

A TEATRALIZAÇÃO NO ATO DE NARRAR¹

Maria do Socorro Oliveira*

RESUMO: *Este estudo tem como objetivo discutir o fato de que ninguém fala sem demonstrar uma atitude em relação à mensagem e à atividade de fala. Nesse sentido, destacamos dois pontos-chave: o funcionamento, nos atos comunicativos, dos códigos verbal e não-verbal como contra-partes que não se podem dissociar, e a relevância dos recursos não-verbais como ingredientes da dramaturgia e, por extensão, da atividade narrativa.*

PALAVRAS-CHAVE: *atividade narrativa; recursos não-verbais; performance; representação.*

Introdução

Neste artigo, interessa-nos discutir o tom, a maneira ou o espírito no qual um ato de fala é realizado. Sabemos que o que se diz pode ser interpretado com seriedade, jocosamente, enfaticamente, ironicamente. E essa interpretação depende de aspectos expressivos sinalizados por elementos não-verbais. Atentando, então, para esses sinais é que analisaremos o desempenho narrativo de uma criança de seis anos de idade, contando uma estira para seu pai. Nessa análise, realçamos o aspecto da teatralização no ato de narrar histórias.

* Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

¹ Este estudo faz parte de uma pesquisa mais ampla sobre narrativas orais em que se discute como a criança produz histórias e o entendimento que ela tem desse evento de fala (v. Oliveira, 1994).

1. O comportamento não-verbal

Sem dúvida, é óbvio afirmar que ninguém fala sem demonstrar uma atitude em relação à mensagem e à atividade de fala. Com efeito, até mesmo o ato de se ficar em silêncio, dentro de um certo quadro de interação, comunica alguma coisa. Tudo o que se fala é dito de alguma forma: num certo tom de voz, numa determinada velocidade, com alguma expressão ou falta de expressão na voz ou na face do falante, acompanhado ou não de algum movimento do corpo, o que significa dizer que os aspectos não-verbais revelam os propósitos do falante em relação à atividade de fala, funcionando, em geral, como elementos que permitem interpretar o que está sendo comunicado.

Relativamente a esses aspectos que, em princípio, modulam a fala, dois pontos merecem ser comentados. O primeiro diz respeito à limitada contribuição que os lingüistas têm fornecido a esse campo exploratório. Constata-se que, não obstante o desenvolvimento da análise do discurso referentemente ao estudo sistemático da conversação natural, tendo em vista o processo interpretativo, as pesquisas sobre a fala, em geral, têm negligenciado o comportamento paraverbal e não-verbal. Constituem-se em exceção os estudos da fonética e da microetnografia. O segundo ponto refere-se à posição adotada pela lingüística tradicional (estruturalista, principalmente), ao considerar entonação, ritmo de fala, certas opções sintáticas, fonéticas e lexicais como *aspectos marginais da linguagem* que não interferem no significado básico da mensagem (Gumperz, 1982).

Adicionalmente a esses aspectos de ordem teórica, fazemos alusão a outro de natureza metodológica. Referimo-nos ao instrumento de análise utilizado pelos analistas da conversação. Embora se saiba que muitos eventos de fala, produzidos em ambientes naturais, não podem ser interpretados adequadamente sem a conjugação do comportamento verbal e do não-verbal, prin-

principalmente em termos pragmáticos, a gravação em tape (e não em vídeo) ainda é o principal instrumento de pesquisa na análise da conversa. Um fato interessante ainda a se observar é que, nos raros estudos em que tentativas são feitas no sentido de registrar alguns dos comportamentos não-verbais na conversação, os sistemas notacionais adotados carecem de validade e confiabilidade. Sabe-se, entretanto, que pesquisadores de várias disciplinas têm desenvolvido técnicas para o estudo da comunicação não-verbal, o que quer dizer que existem em disponibilidade métodos apropriados para a análise do comportamento não-verbal na conversação (v. a respeito Scherer e Wallbot, 1985).

No processo interpretativo, os sinais comunicativos de ordem não-verbal e paraverbal, produzidos pelo falante, têm sido olhados de forma diferenciada por aqueles que estudam os atos comunicativos. De um lado, está a ciência lingüística que, observando a distinção existente entre as dimensões êmica e ética da linguagem, exclui de sua análise os chamados *aspectos marginais da linguagem*, por entender que eles são produzidos apenas para afetar a qualidade da mensagem, e privilegia os chamados aspectos nucleares da linguagem – aqueles que realmente sinalizam informação referencial nos níveis fonológico, morfológico e sintático. Do outro lado, estão as ciências sociais e comportamentais, que se preocupam exclusivamente com o comportamento não-verbal, negligenciando o comportamento verbal. Posições divergentes face à análise de um mesmo fenômeno constituem, segundo Scherer (1982), um problema sério, que aponta para a necessidade urgente de se combinar perspectivas de análise, imanentes da lingüística e de outras ciências, que objetivem contribuir, de forma mais efetiva, para a compreensão do processo discursivo.

Com relação aos estudos lingüísticos, julgamos que tal posição decorre da visão que o analista tem *daquilo que constitui o dado lingüístico*. Durante várias décadas, a lingüística concen-

trou-se na teoria gramatical, preocupando-se exclusivamente com as categorias êmicas da linguagem. Esta visão estreita, todavia, foi aos poucos abandonada, chegando certos lingüistas à conclusão de que aspectos mais amplos de significação, interpretação e efeitos comunicativos deveriam ser focalizados. Noutras palavras, diríamos que a análise lingüística foi suplementada, na medida em que dados de natureza variada (ética, icônica, cognitiva, social, etnográfica) passaram a ser reconhecidos como elementos que afetam a interpretação de atos comunicativos.

Esse avanço teórico se deve, então, entre outras razões, ao entendimento de que:

- 1) a interação verbal é uma atividade multicanalizada que ocorre em três níveis: verbal, paraverbal e não-verbal;
- 2) interpretações na interação resultam da combinação de variados tipos de dados: o êmico, o ético, o icônico, entre outros;
- 3) uma multiplicidade de interpretações é sempre possível (Garfinkel, 1972), dado o caráter redundante da informação e a possibilidade que o receptor tem de criar expectativas (expectancy) em relação ao conteúdo de uma mensagem.

Estabelecidas nesses termos, as abordagens interpretativas dos atos comunicativos objetivam não somente distinguir o *significado comunicativo* do *significado lingüístico* (gramatical) mas também enfatizar a funcionalidade desses aspectos no processo interativo (Bateson, 1972; Hymes, 1972; Gumperz, 1982; entre outros).

Sob o rótulo de *chaves*, Hymes (1972) assinala a importância desses elementos para a compreensão dos eventos de fala, observando que eles não só refletem as emoções dos falantes mas também são usados em certas situações sociais para denotar polidez, clareza, ênfase, etc.

Os sinais-chave comunicam o que Bateson (1972) chama de *metamensagens* – informações não declaradas que motivam o ouvinte a participar efetivamente da tarefa de produzir sentido, constituindo-se, assim, num mecanismo de envolvimento. No sentido de Bateson, as noções *metamensagem* vs *mensagem* podem ser associadas, respectivamente, às estratégias denominadas *foco no envolvimento* vs *foco na informação* (Tannen, 1985), parecendo, desta forma, consistente relacionar o conceito de *chave* à idéia de *estratégias de enquadramento* (*framing devices*), como sugere Duranti (1985).

