAI MANDA)



54 -DA-



55 -VA



56 (PAUSA VAZIA)



57 (PAUSA VAZIA)



58 PUNHA



59 E NÓS



60 AA-



61 -HM-



62 -M



63 EI



64 ASSIM



65 DISCRETAMENTE



66 TODAS



67 SALA



68 NÃO É



69 TIVEMOS



70 COMPRAR



71 TRÊS



72 POR CAUSA DISSO

5.3. Comentário

Esta passagem constitui o início de uma narrativa oral em que AT descreve um episódio passado consigo, em família. A situação contextual (a parte transcrita segue-se à narração de um episódio por parte de LV) e o uso de uma forma verbal no Pretérito Imperfeito do Indicativo – o tempo verbal que faz parte do sistema de tempos verbais do discurso fictício/inactual e que permite uma ancoragem no plano de enunciação narrativo (cf. Fonseca, 1992: p. 183ss.) – são suficientes para que as parceiras saibam que AT está a narrar alguma coisa. O recurso a este tempo verbal constitui, assim, uma pista de contextualização de narrativas no discurso oral. Para que a sua narração possa ser devidamente compreendida/interpretada pelas parceiras, AT ainda pretende fornecer mais informações introdutórias. A quantidade de indicações importantes para a contextualização do que vai ser narrado, presentes em simultâneo na mente da falante, provoca alterações no planeamento e na estruturação dos enunciados: AT muda duas vezes, em (01) e em (06), a orientação que começara a dar ao discurso, até encontrar a mais adequada às suas intenções comunicativas.

5.3.1. Fase preparatória da narração (reparação / aparte /anúncios)

Assim, depois de, em (67), anunciar o começo de uma narração (o tema principal) em que entra uma personagem (o pai), AT interrompe o tema principal e introduz uma informação adicional (aparte¹³). Este fenómeno constitui uma reparação¹⁴ que decorre através da interrupção, efectuada através de um “cut-off” (ocusão glotal, cf. Schegloff, 1979: p. 273), de pausas cheias e vazias e dos elementos linguísticos “bem” e “prontos”. Como é comum, o aparte é realizado a uma velocidade mais elevada do que a fala envolvente (cf. Figura 1). O elemento “prontos”

¹³ **Apartes**, também conhecidos por parênteses, constituem comentários sobre o tema que se está a tratar (cf. Betten, 1976: p. 217; Schönherr, 1997; Rodrigues, 2003: pp. 122; 349).

¹⁴ Por **reparação** entende-se a substituição de uma palavra por outra, de uma frase por outra, uma expansão de um constituinte, a alteração de uma forma sintáctica pela introdução de uma moldura (frame), anúncio, aparte, a modificação das relações de subordinação/coordenação entre frases, pausas vazias e cheias e repetições de sílabas, de palavras ou de expressões (Schegloff, 1979: p. 263); prende-se com qualquer espécie de perturbação da fala ou de desarranjo no discurso, não se limitando, pois, à correcção de um erro (cf. Rodrigues, 2003: p. 166ss.).

fica prosodicamente integrado no aparte, cabendo ao elemento “*bem*” a função de charneira na articulação entre o acto corrigido e a reparação do mesmo, entre o tema principal e o aparte. A distribuição dos significados de fecho e abertura pela fala e pela CNV (comunicação não-verbal) sucede do seguinte modo: como a palavra “*prontos*” foi realizada com um movimento de altura de tom final ascendente, não tem um significado de sinal topográfico de fecho, o que seria de esperar deste elemento lexical, mas sim de abertura – está completamente integrada no enunciado seguinte. O fecho do acto antecedente cabe à pausa cheia – “*-ehm::*”, produzida com uma descida abrupta de altura de tom, que marca uma interrupção na fala – e à pausa vazia. O elemento “*bem*”, realizado com entoação ascendente, orienta a atenção para o que vai ser dito. Por isso, tem a função de um sinal topográfico de abertura. Este valor é reforçado por “*prontos*” que, por sua vez, se encontra prosodicamente integrado no acto seguinte.

A nível não-verbal, a função de abertura é reforçada pela orientação do olhar para cima; o gesto que acompanha a realização da palavra “*prontos*”, caracterizado por um baixar da mão, um movimento idêntico ao fechar de uma tampa, representa iconicamente um fecho (cf. imagens 1-11). Mais uma vez, os significados expressos pelas palavras e pelas várias modalidades não-verbais são diferentes.

