

ENTOAÇÃO E SENTIDOS

ANÁLISE FONÉTICO-
-FONOLÓGICA DOS
PADRÕES ENTOACIONAIS DO
PORTUGUÊS BRASILEIRO E DO
INGLÊS NORTE-AMERICANO
NO FILME *SHREK* (2001)

MAÍRA SUECO MAEGAVA CÓRDULA

ENTOAÇÃO E SENTIDOS

CONSELHO EDITORIAL ACADÊMICO
Responsável pela publicação desta obra

Alessandra Del Ré
Anise de A. G. D'Orange Ferreira
Cristina Martins Fargetti
Renata Coelho Marchezan
Rosane de Andrade Berlinck

MAÍRA SUECO MAEGAVA CÓRDULA

ENTOAÇÃO E
SENTIDOS

ANÁLISE FONÉTICO-
-FONOLÓGICA
DOS PADRÕES
ENTOACIONAIS DO
PORTUGUÊS BRASILEIRO
E DO INGLÊS NORTE-
AMERICANO NO FILME
SHREK (2001)

CULTURA
ACADÊMICA 
Editora

© 2013 Editora Unesp

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108

01001-900 – São Paulo – SP

Tel.: (0xx11) 3242-7171

Fax: (0xx11) 3242-7172

www.culturaacademica.com.br

feu@editora.unesp.br

CIP – BRASIL. Catalogação na Fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

C827e

Córdula, Máira Sueco Maegava

Entoação e sentidos [recurso eletrônico]: análise fonético-fonológica dos padrões entoacionais do português brasileiro e do inglês norte-americano no filme Shrek (2001)/Máira Sueco Maegava Córdula. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013.

recurso digital

Formato: ePDF

Requisitos do sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7983-475-2 (recurso eletrônico)

1. Linguística – 2. Filmes. 3. Livros eletrônicos. I. Título.

14-08262

CDD: 404.41

CDU: 81'42

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp)

Editora afiliada:



Asociación de Editoriales Universitarias
de América Latina y el Caribe



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

*A três pessoas que me iluminam:
Lucas, Advair e Beatriz.*

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus por ter me dado a oportunidade de encontrar as pessoas que tornaram meu sonho possível e também por me dar alento nos momentos mais difíceis.

Agradeço especialmente à minha orientadora, Profa. Dra. Gladis Massini-Cagliari, por sempre me guiar, principalmente nos momentos mais críticos dessa caminhada. Admiro imensamente seu profissionalismo, compromisso, dedicação e carinho com todos seus orientandos. Também sou muito grata ao meu co-orientador, Prof. Dr. Luiz Carlos Cagliari, que me ensinou a dar os primeiros passos nessa pesquisa sempre com muita paciência e solicitude. Agradeço-os principalmente por não terem desistido de mim e, ao contrário, terem buscado me orientar de várias maneiras para que eu pudesse enfrentar as dificuldades encontradas.

Agradeço também aos professores que contribuíram com sua leitura nas etapas preliminares dessa pesquisa nos seminários da UNESP e também na qualificação: Profa. Dra. Flaviane Fernandes-Svartman, Prof. Dr. José Sueli Magalhães, Profa. Dra. Cristina Martins Fargetti e Prof. Dr. Bento Carlos Dias da Silva.

Também sou grata ao Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa e à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoa-

mento de Pessoal de Nível Superior), por me conceder bolsa durante boa parte de meu doutorado, garantindo tranquilidade para a realização de meus estudos.

Aos colegas de estudo, com quem muito aprendi e com quem também dividi ansiedades, sou muito grata pela convivência acadêmica por ter criado boas amizades com Marcela Ortiz Pagoto de Souza, Natália Cristine Prado, Juliana Simões Fonte e Daniel Soares da Costa.

Agradeço aos colegas de trabalho da Universidade Federal do Triângulo Mineiro, que procuraram me apoiar nessa fase tão importante da minha vida.

Finalmente, agradeço a meus amigos e familiares, que compreenderam e aceitaram minha ausência em muitos momentos. Agradeço principalmente à minha mãe e a meu esposo, que generosamente me permitiram, em muitos momentos, me dedicar aos meus estudos.

*Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.*

Carlos Drummond de Andrade (1996, p.182)

SUMÁRIO

Prefácio	13
Lista de abreviaturas e símbolos	17
Introdução	19
1 Entoação: definição, análise e descrição linguísticas	25
2 Constituição do <i>corpus</i>	85
3 Metodologia	123
4 Descrição dos dados	161
5 Discussão dos resultados	213
Considerações finais	265
Referências	271
Anexos	283

PREFÁCIO

Inteligente, interessante, inovadora, ousada. Muitos são os adjetivos que caracterizam a pesquisa de Máira Sueco Maegava Córdula, desenvolvida como tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras do *Campus* de Araraquara da Unesp, em 2012, que tive o prazer de orientar, junto com Luiz Carlos Cagliari (co-orientador), e que ora chega às nossas mãos em forma de livro.

O trabalho focaliza a entoação, que corresponde aos padrões melódicos dos enunciados, estabelecidos por meio de variações de altura, ou seja, “desenhos” melódicos de graves e agudos que se sobrepõem aos enunciados. Dessa maneira, nas línguas entoacionais, os sentidos dos enunciados podem ser alterados sem que sejam modificadas as palavras usadas ou a ordem em que aparecem, apenas mudando a melodia com que eles são proferidos. Além disso, cada língua apresenta seus padrões entoacionais, que são especializados na sua relação com os significados pretendidos.

Diante desse fato, interessa a Máira investigar comparativamente os padrões entoacionais do inglês e do português. Para a escolha do tema certamente contribuiu a experiência da autora como professora de inglês para alunos brasileiros, que apresentam muito mais dificuldade para aprender os padrões prosódicos (i.e. “musicais”) da

língua estrangeira do que a pronúncia de segmentos (vogais e consoantes) específicos do inglês. Nesse sentido, embora não se trate de um trabalho de Linguística Aplicada, os resultados alcançados nessa pesquisa têm bastante interesse para professores de língua estrangeira, no que diz respeito ao ensino de pronúncia, na medida em que explora as diferenças entoacionais entre inglês e português.

Indubitavelmente o desafio da adequação metodológica foi o maior de todos os enfrentados por Máira no percurso de sua tese. E, talvez por isso mesmo, seja esse ponto que revela o caráter mais interessante do trabalho. Para que possam ser comparados os padrões entoacionais do inglês e do português, é necessário que os enunciados nas duas línguas veiculem pelo menos (aproximadamente) o mesmo conteúdo e sejam proferidos no mesmo contexto situacional, algo bastante raro de se encontrar em fala natural e difícil de reproduzir em experimentos laboratoriais. A saída metodológica inovadora encontrada por Máira foi analisar as falas de um desenho animado, dublado nas duas línguas. Assim, os enunciados comparados aproximam-se bastante quanto ao significado e compartilham o mesmo contexto situacional, bem como as condições de enunciação, uma vez que, nos dois casos, trata-se de falas produzidas em estúdios de dublagem, a partir de um *script*, mas que buscam a reprodução de diálogos naturais. Partindo do delineamento da metodologia, foi escolhido, por diversas razões (entre elas a qualidade e a popularidade da produção), o filme animado *Shrek* (2001).

Escolhido o *corpus* da pesquisa, entra em cena a ousadia da análise, que não se restringiu apenas a um nível, mas buscou relacionar o nível da realização concreta (Fonética) com o da organização abstrata (Fonologia). Em termos fonéticos, a autora apoia sua análise auditiva (com base nos modelos de Halliday, 1973, e Cagliari, 2007) em sólidas análises do sinal acústico. Apesar do peso dos detalhes da análise, o texto de Máira tem o mérito de transformar a aridez da Fonética Acústica em uma leitura fluente e envolvente. Os resultados da análise acústica da entoação dos enunciados recortados são tratados em termos da Fonologia Entoacional Autossegmental-métrica.

As conclusões a que chega a pesquisa revelam diferentes nuances da entoação do português e do inglês, de grande importância, não apenas para linguistas que investigam a estrutura prosódica dessas línguas, interessados em perscrutar a “música da fala”, mas principalmente em termos de aplicação futura no desenvolvimento de métodos de ensino de pronúncia de línguas estrangeiras.

Enfim, muitos são os adjetivos positivos adequados à caracterização deste livro. Deixo ao leitor a escolha de mais um.

Gladis Massini-Cagliari
Outubro/2013

LISTA DE ABREVIATURAS E SÍMBOLOS

+	acento bitonal
-	acento frasal, em Pierrehumbert (1980)
*	acento tonal
α	frase acentual
φ	frase fonológica
/	limite de pé
//	limite de GT
'	minuto
ω	palavra fonológica
Σ	pé
”	segundo
σ	sílabo
^	sílabo acentuada silenciosa
–	sílabo tônica saliente
%	tom de fronteira
1, 2...	tons
Α	tom assertivo, em Bolinger (1958)
AAVE	<i>Afro-American Vernacular English</i>
AM	Autossegmental-métrica
B	tom indicativo de conexão, em Bolinger (1958)

BP	<i>Brazilian Portuguese, Português Brasileiro</i>
C	Grupo clítico
C	tom oposto ao tom A, em Bolinger (1958)
F ₀	frequência fundamental
GT	grupo tonal
H	ouvinte
H	tom alto
Hz	hertz
I	frase entoacional
i	tom de fronteira, em Frota (2000)
IA	Inglês norte-americano
INTSINT	<i>International Transcription System of Intonation</i>
L	tom baixo
M	tom médio
ms	milissegundo
PB	Português brasileiro
RP	<i>Received Pronunciation</i>
s	<i>strong, forte</i>
SFL	teoria sistêmico-funcional
SPE	<i>The Sound Pattern of English, Chomsky e Halle (1968)</i>
Spec	especificador
SV	Ordem sujeito-verbo
TOBI	<i>Tone and Break Indices</i>
TP	sintagma de tempo
U	enunciado fonológico
w	<i>weak, fraco</i>
WSSE	<i>World Standard Spoken English</i>

INTRODUÇÃO

“Preciso falar-lhe, sem falta, amanhã, escolha o lugar e diga-me.” Proferi-as lentamente, e mais lentamente ainda as palavras sem falta, como para sublinhá-las. Repeti-as ainda, e então achei-as secas demais, quase ríspidas, e, francamente, impróprias de um criançaola para um homem maduro. Cuidei de escolher outras, e parei.

Afinal disse comigo que as palavras podiam servir, tudo era dizê-las em tom que não ofendesse. E a prova é que, repetindo-as novamente, saíram-me quase súplices. Bastava não carregar tanto, em adoçar muito, um meio-termo.

Machado de Assis (1982, p.33)

Os sentidos dos enunciados podem ser diferentes sem se alterarem as palavras usadas, apenas mudando o tom em que elas são proferidas. Sobre esse assunto, é muito comum ouvir a seguinte frase em casos de desentendimento: “O problema não foi o que ela falou, mas **como** ela falou”. Esse “como” é estudado na Linguística no domínio da Prosódia.

Considerando a importância dos elementos prosódicos para a formação de sentidos na comunicação oral, a pesquisa apresentada

nesta obra tem por objetivo estudar o papel da entoação e suas respectivas funções semânticas e pragmáticas em um *corpus* controlado, constituído de um trecho do material de áudio do filme animado, *Shrek* (2001).

O tema deste trabalho é a variação melódica da fala em línguas naturais e os aspectos sintáticos, semânticos e pragmáticos por ela carregados. A relevância do tema escolhido se deve ao fato de que a entoação em línguas naturais, como o Português Brasileiro, doravante PB, tem um papel linguístico importante na formação dos sentidos dos enunciados, com especial destaque para sua função sintática. Vale ressaltar que são várias as opções que um falante tem para produzir determinados efeitos semânticos e pragmáticos, mas “nem tudo serve para tudo” (Cagliari, 1992, p.149), em outras palavras, “na verdade, têm-se mais restrições do que liberdade de escolha” (Cagliari, 1992, p.149). Sendo assim, sistematizar os padrões entoacionais e seus respectivos sentidos sintáticos, semânticos e pragmáticos é tarefa linguística importante, assim como, é útil para ambientes de aprendizagem de uma língua estrangeira. Levando em consideração o papel da entoação na construção da comunicação assim como a dificuldade de falantes não nativos em apreender a relação entre os padrões entoacionais e suas funções sintáticas, semânticas e pragmáticas, um estudo comparativo entre o português e o inglês, considerado atualmente como língua global (Crystal, 2003) e um dos idiomas estrangeiros ensinados nas escolas regulares do sistema educacional brasileiro, é relevante.

Uma das hipóteses dessa pesquisa é a realização diferenciada de padrões entoacionais expressando significações semelhantes em diferentes línguas. Tal pressuposto levou à escolha do tipo de *corpus* considerado adequado à pesquisa, áudio de filmes animados na sua língua original, Inglês norte-americano (doravante, IA) e dublado para o público do Brasil em Português brasileiro (de agora em diante, PB). A escolha por um tipo de *corpus*, cujo falar é artificial, ou seja, foi planejado antes e não espontaneamente produzido, deve-se à possibilidade de o pesquisador ter acesso aos contextos de produção dos enunciados analisados, dado que, em um ambiente de fala

natural, conhecimentos prévios entre os informantes não são de conhecimento do pesquisador. Porém, ao mesmo tempo, os diálogos de filmes, em geral, são muito próximos a um falar natural, característica de textos artísticos e teatrais. Além disso, o *corpus* eleito diminui variáveis, cujo número e importância são bem significativos em estudos que envolvem fenômenos linguísticos, pois promove uma comparação de enunciados em situações similares de uso da língua. Ainda é importante considerar que a escolha por filmes animados torna a comparação linguística possível, pois os dubladores tanto na versão original quanto na dublada em outra língua só têm a voz como instrumento expressivo. Outro aspecto relevante é que nesse tipo de *corpus* as funções emotiva e expressiva da língua são bem marcadas e aparecem de forma exacerbada já que o objetivo desse tipo de comunicação é o entretenimento aliado à emoção; assim, os padrões entoacionais e seus respectivos aspectos semânticos e pragmáticos podem ser identificados de forma clara.

A partir do pressuposto de que os falantes utilizam os recursos prosódicos disponíveis em sua produção linguística para carrear sentidos, o principal objetivo da pesquisa apresentada é comparar os padrões entoacionais das línguas em análise com relação às suas funções sintáticas, semânticas e pragmáticas. Para tanto, são descritos os padrões entoacionais encontrados no *corpus* e sua seleção busca traçar generalizações sobre os usos e funções desses modelos de variação melódica da fala.

Outro objetivo importante considerado é delinear os modelos entoacionais preferenciais dos usuários de cada língua com o intuito de construir determinados sentidos. Assim, busca-se notar se determinadas variações melódicas carregam diferentes funções semânticas e pragmáticas em cada língua, se algumas mudanças de tom mantêm a mesma significação nas duas línguas e se algumas funções efetivam-se por meio da entoação em uma língua enquanto, na outra, tal função se cumpre com o uso de outros recursos linguísticos.

Dentre os estudos da entoação, na área da Linguística, há diferentes propostas para sua notação e princípios para sua descrição. Neste

livro apresentamos duas linhas teóricas; portanto, há duas descrições do *corpus*. Uma delas segue os pressupostos teóricos de uma abordagem sistêmico-funcional da entoação, proposta por Halliday (1970), na qual os sistemas da entoação partilham uma estreita relação com outros sistemas da língua, em especial o léxico-gramático. A outra foi desenvolvida por Pierrehumbert (1980), posteriormente, cunhada de Fonologia Entoacional Autossegmental-métrica, doravante, AM, em que a sistematização da entoação depende necessariamente de considerações sobre a organização hierárquica dos constituintes fonológicos. Dessa forma, este estudo também tira proveito das contribuições que diferentes perspectivas teórico-metodológicas oferecem.

Com relação aos estudos da entoação, especificadamente, deve-se registrar que já existem descrições dos padrões entoacionais tanto do PB, das quais se destacam os trabalhos de Cagliari (2007), Tenani (2002), Fernandes (2007); Moraes (1998, 2008); Truckenbrodt, Sândalo e Abaurre (2009), e do IA, Pike (1945), Liberman (1975), Pierrehumbert (1980). Vale destacar também que há um trabalho acadêmico de natureza comparativa cujo objeto de estudo é a entoação desses dois sistemas linguísticos, PB e inglês britânico (Cruz-Ferreira, 1983), porém não é de nosso conhecimento a existência de um estudo comparativo da natureza do proposto: que proporciona um olhar sobre a entoação dentro de um ambiente controlado de situações, como no caso dos filmes. Vale destacar que tal controle só é possível por meio da tecnologia de várias dublagens sobre o mesmo *input* visual (disponível a partir dos DVDs), que nos permite assistir ao mesmo filme com o áudio em inglês e em português, línguas-alvo dessa pesquisa.