Esses fenômenos significativos, considerados constitutivos para o processo interpretativo, são tratados por Gumperz (1982) sob a rubrica de *pistas de contextualização* (*contextualization cues*), sendo caracterizados como “qualquer aspecto de forma lingüística que contribui para a sinalização de pressuposições contextuais” (Gumperz, 1982: 131).

A idéia de *chave* pode ser relacionada ao termo *pistas de contextualização*. Convém assinalar, entretanto, que a descrição desse fenômeno, nos termos de Gumperz, apresenta várias restrições (v. a esse respeito Ensink, 1987: 517-531 e Mazeland, 1986: 170-182):

- 1) a terminologia usada por Gumperz não é suficientemente precisa. Inúmeras categorias, tais como: código, dialeto, processos de mudança de estilo, opções sintáticas e lexicais, expressões formulaicas, etc., não definidas claramente, exercem para ele funções contextualizadoras. Além disso, termos como *interpretação* e *frame interpretativo*, *frame* e *contexto* são estreitamente relacionados, sendo os dois últimos até usados de forma intercambiável, o que torna difícil não só a compreensão mas também a aplicabilidade do princípio em questão;

- 2) sendo a interação verbal uma atividade em que ocorrem três níveis de comportamento (verbal, paraverbal e não-verbal), não fica claro que *elementos comunicativos* são designados pelo termo *pistas de contextualização*. Pode-se dizer que a descrição desse conceito é ambígua, no sentido de que pode ser interpretado em termos restritos ou amplos. Em sentido restrito, o termo *pistas de contextualização* refere-se a categorias verbais e paraverbais, principalmente. Em sentido amplo, o termo abrange formas de sinalização verbais e não-verbais. Observem-se, nesse sentido, as referências que Gumperz faz aos trabalhos de Birdwhistell, 1970; Condon & Ogston, 1967; Kendon, Harris & Key, 1975; Byers, 1976; Ekman, 1979; Kempton, 1981; Erickson & Schultz, 1982, entre outros;
- 3) Se, em Gumperz, *os significados são transmitidos como parte do processo interativo* (os grifos são nossos) e a interação verbal é inerentemente multicanalizada, uma explicação de como falantes compreendem enunciados em situações reais deveria, de forma homogênea, levar em consideração os diversos canais que sinalizam informação. Na análise de Gumperz, isso, porém, não ocorre. Embora ele realce a importância dos trabalhos que analisam sistematicamente os sinais não-verbais, realizados por pesquisadores da comunicação não-verbal, ele deixa à parte pistas não-verbais, ao pretender explicar os desentendimentos e/ou colapsos comunicativos que ocorrem na comunicação inter-étnica. Afirmar que as pistas de contextualização devem ser interpretadas em *contexto* motiva-nos a considerar como pertencentes ao contexto não apenas as pistas lingüísticas, prosódicas, cognitivas, socioculturais mas também aquelas sinalizadas com o próprio corpo, ou seja, as pistas gestuais, faciais, proxêmicas, entre outras. O que nesse aspecto nos parece problemático é que, em Gumperz, a noção de *contexto* não é explicitamente definida (v. a respeito da noção de contexto, Milroy, 1984).

O ponto importante que merece ser assinalado nessa discussão é que, embora a análise lingüística tenha realizado progressos no que se refere à inclusão dos aspectos éticos para a compreensão do processo interpretativo, julgamos ainda limitada a postura metodológica adotada pelos lingüistas. Explicamos melhor: mesmo estando alertas ao fato de que enunciados são interpretados em contexto e de que, numa situação comunicativa, toda informação é redundante, no sentido de que fatores de ordem heterogênea interferem, os lingüistas não abordam a questão da interpretação de forma globalizante. Além de avaliarem geralmente o papel do comportamento lingüístico na compreensão, dão a entender, inclusive, que a análise das pistas não-verbais é tarefa de outros estudiosos da comunicação. Na verdade, eles não conseguem se desvencilhar da tradição metodológica.

Por entendermos, entretanto, que o *como se diz*, por oposição *ao que se diz*, se manifesta especialmente através de outros códigos que não o lingüístico, reportamo-nos a outros estudos que se preocupam não somente com a mensagem audível (paralinguagem), mas também visível (cinésica, proxêmica) e sensível (tacêsica), com vistas a compreender melhor a fala narrativa.

A *paralinguagem*, segundo Steinberg (1988: 4), pode ser entendida como qualquer som produzido pelo aparelho fonador, mas que não pertence ao sistema sonoro da língua. Ela corresponde a *gestos sonoros* (Key, 1958) do tipo: assobios, sons onomatopáicos, altura exagerada da voz. Austin (1978) inclui, entre os traços paralingüísticos, atos de fala como: gritar, cochichar, rir, chorar, pigarrear, bocejar, suspirar, bem como aqueles traços por ele chamados de *qualificadores vocais* (tempo, tom, intensidade), de *modificadores vocais* (oral, lingual, faríngeo e laríngeo) e de *segregadores vocais* (vogais de hesitação: ah, eh, hm), sendo que os qualificadores e modificadores ocorrem simultaneamente

à emissão dos sons pertencentes à língua e os segregadores, entre uma emissão e outra dos sons do sistema sonoro da língua.

A *cinésica* estuda os movimentos do corpo referentes às mudanças na postura e aos gestos menores que envolvem partes do corpo como o movimento do rosto, dos olhos, da boca e das mãos, que são importantes componentes da interação e da comunicação.

A *postura* que o corpo assume leva em consideração dois componentes da interação: a situação e a informação. Dependendo do tipo de situação (íntima, informal, formal), distâncias entre os participantes podem ser percebidas, indicando não somente os limites de *território* existentes entre o eu e o outro² mas também as relações de simpatia e status entre as pessoas envolvidas na interação. A postura funciona como um componente na tomada de turno, no sentido de que se coordena com marcadores de unidades de discurso, podendo indicar ainda sincronia interacional. É comum alterar-se a postura sempre que se inicia ou se termina uma fala mais longa. Percebe-se, além disso, que a orientação do corpo tanto pode indicar acordo verbal, significando que se sabe *quem está do lado de quem*, como atitudes de atenção, desinteresse e também intenções. A postura está ligada à proxêmica, definida por Hall (1966) como “o estudo da estruturação inconsciente do microespaço humano”.

A *face* em todo o seu conjunto, por causa da sua complexa musculatura, não constitui apenas o lugar mediante o qual percebemos as mais variadas emoções (ansiedade, vergonha, constrangimento, medo, dor, alegria). É também, no nível interacional, uma importante fonte a partir da qual o receptor da mensagem pode inferir variadas atitudes do falante (disposição, indisposi-

² A noção de *território* refere-se ao *espaço* que é significativamente ocupado por uma pessoa, numa relação social. Kendon e Ferber (apud Davis, 1979), estudando as saudações, fazem referência a determinadas condutas manifestadas pelas pessoas quando estão em território próprio (i. é., por elas delimitado) ou em território alheio.

ção, etc.). Segundo Scherer e Wallbott (1985), o mais sofisticado sistema de categorias usado para análise da expressão facial é o Facial Action Coding System (FACS), elaborado por Ekman e Friesen (1978). Trata-se de um atlas do rosto, constituído por 46 unidades de ação, definidas a partir de fotografias.