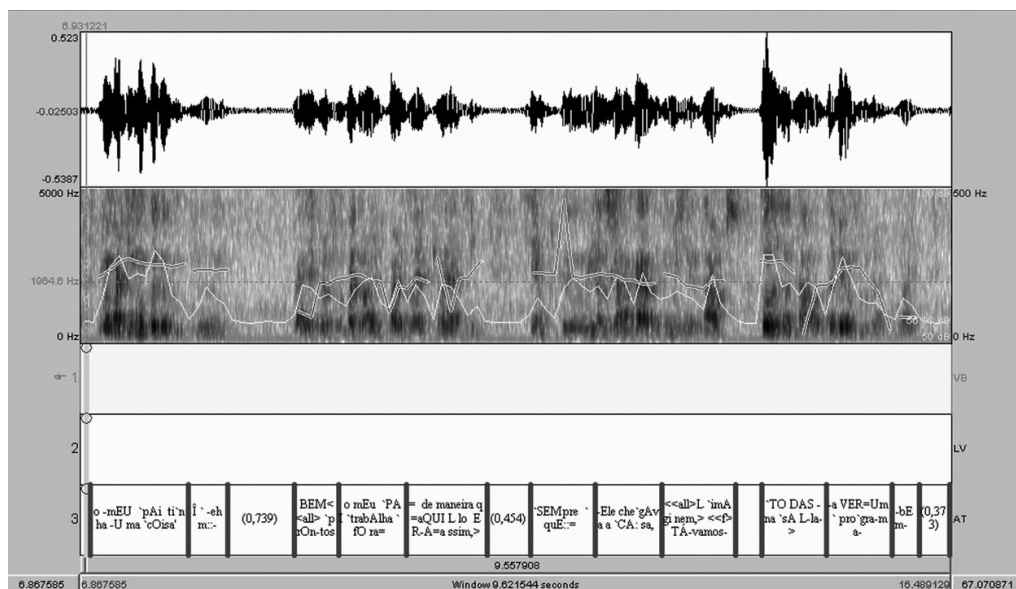


Figura 1 - representação do sinal acústico / sequência 3p3 (01-09)

Na modalidade verbal encontra-se uma sequência de fecho + abertura; na modalidade não-verbal, estes dois significados distribuem-se pelo olhar e pelo gesto, podendo, assim, ser realizados em simultâneo. Aqui, o enunciado interrompido já contém elementos linguísticos (Pretérito Imperfeito do Indicativo¹⁵) que o contextualizam como discurso narrado. O enunciado (01) serve de fronteira entre o tema principal e o aparte (02).

Ao aparte segue-se um enunciado (anúncio¹⁶) que anuncia não só a retoma do tema principal (03), mas também que esse tema principal trata de um episódio que vai ser narrado (o Pretérito Imperfeito do Indicativo funciona aqui, como já referido, como uma pista de contextualização de uma parte narrativa do enunciado); sob o ponto de vista prosódico, este acto está integrado no aparte, pois além de não estar marcado por qualquer descontinuidade de altura de tom, foi executado, juntamente com o aparte, a uma velocidade mais elevada do que a fala envolvente. Este acto – (03) – desempenha aqui a função de estabelecer a transição entre a informação adicional contida no aparte e a informação que vai ser narrada (serve de pista de contextualização de uma fase narrativa da vez), ou seja, focaliza a informação relativa ao episódio que AT quer contar – (04) e (05) (cf. imagens 12-14).

O começo desta unidade informativa está prosodicamente focalizado através da produção enfática de “*sempre que*”. A continuação deste acto é feita a um nível médio de altura de tom. A fronteira entre estes dois actos está marcada por modalidades não só verbais, mas também não-verbais: no fim do acto (05), AT começa a rodar a cabeça para a frente, desviando o olhar de VB, para quem olhara no princípio de (05), e começa a mover as mãos, preparando-se para fazer um novo gesto, formalmente distinto dos antecedentes – durante a enunciação de (01), AT executara gestos com configurações idênticas: braço direito apoiado sobre o cotovelo, levantado, movendo-se para a direita e para a esquerda, abrindo mais ou menos a mão (cf. imagens 15-18).

¹⁵ O Pretérito Perfeito do Indicativo é o tempo verbal que faz parte do sistema de tempos verbais do discurso fictício/inactual e que permite uma ancoragem no plano de enunciação narrativo (cf. Fonseca, 1992: p. 183ss.).

¹⁶ **Anúncios** são expressões que implicam a execução de uma acção e devem ser definidos de acordo com o plano para os objectos que referem (Rehbein, 1983: p. 217). Em Rodrigues (2003: pp. 125ss.; 349), o termo anúncio abrange não só os actos metacomunicativos preparatórios e focalizadores, mas também os elementos mais simples que se encontram entre os sinais topográficos de abertura. Conforme os elementos que os constituem e o seu significado, os anúncios fornecem os mais variados tipos de pistas de interpretação relativas aos mais diferentes aspectos do que se segue e tanto apoiam o ouvinte na descodificação da vez do falante, como este último na estruturação da sua vez.

Concluindo, AT interrompe um enunciado para introduzir um aparte com informações necessárias para a interpretação do que se segue. O aparte é delimitado relativamente à fala envolvente através dos seguintes parâmetros prosódicos e não-verbais:

- na fronteira inicial, por uma pausa vazia e pela descida de altura de tom no ataque do primeiro acento (em “*bem*”), por um aumento de velocidade da fala, pela orientação do olhar para VB e pelo gesto;
- na fronteira final (do aparte e do anúncio), por uma descida de altura de tom (contorno entoacional final descendente) seguida de uma pausa vazia; pela orientação do olhar para baixo e pela rotação da cabeça para a frente. Na retoma do tema principal, em (04), verifica-se um movimento da cabeça (inclinação para a frente) e um gesto de abertura (AT começa a mover as mãos, preparando-se para fazer um novo gesto. VB começa a mover.