Essa pesquisa pode contribuir com os estudos prosódicos que relacionam fonética e fonologia além de fazer um entrecruzamento entre fatos fonético-fonológicos e outros fatos linguísticos, pois há o propósito de relacionar os fenômenos fônicos às suas respectivas e possíveis funções semânticas e pragmáticas. Em outras palavras, mais um olhar sobre a entoação é lançado, de sorte que estudos que tratam da fala podem utilizar as descrições aqui propostas para uma análise mais completa dos fatos linguísticos tanto no nível da língua quanto no do discurso.

Ainda é preciso destacar que uma descrição linguística pode fornecer subsídios para futuros estudos de natureza aplicada. Dessa forma, o exame do elemento prosódico da entoação pode servir de base para estudos na área de ensino/aprendizagem de língua materna e de língua estrangeira, pois, ao comparar os padrões entoacionais das duas línguas, oferecem-se, no mínimo, condições para que o aprendiz reconheça as diferenças e semelhanças entre esses dois sistemas linguísticos no nível prosódico. Este estudo também pode ser relevante para pesquisas na área de desenvolvimento de sistemas automáticos de produção e reconhecimento de fala, na medida em que também aponta padrões preferenciais de uso linguístico da variação melódica.

O presente trabalho se inicia com uma revisão bibliográfica sobre o elemento prosódico escolhido como tema, a entoação. Em primeiro lugar, são considerados os aspectos da natureza fonética e fonológica da entoação e suas principais funções semânticas e pragmáticas, já elencadas em estudos anteriores. Em seguida, os estudos teóricos e descritivos sobre o PB e o IA são apresentados, incluindo os estudos de natureza comparativa que abordam as línguas portuguesa e inglesa. Dessa forma, as sistematizações já realizadas iluminam a análise da pesquisadora sobre o *corpus* selecionado.

No capítulo seguinte, a metodologia seguida para analisar o *corpus* escolhido e buscar atingir os objetivos aqui propostos é apresentada. Em primeiro lugar, descreve-se o método para extrair o material de áudio de filmes. Em seguida, a conduta para a análise acústica do material com o uso do software *Praat* é retratada. Em seguida, expõem-se as bases metodológicas e exemplificam-se as duas perspectivas de análise adotadas na pesquisa: sistêmico-funcional e Fonologia Entoacional AM com exemplificação de enunciados que compõem o *corpus*. Finalmente, realiza-se uma breve discussão sobre a relação entre entoação e sentido considerada nesta obra.

No terceiro capítulo, há a descrição dos dados propriamente dita. Esse capítulo é subdividido em duas partes: na primeira, há a descrição do *corpus* por meio da proposta sistêmico-funcional, considerando os sistemas de tonalidade, tonicidade e tons; na segunda, há uma descrição dos tons nucleares a partir da proposta autossseg-

mental. A estrutura básica da apresentação dos dados envolve quantificação, exemplificação e levantamento de questões para a análise.

O capítulo de análise linguística segue a mesma ordem dos aspectos levantados no capítulo antecedente, referente à descrição dos dados. Nessa parte da obra, discutem-se as questões levantadas por meio da observação dos dados gerais do *corpus* e conclui-se com a apresentação das preferências dos falantes estudados com relação ao uso da entoação.

1

ENTOAÇÃO: DEFINIÇÃO, ANÁLISE E DESCRIÇÃO LINGUÍSTICAS

O tema deste livro é o estudo da variação melódica em dois sistemas linguísticos, a saber: o português brasileiro (PB) e o inglês norte-americano (IA). Com vistas a compreender e descrever o fenômeno objeto dessa pesquisa, faz-se necessário conhecer como esse elemento prosódico vem sendo descrito e analisado dentro das teorias da linguagem. Este capítulo se inicia com a definição do objeto de estudo dessa pesquisa dentro da área de estudos linguísticos, partindo de sua constituição física até a sua representação fonológica. A apresentação das descrições linguísticas desse elemento prosódico segue um percurso histórico dos estudos mais relevantes sobre a entoação do Inglês e do Português, com destaque para as variedades presentes no *corpus*: PB e IA. Além disso, alguns estudos de natureza comparativa das duas línguas mencionadas são destacados e, finalmente, inclui-se uma perspectiva da inserção da presente pesquisa dentro dos estudos da entoação do PB e do IA.

O elemento prosódico da entoação

Os estudos sobre aspectos prosódicos da língua humana existem há muitos anos, desde referências em trabalhos de filosofia clássicos a trabalhos de filologia e linguística comparativa do século XIX. Porém, é a partir do século XX que a prosódia passa a ser intensamente integrada nos estudos linguísticos (Lehiste, 1970, p.1). A prosódia inclui todos os aspectos não limitados ao segmento e que possuem funções linguísticas.

A entoação se refere à variação da altura melódica na fala. Em algumas línguas, a variação ocorre em segmentos silábicos e possui função linguística distintiva de léxico. Ladefoged (2006, p.248-249) traz alguns exemplos em que a escolha entre diferentes tons¹ na produção de um fonema ou de uma mesma sequência de fonemas em uma sílaba produz diferentes sentidos lexicais e outros exemplos em que as mudanças de tom são marcas morfológicas/gramaticais, como aspectos ou tempos verbais. Línguas que apresentam esse tipo de função linguística aos tons são chamadas de línguas tonais. Há línguas classificadas assim no mundo todo. Em outras línguas, o tom não tem essa função distintiva de significado lexical ou morfológico, mas se mantém a função sintática e semântica/pragmática, essas línguas são classificadas como línguas entoacionais. Este é o caso do português e do inglês (Ladefoged, 2006, p.252).

Os correlatos acústicos da entoação

Quando falamos, o ar que expelimos passa pela laringe provocando atividade de seus músculos e, em sequência, temos a vibração das pregas vocais. Essas vibrações são medidas pela frequência fundamental (F_0), o correlato acústico da variação da pressão do ar na laringe quando a fala humana é produzida. A unidade de medida da

1 Ladefoged (2006, p.248) define tons como “*pitch variations that affect the meaning of a word*” (“variações de altura melódica que afetam o significado de uma palavra”).

F_0 é o Hertz (Hz), que marca o número de ciclos completos de cada vibração das pregas vocais por segundo. Vários programas de edição de som, hoje em dia, fazem a leitura automática da F_0 nos formatos de onda produzidos pela glote na fala.

A propriedade auditiva, ou o correlato perceptivo, da entoação é o *pitch*.² Esse termo se refere ao que os ouvintes percebem como variação melódica da fala. Vale lembrar que uma mudança numérica significativa na F_0 pode não ser significativa para o usuário da língua, ou seja, pode não ser percebida por ele, principalmente, por não exercer nenhuma função linguística. Vale notar que o sistema auditivo humano é bem apurado, conseguindo notar diferenças da casa de 1 Hz em ambientes livres de ruídos; porém, tal afirmação não contribui para a relação entre o que é percebido linguisticamente ao ouvir uma fala contínua em ambiente com ruído (Laver, 1994, p.451). Assim, uma análise da variação de *pitch* é válida ao considerar os resultados relativos e não absolutos dos dados acústicos; em outras palavras, do ponto de vista perceptivo, o valor linguístico está relacionado ao contorno melódico da fala em línguas entoacionais e não aos dados discretos apresentados.

Uma introdução a correlatos acústicos ou perceptivos da entoação aparece em Ladefoged (2006) e Laver (1994) e uma apreciação detalhada dos estudos sobre os variados aspectos fisiológicos, acústicos e perceptivos da entoação é feita por Lehiste (1970).

Análise acústica

Como visto na seção anterior, uma das maneiras de se analisar a variação melódica na fala humana é investigar seus dados acústicos. No que se refere à entoação, o pesquisador busca as sílabas que estão em proeminência. Laver (1994, p.450) apresenta a altura, a inten-

2 *Pitch* não é um termo comumente traduzido para o português. Alguns estudiosos traduzem esse termo por “altura melódica”, mas muitos mantêm o termo em inglês. Neste livro, os termos *pitch* e altura melódica são utilizados como sinônimos.

sidade, a duração e a variação articulatória como características da proeminência de uma sílaba.³ Cruz-Ferreira (1983, p.8), em sua revisão de literatura de trabalhos acústicos sobre a entoação, apresenta as quatro variáveis acima como correlatos acústicos do elemento prosódico em questão, mas aponta para o fato de que a F_0 é a pista acústica mais forte da melodia da fala.

É importante considerar que a F_0 é medida pela taxa de vibração das pregas vocais, atividade dependente da relação entre a pressão laringal e subglotal. Sendo assim, quanto maior o espaço para o ar circular acima da glote, menor a taxa de vibração das pregas vocais. Dessa forma, a F_0 muda dependendo de cada falante, homens costumam apresentar um valor médio de F_0 de aproximadamente 120Hz, mulheres, 220Hz, e crianças com mais ou menos 10 anos de idade, 330Hz (Fant, 1956 apud Laver, 1994, p.451). Há também mudanças de F_0 intrínsecas a fonemas, pois há mudanças fisiológicas para sua articulação que acarretam maior ou menor vibração das pregas vocais. Outros aspectos prosódicos também influenciam na variação de F_0 , como intensidade de fala e qualidade de voz.

Porém, é preciso estar ciente da importância de uma análise auditiva aliada à análise acústica, pois uma análise acústica sem um recorte linguístico, ou seja, sem considerar as interpretações do falante, pode ser enganosa. Sobre esse assunto, Crystal (1969, p.13) destaca:

The realisation that there are two sides to the understanding of the fact of speech – the physical and the psychological – and two main techniques of recognition which complement rather than alternate with each other, has led many linguists and phoneticians to criticise any approach which

3 “Other things being equal, one syllable is more prominent than another to the extent that its constituent segments display higher pitch, greater loudness, longer duration or greater articulatory excursion from the neutral disposition of the vocal tract.” (Laver, 1994, p. 450). (“Se todas as outras coisas estiverem iguais, uma sílaba é mais proeminente do que outra na medida em que seus segmentos constituintes apresentam altura melódica mais alta, mais intensidade, duração mais longa ou maior extensão articulatória da disposição neutra do trato vocal”) [Todas as traduções que aparecem neste livro são de responsabilidade da autora].

would be based on only one or the other; [...] even with simpler, speedier, cheaper, more sensitive and reliable instruments to analyse a corpus of speech than exist at present, the results would still be of limited value in trying to reach any understanding of the meaning of such vocal effects as intonation and other prosodic features when perceived by the listener, for the obvious reason that the instrumental analyses produce pictures of speech which are too sensitive to detail to provide any clear pattern. The physical correlates of those features, or accumulations of features, which are of linguistic significance for the native speaker, are obscured by the presence of a large amount of accompanying but less relevant (or irrelevant) phenomena.⁴

Levando-se em conta que os correlatos acústicos da entoação apresentam dados que não possuem significação linguística, torna-se importante pensar em como descrever o elemento prosódico da entoação de modo a traçar interpretações linguísticas produtivas.

Há que se notar que ainda não há consenso entre os pesquisadores sobre os pressupostos teóricos que fundamentam análises fonológicas do elemento prosódico da entoação. Tradicionalmente, surgiram duas correntes divergentes para a análise linguística do fenômeno prosódico da entoação: a) a corrente britânica, que concebe como unidades significantes linguisticamente contornos globais da frequência fundamental, iniciada por Palmer (1922) e desenvolvida por outros linguistas como o linguista americano Bo-

4 “A compreensão de que há dois lados para o entendimento do fato da fala – o físico e o psicológico – e duas técnicas principais de reconhecimento que mais se complementam do que se alternam uma com a outra, levou muitos linguistas e foneticistas a criticarem qualquer abordagem que se baseia somente em uma das duas alternativas; [...] mesmo com instrumentos de análise do *corpus* de fala mais simples, mais rápidos, mais baratos, mais sensíveis e mais confiáveis do que os existentes no momento presente, os resultados ainda seriam de um valor limitado no sentido de se tentar atingir qualquer entendimento do significado de um efeito vocal, como a entoação e outras características prosódicas percebidas pelo ouvinte, por conta de uma razão óbvia de que as análises instrumentais produzem figuras da fala que são muito sensíveis a detalhes para prover um padrão claro. Os correlatos físicos dessas características, ou acumulação dessas características, que possuem significância linguística para um falante nativo, ficam obscurecidas por uma quantidade grande de fenômenos associados, mas menos relevantes (ou irrelevantes).”

linger (1958) e o linguista britânico Halliday (1970), e b) a tradição americana, que considera que a estrutura da entoação advém de elementos discretos de tom: muito alto, alto, médio e baixo, visão desenvolvida inicialmente por Pike (1945). Mais recentemente, Pierrehumbert (1980) propõe os pilares de uma abordagem de cunho gerativista da entoação, cunhada por Ladd (2008) como Fonologia Entoacional Autossegmental-métrica, nessa vertente, as unidades de análises são eventos tonais e seu reconhecimento permite incursões sobre a hierarquia prosódica das línguas em análise. A seguir apresentamos detalhes das escolhas de unidade de análise da entoação de cada uma das tradições citadas acima nas análises da língua inglesa e da língua portuguesa, línguas estas que fazem parte do *corpus* dessa pesquisa.

Análises da entoação da língua inglesa e da língua portuguesa

Análises da entoação da língua inglesa

Nesta seção, apresenta-se uma visão geral da entoação da língua inglesa, tomando como base os estudos com influência recente nas produções sobre esse elemento prosódico. Serão apresentados os pilares para a descrição da entoação de cada escola de estudo e também da relação entre a entoação e os sentidos carreados por ela, a partir do olhar de cada um dos quadros teóricos vistos. Em primeiro lugar, serão relatados os trabalhos que decorrem da tradição britânica de análise da entoação, mesmo que não possuam o mesmo aparato teórico, por meio dos trabalhos mais influentes atualmente: Bolinger (1958), Halliday (1970) e Couper-Kuhlen (1986). Depois, comenta-se a proposta de análise de Pike (1945), corrente americana de análise. Finalmente, discorre-se sobre outra vertente produtiva de pesquisa na área, a da Fonologia Entoacional AM, com um modelo de análise da entoação por meio de eventos tonais: alto (H)

e baixo (L). Nessa perspectiva de análise, os trabalhos de Liberman (1975), Pierrehumbert (1980), Ladd (2008), Gussenhoven (2002) e Pierrehumbert e Hirschberg (1990) são discutidos.

Análises da língua inglesa por meio da determinação de contornos melódicos linguisticamente distintivos foram iniciadas por Palmer (1922) e também foram desenvolvidas por O'Connor e Arnold (1961), com objetivo didático. Mais recentemente, os trabalhos mais influentes dessa vertente de abordagem do elemento prosódico da entoação são os decorrentes da visão de Bolinger (1958), que estudou a entoação da língua inglesa (variedade norte-americana), propondo um número finito de contornos entoacionais significativos (tons A, B e C), e os que seguem o modelo de análise proposto por Halliday (1970), ao descrever a variedade britânica da língua inglesa com fins didáticos, que também propõe um conjunto finito de tons (cinco tons primários simples e dois compostos).

Bolinger (1958) estuda o status da altura melódica (*pitch*) e do acento (*stress*), por meio de testes com fala natural e fala sintética, e define três unidades de análise da entoação, tons A, B e C.⁵ A proposta desses três tons advém da análise de sentidos, considerando as unidades como morfemas e não fonemas. Em resumo, o tom A é assertivo, o tom B indica algum tipo de conexão ou de incompletude (pode ser usado em perguntas ou em orações incompletas), e o tom C (que pode indicar uma postura apática ou contida) é oposto ao A.⁶ Assim, o autor definiu os sentidos primeiro e depois agrupou as formas da variação melódica em inglês para cada sentido. De acordo com Bolinger (1958, p.149):

The differences of form respond to differences of meaning, giving the accents a morphemic status. Differentiating them often calls for a reportorial cue (the users knowledge of the morphs of his language, and

5 Bolinger (1958) utiliza o termo *accent* para nomear os três tipos de tom que descreve, pois o que importa é descrever o tom acentuado, que ele chama de *pitch accent* (acento tonal).