Fazendo parte do comportamento facial, o *olhar*, visto em termos de movimento dos olhos, direção do olhar ou contato ocular, comunica deliberadamente ou não. Segundo Davis (1979), o comportamento ocular não se resume à partilha de um mesmo código, o que significa dizer que os movimentos oculares de cada pessoa são influenciados pela sua personalidade, pela situação em que se encontra, por suas atitudes para com as pessoas que a acompanham e pela importância que desfruta dentro de um grupo. O movimento dos olhos não indica apenas que uma pessoa está vendo. Estudos sobre o assunto demonstram que, na interação, o olhar exerce uma função reguladora, correspondendo a um sistema de sinalização que pode indicar entendimento, atenção, constrangimento, intenções, intimidade, cumplicidade, simpatia ou antipatia. Na conversação, o olhar desempenha, dessa forma, papel preponderante. (Sobre esse assunto v. Kendon, 1967; Argyle e Ingham, 1972; Goffman, 1963; Hall, 1966, entre outros).

Os movimentos da boca ou o *riso* fazem parte de um conjunto gestual. Birdwhistell (1973) considera o riso como um gesto aprendido e culturalmente determinado, que não se vincula apenas à expressão de prazer, o que quer dizer que, dependendo do contexto, o riso pode traduzir constrangimento, humor, ridículo, dúvida, subordinação, ironia, etc.

Grande parte da *gesticulação*, especialmente a dança das mãos, vincula-se, na verdade, ao discurso, como uma forma de reforçar, contradizer ou substituir a palavra. O que fazemos com as mãos pode ser inerente a uma tarefa ou imitativo dela. Há gestos que sugerem distância ou direção; alguns que represen-

tam o movimento corporal e outros que desenham o tamanho ou a forma de corpos ou objetos no ar. Embora os gestos propriamente ditos sejam executados pelas mãos, o corpo todo, ao se movimentar e assumir posturas, está executando gestos comunicativos. Para Davis (1979), cada indivíduo tem seu próprio estilo gestual que, em parte, reflete a sua cultura.

A *proxêmica*, conforme já se fez referência anteriormente, diz respeito à distância mantida entre os participantes de uma interação de acordo com a situação social. Hall (1966), pioneiro no estudo desse assunto, lembra que a distância interpessoal está intimamente ligada à fala, indicando que, se há registros de fala empregados em situações diferentes, o mesmo acontece com o comportamento proxêmico.

Definida como proxemia tátil (Kauffman, 1971), já que a proximidade total se configura no toque, a *tacêsica* tem estudado a problemática do toque sob vários aspectos: diferença de cultura, significado, simpatia, relação social, influência sobre os outros, acesso a pessoas e atitudes em relação ao toque (v. Heslin e Alpen, 1983).

Até o momento, ao nos referirmos a um conjunto de códigos de natureza variada (audíveis, visíveis e sensíveis) que fazem parte de um outro sistema de linguagem, veiculada pelo corpo por oposição àquela veiculada pelo aparelho fonador e pertencente a um sistema lingüístico, pretendemos chamar a atenção para o fato de que, no ato comunicativo, os códigos verbal e não-verbal funcionam como contrapartes, que não se podem dissociar. Não podemos entender a comunicação não-verbal se não a considerarmos em relação à própria língua, sendo o inverso também verdadeiro. Para entender a língua é preciso considerar os componentes não-verbais. Combinados aos elementos verbais, os componentes não-verbais manifestam-se como supra-segmentos, ambos fazendo parte de um só ato comunicativo.

É nesse sentido que julgamos relevante enfatizar neste artigo a importância dos elementos não-verbais como ingredientes constitutivos da dramaturgia e, por extensão, da atividade narrativa.

2. Narração e representação

Considerando-se o evento narrativo como uma atividade em que, na presença de uma audiência, o narrador recapitula eventos do passado, o ato de narrar pode ser visto como uma forma de *representação* (Goffman, 1989; Gülich e Quasthoff, 1986). Nessa situação, o narrador é alguém que se apresenta sob a máscara de um personagem para representar outros personagens da estória, constituindo-se a audiência como um terceiro elemento da correlação. A noção de que uma representação apresenta uma concepção idealizada da situação conduz o narrador a revelar, sobretudo, crença no papel que está representando, ou seja, quando o narrador se propõe ou aceita contar uma estória, ele, implicitamente, solicita de sua audiência que leve a sério a impressão que ele tenta sustentar perante ela. Para atingir tal propósito, a preocupação maior do narrador é contar uma estória que realmente ele *saiba*; é reportar-se a fatos sobre os quais ele tem domínio da informação a ser transmitida, não devendo ocorrer, por exemplo, lapsos de memória e do comportamento expressivo.

É no contraponto – do que pode representar a estória na interação e do efeito que o narrar da estória pode ter sobre o ouvinte – que a tarefa do narrar se mostra complexa. Se, por um lado, no ato de narrar o narrador tem a oportunidade de mostrar sua *competência* para controlar uma gama de habilidades lingüísticas e sociais, por outro lado a mesma situação se apresenta repleta de oportunidades para *falhar*, o que é dramático para o

narrador porque evidencia a sua incapacidade para produzir algo interessante para quem lhe ofereceu atenção e lhe cedeu a palavra. O insucesso na tarefa é geralmente acompanhado de sentimentos de vergonha e embaraço.

Essas restrições de ordem social revelam que contar uma estória se apresenta como uma ameaça *potencial à face do narrador* (Polanyi, 1982), o que quer dizer que se a situação do contar é construída socialmente, o narrador se preocupa com a *propriedade* da estória e a *valorização* do seu desempenho, entendendo-se este último termo como a imagem positiva ou negativa que o ouvinte pode atribuir ao narrador e ao narrado.

Se a atividade do narrador tem de se tornar significativa ou relevante para o ouvinte, aquele precisa mobilizá-la de modo tal que não só expresse, na interação, o que ele quer transmitir, ou seja, o *objeto* (a estória), mas também a *si mesmo*, isto é, seus sentimentos, emoções, crenças, valores. Tal expressividade se tece de forma integrada, recorrendo o narrador a aspectos simultâneos na veiculação da mensagem. Estamos nos referindo às partes *audível* e *visível* da mensagem que correspondem, respectivamente, aos recursos de ordem paraverbal, tais como: acentuação, entonação, pausas, fluência e aos recursos de ordem cinética, ou seja, os movimentos do corpo – as expressões faciais, o comportamento ocular, a dança das mãos, a postura e o ritmo do corpo.

O narrador, na qualidade de ator, visto que se coloca na perspectiva de quem está envolvido no fato narrado ou regula as impressões que se formam a seu respeito (Goffman, 1989), coloca o evento em cena e o representa até o fim (Gülich e Quasthoff, 1986). Nesse processo de encenação ou teatralização da estória, o narrador, sob a máscara de um personagem, faz uso de variados recursos cênicos. A voz, o rosto, o corpo vão constituir o seu equipamento expressivo, através do qual ele *imprime realidade ao que conta e exprime a si mesmo*.

Adotando essa perspectiva, então, é que analisaremos, a seguir, a ocorrência e função de certos componentes não-verbais, recorrentes na produção narrativa. Utilizaremos para tal fim a narrativa de LA (em anexo),³ servindo como fonte de referência teórica, para a categorização de alguns elementos não-verbais, as tipologias propostas por Steinberg (1988), em estudo que faz sobre “Os elementos não-verbais da conversação”.