Como se pode constatar, em (06), AT introduz uma informação adicional com a descrição da cena em que se vai desenrolar o episódio. Para contextualizar esta nova orientação temática e resolver, do melhor modo, a interrupção da orientação até aí seguida, AT serve-se do elemento apelativo “*imaginem*”, que, ao mesmo tempo que solicita a atenção das parceiras, lhes dá instruções sobre o modo como elas deverão representar o seu papel de ouvintes – isto é, elas devem não só “ouvir”, mas também “imaginar”. Por outras palavras, é-lhes explicitamente exigida uma participação que vai mais além da de um normal ouvinte/observador e que envolve uma actividade imagístico-cognitiva¹⁷. A informação que vai ser transmitida a seguir fornece os elementos necessários para a construção dessa imagem que VB e LV deverão “ver”: trata-se da descrição de um lugar – uma sala –, onde se encontram algumas personagens do episódio que vai ser narrado – “nós”, certamente ela, a mãe e as irmãs –, sentadas a ver televisão. Estes elementos constituem a cena sobre a qual se irá desenvolver a narração. Resumindo, o elemento “*imaginem*” destaca-se da fala antecedente por uma subida abrupta de altura de tom e pela velocidade elevada. Funciona como uma espécie de

¹⁷ A este respeito, convém referir o papel da construção de uma cena na narrativa oral: segundo Tannen (1989: p. 135), a referência a particularidades e detalhes familiares permite aos falantes e aos ouvintes activarem as suas memórias e construir imagens de cenas. Por sua vez, sob o ponto de vista cognitivo, a criação de um mundo compartilhado de imagens facilita a compreensão; conseqüentemente, como desempenham um papel importante no pensamento humano, as cenas narradas representam um meio de envolver os ouvintes na interacção.

anúncio, um acto metacomunicativo que dá instruções, não sobre o modo como o conteúdo deve ser interpretado, nem sobre características do conteúdo, mas sim sobre o modo como as ouvintes têm que processar a informação que vão receber: criar uma imagem com os elementos que lhes são fornecidos.

A comunicação não-verbal efectuada em simultâneo com este acto de transição para outra informação também se caracteriza por uma mudança postural e gestual: AT continua a mover os braços/mãos colocando-os numa posição que vai definir o início de um novo gesto, isto é, assume uma nova posição do tronco e da cabeça e ergue as sobrançelas. Todos estes movimentos de preparação marcam uma transição para o próximo acto (cf. imagens 21-22).

5.3.2. Fase de exposição

As características prosódicas dos dois actos (07) e (08) são idênticas (cf. figura 1): destacam-se da fala envolvente pela intensidade de voz mais elevada; além disso, embora com algumas diferenças relativamente ao nível de altura de tom, os contornos entoacionais das partes mais proeminentes de ambas caracterizam-se por uma subida de tom (acima do nível médio) e por uma descida mais acentuada a seguir à sílaba acentuada. Esta repetição tem uma função onomatopaica/icónica de transmitir a “paz” que dominava a situação antes do evento que vai ser narrado.

O novo gesto consiste num gesto de abertura à frente do corpo, como se a falante afastasse a cortina de um palco para os lados; este gesto acompanha a produção de “*távamos*”: durante a enunciação dos restantes elementos do acto, as mãos ficam paradas nesta posição; o erguer de sobrançelas indica já o início do próximo acto; de um modo idêntico ao acto antecedente, em (08), os primeiros elementos são acompanhados por um gesto de abertura, menos amplo do que o antecedente; durante a produção dos últimos elementos, as mãos ficam paradas. A orientação do olhar define o início da introdução desta unidade de informação (constituída pelos dois actos que descrevem a cena) e a sua terminação: em “*távamos*” e no final do acto (08), AT olha para VB e desvia de novo o olhar (cf. imagens 23-30).

A fronteira final do aparte é marcada também verbalmente pelo elemento “*bem*” – em (09) –, realizado com menor intensidade de voz e com uma altura de tom baixa (cf. figura 1); este elemento, articulando o acto antecedente com o que se vai seguir, funciona como um sinal topográfico de transição e apoia a retoma do tema principal a seguir ao

aparte. Simultaneamente, a sua verbalização é acompanhada por um pequeno afastamento de mãos da falante, de menor amplitude do que os dois gestos antecedentes (cf. imagem 31). A pausa vazia que se segue a este acto, acompanhada, por um lado, pela retoma de uma posição de repouso, por outro lado, pelo erguer das sobrancelhas, pela inspiração e pelo movimento da boca, tem um efeito retórico (pausa retórica, cf. Uhmman, 1992: p. 304) de aumentar a expectativa da narração.

A retoma realiza-se através da repetição dos últimos elementos produzidos antes do aparte “*ele chegava*” (05). Como nos casos antecedentes de introdução de uma nova informação, estes elementos foram produzidos com mais intensidade de voz e com uma subida de altura de tom no ataque (Figura 2). Os restantes enunciados, que contêm a informação relacionada com o tema “o que o pai faz”, têm uma altura de tom regular média, à excepção do elemento “*mudava*” em (15). Os actos (10) a (13), que descrevem as diferentes acções realizadas pela personagem “*pai*”, encontram-se separados por pausas vazias. Estas pausas colaboram, juntamente com os contornos entoacionais finais, para a marcação de fronteiras entre os actos; no entanto, a sua principal função é retórica: são pausas retóricas que contribuem para criar uma maior expectativa nas ouvintes.