6 "*Accent C: this is a kind of anti-accent A, both in form and meaning*" (Bolinger, 1958, p.143). ("Tom C: este é um tipo de antitom A, tanto na forma quanto no significado").

what syllables have the potential for pitch accent) or a gradient phonetic cue (length of syllable and grade of vowel).⁷

As possibilidades de mudança da altura melódica para cada tom, apresentadas por Bolinger (1958), são apresentadas em diagramas, propostos pelo autor para representar as formas dos tons A, B e C. O autor utiliza a seguinte simbologia: “*the arrow represents a skip or a skip-like motion, and solid lines denote essential movements while dotted lines indicate optional ones*” (Bolinger, 1958, p.143).⁸ Para o tom A, Bolinger propõe uma linha sólida contínua na direção horizontal finalizando em uma seta com direção descendente, como movimentos opcionais, há três linhas pontilhadas: uma no sentido ascendente, outra na horizontal e outra descendente antes da linha sólida; outra opção de movimento ocorre após a seta descendente de onde surgem três linhas pontilhadas: uma ascendente, uma contínua em posição horizontal e outra descendente. O tom B pode ser representado de duas formas: a) uma linha pontilhada na posição horizontal que finda em uma linha contínua em linha reta acrescida de uma seta na direção ascendente, acrescentada ainda de duas opções de movimento em linha pontilhada na direção reta ou na ascendente; b) três opções de movimento marcados pela linha pontilhada nas direções: ascendente, horizontal ou descendente que continuam com uma seta na direção ascendente e uma linha contínua na horizontal, à qual se pode acrescentar três movimentos opcionais: ascendente, reto e descendente. Finalmente, o tom C é caracterizado por uma seta descendente seguida de uma linha contínua no sentido horizontal, esse modelo pode ser acompanhado de movimentos opcionais anteriores nas direções ascendente, horizontal ou descendente e

7 “As diferenças de forma respondem a diferenças de significado, dando aos tons um *status* morfológico. Diferenciá-los frequentemente pede uma pista de repertório (o saber do usuário sobre os morfemas da língua, e quais sílabas têm o potencial para o acento tonal) ou uma pista fonética com gradiente (duração da sílaba e grau da vogal).”

8 A seta representa um salto ou movimento do tipo de salto, e a linha contínua denota os movimentos essenciais enquanto as linhas pontilhadas indicam os movimentos opcionais.

também por movimentos opcionais posteriores em direção horizontal ou ascendente.

O outro modelo teórico de análise da entoação, por meio da identificação de determinados contornos entoacionais, que serviu de base para uma análise da língua inglesa é o proposto por Halliday (1970), que faz uso de uma análise auditiva para que se marquem os elementos essenciais para a interpretação linguística da entoação. Ele permite unir na transcrição da entoação relações com o ritmo, a sintaxe e os sentidos (semânticos ou pragmáticos). Os três conceitos pilares desse modelo são tonicidade (*tonicity*), tonalidade (*tonality*) e tom (*tone*) (Halliday, 2005, p.247).⁹

A tonicidade é marcada pelas sílabas tônicas. O ritmo é bem marcado nessa análise por meio dos pés e das sílabas acentuadas. Cada pé é marcado por uma barra inclinada e a primeira sílaba de cada pé é a sílaba acentuada. Caso a primeira sílaba do pé não seja acentuada, marcamos com o símbolo [_^] a presença de uma sílaba acentuada silenciosa (sincopada). Outra unidade de ritmo é o grupo tonal (tonalidade).

A tonalidade é o sistema de escolhas do número de grupos tonais e também de sua dimensão, ou seja, o início e o fim dos grupos tonais. O grupo tonal (GT) é composto de um ou mais pés com uma sílaba tônica saliente e pode ser definido como uma unidade do enunciado que “representa uma ‘unidade de informação’ que o falante quer transmitir” (Cagliari, 2007, p.163). Na transcrição, o GT está entre duas barras inclinadas e a sílaba tônica saliente é grifada. Às vezes, o grupo tonal coincide com as orações em uma análise sintática.

A partir da seleção da sílaba tônica saliente, o grupo tonal pode ser dividido em dois componentes: o componente pretônico, antes da sílaba tônica saliente, e o componenteônico, após e incluindo a sílaba tônica saliente. Além disso, é preciso destacar que “a escolha da proeminência tônica, isto é, a escolha da sílaba tônica saliente, num enunciado, relaciona-se com a distribuição dos elementos “dado” (*given*) e “novo” (*new*) num enunciado, e

9 Originalmente publicado em *Archivum Linguisticum*, 15.1, 1963, p.1-28.

da maneira como o elemento novo se relaciona com o que foi dito antes.” (Cagliari, 2007, p.164).

Finalmente, os grupos tonais são classificados em tons: “*the very large number of different pitch contours used in speech can be reduced to a very small number of distinct tones*” (Halliday, 1970, p.7).¹⁰ Para o inglês, Halliday (1970) aponta a existência de cinco tons primários simples. Alguns desses tons podem aparecer em conjunto sem apresentar um componente pretônico entre eles, formando tons compostos. Esses tons também apresentam variações tanto no componente tônico quanto no componente pretônico do grupo tonal (tons secundários). Esses tons são enumerados e aparecem logo após as duas barras inclinadas que marcam o início do grupo tonal.¹¹ Na leitura das transcrições, a mudança da altura melódica ocorre na sílaba tônica saliente. Os sistemas de tons primários simples e compostos para o inglês, elaborados por Halliday (2005, p.245), são apresentados no Quadro 1.

Quadro 1 – Sistema de tons primários simples e secundários para o Inglês

Tom	Movimento tônico	Tendência de término do movimento
1	descendente	Baixo
2	ascendente descendente-ascendente	Alto
3	ascendente	Médio
4	(ascendente)-descendente-ascendente	Médio
5	(descendente)-ascendente-descendente	Baixo
13	tom 1 mais o tom 3	Médio
53	tom 5 mais o tom 3	Médio

Fonte: Adaptado de Halliday (2005, p.245).

10 O grande número de diferentes contornos melódicos usados na fala podem ser reduzidos a um número bem pequeno de tons distintivos.

11 Para uma lista completa dos tons primários e secundários, simples e compostos do inglês, ver Halliday (1970, p.10-19) e do português, ver Cagliari (2007, p.189-191).

Vale salientar que o conjunto de tons primários constitui o sistema fonológico da língua em um primeiro grau de análise, de acordo com Halliday (2005, p.237-238). O autor argumenta que os tons são distintivos linguisticamente tanto do ponto de vista sintagmático quanto paradigmático. Além disso, pode-se aprofundar a análise da entoação por meio de um refinamento dos padrões entoacionais, por exemplo, com a descrição de tons secundários – subdivisão dos tons primários com distinções que podem ocorrer no componente tônico ou pretônico do tom. O grau de refinamento de análise, ou *degree of delicacy* para Halliday (2005, p.237-239), não só vale para um maior ou menor detalhamento de dados, mas também para um maior ou menor grau de formalidade de proposições fonológicas. O autor defende, então, que a relação entre a representação fonológica e a massa fônica não é direta e, assim, reduz-se o barulho (material fônico) a um conjunto de elementos distintivos linguisticamente (no caso, os tons).

É importante notar que cada tom apresentado acima pode ser o expoente de diferentes estruturas do sistema gramatical, como asserção, interrogação, exclamação etc.; porém, manter o mesmo sistema de descrição fonológica, ou seja, o mesmo tom para realizações fonéticas idênticas (com mesma abrangência de variedade fonética) em vez de vários subsistemas para cada correspondente gramatical do contorno entoacional encontrado torna a teoria analítica da entoação produtiva.

The concept of “tone 1” rests on an abstraction from the phonic data in which one has asked simply “is this distinction, which I can abstract from observations of the substance, **meaningful**: is it exploited **somewhere** in the grammar or lexis of the language?” A mass of noise, or rather of observations of noise, is thus reduced to a relatively simple set of contrastive exponents (Halliday, 2005, p.240).¹²

12 “O conceito de ‘tom 1’ está em uma abstração dos dados fônicos na qual alguém perguntou simplesmente: ‘essa distinção que posso abstrair de observações da substância é **significativa**: isso é utilizado em **algum lugar** da gramática ou do léxico da língua?’ Uma massa de ruído, ou melhor, de observações do ruído, é então reduzida a

No Quadro 2, há um exemplo de produtividade do sistema de tons proposto na língua inglesa, um tom (tom 1) tem a função de expressar diferentes funções de fala (declarativa, interrogativa não polar e imperativa).

Quadro 2 – Uso de mesmo tom (tom 1) para diferentes funções da fala

Afirmativa	Declarativa	Neutra	Tom 1
Questão de resposta sim ou não	Interrogativa fechada	Neutra	Tom 2
Questão com pronome interrogativo	Interrogativa aberta (lexical)	Neutra	Tom 1
Comando	Imperativa	Neutra	Tom 1

Fonte: Adaptado de Halliday e Greaves (2008, p.49).

Por outro lado, a escolha de tons não *default* para determinada função de fala pode expressar diferentes atitudes do falante com relação ao conteúdo da proposição ou com relação ao ouvinte. Por exemplo, uma mesma sentença pode ser enunciada com o uso de 5 tons diferentes e carrear 5 significados diferentes. Halliday e Greaves (2008, p.50) propõem o seguinte exemplo: a sentença: “*I like it*”. Essa pode ser enunciada sobre uma pintura em uma galeria de arte, por um crítico de arte atemorizado e proferida em tom 5; por um comprador preocupado com o orçamento em tom 4; por um observador indeciso com um tom 3; por um observador na defensiva ao ser acusado de não gostar da pintura com tom 2; e por um observador respondendo casualmente à questão com tom 1, indicando uma declarativa neutra.

Além disso, Halliday (2005, p.260-261) argumenta que sua proposta de análise da entoação permite conhecer a variedade de possibilidades de realização fonética em determinado sistema linguístico para carrear sentidos; porém, é um primeiro nível de apresentação linguística da entoação, lembrando que:

um conjunto relativamente simples de expoentes distintivos.”

[...] no very precise statement can be made of the ‘general meaning’ of English intonation: the meaning of a choice of a tone is bound up with other grammatical choices in the utterance. But the first step is to display the range of choices available; and in this paper I have tried to show how the study of texts in spoken English may help to throw light on the contrastive use of intonation resources, and how this in turn may contribute to the analysis of the resources themselves (Halliday, 2005, p.260-261).¹³

A concepção de língua dessa abordagem de análise como um sistema de criação de significados está explicitada em Halliday e Greaves (2008, p.14) com o rótulo de teoria sistêmico-funcional (*systemic functional theory* – SFL). Os autores propõem que a gramática das línguas constrói significados em quatro áreas: interpessoal, textual, lógica e experiencial.¹⁴ Sendo a entoação parte da gramática da língua, o papel desse elemento prosódico na construção de significados pode ser resumido da seguinte maneira:

*Broadly speaking, systems of TONE (falling, rising &c.) construe interpersonal meanings, while systems of TONALITY (division into tone units) and TONICITY (location of prominence within the tone unit) construe textual meanings.*¹⁵ *Tone sequences (the sequential choices of tone in suc-*

13 “[...] nenhuma afirmação precisa pode ser feita sobre o ‘sentido geral’ da entoação da língua inglesa: o sentido da escolha de um tom está vinculado com outras escolhas gramaticais de um enunciado. Mas o primeiro passo é apresentar a extensão das escolhas disponíveis; e neste trabalho eu tentei mostrar como o estudo de textos orais em inglês pode ajudar a compreender o uso distintivo de recursos da entoação, e como isso, por sua vez, pode contribuir para a análise desses próprios recursos.”

14 É importante apontar a especificidade das funções apresentadas pela corrente sistêmica e funcionalista da linguística, desenvolvida pelos trabalhos de Halliday. “Halliday distingue para a língua três *funções* ou *metafunções* bastante diferentes: a *função ideacional* ou *experiencial*, isto é, a veiculação de conteúdos semânticos que representam informações a respeito de nossa experiência do mundo exterior, incluindo nossas próprias mentes; a *função textual*, que consiste em ligar os elementos linguísticos, de modo que as várias partes de um *texto* sejam integradas num todo dotado de coerência e coesão e relacionado ao contexto maior de nossa fala ou escrita; e a *função interpessoal*, que consiste em estabelecer e manter relações sociais, incluindo a de persuadir outras pessoas a fazer ou a acreditar em determinadas coisas” (Trask, 2006, p.184-185).

15 O termo “construir” (“*construe*”) tem um significado específico nessa linha teórica de que a gramática transforma a experiência humana em sentido (Halliday; Greaves, 2008, p.129).

cessive tone units) play some part in construing logical meanings. The one metafunction to which intonation makes no contribution is the experiential (Halliday; Greaves, 2008, p.97, grifo dos autores).¹⁶

O tipo de informação textual que pode ser expressa pelo sistema de tonalidade e tonicidade na língua inglesa é exposto por Halliday e Greaves (2008, p.98) da seguinte maneira: a quantidade de informação que um enunciado carrega é marcada pela tonalidade, pois ela delimita uma unidade de informação textual; já a tonicidade apresenta a relação entre o dado e o novo no texto.

O sistema de tons apresenta informações sobre o modo (imperativo, indicativo), modalidade (possibilidades, probabilidades) e funções da fala (declarativa, interrogativa etc.). Halliday (1970, p.34-35) apresenta uma listagem de tons e suas respectivas informações linguísticas carreadas na língua inglesa, ele elenca os tons primários e secundários, assim como a posição pretônica e tônica. Além disso, o autor apresenta diferenças de sentidos com relação a funções da fala, a sequências de orações, a diferenças em tonalidade¹⁷ e diferenças semânticas.

Em resumo, pode-se analisar a entoação de uma língua natural por meio do reconhecimento de unidades tonais, contornos de

16 “Em termos gerais, os sistemas de TOM (descendente, ascendente etc.) constroem significados interpessoais, enquanto sistemas de TONALIDADE (divisão em unidades tonais) e TONICIDADE (localização da proeminência dentro de uma unidade tonal) constroem significados textuais. Sequências tonais (escolhas de tom sequenciais em unidades de tom sucessivas) têm certo papel em construir significados lógicos. A única metafunção à qual a entoação não contribui é a experiential.”

17 O termo “tonalidade” (“*key*”) refere-se a “*sets of features that can be shown to contrast semantically in the same environment*” (“conjuntos de características que podem apresentar contraste semântico no mesmo contexto”), de acordo com Halliday e Greaves (2008, p.124). Além disso, os autores (Halliday; Greaves, 2008, p.124) ainda destacam que: “*despite the variation in their meaning in association with different moods (which make it impossible to set them up as a separate category independent of mood), there is a unit about them, a sense that they make as a whole a distinctive contribution to the creation of meaning in spoken language.*” (“apesar da variação de seus sentidos [sentidos dos sistemas tonais agrupados em diferenças de tonalidade – ‘*key*’] em associação a diferentes modos (o que tornou impossível estabelecer uma categoria deles independente do modo), há uma unidade neles, uma percepção de que eles estabelecem em seu todo uma contribuição distintiva na criação de sentido na língua falada”).

altura melódica, linguisticamente significativos, que são escolhidos pelo falante para expressar determinada significação. Vale lembrar que outros elementos prosódicos podem funcionar conjuntamente à entoação para carrear efeitos de sentido no uso da língua.

Ainda dentre os estudos que consideram contornos entoacionais, como unidades de análise, e também de cunho didático, destaca-se o trabalho de Couper-Kuhlen (1986), no qual a autora faz uma relação entre as características melódicas da fala e sua função (contraste significativo) na língua.¹⁸ Nessa pesquisa, a autora considera as descrições já realizadas sobre a entoação da língua inglesa até o momento e delinea uma detalhada observação sobre o status linguístico desse elemento prosódico, a partir de uma perspectiva da língua em uso.

A análise é realizada por meio de uma descrição multimodal da entoação, como a elaborada por Crystal (1969), na qual a unidade de análise constitui-se de uma unidade tonal (*tone unit*) formada por um constituinte obrigatório, o núcleo, e três constituintes opcionais: pré-cabeça, cabeça e cauda (Couper-Kuhlen, 1986, p.78). Essa unidade de análise não corresponde ao tom de Bolinger (1958) nem ao grupo tonal de Halliday (1970), porém mantém a característica de uma análise pelo contorno entoacional e não por eventos discretos de variação da altura melódica. As categorias fonológicas para a descrição dessa proposta são: a sílaba acentuada, o núcleo, a unidade tonal e a sequência da unidade tonal, considerando duas características principais: a direção da altura melódica e a amplitude da altura melódica, denominadas *pitch direction* e *pitch range*, respectivamente.

Para a observação das funções linguísticas desempenhadas pela entoação, Couper-Kuhlen (1986, p.111-114) relaciona alguns domínios nos quais verifica o papel da entoação: funções informacional (estrutura da informação nos enunciados), gramatical (tipos de sentença), ilocucional (força intencional do enunciado em determinado contexto), atitudinal (atitude carreada em determinado enunciado),

18 A autora parte de uma abordagem linguística funcional (Couper-Kuhlen, 1986, p.110).

textual/discursiva (aspectos interacionais da organização textual/discursiva) e identificadora (caracterização individual de gênero, idade, de grupo social ou regional). Para estabelecer a função linguística da entoação, há a consideração dos seguintes aspectos: a co-ocorrência, repetição de mesmo padrão melódico para indicar a mesma função linguística; a abrangência, quantas categorias ou características estão inclusas em cada função; e a singularidade, a propriedade de a entoação ser o único elemento linguístico que exerce determinada função (Couper-Kuhlen, 1986, p.115-116).