3. A fala narrativa: engajamento de voz e corpo

Ao representar o evento em foco, que alude a um filme de terror, LA (a narradora/atriz) marca a sua entrada e saída de cena a partir da conjugação de dois recursos: a paralinguagem e a postura. Ao anunciar o evento a que se reportará, LA fala em tom baixo e em velocidade moderada. A partir do momento, entretanto, em que as ações narrativas se desenvolvem, LA eleva o tom de voz, produzindo aos gritos certas palavras: “ENTÃO” (l. 7), “e MAIS e MAIS” (l. 9) ou alongando a produção de certos segmentos: “ESCU::RA” (l. 7), “MU::ITO” (l. 8). Alternam-se em sua produção, momentos de aceleração da voz vs momentos em que o ritmo da fala é compassado, registrando-se, às vezes, o silêncio, isto é, as pausas para criar determinadas expectativas. Ao concluir a encenação, momento em que dá por completada a estória ao dizer: “pronto” (l. 118), LA, que estava atuando em pé, senta-se, coloca o arquinho da cabeça que entregara ao pai e assume uma postura completamente diferente da que adotara, como se dissesse: “ – concluí a minha representação”.

Durante a narração da estória, LA movimentada coordenadamente o seu corpo. Senta-se ou se levanta; inclina o corpo para

³ A transcrição da narrativa observa as convenções adotadas por Marcuschi (1986).

frente ou retesa-o para trás, conforme os seus movimentos de fala ou o que pretende expressar. Percebe-se *mudança de postura*:

- 1) a cada mudança de episódio, que coincide, naturalmente, com a mudança de tópico. Ocorre, por exemplo, quando LA se refere à chegada da primavera (l. 63) ou à presença do esqueleto (l. 83);
- 2) sempre que a narradora pretende imprimir maior grau de dramaticidade, ao enfatizar um evento ou dar idéia de suspense. Dá-se em: “então daí (+) chegou (+) a noite (+++) ((para e se levanta))” (ls. 36-37); “tudo estava acontecendo (+) naquele dia ((levanta))” (ls. 61-62);
- 3) marcando segmentos de fala, na forma de palavras ou enunciados. Ao pronunciar: “TODOS TODOS” (l. 63), LA gira o corpo; a expressão “se mexendo” (l. 84) é acompanhada por ro-dopios sobre um pé;
- 4) quando há reação a uma ordem. Registra-se quando, a pedido do pai, LA mantém-se por algum tempo sentada.

Embora não tenha sido preocupação nossa registrar em detalhes a postura do narrador, observamos que, na encenação da estória, como na conversação ordinária, o movimento corpóreo associa-se intimamente à necessidade que o narrador tem de se posicionar de uma certa maneira frente a seu interlocutor, estando, dessa forma, vinculada a normas de interação, à enunciação de unidades discursivas, a limites de espaço ou território, à necessidade de aproximação, toque ou distância.

Os *gestos* comunicativos, executados por várias partes do corpo, exercem uma multiplicidade de funções. Com base na nossa amostra, identificamos gestos do tipo:

- 1) *enfático* – acompanha a palavra para enfatizá-la. Ocorre, por exemplo, quando LA, ao dizer: “não tem aquela música do (+) lobo” (l. 41), levanta o dedo indicador;
- 2) *dêitico* – aponta para algo ou alguém. Acontece quando LA levanta o queixo, apontando para o banheiro, lugar onde o homem se metamorfoseia em lobo. Coincide com a fala: “lá no banheiro” (l. 28);
- 3) *mímico* – imita uma ação, uma pessoa, um animal, etc. É empregado quando LA deita o corpo sobre a cadeira, fingindo que está morta, ao tempo em que diz: “o homem ficou (+) morto” (ls. 80-81);
- 4) *apelativo* – feito para chamar a atenção de alguém. É executado quando LA eleva os braços e corta o ar com as mãos, dizendo: “TÁ BOM (+) CALA ESSA TUA BOCA ((em voz alta))” (l. 57);
- 5) *executor* – empregado na execução de uma tarefa ou ação. Ocorre quando LA coloca a mão sobre os olhos, ao dizer: “feche os olhos e fez ROM ROM ((imitando roncos))” (ls. 107-108);
- 6) *exibidor* – é empregado para mostrar ou exhibir algo. Verifica-se quando LA, ao dizer: “uma unha (+) que se transforma no lobo toda meia-noite” (ls. 43-44), exhibe a unha, que é um sinal-chave e caracterizador da transformação homem/lobo;
- 7) *descritivo* – feito para delinear o contorno de algo ou de alguém, ou partes de algo ou de alguém. É ilustrativo por natureza. Registra-se quando LA, ao dizer: “quanto mais tempo cresciam (+) os pelos (+) as UNHAS ((gritando)) crescia desse tamanho” (ls. 19-20), desenha algo no ar, indicando o tamanho das unhas;
- 8) *desafiador* – convida ou desafia alguém a fazer alguma coisa. Ocorre quando LA, num gesto intimidador, levanta o dedo indicador e, em seguida, agarra o pai pela gola da camisa, falando: “disse ((baixinho)) se vocês NÃ::O (+) ficarem para o mal (+) vocês VÃ::O ((“abertura” o pai)) sangrando (+) MORRER MORRER” (ls. 95-98);

- 9) *aprovador/desaprovador* – manifesta aprovação ou não, com meneios de cabeça. Ocorre nas falas:

“I – e ele só se transformava no banheiro”

LA – ã ã ((acena negativamente com a cabeça)) (ls. 29-30)”

“I – era quando ele olhava no espelho era ..”

LA – era, ((acena positivamente com a cabeça)) (ls. 34-35)”

- 10) *lexical* – ocorre sem ajuda da linguagem verbal e, por isso, tem significado próprio. É o caso do movimento que LA faz, levando as mãos ao pescoço para expressar que a garganta está irritada, ao ter falado: “então eles disseram MA-MÃE DO CÊU ((gritando))” (l. 93);
- 11) *contraditório* – desmente as palavras. É o caso do sorriso do pai de LA ao falar: “tô com medo tô arrepiado ó ((mostrando o pelo dos braços))” (ls. 119-120);
- 12) *afetivo* – empregado em lugar das palavras, quando estas são inúteis para transmitir emoções ou sentimentos. Revela-se no sorriso do pai em reação à fala de LA, denotando aprovação e admiração face à performance dramática da filha. Ocorre simultaneamente ao texto “ai ai ai minha garganta ((risos do pai))” (l. 70-71). Revela-se também no sorriso de LA, denotando satisfação em representar a estória. Dá-se em várias passagens do texto dramático.

Através dos gestos acima indicados, a narradora (especialmente) suplementa o significado do texto narrado, de maneira dramática, melhor do que as palavras sozinhas poderiam fazê-lo.

Durante a interação narrativa, pôde-se observar, por parte dos participantes, diversos tipos de olhar, ou melhor, diferentes *condutas oculares*.