Todas as acções do pai foram acompanhadas não-verbalmente por uma nova configuração de mãos (dedos entrelaçados), localizada ou junto do corpo – em (10) –, ou junto do peito – durante a pausa vazia –, ou em baixo – em “*sentava-se*”. AT mantém essa posição de mãos até ao fim desta unidade temática – em (22). A falante mantém os olhos sempre orientados para baixo e as sobrancelhas erguidas (cf. imagens 33-34). Só em (11), quando a expectativa começa a aumentar, é que volta a olhar para VB (cf. imagens 36-38). Em (12) retrai as comissuras dos lábios, olha para LV, depois para VB e levanta de novo as mãos. A informação mais importante é acompanhada por um movimento de abertura de mãos e pela orientação do olhar para VB; todos estes actos (12-15) são acompanhados por uma espécie de sorriso (cf. imagens 39-43).

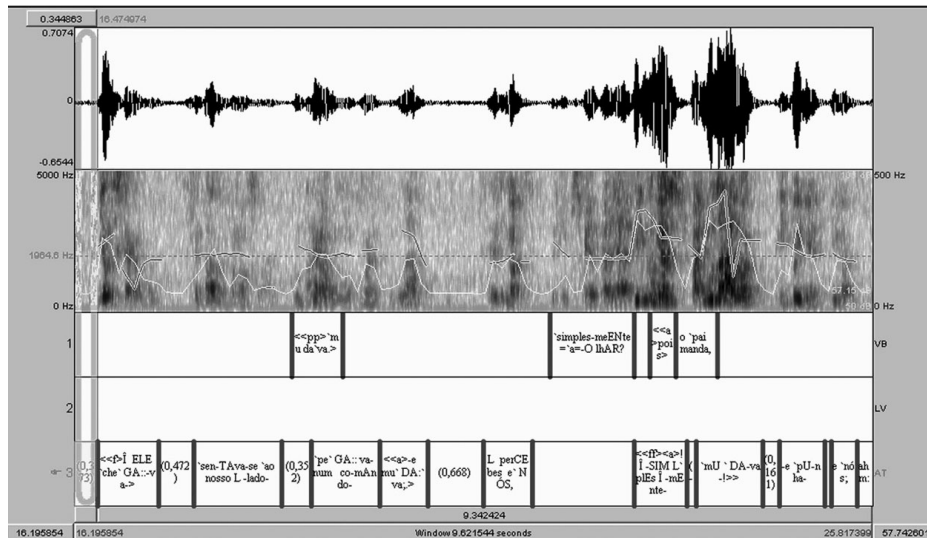


Figura 2 - representação do sinal acústico / sequência 3p3 (10-24)

No enunciado (10), em contraste com (05), encontram-se grandes variações de altura de tom. Globalmente caracteriza-se por uma subida (do nível médio para o alto), uma descida (do nível alto para o médio), uma descida abrupta com um ataque a nível baixo e uma subida até ao nível médio, seguida de uma altura de tom constante. A terminação em suspenso indica que a vez continua; a descida abrupta, por sua vez, parece conferir a este enunciado um tom grave, criando uma expectativa. Esta tendência verifica-se no enunciado a seguir (11), que termina numa altura de tom baixa. Se esta altura de tom baixa não transmite o possível estado emocional de AT na situação do episódio – certo temor e respeito –, pelo menos pretende evocar esses sentimentos nas parceiras.

Como já tem sido apontado (cf. Tannen, 1989: p. 98ss.), nas narrativas orais, um dos objetivos do falante consiste em envolver os parceiros o mais possível no episódio que está a ser narrado. Um indicador de como a ouvinte está envolvida na contribuição da falante é a actividade de retorno de LV – em (13): ao adivinhar o que AT vai dizer, LV verbaliza antecipadamente (“*mudava*”)¹⁸. Esta participação da ouvinte também revela o bom entendimento existente entre as parceiras relativamente ao tema em questão.

¹⁸ Rath (1981: p. 294) chama a atenção para este tipo de actividade do ouvinte durante o clímax de uma narrativa oral (*Pointieren-Mitgezählen*).

AT continua como tinha planeado e repete o elemento usado por LV (“*mudava*”) para completar a sua informação – (15). A produção deste elemento foi feita num tom de voz mais agudo e com grandes variações de altura de tom (estilo enfático), que transmitem um elevado grau de indignação da falante¹⁹ (cf. figura 2). O gesto feito simultaneamente a esta verbalização é um movimento completo de abertura e de fecho; é acompanhado pela orientação do olhar para a parceira e de um sorriso. Todas estas modalidades não verbais marcam a ênfase deste momento e mostram a necessidade da falante de verificar a reacção das ouvintes (como se pedisse um sinal de retorno), se esta é conforme as suas expectativas (cf. imagens 41-43).

Segue-se, em (16), uma pequena pausa vazia, de maior duração do que as antecedentes, e o elemento “*percebes*”, que funciona como um sinal de reforço informativo, focaliza retroactivamente a informação acabada de transmitir. Atendendo a que este elemento está prosodicamente ligado ao enunciado seguinte e lhe serve de sinal de abertura, classifico-o, a nível da articulação entre os actos conversacionais, como um sinal topográfico de transição. O elemento verbal “*percebes*” é acompanhado por movimentos do corpo que transmitem uma chamada de atenção (movimento com as mãos) e uma atitude de impotência perante as circunstâncias (encolher de ombros da falante, sobranceiras erguidas). Ao contrastarem com as características posturais/de movimentação antecedentes, estes movimentos também definem diferentes unidades informativas, ou seja, marcam o contraste entre a informação antecedente (sobre a personagem “*pai*”) e a que se vai seguir (relativa a “*nós*”) (cf. imagem 44).