Após analisar as possíveis funções linguísticas exercidas pela entoação, Couper-Kuhlen (1986, p.209) conclui que a entoação não apresenta uma função contrastiva distintiva de pares, porém: “the fact that speakers have the option of giving their utterances informational, illocutionary, attitudinal and textual ‘meaning’ with intonational means alone constitutes strong evidence for the function of intonation in language.”¹⁹ Assim, destaca-se, nesse trabalho, a relevância da entoação para a produção de sentidos em línguas entoacionais.

Outra vertente de análise da entoação foi iniciada por Pike (1945) que adota um sistema de unidades discretas para a descrição da entoação. É importante considerar que também nesse trabalho a motivação de análise da entoação foi de cunho didático.

Pike (1945) reconhece alguma semelhança entre sua proposta e a de Palmer (1922) com relação ao que considera mais avançado do estudo de Palmer, a divisão do enunciado em partes menores para análise: núcleo, cabeça e cauda. Para o autor, o núcleo, de Palmer, corresponde ao contorno primário de sua análise e, a cabeça, ao pré-contorno. Por outro lado, a falha da teoria de Palmer (1922), apontada por Pike (1945), seria o primeiro não ter estabelecido um número limite de alturas melódicas para análise. Pike estabelece quatro níveis de altura melódica relativos, mas linguis-

19 “o fato de os falantes terem a opção de dar sentido informacional, ilocucional, atitudinal e ‘textual’ aos enunciados só por meio da entoação é uma evidência forte das funções da entoação na língua.”

ticamente significativos: extremamente alto, alto, médio e baixo, que são numerados respectivamente, de 1 a 4, em sua notação. Nessa notação, há também indicação de contornos melódicos, acento, pausa e ritmo, como pode ser visto no exemplo reproduzido de Pike (1945, p.27), em (1):

(1)

The 'boy in the 'house is 'eating 'peanuts 'rapidly.

3- °2-3 3- °2-3 3- °2--3 °2—3 °2- -4

Nesse exemplo, é possível notar os movimentos das alturas melódicas marcados pelos números abaixo das sílabas. O início de cada contorno primário é marcado por um sinal de grau (°) e está localizado nas sílabas acentuadas, que são consideradas os pontos de início (*beginning points*) do contorno primário.

Em outro exemplo, (2), de Pike (1945, p.33), pode-se observar que, além dos níveis de altura melódica, também são marcadas as pausas entre contornos primários, barras inclinadas simples, e pausas em final de enunciado, duas barras inclinadas.

(2)

'Two, times 'three 'plus two, is 'ten.

°2-4-3/ 4- °2 °1- -4-3/ 3- °2-4//

Com relação aos sentidos da entoação, Pike (1945) considera que o sentido da entoação pode coincidir ou não com o significado lexical das sentenças. A entoação tem papel importante na expressão de atitudes do falante e o autor, por razões empíricas, abandona a classificação de sentido gramatical ou lexical para a definição dos contornos e opta pela definição de atitudes do falante.²⁰ Vale notar que a posição desse autor de que a entoação

20 "This type of evidence is responsible for the necessity of abandoning grammatical or lexical definition of contours; definitions in terms of attitudes of the speaker have been utilized, instead, in this study" (Pike, 1945, p.24). ("Este tipo de evidência é responsável pela necessidade de se abandonar definições lexicais ou gramaticais dos contornos;

ção não contribui para a expressão de significação gramatical e lexical não é ponto pacífico entre os pesquisadores dos sentidos desse elemento prosódico.

Atualmente, uma nova abordagem para o estudo da entoação, diferente tanto da tradição de estudos da entoação da vertente britânica quanto da americana, tem possibilitado novas descrições do papel da entoação nos sistemas linguísticos. Essa surge nos anos 1970 motivada pelas pesquisas de natureza gerativa inauguradas pelo SPE (*Sound Pattern of English*) de Chomsky e Halle (1968). A partir do entendimento da organização hierárquica dos constituintes da linguagem e da concepção da relação entre a forma abstrata e substância física da linguagem, surgem os estudos que inauguram a perspectiva de análise da Fonologia Entoacional Autossegmental-métrica. Porém, antes de expor os pressupostos básicos desse viés teórico, é preciso considerar os pressupostos da Fonologia Prosódica que estabeleceu os domínios (fronteiras e abrangência) em que a entoação se organiza de forma hierárquica.

A Fonologia Prosódica, primeiramente proposta por Selkirk (1980, 1984), faz parte do conjunto de teorias fonológicas não lineares. Dessa forma, o modelo de análise proposto não segue a linearidade dos sons, mas sim uma estruturação em categorias e níveis, ou seja, unidades superiores – nódulos – que governam por meio de princípios os elementos a elas inferiores – seus constituintes.

Deve-se observar também que os modelos de análise não lineares são desenvolvimentos dos pressupostos de análise propostos pela Fonologia Gerativa padrão, apresentada por Chomsky em sua publicação de 1965: *Aspects of the theory of syntax*. De acordo com Silva (2007), um dos aspectos mais relevantes dessa nova proposta de descrição linguística é que “[...] a teoria gerativa propõe uma interação entre os diversos componentes da descrição gramatical” (p.190). Nesse sentido, pode-se destacar que, na proposta inicial desse modelo, “[...] a interação entre a fonologia e o resto da gramá-

definições em termos de atitudes do falante, ao invés, são utilizadas neste estudo”).

tica limitava-se a uma interface com a sintaxe, em que o *output* do componente sintático constituía o *input* do componente fonológico” (Massini-Cagliari, 1999, p.71).

Sobre a relação entre fonologia e sintaxe dentro da perspectiva da Fonologia Prosódica, Selkirk (1980) apresenta evidências de que a estrutura prosódica, organizada hierarquicamente, não coincide necessariamente com a estrutura sintática; ou seja, pode haver coincidência, porém não há a obrigatoriedade de isomorfismo entre essas duas estruturas formais. Uma das evidências é que um mesmo enunciado pode ser dividido em um número diferente de frases entoacionais, mesmo que o número de frases sintáticas seja o mesmo. Selkirk (1980, p.21-23) mostra essa característica variável da divisão do enunciado “*The absent-minded professor has been avidly reading the latest biography of Marcel Proust*”²¹ em 1, 2, 3 ou 4 frases entoacionais (I), como visto a seguir:

(3)

[The absent-minded professor has been avidly reading the latest biography of Marcel Proust]_I

(4)

[The absent-minded professor]_I [has been avidly reading the latest biography of Marcel Proust]_I

(5)

[The absent-minded professor]_I [has been avidly reading]_I [the latest biography of Marcel Proust]_I

(6)

[The absent-minded professor]_I [has been avidly reading]_I [the latest biography]_I [of Marcel Proust]_I

21 “O professor distraído tem lido avidamente a última biografia de Marcel Proust.”

Vale destacar que notar a estrutura de um enunciado em domínios é importante, pois é dentro desses constituintes que encontramos o elemento forte, ou seja, o núcleo de cada domínio. Observar o núcleo do domínio da frase fonológica, por exemplo, aponta para qual é o foco da informação, assim, indicando quais aspectos semânticos e pragmáticos são carreados por determinado enunciado (Selkirk, 1980, p.21).

A Fonologia Prosódica busca preencher a necessidade de definir os domínios de ocorrência de processos puramente fonológicos; em outras palavras, definir os domínios prosódicos que constituem a estrutura prosódica das línguas. Nespor e Vogel (1986, p.1) acrescentam que as unidades da estrutura prosódica, nessa visão, servem de domínio não só para aplicação de regras fonológicas, como também de processos fonéticos. Assim, há o argumento de que essas unidades hierárquicas prosódicas mediam a produção e a percepção da fala (Selkirk, 1980, p.29). Alguns processos fonéticos relacionados a dois domínios relevantes para o estudo da entoação, objeto dessa pesquisa, são a manutenção do núcleo sempre à direita na fronteira da frase fonológica e a inserção de um contorno entoacional dentro do domínio da frase entoacional, assim como a possível presença de pausa e efeito de declínio na fronteira desse mesmo domínio prosódico (Selkirk, 1980, p.21-26).

Vale lembrar que, assim como os outros modelos de análise fonológica não lineares, a Fonologia Prosódica não negou a fonologia gerativista, encontrada no texto de Chomsky e Halle de 1968, *The sound pattern of English*, mas acrescentou uma nova dimensão de análise: “[...] a interação com a sintaxe, a semântica e o discurso” (Massini-Cagliari, 1999, p.71).

A natureza do componente fonológico na visão da Fonologia Prosódica é, como mencionado anteriormente, de uma organização hierárquica de constituintes fonológicos. Os princípios de organização da geometria de árvores são:

Principle 1. A given nonterminal unit of the prosodic hierarchy, X^P , is composed of one or more units of the immediately lower category, X^{P-1} .

Principle 2. A unit of a given level of the hierarchy is exhaustively contained in the superordinate unit of which it is a part.

Principle 3. The hierarchical structures of prosodic phonology are n-ary branching.

Principle 4. The relative prominence relation defined for sister nodes is such that one node is assigned the value strong (s) and all the other nodes are assigned the value weak (w) (Nespor; Vogel, 1986, p.7).²²

A gramática universal derivada dos princípios estabelecidos acima pode ser definida na seguinte regra de Construção dos Constituintes Prosódicos: “Join into an n-ary branching X^P all X^{P-1} included in a string delimited by the definition of the domain of X^P ” (Nespor; Vogel, 1986, p.7).²³

Nespor e Vogel (1986) postulam as seguintes categorias como constituintes da hierarquia prosódica: sílaba (σ), pé métrico (Σ), palavra fonológica (ω), grupo clítico (C), frase fonológica (Φ), frase entoacional (I) e enunciado fonológico (U). As autoras defendem que todas essas unidades estão presentes em todas as línguas em função do pressuposto teórico de que há uma interface entre o componente fonológico e outros aspectos da gramática. Sendo assim, afirmar que uma dessas categorias não existe em uma língua recorre na existência de gramáticas muito diferentes entre as línguas naturais. Dessa maneira, é preferível dizer que todos esses constituintes existem, mas que regras sob seu domínio ainda não foram descobertas.

É preciso destacar ainda que é no domínio das unidades prosódicas que as regras fonológicas se aplicam. Além disso, considera-

22 “Princípio 1. Uma dada unidade não terminal da hierarquia prosódica, X^P , é composta de uma ou mais unidades da categoria imediatamente mais baixa, X^{P-1} . Princípio 2. Uma unidade de um dado nível da hierarquia está exhaustivamente contida na unidade imediatamente superior da qual ela é parte. Princípio 3. As estruturas hierárquicas da Fonologia Prosódica são n-árias. Princípio 4. A relação de proeminência relativa definida entre nós irmãos é tal que a um só nó é atribuído o valor forte (s) e a todos os outros nós é atribuído o valor fraco (w).”

23 “Agrupar em uma categoria X^P ramificada encaixando todos os X^{P-1} incluídos em uma cadeia delimitada por uma definição do domínio de X^P ”

-se que a teoria prosódica não só interage com as outras teorias não lineares em uma relação de subsistemas, mas também se relaciona com os outros componentes da gramática. Assim, pode-se dizer que há dois tipos de regras: as propriamente fonológicas e as que mantêm uma interface com os outros subsistemas gramaticais.

São essas duas características que distinguem a teoria de subsistema prosódico e a teoria gerativa padrão: a estrutura das representações e a natureza das regras.

Convém apresentar em mais detalhes quais são os domínios prosódicos considerados na Fonologia Prosódica:

- a. a sílaba (σ) é considerada a menor unidade prosódica. Nespore e Vogel (1986) afirmam que qualquer domínio de segmentos, rimas ou onsets (os dois últimos são subdivisões da sílaba) podem ser igualmente definidos em termos de sílaba. Além disso, essas subdivisões da sílaba violariam as regras e princípios estabelecidos para as categorias prosódicas;
- b. o pé métrico (Σ) é entendido como “[...] uma combinação de duas ou mais sílabas, em que se estabelece uma relação de dominância, de modo que uma delas é o cabeça e a outra ou outras, o recessivo” (Bisol, 2005, p.246). Essa dominância é marcada pelo acento;
- c. a palavra fonológica (ω) já é o nível em que há uma inter-relação entre fonologia e morfologia; assim, ela pode corresponder ao nó terminal de uma árvore sintática. No entanto, é importante salientar que não há um compromisso com a isomorfia entre palavra fonológica e palavra morfológica. “[...] a palavra fonológica não pode ter mais do que um acento primário. Porém, dentro do domínio da palavra fonológica, pode ocorrer reagrupamento de sílabas e pés [...]” (Bisol, 2005, p.247);
- d. o grupo clítico (C) é a unidade logo acima da palavra fonológica. Nesse nível também há somente um acento para o domínio, porém a uma palavra fonológica principal, cabeça, uniu-se uma palavra independente, mas que sofre as regras de redução acentual em relação à cabeça; formando, assim, um grupo clítico;
- e. a seguir, há o domínio da frase fonológica (ϕ), que se constitui dos grupos clíticos correspondentes no nível inferior. Nesse caso, também não há uma correspondência necessária entre a frase fonológica e a frase sintática;

- f. “define-se a frase entoacional como o conjunto de ϕ s ou apenas um ϕ que porte um contorno entoacional identificável” (Bisol, 2005, p.253). Nesse caso, há uma dependência do contorno entoacional existente com seu correspondente valor semântico, que se torna o cabeça do domínio. Uma das maneiras de identificar o fim de uma linha de entoação é encontrar uma pausa.
- g. o nível mais alto na hierarquia prosódica é o enunciado (U), que sofre delimitação sintática e é prosodicamente definido pela pausa. Assim, há duas condições para que o enunciado se estruture, apresentadas por Nespor e Vogel (1986, p.240) e traduzidas por Bisol (2005, p.254), como segue:

Condições Pragmáticas

- a. As duas sentenças devem ser pronunciadas pela mesma pessoa.
- b. As duas sentenças devem ser dirigidas ao mesmo interlocutor.

Condições Fonológicas

- As duas sentenças devem ser relativamente curtas.
- Não pode haver pausa entre as duas sentenças.

Em específico com relação ao elemento prosódico da entoação, desenvolveu-se uma corrente de análise linguística que está de acordo com os princípios da Fonologia Prosódica, a Fonologia Entoacional. Os pilares dessa teoria encontram-se no trabalho de Pierrehumbert (1980), ao desenvolver o estudo de Liberman (1975).

Liberman (1975), em sua tese de doutorado intitulada “The intonational system of English”, busca construir uma teoria da entoação e não descrever um conjunto de contornos entoacionais significativos para uma determinada língua com o intuito de obter um “dicionário de léxicos entoacionais” (Liberman, 1975, p.92). Nesse sentido, o autor defende a validade de uma análise da entoação sob a perspectiva da Linguística Gerativa, buscando responder questões não abordadas pelas diferentes correntes de análise da entoação existentes até então. Portanto, o autor busca conhecer como a entoação deve ser representada considerando as duas dimensões explicitadas a seguir.

The issue for linguistic theory is, how and where should intonation be represented.

By ‘how’, I mean to raise the same questions which we consider in representing any linguistic phenomenon, that is, the questions of underlying form (the most systematic, abstract mode of representation), surface form (the most particular and concrete mode of representation which is of systematic significance), and derivation (how to relate underlying and surface forms).

By ‘where’, I mean to raise a question which again is familiar to us from the study of other linguistic phenomena, namely, at what point in the derivation of a sentence should intonational representation be introduced? (Liberman, 1975, p.9).²⁴

A partir dessa postura teórica, o autor formula quatro questões que devem ser respondidas por uma teoria sobre a entoação, cuja construção é o objetivo de sua tese: 1) conceituar as formas subjacentes dos padrões de acento, dos padrões entoacionais e da divisão das frases entoacionais (e o segundo elemento é o destaque da teoria por não ter sido até aquele momento desenvolvido sobre o enfoque linguístico proposto do ponto de vista do autor), 2) estabelecer as regras que governam a associação entre o texto e os contornos entoacionais,²⁵ 3) conhecer a relação e a natureza da matéria fonética associada às formas fonológicas subjacentes e 4) observar a articulação dessa teoria do sistema entoacional com uma teoria geral da linguagem humana (Liberman, 1975, p.28).

24 “A questão para uma teoria linguística é como e onde a entoação deve ser representada. Com “como”, quero levantar as mesmas questões que consideramos ao representar qualquer fenômeno linguístico, ou seja, as questões sobre a forma subjacente (o modo mais sistemático e abstrato de representação), forma de superfície (o modo mais particular e concreto da representação que tem significação sistemática), e derivação (como relacionar as formas subjacente e de superfície). Com “onde”, pretendo levantar a questão que ainda é familiar a nós do estudo de outros fenômenos linguísticos, a saber, em que ponto da derivação de uma sentença a representação entoacional deve ser introduzida?”