De acordo com a conduta ocular da narradora e do interlocutor (o pai), identificamos olhares do tipo:

- 1) *meditação ou reflexão* – ocorre quando a pessoa desvia o olhar do interlocutor para se concentrar mais no que diz. Registra-se, por exemplo, na passagem: “então daí (+) chegou (+) a noite (++) ((pára e se levanta))” (ls. 36-37). Ocorre exatamente na pausa mais demorada (++).
- 2) *inquiridor* – trata-se de um olhar fixo, dirigido ao interlocutor (ou interlocutores), na busca de informação. Revela-se na passagem: “a bruxa· a bruxa· (+) você num sabe o que é bruxa não” (l. 67).
- 3) *averiguador* – é um olhar de quem procura algo. Quando proferia: “tudo aconte/(+) tudo estava acontecendo (+) naquele dia” (ls. 61-62), um barulho, provocado provavelmente por uma porta, chama a atenção de LA que, interrompendo por alguns segundos a sua fala (ocorre exatamente na primeira pausa), muda a direção do olhar, no intuito de averiguar o que realmente tinha provocado o ruído que ouvira.
- 4) *regulador* – tipo de olhar através do qual o interlocutor (narrador ou ouvinte) sabe quando deve fazer uso da palavra. É o olhar que funciona como controle de sincronização da fala. Coincide com os momentos de passagem de turno. Dá-se, por exemplo, em:

“LA – ele era um ser humano· (+) mas tem uma unha (+)
que se transforma no lobo toda a meia noite·
I – e esse bicho (+) que é que ele fazia· (+) não
fazia mal a ninguém” (ls. 42-46),

quando o interlocutor (o pai) usa da palavra;

- 5) *dêitico* – indica algo ou alguém. Registra-se na fala: “lá no banheiro”, (l. 28), concomitantemente a um gesto também de natureza dêitica. É interessante notar que o processo da dêixis, neste exemplo, manifesta-se redundantemente através de vários canais: o verbal (lá), o gestual (levantamento do queixo) e o olhar (em direção à referência). Em certos atos de fala, um olhar

pode indicar a referência, sem o recurso de outros elementos, como acontece no diálogo seguinte (não faz parte do corpus):
(mãe e filho brincam de esconde-esconde)

mãe: – onde está a bola Lucas” ((a mãe olha em direção ao lugar onde está a bola))

- 6) *desaprovação* – é o olhar lançado ao interlocutor para transmitir desagrado, em reação a uma determinada conduta. Ocorre sempre que o pai de LA convida-a a narrar, sentada: “[sentada sentada.]” (l. 85). Esta fala se dá em sobreposição à fala de LA que, de pé, grita e gesticula muito.
- 7) *atenção* – olhar fixo e dirigido ao interlocutor como sinal de acompanhamento à fala que se processa. Aqui fazemos alusão, em especial, ao olhar do pai, dirigido à filha enquanto esta narra. Durante toda a narração, o pai acompanhou a filha com um olhar fixo de atenção, registrando-se no seu comportamento ocular raras alterações.

Embora muitos outros tipos de olhar tenham sido observados nos eventos narrativos em exame, aqueles que destacamos nessa amostra representativa demonstram a importância desse recurso na interação verbal, como marca de ritmo recíproco e entendimento mútuo. A esse respeito, quem já não usou a máxima: “O seu olhar disse tudo!”

Na comunicação oral, como na narrativa oral, há uma forte evidência de que os falantes tendem a adaptar a sua fala com vistas aos seus próprios propósitos comunicativos. Assim é que aspectos de *paralinguagem* (acento, níveis de altura, velocidade da fala, duração da fala) são deliberadamente conduzidos ou estrategicamente manipulados em função de objetivos e fins.⁴ Ser-

⁴ Os termos *objetivos* e *fins* aqui correspondem respectivamente às denominações “goals” e “outcomes”, usados por Street (1990).

vindo à função de *convergência*,⁵ de *divergência* ou *complementaridade*,⁶ e podendo ser assim usada para criar uma impressão favorável ou como marcador de status, poder e controle na interação social, a adaptação da fala, de forma variada, contribui para a coerência, entendimento e coordenação das trocas comunicativas (Street, 1990). Nesse sentido, a *fala não-verbal* (termo usado por Street, 1990) é um fenômeno interativo que, de forma significativa, vem ao encontro dos processos e propósitos comunicativos interpessoais.

Em função, então, das intenções comunicativas do narrador (goals) e das suas expectativas face à interação (outcomes) é que destacaremos, a seguir, alguns traços de paralinguagem.

A *intensidade da voz* ou, propriamente, a altura exerce geralmente uma função enfática. Em algumas passagens em que a narradora eleva a voz, como, por exemplo, em: “então porque o feitiço podia acontecer (+) QUAL-QUER PESSOA.” (ls. 69-70); “então eles disseram MA-MÃE DO CÉU.” (l. 93) e “pegou uma peruca velha UMA PIRUCA.” (ls. 102-103), a intensidade vocal ocorre para enfatizar um segmento particular da mensagem (saliência da função semântica). Em outras, observamos que os segmentos produzidos com maior intensidade da voz vêm repetidos, como em: “quando ele ia virando (+) CORREU CORREU CORREU. (++) até chegar lá,” (ls. 25-26) e “porque era muito grande e MUITO E MUITO GRANDE.” (ls. 72-73), o que significa que a mudança na

⁵ O fenômeno de fala denominado *convergência* (convergence) ocorre quando restrições do tipo seguinte são observadas: os participantes estão preocupados em criar uma impressão favorável; o desempenho de fala de um interlocutor necessita de aprovação; os participantes estão preocupados com a precisão e a inteligibilidade comunicativas (Street, 1990).

⁶ Quando se observa distanciamento entre os participantes, ocasionado pelo uso de estilos comunicativos diferentes ou por reações adversas de um interlocutor face à contribuição de fala do parceiro, na interação, diz-se que ocorre *divergência* (divergence) de fala. Quando os papéis dos interactantes são assimétricos, a *complementaridade* (complementarity) na fala emerge, apropriadamente, em alguns comportamentos verbais, para refletir diferenças sociais (Street, 1990).

qualidade da voz da narradora se justifica não apenas para enfatizar o segmento destacado mas também para indicar o processo dinâmico da ação *correr* ou acentuar a dimensão referente ao estado de grandeza. Assim nos parece porque a cada repetição dos termos destacados, a intensidade da voz aumenta.

Verificamos também que a intensidade da voz está relacionada a dois aspectos adicionais: um relativo à questão do controle e dominância na interação verbal; outro relativo à noção de enquadramento do comportamento verbal do narrador frente aos propósitos da audiência na interação narrativa. Relativamente ao primeiro, queremos nos referir à coordenação do uso da palavra, na tomada de turnos. É ilustrativa dessa função a fala: "TÁ BOM (+) CALA ESSA TUA BOCA." (l. 57), proferida com elevado grau de intensidade, na qual LA pretende deixar claro o papel dominante que exerce no controle das trocas verbais, na qualidade de narradora que está em foco na situação. Relativamente ao último, estamos nos referindo à adaptação da voz de LA no diálogo:

" I - continue a estória (+) fale alto

LA - ENTÃO ((gritando)) naquela noite: ESCURA à meia
noite" (ls. 6-8)

para satisfazer às expectativas que a audiência nutre em relação à atividade narrativa (o pai denota preocupação quanto à inteligibilidade do ato comunicativo).

A passagem: "TÁ BOM· CALA ESSA TUA BOCA." (l. 57), proferida com forte intensidade na voz, denuncia, por outro lado, o *tom* autoritário que LA empresta ao enunciado que produz.

O *acento*, que se refere à proeminência vocálica tipicamente representada pela altura (loudness) e pela frequência fundamental (pitch), manifesta-se nos alongamentos vocálicos, produ-

zidos em: “ho::je foi um filme de arrepiã::r” (l. 2) e “todos ficaram com medo PORQUE::/((gira o corpo)) tinha homens que ficava no trabalho até meia noite” (ls. 74-75), como uma técnica para a criação de suspense (1º exemplo) ou como um recurso para criar expectativas (2º exemplo), podendo ainda ocorrer em função do planejamento verbal ou da elaboração do pensamento.