Os elementos verbais “*e nós*” anunciam uma transição de personagem da narração: isto é, funcionam como um anúncio específico de situações de narrativa oral²⁰ (cf. imagens 45-49). Estes anúncios são típicos da narrativa oral. Geralmente, são seguidos pela fala de alguém a quem um falante dá voz. No presente caso, porém, a informação anunciada não é transmitida verbalmente, mas sim através de uma representação pantomímica da reacção não-verbal das personagens referidas por “*nós*” à atitude de outra (“*pai*”). Este meio de representação reproduz a reacção

¹⁹ Tannen (1989: p. 28) considera a narrativa oral uma estratégia de envolvimento. As histórias mais comuns têm a ver com experiências pessoais e incluem a expressão de sentimentos como reacção aos eventos narrados.

²⁰ Günthner (1992: p. 227) atribui a estes tipos de enunciados a função de anunciar as personagens que vão ser postas em cena. Ao apresentar as personagens, o narrador fica num segundo plano.

silenciosa das personagens “nós” à atitude da personagem “pai” de um modo mais real do que qualquer descrição verbal, envolvendo as ouvintes na narração, se se partir do princípio de que quanto mais real for a “representação” maior é o grau de envolvimento e de participação das parceiras na narração e maior é a sua aproximação da realidade.

Em seguida, VB sente necessidade de exprimir por palavras – numa pergunta, um sinal de retorno em forma de pedido de esclarecimento – aquilo que pensa ter interpretado da representação de AT e que pretende que ela lhe confirme (19).

A reacção de AT a este pedido não é a esperada. Embora registe o comentário de VB, AT não atende ao pedido e repete a parte final do episódio narrado – em (20); a partir da continuação que AT dá à vez, tudo indica que o enunciado de VB é percebido como uma demonstração de surpresa/indignação sobre o que ela acabara de relatar – certamente a reacção que AT mais deseja e que representa uma expressão de grande solidariedade (porque muitas vezes se ouve o que mais se quer ouvir). A insistência de AT em repetir o episódio pode resultar de as parceiras não terem reagido do modo desejado por AT – limitaram-se a sorrir e a olhar para ela durante a sua narração – de tal modo que ela pensa ser necessário representá-lo de um modo mais convincente, como se irá ver mais adiante.

Em (20), AT mostra certa empatia ou concordância com VB na medida em que, na retoma da vez, repete o elemento “*simplesmente*”, utilizado por ela. Só que o usa noutra contexto informativo, na repetição da expressão da sua indignação relativamente à atitude do pai – em (20). Sendo assim, AT não respeita a máxima de qualidade de Grice (*be relevant*), reagindo de um modo coerente ao enunciado de VB.

A principal função do enunciado (20) + (22) consiste em reforçar a informação transmitida, mostrando a importância que ela tem. É um instrumento de refocalização, de reforço informativo. Fica sobreposto ao comentário irónico de VB – “*pois, o pai manda!*”, uma censura irónica ao facto de AT estar escandalizada. AT não reage a este comentário. Sob o ponto de vista prosódico, os grandes desníveis nas alturas de tom conferem ao acto “*simplesmente mudava*” um grau de ênfase ainda mais elevado do que os momentos anteriores de maior proeminência.

Este reforço da informação também é efectuado não-verbalmente: AT representa o acto de segurar no comando da televisão, tornando a narração ainda mais real. O gesto de manipulação do comando para mudar de canal é feito duas vezes e a sua amplitude revela o grande envolvimento da falante (cf. imagens 51-57). Em (24) AT continua a narração das acções do “*pai*”, que consistem em novas manipulações do comando: recorrendo à expressão “*e punha*”, AT transmite a ideia de

repetição que, aliás, também é representada não-verbalmente. Esta insistência relata, de um modo claro e com poucas palavras, a quantidade de vezes que o pai muda de canal sem se importar com os interesses dos outros (cf. imagem 58).

Em (24), AT continua a representação pantomímica do pai: este, depois de mudar de programa com o comando, assume uma postura nova – braços cruzados, cabeça levantada, tronco inclinado para trás. Esta postura também é idêntica à das outras personagens, cuja representação (vez) é anunciada em (25); em (26) AT repete, não-verbalmente e através de algumas interjeições, a reacção destas à atitude do pai. Nesta fase da narrativa, a comunicação não-verbal desempenha um papel comunicativo mais importante do que a fala: através da pantomima, AT descreve o comportamento do pai e a reacção das outras personagens; a comunicação verbal é utilizada simplesmente para apoiar a comunicação não-verbal, sobretudo na estruturação da informação (sucessão de acções e de personagens). Sendo assim, a situação considerada mais “normal”, a de uma supremacia da fala sobre os movimentos do corpo, é, neste caso, invertida e mantém-se até ao fim do acto (30) (cf. imagens 59-65).

O enunciado (27) serve para marcar a continuação da vez e da narração, articulando uma nova informação – (28) e (30) –, a consequência do episódio narrado, com a informação antecedente. AT obtém o retorno de VB – em (29).