25 Para Liberman (1975, p.97), “*tunes are underlyingly well-ordered sequences of static tonal elements.*” (Os contornos entoacionais são uma característica abstrata da língua em forma de uma seqüência de elementos tonais estáticos.)

Por meio da análise de “*chants*”,²⁶ o autor inicia sua argumentação de que a relação entre os segmentos tonais e os não tonais da língua não se dá diretamente, mas por meio de um padrão métrico. Por esse motivo, ele apresenta uma teoria métrica da associação entre o contorno entoacional e o texto, introduzindo a noção da grade métrica, com vistas a simplificar o alinhamento entre o contorno entoacional e o texto, por meio dos padrões métricos. Vale lembrar que grade métrica e padrões métricos são conceitos distintos, mas dependentes um do outro. Liberman (1975, p.266) assim os define: “This metrical grid, we suggested, is a kind of intuited structure of time itself, while metrical patterns are intuited structures of events in time”.²⁷

O contorno entoacional de vocativo em *chants*, apresentado pelo autor como (L) H M,²⁸ é alinhado a um texto “Oh, Alicia”, por meio de um padrão métrico,²⁹ no qual os tons recaem sobre os nós circutados. No exemplo de Liberman (1975, p.64), os nós circutados são o nó fraco alinhado a “oh”, o nó forte que cai em “li” e o nó fraco em “cia”.

Sobrepondo a árvore do alinhamento do padrão métrico ao *chant* “Oh, Alicia” sobre a árvore do contorno entoacional, temos o alinhamento entre os tons e o texto da seguinte forma, o tom L cai sobre a sílaba “oh”, o tom H sobre a sílaba “li” e o tom M sobre a sílaba “cia” (Liberman, 1975, p.64).

Para simplificar esse alinhamento intermediado pelos padrões métricos, o autor propõe o uso das grades métricas para o alinhamento entre o tom e o texto. Liberman (1975, p.85) demonstra o alinhamento por meio do uso da notação musical dos “*chants*” no enunciado “Oh, Alonso Davis”. As sílabas são marcadas com semicolcheias (“oh” e “a”), colcheias (“lon” e “zo”) e semínimas (“da”

26 Palavras ou frases repetidas continuamente com um repetido contorno entoacional regular. (*Longman Dictionary of Contemporary English*, 1995, p.212).

27 “Essa *grade métrica*, como sugerimos, é um tipo de estrutura intuída do *tempo mesmo*, enquanto as *padrões métricos* são estruturas intuídas de *eventos no tempo*.”

28 As siglas indicam posições estáticas dos tons, sendo L referente a “*low*”, H, a “*high*” e M, a “*medium*”.

29 O padrão métrico apresentado postula uma organização hierárquica de elementos s (de *strong* = forte) e w (de *weak* = fraco) representados em forma de árvore.

e “vis”); acima desse primeiro nível as semicolcheias se unem em semínimas e as semínimas continuam com seus valores; finalmente, em um terceiro nível superior, as semínimas da palavra “Davis” se unem em uma mínima. Nesse caso, o contorno entoacional de *vocative chant* (L) H M, fica alinhado ao texto da seguinte forma: L na sílaba “lon”, H na sílaba “da” e M na sílaba final “vis”, ou seja, os tons se alinham às sílabas que apresentam maior força acentual dentro do enunciado.

A proposta da grade métrica é permitir o alinhamento dos tons ao texto de acordo com o elemento mais marcado considerando os diferentes níveis da grade. Dessa forma, números são usados para marcar o lugar do referente e da marcação em diferentes níveis (Lieberman, 1975, p.208), sendo o primeiro nível o valor 1, um nível superior o valor 2, um terceiro nível superior o valor 3, e assim por diante. Pode-se ter, então, a partir desse esquema de estruturação da grade métrica, uma configuração multidimensional de um evento unidimensional na linha do tempo. Além da marcação do acento, a grade métrica também deve permitir o conhecimento das quebras entoacionais por meio das fronteiras, nas quais haverá uma marcação do valor zero (Lieberman, 1975, p.208).

É com a introdução dos conceitos de padrões métricos e grade métrica e do alinhamento entre texto e tom que Lieberman (1975) fornece os primeiros pilares para uma teoria de análise da entoação, que é posteriormente desenvolvida em detalhes por Pierrehumbert (1980) e a qual Ladd (2008)³⁰ define como Fonologia Entoacional AM. Gusseindhoven (2002, p.271), ao revisar os trabalhos na área da fonologia da entoação, explica a nomeação de Fonologia Entoacional AM:

The model is autosegmental because it has separate tiers for segments (vowels and consonants) and tones (H, L). It is metrical because it assumes that the elements in these tiers are contained in a hierachically organized set of phonological constituents.³¹

30 O trabalho fundador de Ladd foi publicado em 1996, porém neste livro utilizaremos a segunda edição do mesmo publicada em 2008.

31 “O modelo é autosegmental porque tem camadas separadas para segmentos (vo-

A proposta inicial de Pierrehumbert (1980) é delinear uma representação fonológica da entoação de maneira a conhecer os padrões existentes da língua e relacionar a representação abstrata fonológica e a implementação fonética desses padrões (no caso, curva de F_0). Sua análise elimina características que são próprias de regras fonéticas e apresenta um sistema de tons discretos. Sobre o comportamento da F_0 , Pierrehumbert (1980, p.102) argumenta: “the F_0 between any two tones is determined by phonetic rules, on the basis of what the tones are and how they are related in time and frequency”.³²

Por buscar a forma subjacente e descrever os alvos que são realizados foneticamente em diversas alturas dependendo do contexto, são usados apenas dois tons: H para “high” e L, “low”. Essa proposta de unidade mínima de descrição da entoação em apenas dois tons é inovadora, pois é diferente do sistema de quatro tons discretos que era seguido até então pela corrente americana de estudo da entoação (Pike, 1945) e também diferente dos conjuntos de contornos entoacionais, unidade dos estudos da corrente britânica (Bolinger, 1958). Gussenhoven (2002, p.271) destaca que a maior contribuição de Pierrehumbert (1980) é deixar claro o que pertence à estrutura prosódica de línguas e o que são detalhes fonéticos da produção da entoação e afirma: “The representations are there to describe what is a possible linguistic expression and thus characterize the contrasts of the language. For this purpose, two tones suffice” (Gussenhoven, 2002, p.274).³³

A caracterização fonológica de Pierrehumbert (1980) está centrada em três componentes: uma gramática finita que gera as possibilidades de combinação dos tons, uma representação métrica do

gais e consoantes) e tons (H, L). É métrico porque assume que os elementos destas camadas estão em um conjunto de constituintes fonológicos hierarquicamente organizados.”

32 “A F_0 entre quaisquer dois tons é determinada por regras fonéticas, considerando quais são esses tons e como eles estão relacionados no tempo e na frequência.”

33 “As representações existem para descrever quais são as possíveis expressões linguísticas e assim caracterizar os contrastes de uma língua. Para isso, dois tons são o suficiente.”

texto que apresenta as relações de acento existentes nos enunciados e regras para alinhar os tons ao texto; esses dois últimos itens já desenvolvidos por Liberman (1975). A autora, assim, resume sua proposta: “The complete phonological representation for intonation is thus a metrical representation of the text with tones lined up in accordance with the rules” (Pierrehumbert, 1980, p.11).³⁴

No sistema de notação da Fonologia Entoacional AM, há somente dois tons, L e H, mas eles são marcados dependendo da posição que ocupam no alinhamento da sequência do texto, pois eles apresentam características diferentes quando alinhados a sílabas proeminentes ou a sílabas em fim de enunciado, por exemplo. Os tons são, então, classificados em três categorias: acentos tonais (acompanhados de um asterisco), acentos frasais (marcados por um hífen sobrescrito) e tons de fronteira (anotados com o diacrítico %) e podem se configurar em sequências de tons conforme a gramática proposta por Pierrehumbert (1980, p.29). Nessa gramática, a autora propõe a possibilidade de configurações com opções de eventos tonais em posições específicas: tons de fronteira inicial: H% e L%, acentos tonais: H*, L*, L*+H, L+H*, H*+L, H+L*, H*+H, acentos frasais: H, L, e tons de fronteira final: H%, L%; vale observar ainda que as posições de tom de fronteira inicial e acento tonal podem ficar sem atribuição de tom dentre as configurações possíveis proposta pela gramática apresentada.

Além disso, vale notar que os tons que se alinham à proeminência dos enunciados são chamados de acentos tonais (*pitch accents*) e marcados com uma estrela na notação. Os acentos tonais podem ser monotonais: L* e H*, ou bitonais: L*+H, L+H*, H*+L e H+L*. O acento tonal H*+H também fazia parte do inventário de acentos tonais possíveis na primeira versão de Pierrehumbert (1980); porém, foi descartada como possibilidade abstrata na revisão da autora em Beckman e Pierrehumbert (1986). Nesse artigo, as autoras ainda destacam a relação entre o acento tonal e o acento rítmico:

34 “A representação fonológica completa da entonação é então uma representação métrica do texto com tons que se alinham de acordo com regras.”

A defining characteristic of a pitch accent in English is that it is produced at a rhythmically strong syllable. This is true both of a single-tone accent and of a two-tone accent; the starred tone is phonologically linked to the strong syllable, and the unstarred tone of a two-tone accent precedes or follows it at some given space in time (Beckman; Pierrehumbert, 1986, p.257).³⁵

Há também os tons que se encontram logo após o acento tonal, eles são chamados de acentos frasais. O diacrítico que marca esse tom é um hífen no lado esquerdo superior: H̄; porém, para facilitar a notação, os trabalhos recentes optaram por usar um hífen comum: H-, ou simplesmente não acrescentar diacrítico aos acentos frasais. Uma característica interessante desses tons é que “these are the only tones which can undergo spreading” (Pierrehumbert, 1980, p.28).³⁶ O espriamento em inglês ocorre em direção à direita, quando o último acento tonal de uma frase entoacional recai sobre uma sílaba que está ainda distante do acento de fronteira; assim, há o espriamento do acento frasal (que recai em uma sílaba logo após o último acento tonal), ou seja, a altura melódica se mantém no mesmo nível até o final do enunciado quando se modifica de acordo com o tom de fronteira presente. Uma das regras desse fenômeno de espriamento é que ele só ocorre quando o acento de fronteira for tão alto quanto ou mais alto do que o acento frasal (Pierrehumbert, 1980, p.225).

Já, em Beckman e Pierrehumbert (1986), há uma revisão do conceito de acento frasal. Ao compararem o sistema entoacional do japonês e do inglês, as autoras propõem que o acento frasal deve ser o acento de fronteira de um domínio menor que o domínio da frase entoacional: a frase intermediária. Gussenhoven (2002, p.277) explicita a estrutura hierárquica pressuposta na teoria da Fonologia Autosegmental-métrica:

35 “Uma característica definidora do acento tonal em inglês é que ele é produzido na sílaba ritmicamente forte. Isso é verdadeiro tanto para tons monotonais quanto bitonais; o tom marcado com diacrítico é ligado à sílaba forte, e o tom não marcado de um acento bitonal precede-o ou o segue em certo espaço no tempo.”

36 “eles são os únicos que podem sofrer espriamento.”

the syllable (σ) is included in the foot (F), the foot in the phonological words (ω , also ‘prosodic word’), the phonological word in the phonological phrases (ϕ) or Accentual Phrase (α), depending on language, the phonological phrase in the intonational phrase (i) or Intermediate Phrase (ip), depending on language or analysis, and the intonational phrase in the Utterance (V).³⁷

Finalmente, há os tons de fronteira, que são de dois tipos, eles iniciam ou terminam o domínio prosódico em que o contorno entoacional se configura, a saber: frase entoacional. Esses tons são marcados na notação pelo diacrítico %. Já Frota (2000) utiliza o símbolo “i” para marcar o tom de fronteira de fim de frase entoacional, Li ou Hi. Vale lembrar que o tom inicial de fronteira é opcional enquanto o tom final de fronteira é sempre obrigatório, de acordo com Pierrehumbert (1980): “The well-formed tunes for an intonation phrase are comprised of one or more pitch accents followed by a phrase accent and then a boundary tone (There is also a leading boundary tone after a pause)” (Pierrehumbert, 1980, p.22).³⁸ Ainda vale lembrar que, considerando a nova posição em Beckman e Pierrehumbert (1986) sobre a posição do acento frasal, uma configuração entoacional composta de acento tonal, acento frasal e tom de fronteira é o encontro de fronteira de dois domínios, o domínio da frase intermediária (cuja fronteira é marcada pelo acento frasal) e também da frase entoacional (cuja fronteira é marcada pelo tom de fronteira propriamente dito).

Como dito anteriormente, a análise pela Fonologia Entoacional AM é descrita por meio de uma seleção de tons discretos, o que é diferente das análises que seguem uma tradição britânica de análise de contornos; porém, Ladd (2008, p.90) salienta que implicitamente

37 “a sílaba (σ) está incluída no pé (F); o pé, na palavra fonológica (ω , também ‘palavra prosódica’); a palavra fonológica, na frase fonológica (ϕ) ou frase acentual (α), dependendo da língua; a frase fonológica, na frase entoacional (i) ou frase intermediária (ip), dependendo da língua ou análise; e a frase entoacional, no enunciado (V).”

38 “Os contornos entoacionais bem formados de uma frase entoacional são constituídos de um ou mais acentos tonais e seguidos de um acento frasal e depois de um tom de fronteira (Há também um tom de fronteira inicial depois de uma pausa).”

te Pierrehumbert (1980) faz uma correspondência das combinações de acentos de sua proposta de análise aos tons nucleares da corrente britânica, essa correspondência sugerida foi organizada por Ladd (2008, p.91) e parte dela pode ser conferida no Quadro 3.

Quadro 3 – Quadro comparativo entre as configurações da descrição da entoação baseado em eventos tonais e em contornos entoacionais

Pierrehumbert	Estilo britânico
H*LL%	Descendente
H*LH%	Descendente-ascendente
H*HL%	Ascendente alta estilizada
H*HH%	Ascendente alta
L*LL%	Descendente baixa

Fonte: Adaptado de Ladd (2008, p.91).

Porém, a teoria de tons da Fonologia AM se distancia do modelo de análise da corrente britânica porque sua estrutura interna dos contornos entoacionais não pressupõe uma divisão entre componentes nuclear e pré-nuclear.³⁹

Note that in this framework, the inventory of pitch accents proper is taken to be the same in nuclear and prenuclear position, and the sequence of nuclear pitch accent, phrase accent and boundary tone is a phonological decomposition of what would be referred to as the ‘nuclear tone’ in the British tradition. When the nuclear stress is at some distance from the end of the phrase, the phrase accent and the boundary tone characterise the F_0 configuration over what is termed ‘tail’ in the British school. If the nuclear stress is on the last syllable of the phrase, the extra tones of the intonation phrase still occur; they are merely crowded onto a single syllable together with the nuclear pitch accent (Beckman; Pierrehumbert, 1986, p.286-287).⁴⁰

39 Ladd (2008, p.90) lembra que o termo nuclear, para Pierrehumbert (1980), é referência simplesmente ao último acento da frase entoacional e não faz referência à divisão clássica da corrente britânica de análise da entoação entre componente nuclear e componente pré-nuclear.

40 “Note-se que nesta estrutura, o inventário de acentos tonais propriamente ditos é considerado como o mesmo tanto na posição nuclear quanto na pré-nuclear, e a se-

O fato de que não há a necessidade de se eleger dois tipos diferentes de unidades de análise (acentos tonais) é apontado como uma grande vantagem da teoria da Fonologia Entoacional AM por Ladd (2008, p.90-92), quando ele apresenta duas críticas à descrição da entoação por meio de contornos: seu primeiro argumento é que as unidades de análise (contornos) não estão claramente estabelecidas nessa abordagem, por exemplo, como determinar o que é *high fall* e *low fall*; a outra crítica é a de que as descrições por contornos precisam da análise não só do componente nuclear dos enunciados, mas também do componente pré-nuclear para que distinções linguísticas possam ser feitas. Considerando essas observações e o Quadro 3, pode-se dizer que uma das contribuições desse novo modelo de análise da entoação (Fonologia Entoacional AM) é a simplicidade da descrição.