Na narrativa examinada, há *silêncios* que ocorrem dentro dos enunciados, como *pausas respiratórias*, *pausas de junturas de enunciados* e *pausas de hesitação* (v. Sherer & Wallbott, 1985) ou entre as trocas de falantes. Os primeiros ocorrem em função do planejamento verbal ou para provocar expectativa sobre o que está sendo dito. Os últimos sinalizam um lugar relevante para a transição (LRT) na fala. Servem de ilustração para os dois tipos de silêncio os turnos abaixo citados:

“LA – não tem aquela música do (+) lobo· quando ele foi na rua· (+) (uma menina) descobriu o seu segredo· ele era um ser humano· (+) mas tem uma unha (+) que se transforma no lobo toda a meia noite· (+)

I – e esse bicho·(+ que é que ele fazia·(+ não fazia mal a ninguém· (ls. 41-46)”

No primeiro turno, registram-se pausas respiratórias (·), pausas de juntura e pausas de hesitação (+). A pausa, que se localiza no final do primeiro turno, indica o ponto de possível completude da fala de um dos interlocutores, possibilitando a troca de falantes.

Embora não tenhamos medido, através de um instrumento adequado, o número de palavras ou sílabas dentro de um período de tempo particular, percebemos que certos segmentos, dentro da corrente de fala, diferenciam-se dos demais, dado o *grau de velocidade* com que são enunciados. A enunciação do trecho:

“LA – quando ele foi para a escola: (++) [sabe o que aconteceu] estavam falando muito de lobos (+) o lobo (+) [quando ele não queria] (+) o pelo ficava grande: (+) quando ele ia virando: (+) [CORREU CORREU CORREU ((gritando))] (++)
até chegar lá,” (ls. 22-26),

é realizada em velocidade moderada, registrando-se inclusive, muitas pausas. Os segmentos, entretanto, que estão entre colchetes, destacam-se no fluxo da fala, por terem sido produzidos em maior velocidade. Julgamos que em razão de o narrador pretender, nesta situação: 1) chamar a atenção do interlocutor (1º segmento destacado); 2) enfatizar a informação (2º segmento destacado) e 3) acentuar o dinamismo da ação (3º segmento destacado).

Entre os traços paralingüísticos percebidos na narração, destacam-se aqueles denominados *segregadores*. São emissões do tipo: “ã ã” (1. 30) – indicando negação; “ai ai ai” (1. 70) – indicando gemido de dor; “ah ah” (1. 78) – indicando suspiro de cansaço; “ah” (1. 79) – indicando sinal de ataque e “:: EH::” (1. 91) – indicando a voz horrenda do lobo.

Constituem-se traços de paralinguagem também: 1) os ruídos onomatopaicos manifestados nas emissões: “CABUNF CABUNF CABUNF” (1. 64) – indicando desaparecimento de alguém e “ROM ROM” (1. 108) – imitando roncos; 2) a modificação da voz para imitar a fala de alguém, como em: “oi· oizinho· tchauzinho” (1. 88) e 3) os murmúrios: “venha· venha· venha· ((baixinho, murmurando))” (1. 105); pigarros (1. 22); risos (ls. 71, 109, etc.) e gritos (ls. 17, 25, 63, 72, etc.).

O aspecto de *duração da fala* ou o tempo em que o narrador se mantém com a palavra só vem a reforçar o aspecto de controle e dominação que se verifica na atividade narrativa. Sendo a estória uma unidade discursiva fechada, os turnos do nar-

rador são, obviamente, mais extensos, na medida em que cabe a ele dar a informação.

Os traços *paralingüísticos*, observados na fala narrativa em exame, são indicativos não apenas dos *efeitos da mensagem* que o narrador pretende enfatizar na interação, com vistas aos seus propósitos. Servem ainda para revelar *características pessoais* do narrador, tais como: personalidade, desenvolvimento social e cognitivo, estado emocional (ansiedade, excitação, fadiga), além de demonstrar *atitudes de linguagem* do narrador frente à audiência e à situação (atitudes de convergência, divergência e consistência),⁷ evidências que apontam para a consideração da fala não-verbal como um componente do estilo comunicativo (Street, 1990).

Por fim, os *movimentos proxêmicos*, percebidos na amostra em estudo, evidenciam conduta de *distanciamento*, próprias para a encenação do ato narrativo (certo espaço, delimitado pela narradora, configura-se como o limite territorial da sua representação); de melhor *contato verbal*, (ocorre, p. ex., nas interferências dirigidas ao interlocutor: “você num sabe o que é bruxa: não...” (l. 67) e de *contato físico ou toque* (ocorre, p. ex., quando a narradora “abertura” o pai, ao dizer “vocês VÃ::O sangrando (+)” (l. 96)), estando, este último caso, relacionado à *tacêtica*.

As ocorrências do comportamento não-verbal, levantadas no texto examinado, enquadram-se, assim, em quatro tipos de função, já apontadas por Sherer e Wallbott (1985), a saber: *semântica*, *sintática*, *pragmática* e *dialógica*.

Exercem *função semântica* os sinais não-verbais que ocorrem em substituição à linguagem verbal (p. ex., gestos dêiticos) ou concomitantemente aos sinais verbais. No primeiro caso por-

⁷ O fenômeno de *consistência* (consistency) na fala diz respeito à sensibilidade que os participantes revelam em relação à situação e às restrições de papéis que podem caracterizar uma interação (Street, 1990).

que possuem significado próprio ou valor pleno, no último porque enfatizam, contradizem ou modificam o significado do ato verbal (p. ex., gestos enérgicos ou a voz em tom alto serviram para enfatizar o que era dito; uma face contraída pôde desmentir o que era dito com um sorriso nos lábios; algo pôde ser dito em tom sério, irônico, autoritário ou de humor, etc.)

Exercem função *sintática* os sinais não-verbais que ajudam a ordenar a seqüência ou a ocorrência tanto do comportamento verbal quanto do não-verbal. Duas funções sintáticas podem ser apontadas: a de *segmentação da corrente da fala* e a de *sincronização* (Sherer e Wallbott, 1985). A primeira função deu-se na abertura e fechamento do evento narrativo (sinalizados, p. ex. por contato ocular, sorrisos, postura e paralinguagem); nas seqüências tópicas (a mudança tópica foi sinalizada por movimentos do corpo e recursos paralingüísticos e prosódicos, tais como: pausa, entonação descendente); nos segmentos da fala narrativa (enunciados marcados por gestos e movimentos corporais) e nos atos de perguntar e responder (marcados por posturas diferentes). A segunda função pôde ser observada na *sincronização interpessoal e intrapessoal*. A *sincronização interpessoal* se refere ao movimento, mesmo em silêncio, que os participantes executam juntos, como se reagissem a sugestões visuais na falta das verbais (evidenciou-se nas mudanças de postura, troca de olhares, etc.). A *intrapessoal* diz respeito à sincronia entre o comportamento verbal e as várias modalidades de comportamento não-verbal. Os comportamentos verbal e não-verbal produzidos pela narradora foram deliberadamente orquestrados em termos de ritmo, quer dizer, movimentos corporais foram executados de acordo com o ritmo do discurso, manifestando-se como uma verdadeira dança ao ritmo das palavras. A *sincronização interacional* serve, dessa forma, a funções bem específicas: a produção coordenada de uma grande variedade de movimentos motores, o estabelecimento de um ritmo comum entre os partici-

pantes e a produção conjugada do comportamento verbal e não-verbal.