O acto (27) é acompanhado não-verbalmente pela manutenção da mesma posição de braços, com a mão aberta, dedos esticados para cima, numa posição tensa; esta configuração da mão denuncia um estado de tensão, ou seja, o estado emocional das personagens – em (27)-(30). O apenso “*não é*”, um sinal de reforço informativo, destaca-se da fala envolvente pela prosódia (altura de tom média e constante) e por uma comunicação não-verbal, que indica que a fala vai continuar (cf. figura 3). Sendo assim, constitui um elemento de transição para o acto seguinte (31). Resumindo, ao mesmo tempo que a falante fecha, verbalmente, o acto antecedente, mostra, não-verbalmente, que a vez vai continuar (imagens 66-68).

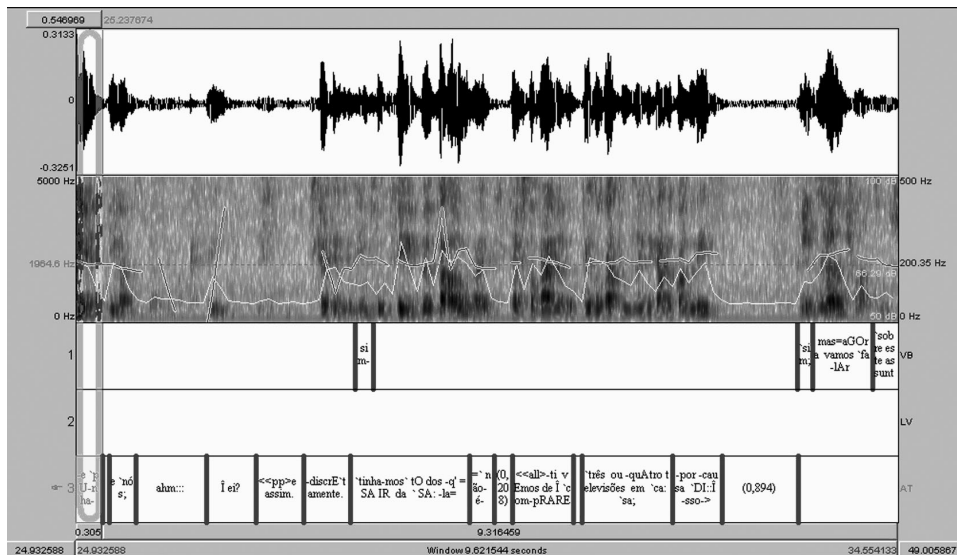


Figura 3 - representação do sinal acústico / sequência 3p3 (25-33)

5.3.3. Epílogo

AT conclui a narração do episódio com um enunciado do tipo epílogo, que relata as consequências desse episódio (31)-(34). Esta informação é transmitida a uma velocidade de fala mais elevada, de onde se depreende que a falante se apressa a terminar a vez (cf. figura 3). Esta aceleração deve-se ao facto de a falante ver que as parceiras não mostram grande interesse em ouvir mais (VB e LV limitam-se a olhar para AT sorrindo), assim como ao facto de AT não ter mais nada para dizer (imagens 69-72). A verbalização destes actos finais é acompanhada por um desvio do olhar para VB e por outro gesto (AT levanta a mão direita e abre-a, mantendo esta posição até ao fim da vez). No fim da vez, AT cruza os braços, vira a cabeça para o lado e sorri. Deste modo, a cedência de vez está marcada por um enunciado de carácter conclusivo, por uma pausa vazia, pelo desvio do olhar e pela retoma da posição de repouso dos braços/mãos (imagens 73-75).

6. Observações finais

A análise deste exemplo mostrou que, também nas situações de narrativa oral, a prosódia e a comunicação não-verbal desempenham

papéis importantes: não só marcam a descontinuidade e o contraste, mas também estruturam a fala, dividindo-a em diferentes actos e unidades de informação (temas, subtemas, partes de subtemas), ou atribuindo actos a diferentes personagens. Aqui as partes da vez e as unidades de informação relacionam-se também com um plano de enunciação narrativa (fictícia) em que há outros espaços e outras entidades em jogo. Muitas vezes, a fala e a comunicação não-verbal produzidas pela falante pertencem a essas entidades situadas no plano transposto. Aí o falante recua para um segundo plano e dá a voz e o corpo a essas personagens. É aqui que a comunicação não-verbal pode substituir completamente a fala, ou reforçá-la, de modo a criar uma cena o mais real possível, fazendo com que os ouvintes participem na vez com envolvimento.

O uso dos diferentes movimentos do corpo na marcação de fronteiras entre os actos e na focalização para o que vai ser dito na narrativa oral não difere grandemente do seu uso na fala não-narrativa, em que a modalidade verbal e a não-verbal se completam na transmissão das indicações necessárias para a interpretação da vez por parte dos ouvintes e, eventualmente também, para a emissão de sinais de retorno, no modo entendido/induzido pelo falante.

BIBLIOGRAFIA

- AUER, Peter; COUPER-KUHLEN, Elisabeth
1994, «Rhythmus und Tempo konversationeller Alltagssprache» in *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 96, pp. 78-106.
- BETTEN, Anne
1976, «Ellipsen, Anakoluthe und Parenthesen – Fälle für Germanistik, Stilistik, Sprachakttheorie oder Konversationsanalyse?» in *Deutsche Sprache*, pp. 207-230.
- BOOMER, D. S.; DITTMAN, A. T.
1962, «Hesitation pauses and juncture pauses in speech» in *Language and Speech*, 5, pp. 215-220.
- COUPER-KUHLEN, Elisabeth
1983, «Intonatorische Kohäsion. Eine makroprosodische Untersuchung» in *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 49, pp. 74-100.

- EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace
1969, «The repertoire of nonverbal behavior: categories, origins, usage and coding» in *Semiotica* 1, 1, pp. 49-98.
- EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace
1978, *The Facial Action Coding System: A Manual for the Measurement of Facial Movement*, Palo Alto, C.A., Consulting Psychologist's Press.
- EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace
1982, «Felt, false and miserable smiles» in *Journal of nonverbal behaviour*, 6, pp. 238-252.
- EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace; TOMKINS, S. S.
1974 [1972], «Facial Affect scoring technique: a first validity study» in Shirley Weitz (ed.), *Nonverbal Communication*, New York, Oxford University Press, pp. 34-50.
- FONSECA, Fernanda Irene
1992, *Deixis, Tempo e Narração*, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida.
- GOFFMAN, Erving
1976, «Replies and responses» in *Language and Society*, 5, pp. 257-313.
- GOLDMAN-EISLER, Frieda
1972, «Pauses, clauses, sentences» in *Language and Speech*, 15, pp. 103-113.
- GRICE, H. Paul
1975, «Logic and Conversation» in P. Cole; L. R. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics: Speech Acts, vol. 3*, New York, Academic Press, pp. 41-58.
- GUMPERZ, John
1982, *Discourse Strategies*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GÜNTNER, Susanne
1996, «The prosodic contextualization of moral work: an analysis of reproaches in 'why-formats'» in E. Couper-Kuhlen; M. Selting (eds.), *Prosody in Conversation. Interactional Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 271-302.
- KENDON, Adam
1980, «Gesticulation and Speech: two aspects of the process of utterance» in Mary Ritchie Key (ed.), *The relationship of verbal and nonverbal communication*, The Hague, Mouton, pp. 208-227.

- MCNEILL, David
1992, *Hand and Mind*, Chicago Il., Chicago University Press.
- MOESCHLER, Jacques
1982, *Dire et contredire – pragmatique de la négation et acte de réfutation dans la conversation*, Berne, Peter Lang.
- MOESCHLER, Jacques
1994, «Das Genfer Modell der Gesprächsanalyse» in Gerd Fritz; Franz Hundsnurscher (eds.), *Ethnomethodologische Konversationsanalyse*, Tübingen, Niemeyer, pp. 69-94.
- MORAIS, Armindo José Baptista
2002, *O género narrativo em interações orais autênticas: contributo para o ensino/aprendizagem do português europeu como língua não-materna*, Tese de Mestrado; Lisboa.
- POGGI, Isabella
1998, «The italian gestuary. Meaning, representation, ambiguity and context», *Paper presented at the Conference Gestures*, Berlin, 1998.
- POGGI, Isabella
2002, «From a typology of gestures to a procedure for gesture production» in I. Wachsmith; T. Sowa (eds.), *Gesture and sign language in human-computer interaction*, Heidelberg, Springer Verlag, pp. 158-168.
- QUASTHOFF, Uta
1981, «Zuhöreraktivitäten beim konversationellen Erzählen» in Peter Schröder; Hugo Steger (eds.), *Dialogforschung. Jahrbuch 1980 des Instituts für deutsche Sprache*, Düsseldorf, Pädagogischer Verlag Schwann, pp. 287-313.
- RATH, Rainer
1981, «Zur Legitimation und Einbettung von Erzählungen in Alltagsdialogen» in Peter Schröder; Hugo Steger (eds.), *Dialogforschung. Jahrbuch 1980 des Instituts für deutsche Sprache*, Düsseldorf, Pädagogischer Verlag Schwann, pp. 265-285.
- REHBEIN, Jochen
1983, «Announcing. On formulating plans» in Florian Coulmas; Konrad Ehlich (eds.), *Writing in focus*, Berlin, Mouton, pp. 215-258.
- RODRIGUES, Isabel Galhano
1998, *Os sinais conversacionais de alternância de vez*, Porto, Granito Editores e Livreiros.

RODRIGUES, Isabel Galhano

2003, *Fala e movimentos do corpo na interação face a face. Estratégias de reparação e de (des)focalização e co-funções conversacionais na manutenção de vez*, Dissertação de doutoramento; Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

ROULET, Edi

1980, «Stratégies d'interaction, modes d'implication et marqueurs illocutoires» in *Cahiers de linguistique Française. Actes du Language et Structure de la conversation*, Genève, Faculté des Lettres, pp. 80-103.

523

ROULET, E.; AUCHLIN, A.; MOESCHLER, J.; RUBATTEL, C.; SCHELLING, M.(Eds.)

1985, *L'articulation du discours en français contemporain*, Berne, Peter Lang.

SACHS, Harvey; SCHEGLOFF, Emanuel A.; JEFFERSON, Gail

1974, «A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation» in *Language*, 50, pp. 696-735.

SCHEGLOFF, Emanuel

1979, «The relevance of repair to syntax-for-conversation» in Talmy Givon (ed.), *Discourse and Syntax (Syntax and Semantics, vol. 12)*, New York, Academic Press, pp. 261-286.

SCHÖNHERR, Beatrix

1997, *Syntax-Prosodie-nonverbale Kommunikation. Empirische Untersuchungen zur Interaktion sprachlicher und parasprachlicher Ausdrucksmittel im Gespräch*, Tuebingen, Max Niemeyer.