Outro benefício de utilizar essa teoria é que ela possibilita a análise tanto de línguas tonais quanto entoacionais, pois o sistema de tons discretos pode ser usado também para descrever tons lexicais; uma lista de línguas cujo sistema entoacional já foi analisado utilizando-se dos pressupostos da Fonologia Entoacional AM pode ser encontrada no estado da arte feito por Gussenhoven (2002, p.275). Com relação aos estudos futuros nessa área, Gussenhoven (2002, p.280) declara:

Future research is likely to bring many more tone systems to light couched in the autosegmental-metrical framework, with and without lexical tones. Many of these descriptions will have a practical bias in the sense that in addition to claiming to provide a tonal grammar, they are usable as transcription systems of spontaneous speech.⁴¹

quência de acento nuclear, acento frasal e tom de fronteira é uma decomposição fonológica do que poderia ser referido como o 'tom nuclear' na tradição britânica. Quando o acento nuclear está a alguma distância do fim da frase, o acento frasal e o tom de fronteira caracterizam a configuração de F_0 sobre o que é nomeado como 'cauda' na escola britânica. Se o acento nuclear está na última sílaba da frase, os tons extras da frase entoacional ainda ocorrem; eles estão simplesmente juntos em uma única sílaba juntos com o acento tonal nuclear."

41 "Pesquisas futuras provavelmente apresentarão muitos mais sistemas tonais analisa-

Pode-se dizer, então, que, mesmo que, em sua origem, a teoria da Fonologia Entoacional AM buscasse descrever um sistema gramatical finito da entoação, os avanços na área permitem que seus pressupostos teóricos sirvam à função de descrever a língua em uso. Quando se remete ao uso da língua, logo se pensa na relação entre forma e conteúdo, ou seja, na relação do sistema linguístico e seus sentidos.

Com relação aos sentidos da entoação, Ladd (2008, p.41) introduz a noção de que há uma “Teoria do sentido da entoação dos Linguistas”⁴² em todas as correntes de análise linguística da entoação, cuja ideia central é que os elementos da entoação têm um sentido similar ao sentido de morfemas. Portanto, há a concordância de que a entoação produz sentidos na língua, mas ainda permanece a não concordância em relação a quais são realmente os elementos linguísticos que carregam esses sentidos.

In short, linguists may have markedly different views about what the phonological categories of intonation are, but by and large they agree on how those categories contribute to the meaning of an utterance. The fact that this common understanding has not led to detailed agreement about the analysis of intonation does not necessarily mean that the Linguist’s Theory is wrong, but can be taken as an indication of the difficulty of unraveling intonation from its paralinguistic context (Ladd, 2008, p.41-42).⁴³

Um dos trabalhos mais citados sobre o estudo dos sentidos da entoação dentro do programa da Fonologia Entoacional AM é

dos por meio do modelo autosegmental métrico, com ou sem tons lexicais. Muitas dessas descrições terão uma tendência prática no sentido de, além de afirmar estabelecer uma gramática tonal, também serão úteis como sistemas de transcrição de fala espontânea.”

42 *Linguist’s Theory of Intonational Meaning* (Ladd, 2008, p.63).

43 “Em resumo, os linguistas podem ter visões bem diferentes sobre quais são as categorias fonológicas da entoação; porém, em geral, eles concordam em como essas categorias contribuem para o sentido do enunciado. O fato de que esse entendimento comum não levou a uma concordância detalhada sobre a análise da entoação não necessariamente significa que a Teoria dos Linguistas está incorreta, mas pode servir como um indicador da dificuldade de se separar a entoação de seu contexto paralinguístico.”

o artigo de Pierrehumbert e Hirschberg (1990), em que as autoras revisam os trabalhos já realizados na área e, a partir da descrição da entoação da língua inglesa (variedade norte-americana), defendem uma abordagem composicional da relação entre os sentidos e melodia da fala. As autoras propõem que todos os sentidos que podem ser carregados pela entoação são englobados quando se analisa o sentido de cada uma das unidades de análise: acento tonal, acento frasal e tom de fronteira.

Our idea of the compositionality of tune meaning is based upon a hierarchical model of phonological domain, in which the scope of interpretation of tones is the node to which they are attached. So, the components of a tune – pitch accents, phrase accents, and boundary tones – are each interpreted with respect to their distinct phonological domains. Pitch accents, phrase accents, and boundary tones each operate on a (progressively higher) domain of interpretation. Not only is each of these types of tone interpreted over a distinct domain, but each contributes a distinct type of information to the overall interpretation of a tune (Pierrehumbert; Hirschberg, 1990, p.286).⁴⁴

De acordo com as autoras supracitadas, acentos tonais indicam informação sobre referentes no discurso, adjuntos, predicativos e outras relações com itens lexicais específicos; os acentos frasais apresentam informação no nível da frase intermediária e os tons de fronteira contribuem com informação sobre a frase entoacional – indicam sobre como a frase atual deve ser interpretada com relação às frases entoacionais subsequentes

44 “Nossa ideia da composição do significado do contorno entoacional é baseada em um modelo hierárquico de domínio fonológico, em que o escopo da interpretação dos tons é o nó ao qual eles estão ligados. Então, os componentes de um contorno entoacional – acento tonal, acento frasal, e tons de fronteira – são cada um interpretados com relação aos seus domínios fonológicos distintos. Acentos tonais, acentos frasais e tons de fronteira, cada um, operam em um (cada vez mais alto) domínio de interpretação. Não só cada um desses tipos de tons é interpretado em um domínio distinto, como também cada um contribui com um tipo distinto de informação para a interpretação geral do contorno entoacional.”

(Pierrehumbert; Hirschberg, 1990, p.286-287). Dessa forma, o enunciado (7) apresenta os itens lexicais *train*, *leaves*, *seven*, como importantes para o ouvinte, o tom H*, de acordo com as autoras, mostra que essas informações devem ser incluídas no discurso (Pierrehumbert; Hirschberg, 1990, p.289-290). O tom L e o tom L% coincidem, sendo assim, tanto o escopo da frase intermediária quanto o da frase entoacional são os mesmos e o tom L (e não H) indica a independência desse enunciado com relação aos outros enunciados do discurso, ou seja, esse enunciado é tão principal na estrutura do discurso como os enunciados anteriores e subsequentes a ele.

(7)

*The train leaves at seven.*⁴⁵

H* H* H* L L%

A conclusão da proposta acima é de que:

Together, pitch accents phrase accents and boundary tones convey how the H should interpret the current utterance structurally with respect to previous and subsequent utterances and with respect to what H believes to be mutually believed⁴⁶ in the discourse (Pierrehumbert; Hirschberg, 1990, p.308).⁴⁷

Neste trecho da revisão de literatura sobre as análises da entoação da língua inglesa foram mencionados os trabalhos tradicionalmente desenvolvidos pela vertente britânica, cujas unidades dis-

45 Exemplo reproduzido de Pierrehumbert e Hirschberg (1990, p.286).

46 “we understand the mutual beliefs of a discourse to be those beliefs that conversational participants come to believe to be shared among them as a direct result of the conversational interactions” (Pierrehumbert; Hirschberg, 1990, p.285). (“O conceito de crença mútua no discurso refere-se ao que os participantes de uma conversação acreditam ser compartilhado como um resultado direto das interações conversacionais.”).

47 “Juntos, acentos tonais, acentos frasais e tons de fronteira carregam como o ouvinte deve interpretar o enunciado atual estruturalmente – com relação aos enunciados anteriores e subsequentes – e com relação ao que o ouvinte acredita ser mutuamente aceito no discurso.”

tintivas são contornos melódicos, e pela vertente americana, cuja análise se baseia em níveis discretos da altura melódica.

Uma das propostas ainda seguidas atualmente é da abordagem sistêmico-funcional iniciada por Halliday (1970) baseada em três pontos-chave: tom, tonalidade e tonicidade. Nesse caso, a escolha entre os tons disponíveis no sistema das línguas carregam diferentes sentidos aos enunciados produzidos.

Outra abordagem do elemento prosódico da entoação surgiu a partir de uma abordagem gerativista, a Fonologia AM, na qual são observados pontos discretos do *pitch*, a saber: *high* e *low*. Há duas propostas para a relação entre a entoação e seus sentidos: a) pela análise da sequência de tons discretos (Ladd, 2008) e b) pela análise individual dos tipos de eventos tonais presentes no enunciado (Pierrehumbert; Hirschberg, 1990).

Análises da entoação da língua portuguesa

As análises da entoação realizadas na língua inglesa serviram de modelo para as análises desse elemento prosódico da língua portuguesa, variante falada no Brasil. Alguns trabalhos de descrição geral do sistema entoacional do PB foram desenvolvidos seguindo a proposta de Halliday (1970), como Cagliari (2007). Outro estudo descritivo de cunho global é o de Moraes (1998), porém desenvolvido sob diferente aporte teórico. Atualmente pesquisas sobre a entoação do PB vêm sendo produzidas sob o olhar da Fonologia Entoacional Autosegmental-métrica (AM), como: Tenani (2002), Fernandes (2007) e Truckenbrodt, Sândalo e Abaurre (2009). A seguir, apresentam-se, de forma resumida, as descrições da entoação da língua portuguesa desenvolvidas nos trabalhos citados.

Cagliari (2007) apresenta uma descrição detalhada de elementos segmentais e suprasegmentais do dialeto paulista do português brasileiro. Com relação à descrição da entoação, o autor segue o modelo descritivo de Halliday (1970) e caracteriza 6 tons primários

simples: tom 1, descendente; tom 2, ascendente; tom 3, contínuo, mantêm-se a altura melódica; tom 4, descendente-ascendente; tom 5, ascendente-descendente; tom 6, salto descendente; e 3 tons primários compostos distintivos, tom 13, tom 53 e tom 63 para o PB.⁴⁸ Vale notar que, em PB, há a inclusão de um tom 6, caracterizado por um movimento melódico de salto partindo de uma altura melódica alta nivelada para uma altura melódica baixa, que não é usado como linguisticamente distintivo para a descrição da variedade de inglês britânico de Halliday (1970). Além do sistema de tons primários, Cagliari estabelece 14 tons secundários (variações melódicas no componente pretônico ou no componente tônico) para a descrição do sistema entoacional do PB (Cagliari, 2007, p.189-190).

Sobre a relação entre tons primários e secundários, Cagliari (2007, p.170) afirma: “Os tons secundários sempre trazem uma conotação semântica mais forte ou enfática com relação ao correspondente tom primário”.

Conhecer o sistema de tons de uma língua permite abordar as significações linguísticas. Nesse sentido, vale destacar que:

A escolha dos tons relaciona-se com as noções de modo (tipo de orações declarativas, interrogativas...), com a noção de modalidade (asserção de possibilidade, probabilidade, validade, relevância... do que se está dizendo), com os atos de fala (ordem, pedido, sugestão...) e com as atitudes do falante, seu comportamento protocolar linguístico, como: polidez, indiferença, surpresa etc. (Cagliari, 2007, p.180).

A partir da sistematização elaborada por Cagliari (2007) para o PB, a relação entre os tons e seus significados foi listada no Quadro 4.⁴⁹

48 Vale destacar que, além dos tons primários, há também tons compostos; por exemplo, 13, lê-se Tom Um Três, pois equivale ao Tom Um mais o Tom Três sem a presença da pretônica entre os dois tons.

49 No quadro 4, além de tons simples e compostos, também são listadas sequências de tons (indicadas pelo número do primeiro tom, seguido do símbolo + e o número do tom que segue): 1+1; 1+2; 2+1; 2+2. (Cagliari, 2007, p.178).

Quadro 4 – Algumas funções da fala expressas por tons.

Tom	Função sintática	Função semântica
1	Declarativa	Neutra
	Interrogativa com palavra interrogativa	Neutra
	Interrogativa sem palavra interrogativa	Vigorosa, imponente
	Declarativa-interrogativa	Observação ou dedução
	Ordem positiva	Neutra
	Ordem negativa	Neutra
	Ordem negativa	Forte, vigorosa
	Resposta favorável, confirmando o que foi perguntado	Resposta neutra
	Resposta desfavorável, negando a expectativa do que foi perguntado	Resposta neutra
	Exclamações	Neutra
2	Chamados	Ordem, notificação
	Interrogativa sem palavra interrogativa	Neutra
	Exclamação	Pedido de confirmação, reconsideração
3	Chamado	Investigação, censura fraca
	Declarativa	Com reserva
	Declarativa	Acessão a pedido
	Interrogativa com palavra interrogativa	Respeitosa
	Declarativa-interrogativa	Pedido de confirmação
	Ordem negativa	Respeitosa, polida
	Ordem negativa	Apelo, persuasão
	Resposta favorável, confirmando o que foi perguntado	Resposta de confirmação, reassegurança
4	Resposta desfavorável, negando a expectativa do que foi perguntado	Resposta incisiva, reassegurança da negativa
	Chamado	Pedido de atenção
	Declarativa	Opinião pessoal
	Interrogativa com palavra interrogativa	Surpresa
5	Ordem positiva	Concedendo, comprometendo-se
	Chamado	Ameaçador
	Declarativa	Alegação
	Declarativa	Catagórica
	Exclamação	Entusiasmo, reforço, surpresa
5	Chamado	Censura forte

continua

1+1	Declarativa-interrogativa com “não é?”, “viu?”, “tá?” etc.	Acusação, crítica
1+2	Declarativa-interrogativa com “não é?”, “viu?”, “tá?” etc.	Neutra
2+1	Interrogativa múltipla	Alternativas
2+2	Interrogativa múltipla	Enumeração
13	Ordem positiva	Apelo, persuasão
	Ordem negativa	Apelo, persuasão

Fonte: Adaptado de Cagliari (2007, p.180-184).

Moraes (1998) também apresenta uma visão panorâmica da entoação do PB, partindo de seus estudos instrumentais anteriores. No texto em questão, o autor discute características prosódicas gerais, como acento lexical (*stress*), acento do sintagma ou frase (*accent*) e ritmo; depois descreve os padrões melódicos da entoação do PB, considerando que “phrase or sentence accent is expressed by a variation in pitch on the accented syllable. The shape of the pitch contour on this syllable varies according to the intonation pattern of the utterance” (Moraes, 1998, p.182).⁵⁰ Vale destacar que além da descrição dos contornos melódicos, o autor apresenta sua representação fonológica, de acordo com o INTSINT.⁵¹

50 “O acento do sintagma ou da frase é expresso por uma variação na altura melódica da sílaba acentuada. A forma do contorno melódico nessa sílaba varia de acordo com o padrão entoacional do enunciado.”

51 O Sistema Internacional de Transcrição da Entoação (*International Transcription System of Intonation*) foi elaborado por Hirst e Di Cristo (1998). Esse sistema é proposto como uma transcrição fonética que poderia servir à transcrição de diversas línguas (cf. línguas transcritas seguindo esse modelo em Hirst e Di Cristo, 1998). As unidades primitivas desse sistema são sequências de pontos estáticos e sua transcrição é feita em uma linha separada da transcrição ortográfica ou fonética (segmental) do texto em análise. Há símbolos para transcrever pontos ou alvos da altura melódica, os fenômenos de *downstep* e *upstep*, as características globais com relação à amplitude da altura melódica dos falantes e também marcadores de fronteiras das unidades entoacionais (inicial e final). A proposição desse sistema é contemporâneo à proposta do TOBI para a descrição do inglês norte-americano, portanto não há uma apreciação detalhada de seus criadores com relação a este outro sistema de notação da prosódia, com exceção da seguinte observação: “the authors of ToBI have pointed out on several occasions that they do not believe it can be used directly for describing other

Assim, Moraes (1998) apresenta as características que distinguem declarativas de diferentes tipos de interrogativas. O padrão declarativo neutro é marcado por queda da F_0 na tônica final e altura melódica inicial média no início do enunciado. As perguntas alternativas sim ou não têm como característica um aumento da altura melódica na última sílaba acentuada, com altura melódica inicial um pouco mais alta do que nas declarativas e com pretônica final um pouco mais baixa do que nas declarativas. Além disso, o autor afirma que é no comportamento da tônica final que se nota a distinção entre declarativas e perguntas alternativas sim ou não:

when there is a rise in pitch on the final tonic of a sentence but the average melodic level of this syllable remains low, the utterance will be perceived as a declarative; inversely, when the pitch of the final tonic falls but the average melodic level of this syllable remains high, the sentence will be interpreted as a yes/no question (Moraes, 1998, p.185).⁵²

As interrogativas iniciadas com pronome interrogativo apresentam uma elevação na primeira sílaba acentuada do enunciado. Já quando o pronome interrogativo aparece no fim da sentença, a elevação da altura melódica se localiza na sílaba que a antecede imediatamente. Este é o mesmo comportamento da sílaba acentuada que

languages or dialects, since, like a broad phonemic transcription, it presupposes that the inventory of tonal patterns of the language is already established. By contrast, INTSINT can be considered the equivalent of a narrow phonetic transcription and can consequently be used for gathering data on languages which have not already been described" (Hirst; Di Cristo, 1998, p.14). ("os autores do TOBI já pontuaram em diversas ocasiões que eles não acreditam que ele possa ser usado diretamente para descrever outras línguas ou dialetos, já que, como uma transcrição fonética ampla, é pressuposto que já se tenha estabelecido um inventário dos padrões entoacionais da língua. Por outro lado, o INTSINT pode ser considerado como o equivalente de uma transcrição fonética restrita e pode consequentemente ser usado para obter dados de línguas que ainda não foram descritas.")