A *função pragmática* do comportamento não-verbal está relacionada não somente à manifestação dos aspectos de identidade social (postura da narradora e postura da audiência), de características pessoais da narradora (p. ex., temperamento extrovertido), de estados psicológicos dos participantes (p. ex., o estado de excitação da narradora) mas também à sinalização das reações da audiência frente ao conteúdo dos enunciados produzidos pelo narrador (p. ex., as atitudes de atenção e de entendimento, demonstradas pelo pai, durante toda a interação narrativa).

A *função dialógica* dos sinais não-verbais diz respeito ao relacionamento social entre os participantes e à regulação das contribuições de cada participante na atividade narrativa. Postura do corpo, qualidade da voz, gestos constituíram-se em pistas que revelaram não apenas relações de simpatia, de envolvimento, de colaboração, de intimidade, de aprovação, de cumplicidade ou de controle, poder e distanciamento; foram ainda fenômenos utilizados para a regulação da fala, na organização da tomada de turno, na interação narrativa.

Julgamos interessante aqui lembrar o caráter multifuncional dos sinais não-verbais. O que queremos dizer é que a maioria dos sinais não-verbais exercem variadas funções. Na atividade narrativa, uma mudança de postura do corpo pode servir tanto para revelar atitudes de envolvimento entre os participantes, como para indicar mudança tópica realizada pela narradora (p. ex., na passagem: “*não tem aquela música do (+) lobo*” quando ele foi na rua (+) (uma menina) descobriu o seu segredo: ele era um ser humano (+)” (ls. 41-43).

Além disso, lembramos também a possibilidade de sinais não-verbais co-ocorrerem, encaixados a um único ato verbal. Nesse sentido, registramos a ocorrência de gesto e olhar conjugados à fala, como em : “lá no banheiro,” (l. 28).



Em função do que comentamos até agora, não há dúvida de que os comportamentos verbal e não-verbal atuam paralelamente na interação narrativa, sendo produzidos de acordo com os propósitos comunicativos e as expectativas daqueles que participam do evento.

ABSTRACT: *The current study aims to discuss that nobody can speak without demonstrating an attitude related to both message and speech activity. Therefore two points are to be emphasized: verbal and nonverbal codes working as indissociate counterparts in the communicative act and also the relevance of nonverbal resources as performance and narrative activity features.*

KEYWORDS: *narrative activity; nonverbal resources; performance; play.*

Anexo

- 001 LA – pai eu vou contar uma estória de terror' (+) a sessão
terror come::ça' (+) ho::je foi um filme de arrepiã::r' (+)
a noite veio o lobo'
I – *já tô com medo,*
005 (incompreensível)
I – *continue a estória' (+) fale alto'*
LA – ENTÃO ((gritando)) naquela noite' ESCU::RA' à meia
noite' (+) tinha um homem mu::ito su/barbudo' (+) então
o pelo dele ia crescendo e MAIS e MAIS ((gritando))
010 (+) crescendo (++) naquela noite (+) ele ia chegando
duma festa' (+) chegou em casa (+) disse (+) foi logo
dizendo' (+) painho não vou abrir' (+) não vou não
vou' (+) disse (+) abra meu filho' (+) pode abrir, (+)

- 015 quando viu o pai também (+) então pai disse disse' (+) nós
somos lobos da meia noite' (+) as unhas deles
cresciam sem eh/quando eles não queriam (+) quanto
mais tempo mais cresciam (+) os pelos (+) as UNHAS
((gritando))
- I – *e os dentes cresceram''*
- 020 LA – cresciam desse tamanho ((gesticula, indicando o tamanho
dos dentes)) as U::nhas ((gestos)) e a orelha' (+)
quando ele foi para a escola' (++) sabe o que
foi que aconteceu'' estavam falando muito de lobos (+)
o LOBO (+) quando ele não queria' (+) o pelo ficava
025 grande' (+) quando ele ia virando' (+) CORREU CORREU
CORREU ((gritando)) (++) até chegar lá,
- I – *lá onde''*
- LA – lá no banheiro,
- I – *e ele só se transformava no banheiro''*
- 030 LA – ã ã ((acena negativamente, com a cabeça)) quando ele é
((acena positivamente com a cabeça)) (+) (quando ele
não queria) ele parava' (+) sabe'' de se transformar'
(+) então quando ele chegou lá' (+) tudo desaparecia,
- I – *era quando ele olhava pro espelho (+) era''*
- 035 LA – era' (+) tudo desaparecia' (++) só quando era meia
noite (que ele ficava brincando de lobo) (++) então
daí (+) chegou (+) a noite' (++) ((pára e se levanta))
então aconteceu aquilo' (+) os dentes cresceu muito
(+) porque quando ele foi na rua' (+)
- 040 I – *[sentada]*
- LA – não tem aquela música do (+) lobo'' quando ele foi na
rua' (+) (uma menina) descobriu o seu segredo' ele era
um ser humano' (+) mas tem uma unha (+) que se
transforma no lobo toda a meia noite'

- 045 I – *e esse bicho' (+) que é que ele fazia' (+) não fazia mal a ninguém''*
- LA – *e::le disse (+) a menina também descobriu' (+) que (+) enfim (+) sabe o que foi que aconteceu'' (+) a menina descobriu que ele brinca::va de car-na-val (+) toda*
- 050 *meia noite' (+) não queria fazer mal a ninguém' (+) mas quando sua barba crescia' (+) crescia o pelo da cara dele' ficou DE::sse tamanho ((indica, com gestos, a dimensão da cara)) o O::lho o O:lho ((aumenta a voz)) estava sem/*
- 055 I – *fale alto (+) lá (+) fale (+) alto' (+) vamos falar a estória toda a:lto para poder pegar'*
- LA – *TÁ BOM' (+) CALA ESSA BOCA' ((em voz alta)) ENTÃO ((fala alto)) o pelo dele estava com cada vez mais (++) e quando ele chorava' (+) o choro dele' a*
- 060 *lágrimas' (+) era só sangue SANGUE SANGUE ((gritando)) (+) tudo aconte/ (+) tudo estava acontecendo (+) naquele dia' ((levanta)) (+) então (+) quando chego::u a primavera' (+) TODOS TODOS ((gritando)) desapareceu e CABUNF CABUNF CABUNF ((gritando)) (a magia (+) veio a*
- 065 *bruxa,) ((fala muito baixo))*
- I – *que bruxa''*
- LA – *a bruxa' a bruxa' (+) você num sabe o que é bruxa não''*
- I – *sei' diga'*
- LA – *então porque o feitiço podia acontecer (+) QUAL-QUER*
- 070 *PESSOA' ((em voz alta)) ((incompreensível)) ai ai ai minha garganta' ((risos do pai)) nesse dia nesse dia se sentisse mal porque era muito grande e MUITO E MUITO GRANDE' ((gritando)) a meia noite todos (+) todos ficavam com medo PORQUE:: ((gira o corpo)) tinha homens*