SEARLE, John

1984 [1969], *Os actos de fala*, Coimbra, Almedina.

SEARLE, John

1974, «What is a speech act?» in J. Searle (ed.), *The Philosophy of Language*, London, Oxford University Press, pp. 39-53.

SELTING, Margret

1994, «Emphatic speech style – with special focus on the prosodic signalling of heightened emotive involvement in conversation» in *Journal of Pragmatics*, 22, pp. 375-408.

SELTING, Margret

1995, «Sprechstile als Kontextualisierungshinweise» in Gerhard Stickel (ed.), *Stilfragen*, Berlin, Walter de Gruyter, pp. 225-256.

SELTING, Margret; AUER, Peter; BARDEN, Birgit; BERGMAN, Jörg; COUPER-KUHLEN, Elisabeth; GÜNTNER, Susanne; MEIER, Christoph; QUASTHOFF, Uta; SCHLOBINSKI, Peter; UHMANN, Susanne
1998, «Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem (GAT)» in *Linguistische Berichte*, 173, pp. 91-122.

SELTING, Margret; COUPER-KUHLEN, Elisabeth
2000, «Argumente für die Entwicklung einer interaktionalen Linguistik» in *Gesprächsforschung – On-line-Zeitschrift zur verbalen Interaktion, Ausgabe 1*, pp. 79-95 (www.gespraechsforschung-ozs.de).

SINCLAIR, J. McH.; COULTHARD, M.
1975, *Towards an Analysis of Discourse. The English used by teachers and pupils*, Oxford, Oxford University Press.

SPENGLER, Nina
1980, «Première approche des marqueurs d'interactivité» in *Cahiers de Linguistique Française. Actes de langage et structure de la conversation*, Genève, Université de Genève, pp. 128-148.

TANNEN, Deborah
1989, *Talking voices: repetition, dialogue and imagery in conversational discourse*, Cambridge, Cambridge University Press.

UHMANN, Susanne
1992, «Contextualizing Relevance: On some forms and functions of speech rate changes in everyday conversation» in P. Auer; A. Di Luzio (eds.), *The Contextualization of Language*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 297-336.

UHMANN, Susanne
1997, *Grammatische Regeln und konversationelle Strategien. Fallstudien aus Syntax und Phonologie*, Tübingen, Max Niemeyer.

ANEXO

Sinais de transcrição segundo GAT (Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem)

Transcrição básica

Estrutura sequencial

[]	sobreposições de fala simultânea
[]	
=	ligação mais rápida entre as unidades (vezes ou unidades entoacionais)

525

Pausas

(.)	micro-pausa
(-), (--),	
(--)	pausa curta, média, mais longa de cerca de 0.24-0.75 segundos; até cerca de 1 seg. ²¹
(2, 0)	pausa avaliada em mais de um segundo;
(2, 85)	pausa medida (sempre com dois lugares depois da vírgula)

Outras convenções segmentais

E=eh	hiatos entre unidades
:, ::, :::	prolongamentos
eh, etc.	pausas cheias

Riso

Tam(h)bém	partícula de riso na fala
Hahaha	riso silábico
((riso))	indicação de riso

Sinais de retorno

mm mm sinais típicos do ouvinte

Movimento de altura de tom no final da unidade entoacional

?	ascendente alto
,	ascendente médio
-	em suspenso (altura de tom igual)
;	descendente médio
.	descendente baixo

²¹ Estas pausas também não foram consideradas, pois na transcrição foi mais fácil indicar com precisão o tempo da pausa em msecs.

Outras convenções

((tosse))	acções paralinguísticas e outros eventos
<<tossindo>	> acções linguísticas e paralinguísticas
<<admirado>	> comentário de interpretação
()	passagem incompreensível
(exactamente)	palavra compreendida
cla(ro)	sílaba (ou som) suposta
(acho/claro)	alternativas possíveis
((...))	passagem que não foi transcrita
→	indicação da linha da transcrição referida no texto

526

Transcrição pormenorizadaAcento

aCENto	acento primário
acEnto	acento secundário
a!CEN!to	acento muito forte

Subidas e descidas abruptas de altura de tom

↑	subida abrupta
↓	descida abrupta

Mudança do registo de tom

<<g>	> grave
<<a>	> agudo

Notação intralinear de variações de altura de tom

`pois	descendente
´pois	ascendente
-pois	em suspenso (estabilizado, constante)
´ `pois	ascendente-descendente
´ ´pois	descendente-ascendente
´ ´ ´pois	descendente-ascendente-descendente
´ ´ ´ ´pois	ascendente-descendente-ascendente-descendente

Variações de intensidade e de velocidade da fala

<<f>	>= forte, alto
<<ff>	>= fortíssimo, muito alto
<<p>	>= piano, baixo
<<pp>	>= pianíssimo, muito baixo
<<all>	>= allegro, rápido
<<len>	>= lento
<<cresc>	>= crescendo, cada vez mais alto
<<dim>	>= diminuendo, cada vez mais baixo
<<acc>	>= acelerando, cada vez mais rápido
<<ral>	>= rallentando, cada vez mais lento

Inspiração e expiração

.h,..hh,.hhh	inspiração (diferentes durações)
h,hh,hhh	expiração (diferentes durações)