52 "Quando há uma elevação da altura melódica na tônica final de uma sentença, mas o nível melódico médio dessa sílaba se mantém baixo, o enunciado será percebido como uma declaração; inversamente, quando a altura melódica da tônica final descende, mas o nível melódico médio desta sílaba se mantém alto, a frase será interpretada como uma pergunta alternativa sim ou não."

precede a partícula “ou” em frases alternativas que são perguntas e não declarações.

Um padrão que merece destaque por ser usado em muitas situações é o padrão de dupla ascendência, no qual a primeira ascendência ocorre na primeira sílaba acentuada e a segunda na sílaba acentuada final; esse é o padrão para questões retóricas sim ou não, pedidos e enunciados em início de diálogos, nos quais as informações presentes são consideradas novas.

O rema, nova informação, é caracterizado, em PB, de acordo com Moraes (1998, p.188), por uma mudança da altura melódica na última sílaba acentuada. Já o padrão melódico do tema varia de acordo com sua posição no enunciado, antes ou depois do rema; se aparecer antes, seu padrão contrasta com o subsequente rema, mas, se aparecer depois, segue o mesmo padrão do rema precedente.

Outro tipo de padrão entoacional descrito por Moraes (1998) é o de ênfase. Nesse caso, o autor apresenta um resumo das características prosódicas principais, dentre elas, vale destacar o fato de que a sílaba acentuada apresenta-se em altura melódica baixa e a altura da sílaba imediatamente precedente à sílaba acentuada é sempre alta, produzindo um contraste bem específico.

Com relação aos sentidos expressos pela entoação, Moraes (1998) destaca que a variação da altura melódica marca o acento do sintagma ou da sentença, expressando, assim, a organização sintática das sentenças em PB. Ainda, os padrões melódicos variam de acordo com os tipos de sentenças (declarativas, interrogativas etc.). Além disso, a entoação indica a oposição entre tema e rema, informação compartilhada entre interlocutores e informação considerada nova.

Entre os estudos da entoação do PB realizados em consonância com o quadro teórico da Fonologia Entoacional AM, há aqueles que descrevem a associação dos eventos tonais específicos para um determinado tipo sintático de sentença e também o domínio prosódico em que se estabelecem as associações desses eventos tonais (Tenani, 2002; Fernandes, 2007); e há aqueles que procuram descrever os eventos tonais em relação aos sentidos pragmáticos (Truckenbrodt; Sândalo; Abaurre, 2009) e sentidos atitudinais expressos pelos enunciados (Moraes, 2008).

Em busca de comparar a estrutura prosódica do PB e do PE, Tenani (2002) estuda cada variedade observando a relevância dos domínios prosódicos mais altos na hierarquia proposta por Selkirk (1984) e Nespor e Vogel (1986), a saber: a frase fonológica (Φ), frase entoacional (I) e enunciado fonológico (U). O estudo parte da análise da entoação dentro do quadro teórico da Fonologia Entoacional AM, cuja análise por eventos tonais permite uma incursão sobre a hierarquia prosódica das línguas. De acordo com Tenani (2002, p.30):

à distinção entre acentos tonais e tons de fronteira está relacionada a concepção de estrutura prosódica, sendo que os acentos tonais são estabelecidos com base nas relações de *proeminência* dentro dos domínios prosódicos e os tons de fronteira, com base justamente nas fronteiras que delimitam esses domínios.

A coleta de dados, do estudo em questão, foi feita a partir da leitura, de forma próxima de um falar espontâneo e fluente, de sentenças previamente selecionadas para criar condições de apreender a relevância dos domínios prosódicos em questão, por falantes do sexo feminino residentes da cidade de São José do Rio Preto, interior do Estado de São Paulo.

Ao analisar sentenças declarativas controlando o número de pretônicas no início da frase entoacional, a pesquisadora conclui que o acento principal sempre recai sobre a última sílaba acentuada com um evento tonal HL* e que também há um tom de fronteira Li, que pode compreender uma pausa. Com relação às sílabas tônicas em início do domínio da frase entoacional, notou-se que a primeira sílaba recebe o tom LH* e há a possibilidade de haver um tom adicional quando há uma distância superior a três sílabas entre o início de I e a primeira sílaba acentuada. Além disso, foi possível perceber que as ϕ s intermediárias costumam apresentar tons de proeminência, mas não há tons de fronteira entre eles e há uma preferência pela alternância L H L H nas sentenças. Dessa forma, conclui-se que a frase fonológica é um domínio relevante para a estrutura prosódica em PB.

Ao investigar a relevância dos domínios da frase entoacional e do enunciado fonológico em PB, foram selecionadas sentenças em que são controlados os seguintes fatores: relação sintático-semântica entre os Us e a extensão dos constituintes prosódicos de I e de U, tais variáveis levam em consideração o algoritmo de reestruturação desses domínios fonológicos. Os resultados obtidos foram: a) a fronteira dos constituintes I e U são marcados por pausas, não necessariamente, e também por tons de fronteira, e b) há um tom suspensivo LH*Hi e um tom assertivo HL*Li.

Além disso, “os tipos de contornos entoacionais não apenas se organizam em unidades que correspondem a domínios, que são os mesmos definidos pela hierarquia prosódica, como ainda têm entre si uma relação hierárquica, que também pode ser capturada pela abordagem da hierarquia dos domínios prosódicos” (Tenani, 2002, p.84). Um exemplo é a marcação de diferentes Is por meio da diferença na variação da altura melódica na produção de dois tons iguais, LH*, marcando a tônica em cada frase entoacional de um enunciado fonológico: o primeiro varia de 225 a 256 Hz e o segundo, de variação bem maior, de 205 a 365Hz. A estrutura prosódica e o alinhamento dos eventos tonais à cadeia segmental do exemplo em questão podem ser verificados no exemplo (8) a seguir, reproduzido de Tenani (2002, p.85).

(8)

[[Apesar de haver riscos,] I [a Alice vai pra Souzas.] I] U
 LH* L* LH* L* L* HL* Li

Outro fator, apontado pela autora, que corrobora as mudanças de Is dentro de Us é a mudança de tessitura tanto para um intervalo mais alto quanto para um intervalo mais baixo dos tons do enunciado. Dessa maneira, é possível dizer que o domínio da frase entoacional assim como o do enunciado fonológico são relevantes para a análise da estrutura prosódica em PB.

Finalmente, a pesquisadora realiza uma comparação entre os resultados obtidos com frases do PB com os dados obtidos no estudo de Frota (2000). Tenani (2002, p.97) conclui:

A comparação das características entoacionais dos enunciados declarativos neutros em PB e PE permite constatar que tanto I quanto ϕ são domínios importantes para a implementação do contorno entoacional nas duas variedades do Português. Diferem, no entanto, no papel que cada um desses dois domínios desempenham. Em PE, I é o domínio em que se organizam os acentos tonais e os tons de fronteira. Em PB, a constituição de ϕ , bem como a proeminência desse domínio, é fundamental para estruturar o contorno entoacional, enquanto a constituição de I é importante por manifestar as relações hierárquicas entre as partes do enunciado que se implementam via configuração entoacional.

Além da constatação dos domínios prosódicos relevantes para a descrição da entoação em PB apresentada pelo estudo supracitado, vale salientar o levantamento da questão da necessidade de formalização linguística da variação de altura melódica, com o objetivo de compreender melhor as manifestações fonéticas das relações fonológicas entre os constituintes do domínio da frase fonológica, que se revelou importante pela análise da entoação das declarativas neutras do PB engendrada por Tenani (2002).

Outro trabalho na linha de comparação entre as variedades PB e PE é Fernandes (2007), que apresenta uma caracterização fonológica da entoação em sentenças com sujeito informacional focalizado nas variedades linguísticas em questão. Sua análise é feita na interface sintaxe e fonologia; assim, a pesquisadora utiliza como aporte teórico duas propostas dentro do âmbito da teoria linguística gerativa, a saber: o programa minimalista (sintaxe) e Fonologia Entoacional AM (entoação). Nesse trabalho, os dados para a comparação entre PE e do PB foram obtidos por meio de experimentos (de reconhecimento e de produção) das opções dos falantes nativos com relação às sentenças com sujeito informacional em posição de foco.

Em primeiro lugar, o trabalho de Fernandes (2007) corrobora os resultados de Frota e Vigário (2000) e Tenani (2002) sobre a estrutura entoacional de sentenças neutras em PB: “[...] sempre há um tom H+L* associado à cabeça do último ϕ de I e um tom de fronteira Li opcional associado à fronteira final de I.” (Fernandes, 2007,

p.201). Outro dado que se destaca sobre as sentenças neutras é o fato da “[...] ausência de acentos frasais associados a fronteiras de ϕ s no contorno das sentenças neutras de PB.” (Fernandes, 2007, p.202).

Em PB, a focalização pode ser realizada, preferencialmente, com: focalização prosódica do elemento sujeito, sentenças clivadas e sentenças clivadas invertidas (com ou sem cópula). Fernandes (2007, p.238) relata as semelhanças do comportamento entoacional das sentenças supracitadas.

[...] acento tonal obrigatório associado à cabeça de ϕ que contém o sujeito focalizado; associação opcional de acento frasal à fronteira direita deste mesmo ϕ , e ausência de acentos tonais associados às ω s que seguem o sujeito focalizado, além do acento tonal H+L* associado a ω cabeça do último ϕ de I, seguido por um tom de fronteira Li associado à fronteira final de I, ou simplesmente tom de fronteira Li associado à fronteira final de I (Fernandes, 2007, p.238).

Vale destacar que o estudo comparativo de variedades linguísticas, a saber, PB e PE, considerando também sua natureza interdisciplinar ao atuar no âmbito da interface sintaxe e fonologia, trouxe contribuições só percebidas nessa instância de análise. Em razão do estudo relacionar características da sintaxe e da fonologia, foi possível concluir, a respeito das estruturas de sentenças com foco informacional no elemento sujeito, que “uma vez que não é possível o uso do movimento-p para focalização informacional do sujeito, a opção que resta ao PB é o foco prosódico, além do uso de estrutura clivadas” (Fernandes, 2007, p.320).⁵³ Além disso, ao realizar um estudo comparativo PB e PE, foi possível a diferença de estrutura sintática de um dos tipos de opções dos falantes de PB e PE para focalizar o elemento sintático sujeito.

A estrutura entoacional das sentenças em ordem neutra e com o sujeito focalizado informacionalmente portando acento prosódico em PB e

53 “[...] movimento motivado prosodicamente (nas palavras de Zubizarreta, *p-movement* – movimento prosódico)” (Fernandes, 2007, p.48).

PE traz evidências adicionais, em reforço a evidências sintáticas, para a proposição de posições sintáticas diferentes para o sujeito deste tipo de sentença nas duas variedades do português: em SpecTP em PE e fora de TP em PB. Ou seja, embora as sentenças com foco prosódico no sujeito em PB e PE apresentem a mesma ordem linear (SVO), a posição ocupada pelo sujeito focalizado é diferente nestas sentenças das duas variedades. (Fernandes, 2007, p.371).⁵⁴

Uma análise exploratória seguindo a descrição de contornos entoacionais proposto pelo quadro teórico da Fonologia Entoacional AM, considerando variados tipos sintáticos ao mesmo tempo, é proposto por Truckenbrodt, Sândalo e Abaurre (2009). Nessa pesquisa, foram realizados três experimentos. No primeiro, foram analisados os contornos entoacionais dos seguintes tipos de sentença: declaração, asserção enfática, interrogação aberta e surpresa interrogativa.⁵⁵ A constituição do *corpus* se deu por meio de experimentos de produção e de percepção com falantes nativos de PB da região de Campinas, interior do Estado de São Paulo. Vale notar que foram usados três conjuntos de sentenças produzidas em cinco contextos diferentes de produção para elicitare os tipos de sentença desejados na pesquisa. No segundo experimento, com o intuito de conhecer a entoação de sentenças com listas (sequência de elementos de mesma função sintática) foram gravados cinco enunciados (declarativas) de cada sujeito da pesquisa com alternância dos elementos da lista para controle da variável da posição da sílaba tônica em cada palavra. No terceiro experimento, seguindo a mesma proposta de coleta de dados (utilização de contexto promotor de produção de determinados enunciados), foram pesquisadas as entoações de sentenças com foco prosódico no sujeito e no verbo em PB.

Com relação ao primeiro experimento, em geral, os resultados da análise de Truckenbrodt, Sândalo e Abaurre (2009) foram concludentes, de acordo com os autores, em muitos aspectos com os re-

54 Spec = especificador; TP = sintagma de tempo (Fernandes, 2007, p.xix)

55 Essa divisão de tipos de sentença segue a seleção de contornos entoacionais distintivos para o PB apresentada em Massini-Cagliari e Cagliari (2006, p.118).

sultados das análises da entoação do PB engendrados por Gebara (1976), Cagliari (2007) e Moraes (1998). Para as declarativas neutras, Truckenbrodt, Sândalo e Abaurre (2009, p.12) apresentam a seguinte configuração entoacional $H+L^* L-$, salientando o fato de que a mudança de tom baixo não ocorre exatamente alinhada à sílaba acentuada. Em asserções enfáticas, a mesma configuração tonal das declarativas neutras é adotada, porém com maior altura fonética. Para as perguntas de alternativa sim/não, o contorno $L+H^* L-$ é o encontrado nas análises, e o acento frasal mostra o declínio que segue a subida de altura da sílaba acentuada. Ao contrário, das interrogações alternativas, as interrogativas com surpresa apresentam o acento tonal L^*+H , confirmando a distinção tonal existente desse tipo de sentença, proposto por Cagliari (2007). A configuração de sentenças com continuação segue a proposta de Tenani (2002), $L^* H$, mas os pesquisadores salientaram o baixo número de exemplares desse tipo de sentença existente no *corpus*.

Além do estabelecimento de eventos tonais a determinados tipos de sentenças, o trabalho de Truckenbrodt, Sândalo e Abaurre (2009) também mostra uma análise da relação entoação e sentido seguindo a proposta de sentido composicional de Pierrehumbert e Hirschberg (1990), considerando as dimensões de declarativa e interrogativa e de entoação comprometida e não comprometida.⁵⁶ Os autores traçam uma comparação inicial entre o par perguntas alternativas sim-não e declarativas interrogativas,⁵⁷ em inglês, e questões alternativas sim/não e interrogativas com surpresa em PB, pois no segundo tipo de sentença de cada par mencionado há a expectativa de uma resposta afirmativa. Considerando esse paralelo possível, os autores elencam os sentidos apresentados no Quadro 5 para os acentos nucleares em PB.

56 “*committing vs. non-committing intonation*” (Truckenbrodt; Sândalo; Abaurre, 2009, p.14).

57 O termo “declarativa interrogativa” para a língua inglesa se refere a sentenças cuja forma sintática é de declarativa (sem inversão de verbo auxiliar), mas funciona como uma pergunta (tem sentido não comprometido), o que pode ser visto na sentença “B” do exemplo de Truckenbrodt, Sândalo e Abaurre (2009, p.15): “A: *The king of France is bald*. B: *France is a monarchy?*”.

Quadro 5 – Elementos do relato de contornos tonais em PB

Elementos do relato de contornos tonais em PB	
Declarativas	L*
Interrogativas	H*
Entoação não comprometida	L+H
Entoação comprometida	H+L

Fonte: Truckenbrodt, Sândalo e Abaurre (2009, p.16).

Considerando a relação de sentidos e tons apontadas no Quadro 5, Truckenbrodt, Sândalo e Abaurre (2009, p.16-17) confirmam as escolhas dos eventos tonais na descrição do PB, com: a) asserções, asserções com continuação e asserções enfáticas carregando o sentido de declarativa (L*) e de entoação comprometida (H+L), produzindo o evento tonal H+L*, b) perguntas alternativas sim/não unindo os sentidos de interrogativa (H*) e entoação não comprometida (L+H), assim configurando o evento tonal L+H* e c) com surpresa interrogativa carregando o sentido de declarativa (L*) e de entoação não comprometida (L+H), apresentando, portanto, o evento tonal (L*+H). A partir da análise da relação sentido/entoação, foi possível explicar a diferença de tipos de sentença no PB que, em outra língua (inglês), são marcados pela morfossintaxe e, em PB, são marcados apenas pela entoação.

It is interesting that a dimension encoded in the syntax in other languages (declarative/interrogative), seems to have a direct correlate in the intonation of BP, namely the distinction between L* (declarative) and H* (interrogative) pitch accent components. [...] Further, committing intonation (corresponding to English H* and/or L-) seems to be encoded in the sequence H+L and non-committing intonation in the sequence L+H in BP pitch accents (Truckenbrodt; Sândalo; Abaurre, 2009, p.17).⁵⁸

58 “É interessante que uma dimensão codificada pela sintaxe em outras línguas (declarativa/interrogativa) parece ter um correlato direto na entoação do PB, a saber: a distinção entre os componentes do acento tonal L* (declarativa) e H* (interrogativa). [...] Além disso, a entoação comprometida (que corresponde aos tons H* e/ou L- em inglês) parece estar codificada na sequência H+L e a entoação não comprometida na sequência L+H nos acentos tonais do PB.”