- 075 que ficava no trabalho até meia noite' (+) quando iam para casa no seu carro' estava um segurança' (+) mas o lobo entrou dentro do carro' passou pela jaNE::LA/ ah ah ((sinais de cansaço)) mas quando passou ((gesticula)) pela janela ((incompreensível)) cresceu suas unhas e fez AH
- 080 ((simula o ataque do lobo, aberturando o pai)) o homem ficou (+) morto, ((titubeia e cai na cadeira))
- I - *(esse homem fez o quê''*
- LA - e o esqueleto que ficava toda (+) todos os DIAS/ AI ((grita))/ se mexendo (+) quando chegava alguém (+)
- 085 I - *[sentada sentada']*
- LA - porque no circo (+) tinha uma caverna assomBRA::da (+) Quando chegavam LA (+) quando iam pra caverna Assombrada (+) o esqueleto disse' OI' OIZINHO' TCHAUZINHO ((dá beijinhos)) então (+) eles ficaram com medo' (+)
- 090 disse MA-MÃ::E ((gritando)) então também o lobo (tinha lá) (+) quando veio as crianças O:: EH:: vou sangrar vocês ((gesticula)) então eles disseram MA-MÃE DO CÉU' ((gritando))
- I - *e aí o lobo fez o quê (+) com as crianças''*
- 095 LA - disse ((baixinho)) se você NÃ::O (+) ficarem para o mal (+) vocês VÃ::O ((abertura o pai)) sangrando (+)
- I - *[vão' vão pra onde]*
- LA - MORRER MORRER e CABUF CABUF CABUF ((gritando)) ((incompreensível)) na caverna as crianças as crianças morreram
- 100 ((gira)) e o lobo (++) ficava assim' ((coloca os cabelos na frente do rosto)) (+) ele fez um feitiço para si' (+) pegou uma peruca velha' ((coloca os cabelos na frente do rosto)) UMA PIRUCA' ((gritando)) ((risos)) uma peruca' (+) quando chegou na casa do homem' (+) disse
- 105 venha venha venha' ((baixinho, murmurando)) ele disse CABUF CABUF' (+) colocou um feiti::ço do mal que dormia'

- (+) quando ele dormiu' (+) CABUF' (+) feche os olhos e fez ROM ROM ((imitando roncos)) roncava mais do que a meia noite' (+) ((risos)) então (++) quando ele foi à igreja (+) o lobo ((baixinho)) que pegou (+) uma cruz (+) o homem estava dormindo no coração (+) que o homem era bom que Deus trouxe para destruir o lobo que o lobo (+) quando pegou o coração' fez ((cai no chão e se levanta)) e o lobo nunca mais apareceu e CABUF CABUF e CABUF ((gritando)) (+) terminou a sessão TERRO::R, ((gritando))
- I - *pronto,*
LA - *pronto,*
I - *tô com medo' tô arrepiado ó ((mostrando o pelo dos braços)) vamos rezá' (vamos pra igreja), ((risos))*

Bibliografia

- ARGYLE, M. and INGHAM, R. (1972) Gaze, Mutual Gaze and Proximity. *Semiotica*, **6** (1): 32- 49.
- AUSTIN, William (1978) Some Social Aspects of Paralanguage. *Word*, 29 (2): 40-54.
- BATESON, Gregory (1972) *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine Books.
- BIRDWHISTELL, R. L. (1973) *Kinesics and Context – Essays on Body-motion Communication*. Great Britain: Penguin Books.
- DAVIS, Flora (1979) *Comunicação Não-verbal*. São Paulo: Summus.
- DURANTI, Alessandro (1985) Sociocultural dimensions of discourse. In: VAN DIJK, T. A. (ed.) *Handbook of Discourse Analysis*, vol. 1. New York: Academic Press, p. 193-230.
- EKMAN, P. & FRIESEN, W. V. (1978) *The facial action code: A manual for the measurement of facial movement*. Palo Alto, CA: Consulting Psychologists' Press.

- ENSINK, Titus (1987) Interpretative Processes in Discourse. *Journal of Pragmatics*, 11: 517-531.
- GARFINKEL, Harold (1972) Studies of the Routine Grounds of Everyday Activities. In: SUDNOW, D. (ed.). *Studies in Social Interaction*. New York: The Free Press, p. 1-30.
- GOFFMAN, E. (1963) *Behavior in Public Places*. New York: Free Press.
- _____. (1989) *A representação do EU na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes.
- GÜLICH, E. e QUASTHOFF, U. (1986) Story-telling in conversation: cognitive and interactive aspects. *Poetics*, 15: 217-241.
- GUMPERZ, J. (1982) *Discourse strategies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HALL, E. T. (1966) *The Hidden Dimension*. New York: Doubleday.
- HESLIN, Ricard and ALPEN, Tari (1983) Touch – a Bonding Gesture. In: WIEMANN, John M. and HARRISON, Randall P. (eds.) *Nonverbal Interaction*. London: Sage Published.
- HYMES, D. (1972) Models for the interaction of language and social life. In: GUMPERZ, J. J. & HYMES, D. (eds.). *Directions in sociolinguistics: The ethonography of communication*. New York: Holt, p. 35-71.
- KAUFFMAN, Lynn E. (1971) Tacesics, The Study of Touch: A Model for Proxemic Analysis. *Semiotica*, p 149-161.
- KENDON, Adam (1967) Some functions of gaze direction in social interaction. *Acta Psychologica*, 26: 22-63.
- KEY, Mary Rychie (1970) Preliminary Remarks on Paralanguage and kinesics in Human Communication. *La Linguistique*, 9 (2): 17-26.
- MAGALDI, Sábado (1985) *Iniciação ao Teatro*. São Paulo: Ática.
- MARCUSCHI, L. A. (1986) *Análise da Conversação*. São Paulo: Ática.
- MAZELAND, H. (1986) Short note on Gumperz's contextualization cues. *Osnabrucker Beiträge zur Sprachtheorie*, 33: 170-182.
- MILROY, Lesley (1984) Comprehension and context: successful communication and communicative breakdown. In: TRUDGILL, P. (ed.). *Applied Sociolinguistics*. London: Academic Press, p. 7-31.
- OLIVEIRA, M. S. (1994) *Contar histórias: Um evento de fala em análise (uma visão etnometodológica do ato de narrar)*. Tese de Doutorado. Departamento de Letras. UNICAMP.

- POLANYI, L. (1982) Linguistic and social constraints on storytelling. *Journal of Pragmatics*, 6: 509-524.
- SCHERER, K. R. (1982) The nonverbal dimension: A fad, a field, or a behavioral modality. In: TAJFEL, H. (ed.). *The social dimension: european developments in social psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHERER, K. R. and WALLBOTT, H. G. (1985) Analysis of Nonverbal Behavior. In: VAN DIJK, T. A. (ed.) *Handbook of Discourse Analysis*, vol. 2. London: Academic Press.
- STEINBERG, M. (1988) *Os Elementos Não-verbais da Conversação*. São Paulo: Atual.
- STREET JR., Richard L. (1990) The Communicative Functions of Paralinguage and Prosody. In: GILES, H. & ROBINSON, W. P. (eds.). *Handbook of Language and Social Psychology*. England: John Wiley & Sons Ltd, p. 121-139.
- TANNEN, D. (1985) Relative focus on involvement in oral and written discourse. In: OLSON, D. R.; TORRANCE N.; HILDYARD, A. (eds.). *Literacy, Language, and Learning: the nature and consequences of reading and writing*. Cambridge: Cambridge University Press.