Com relação às sentenças declarativas com listas pertencentes ao segundo experimento do trabalho supracitado, foi possível estabelecer que os elementos em lista em posição não final apresentavam a configuração tonal $L^* H-$, já na posição final, $H+L^* L-$. Assim, o resultado da análise de listas em declarativas apresenta-se congruente com a proposta de análise composicional dos sentidos, já que se manteve o acento tonal L^* , marcador das declarativas em PB tanto nos elementos não finais quanto nos elementos finais de listas. Porém, vale destacar que os elementos de listas analisados não se constituem enunciados e uma análise deles nesse domínio poderia ser errônea. Nesse sentido, os autores propõem uma nova interpretação para a função pragmática de L^* : “the marking of lists by L^* may be taken as an indication that L^* marks salient propositions, rather than syntactic sentences as ‘declarative’ in BP” (Truckenbrodt; Sândalo; Abaurre, 2009, p.21).⁵⁹ A proposição saliente referida seria a de resposta à uma pergunta global (com uso de pronome interrogativo).

No terceiro experimento da pesquisa de Truckenbrodt, Sândalo e Abaurre (2009), há o exame da entoação do foco prosódico em posição final e não final e também análise do foco tanto do elemento sujeito quanto do elemento verbo. Nesse experimento não há uso de outra ordem sintática a não ser a ordem SV (sujeito-verbo), produzida com mesmos elementos lexicais; porém, com contexto diferenciado. Um dos resultados é que, em posição não final, o elemento focalizado apresenta tanto o contorno entoacional $H+L^* L-$, como o $H^*+L L-$, em posição final há a preferência pelo contorno $H+L^*$, igual ao das declarativas. Um apontamento novo, de acordo com os autores, sobre o foco prosódico em posição não final em PB é o de que há a ausência ou compressão do acento tonal no verbo quando o foco está no sujeito em uma sentença SV. Vale notar, que houve uma discussão sobre a relação entre os acentos tonais de sentenças com foco prosódico e o sentido composicional no trabalho em questão.

59 “a marcação de listas pelo L^* pode ser considerada como uma indicação de que L^* marca proposições salientes, em vez de sentenças sintáticas como ‘declarativas’ em PB.”

Esse trabalho de Truckenbrodt, Sândalo e Abaurre (2009) com a abrangência da análise de variados tipos de sentença dentro do quadro teórico da Fonologia AM complementa os resultados das pesquisas já realizadas sobre o sistema entoacional do PB em Cagliari (2007) e Moraes (1998). Ainda vale destacar a discussão da relação pragmática entre as escolhas de tons e os sentidos por eles carreados promovida pelas análises da composição dos contornos entoacionais dos tipos de sentença estudados no artigo em questão.

Outro trabalho que discute sentidos da entoação em PB, por meio de suas funções modais e pragmáticas, no quadro teórico da Fonologia Entoacional AM é o experimento com percepção e síntese de Moraes (2008). O autor oferece uma descrição fonética de 14 contornos melódicos e os divide em três grupos de acordo com o comportamento de seus contornos nucleares, a saber: a) contorno melódico descendente: declaração neutra, asserção autoevidente e sugestão, ênfase contrastiva, pedido de confirmação, pergunta global com uso de pronome interrogativo, comando, exclamação com uso de pronome interrogativo; 2) contorno melódico ascendente: pergunta alternativa sim ou não neutra, pergunta alternativa sim ou não retórica e pedido, pergunta alternativa sim ou não incrédula; 3) contorno melódico estendido: aviso, asserção irônica, asserção incrédula e ênfase intensa.⁶⁰

O procedimento adotado para a coleta de dados do experimento acima foi a gravação de três sentenças: “A Renata jogava” (declarativa), “Destranca a janela” (imperativa) e “Como ela jogava” (sentença inicializada por advérbio).⁶¹ Essas sentenças foram produzidas por um falante nativo residente no Rio de Janeiro, de sexo feminino, e foram pronunciadas de diferentes formas de acordo com contexto

60 As denominações para cada um dos contornos melódicos em inglês de Moraes (2008), respectivamente, aos apresentados no corpo do texto deste livro são: neutral statement, self-evident assertion and suggestion, contrastive emphasis, request for confirmation, wh-question, command, wh-exclamation, neutral yes-no question, request and rhetoric yes-no question, incredulous yes-no question, warning, ironic assertion, incredulous assertion, intensive emphasis.

61 Moraes (2008, p. 389) explicita o contexto para a sentença “Como ela jogava” com as sentenças correspondentes em inglês: “*How did she play?/ How (well) she played!*”.

dado. Depois essas sentenças passaram por um experimento de percepção, no qual os dados estatísticos confirmaram a classificação de contornos melódicos distintos proposta pela pesquisa. Finalmente, por meio de síntese, a sentença neutra foi modificada de acordo com as variáveis detectadas no estudo fonético dos contornos melódicos, variáveis essas aplicadas de forma separada, e um novo experimento de percepção foi realizado com os enunciados artificialmente modificados; buscando, assim, detectar as características fonológicas de cada contorno melódico em estudo.

Por meio da permuta entre as características que se destacavam em comparação com a produção de sentenças neutras, foi possível detectar quais fatores eram decisivos para que o falante reconhecesse o tipo de enunciado estudado. Dessa forma, Moraes (2008, p.397) traça uma lista de contornos melódicos do português brasileiro ligando os respectivos contextos dos enunciados, rótulos do contorno entoacional (por exemplo: ascendente, descendente), transcrição fonética e notação fonológica. A relação entre os sentidos de 12 tipos de enunciado e a proposta de notação dos acentos tonais nucleares para cada um deles, de acordo com a Fonologia Entoacional AM, é apresentada no Quadro 6 reprodução parcial de Moraes (2008, p.397).

Quadro 6 – Notação dos contornos nucleares do português brasileiro e seus respectivos contextos⁶²

Fonologia	Contextos
H+L*L%	Afirmção, questão global, comando
_i H+ <u>L</u> *L%	Ênfase contrastiva
_i H+L* >L%	Pedido de confirmação

continua

62 “H+L*L%: asserções, perguntas com pronomes interrogativos, comandos; _iH+L*L%: ênfase contrastiva; _iH+L*>L%: pedido de confirmação; H+_iL*L%: asserção autoevidente, sugestão; L+<H*L%: pergunta de resposta sim ou não neutra; L+>H*L%: pedido, pergunta retórica de resposta sim ou não; _iL+_iL*L%: exclamação com pronomes; H+[LH]*L%: pergunta de resposta sim ou não incrédula; _iH+L:*L%: aviso; L+H:*H%: ênfase intensiva; L+L:*L%: asserção incrédula; _iH+[_iL;_iL]*L%: asserção irônica.”

$H+_iL^*L\%$	Asserção autoevidente, sugestão
$L+<H^*L\%$	Questão neutra polar
$L+>H^*L\%$	Pedido, questão polar retórica
$_iL+_iL^*L\%$	Exclamação com pronome exclamativo
$H+[LH]^*L\%$	Questão polar incrédula
$_iH+L:^*L\%$	Aviso
$L+H:^*H\%$	Ênfase intensa
$L+L:^*L\%$	Asserção incrédula
$_iH+[L_iL]^*L\%$	Asserção irônica

Fonte: Adaptado de Moraes (2008, p.397).

Observando o Quadro 6, é possível notar que Moraes (2008) teve que recorrer ao uso de muitos diacríticos (só não foram usados diacríticos em duas notações: na primeira e na oitava de cima para baixo, entre um total de 12 contornos melódicos) com o intuito de representar fonologicamente alguns tipos de enunciados, sem perder de vista suas respectivas implementações fonéticas; portanto, sua descrição é bem refinada. Porém, o autor ressalta que nem todas as notações tiveram o alcance representativo idealizado, pois algumas delas deixaram de incluir algumas informações fonológicas relevantes. Exemplo dessa situação é a configuração entoacional proposta para as ênfases contrastivas:

From a pure notational point of view, it can be proposed for the corrective pattern an $/_iH + \underline{L}^ L\%/$ nuclear pitch accent [...], as long as we are aware that its phonetic implementation and its phonological nature is more complex than its notation may lead us to expect (Moraes, 2008, p.391).⁶³*

63 “De um ponto vista puramente notacional, pode-se propor para o padrão corretivo um acento tonal nuclear $/_iH + \underline{L}^* L\%/$ [...], desde que estejamos cientes de que sua implementação fonética e sua natureza fonológica é mais complexa do que sua notação pode nos induzir a acreditar.”

Outros casos em que dados fonéticos relevantes não puderam ser expressos na notação proposta são: a) a forma da F_0 nas sílabas acentuadas em exclamações com o uso de pronome interrogativo, e b) a declinação leve de F_0 e o aumento da duração da consoante da sílaba acentuada nas asserções incrédulas.

Além das notações propostas, o trabalho de Moraes (2008) também contribuiu ao estabelecer a função distintiva de acentos tonais prenucleares, como pode ser visto no Quadro 6, reproduzido em parte de Moraes (2008, p.397). Observando o Quadro 7, em comparação com o Quadro 6, nota-se que é o acento tonal pre-nuclear que distingue as declarações neutras das perguntas globais e dos comandos.

Quadro 7 – Notação dos contornos prenucleares do português brasileiro e seus respectivos contextos⁶⁴

Fonologia	Contextos
L+H*	Afirmação, questão polar...
L+L*	Asserção incrédula
H+H*	Questão global, exclamação com pronome exclamativo, comando

Fonte: Adaptado de Moraes (2008, p.397).

Em suma, vale destacar, como as principais contribuições de Moraes (2008): a) união de experimento de dados acústico e perceptivo por meio da síntese de características específicas fonéticas em busca de isolar os dados fonológicos; b) abrangência de enunciados com relação à pragmática (o pesquisador faz uso de contextos para definir a diferença dos sentidos dos enunciados analisados) e c) uma proposta de notação refinada resultante da abordagem metodológica escolhida em que se constatou a necessidade de se especificar, na construção de um sistema de notação para o Português Brasileiro,

64 “L+H*: asserção, pergunta de resposta sim ou não...; L+L*: asserção incrédula; H+H*: pergunta com pronome interrogativo, comando.”

não presentes na notação convencionalizada no sistema do ToBI⁶⁵ para a língua inglesa, os seguintes fatores:

(i) a tonal upstep, that allows an upward scaling of the pitch of both L and H tones, thus generating modified (contrastive) versions of the regular L and H tones (opposing neutral statements to contrastive contours, for instance); (ii) the intra-syllabic melodic shape of the final stressed syllable, by means of a contrastive alignment of its F_0 peak (opposing yes-no questions to requests, for instance); (iii) the lengthening of the stressed syllable (opposing statements to warnings, for instance) (Moraes, 2008, p.396).⁶⁶

Em resumo, há sobre a entoação do PB descrições globais por diferentes abordagens: Cagliari (2007), Moraes (1998) e Truckenbrodt, Sândalo e Abaurre (2009); em todos eles, há considerações sobre a natureza da relação entre a entoação e sua significação, mencionando, pelo menos, as diferenças entre tipos sintáticos de sentença (declarativas, exclamativas, interrogativas etc.). Há também estudos comparativos entre o PB e o PE na vertente da Fonologia AM, com contribuições tanto para o entendimento da hierarquia prosódica do PB (Tenani, 2002), como para um melhor entendimento da prosódia em relação a outros componentes linguísticos, como a sintaxe (Fernandes, 2007).

65 A sigla TOBI significa tons e índices de quebra (“*tone and break indices*”). TOBI é o padrão para a descrição da prosódia da maior parte das variedades do inglês americano, como proposto por Silverman et al. (1992).

66 “(i) um salto tonal, que permite uma escala de direção ascendente para altura melódica de ambos os tons L e H, que gerasse, em consequência, versões modificadas (contrastivas) dos tons regulares L e H (opondo declarações neutras a contornos contrastivos, por exemplo); (ii) a forma melódica intrassilábica da última sílaba acentuada, por meio de um alinhamento contrastivo do seu pico de F_0 (opondo perguntas alternativas sim e não a pedidos, por exemplo); (iii) o prolongamento da sílaba acentuada (opondo declarações neutras a avisos).”

Análises comparativas da entoação das línguas inglesa e portuguesa

Além de descrições da entoação das línguas do *corpus* dessa pesquisa em separado; há estudos comparativos que envolvem as línguas inglesa e portuguesa, a saber: Cruz-Ferreira (1983) e Hirst e Di Cristo (1998). O primeiro envolve o estudo por meio de experimento perceptivo do inglês britânico e do português europeu, com vistas a analisar compreensão dos sentidos da entoação por não nativos. Já o segundo é uma compilação de resultados de análises da entoação de algumas línguas de forma isolada, incluindo o inglês norte-americano e o português brasileiro.

Cruz-Ferreira (1983) faz uma pesquisa sobre a compreensão de não nativos sobre a entoação do inglês britânico e do português europeu, para tanto, a autora se utiliza da notação para descrição da entoação de O'Connor e Arnold (1961) e da proposta de análise da entoação e seus sentidos de Halliday (1970), por conta de seus conceitos de tom, tonalidade e tonicidade, que a autora utiliza para marcar as diferenças da forma para a produção de sentidos nas línguas em análise.

O estudo da entoação do inglês e do português empreendido por Cruz-Ferreira (1983) é de cunho perceptivo, seu experimento contrapõe as respostas, diante de diferentes padrões entoacionais, de nativos (grupo de controle) e não nativos, com o objetivo de notar como e por quê padrões entoacionais de uma língua não nativa são compreendidos ou não compreendidos. Os sujeitos respondem por meio de dois testes: um perceptivo (notar se há semelhança ou diferença nas duas sentenças de cada par) e um interpretativo (relacionar a que sentido o par de sentenças ou cada uma das sentenças do par é associado – o sentido é verificado por meio de um número finito de glosas oferecido ao sujeito participante da pesquisa), no qual busca-se analisar a capacidade de identificação e interpretação do não nativo diante dos padrões distintivos da língua estrangeira.

Como o objetivo desse estudo é a compreensão do não nativo, o foco do estudo são as diferenças entre as duas línguas e não

suas semelhanças. Uma das diferenças apontadas pela autora está na constituição do conjunto de contornos melódicos nucleares de cada língua; para o inglês, a autora utiliza a descrição de contornos melódicos de O'Connor e Arnold (1961), a saber: a) decrescentes: decrescente baixo e decrescente alto; b) crescentes: crescente baixo e crescente alto; c) bidirecionais: crescente-decrescente e decrescente-crescente; e d) compostos: decrescente mais crescente.⁶⁷ Para o português, a autora apresenta uma proposta de descrição, seguindo os mesmos padrões do inglês, e destaca os seguintes contornos melódicos nucleares: a) decrescentes: decrescente alto, decrescente baixo e decrescente baixo baixo; b) bidirecional: crescente-decrescente; c) crescente: crescente baixo e crescente alto; e d) contornos nivelados: nivelado médio e nivelado baixo.⁶⁸

Vale destacar que o trabalho referido não oferece uma descrição detalhada da entoação dos dois sistemas em análise e nem é esse seu objetivo, mas, ao comparar a compreensão de nativos e não nativos sobre as línguas inglesa e portuguesa, oferece indícios sobre as características relevantes nas descrições da entoação das línguas, por considerar que a sensibilidade do falante nativo é uma base confiável, em especial, para uma descrição semântica da entoação (Cruz-Ferreira, 1983, p.339).

O trabalho de Hirst e Di Cristo (1998), por outro lado, é de natureza descritiva. Os autores realizam um levantamento dos dados de características da entoação de 20 línguas, entre elas o inglês norte-americano e o português brasileiro. Os autores salientam que deram mais atenção às diferenças do que às semelhanças na comparação entre os dados de cada língua. Eles também indicam que não há um único quadro teórico de análise, em razão da falta de consenso

67 "According to O'Connor & Arnold (1973), the nuclear tones of English are: simple falling: **low-fall** (LF), **high-fall** (HF), simple rising: **low-rise** (LR), **high-rise** (HR), bidirectional: **rise-fall** (RF), **fall-rise** (FR), compound: fall-plus-rise (F+R)." (Cruz-Ferreira, 1983, p.65).

68 "The nuclear tones of Portuguese are: three simple falling tones: high-fall (HF), low-fall (LF), low low-fall (Low LF), one bidirectional falling tone: rise-fall (RF), two simple rising tones: low-rise (LR), high-rise (HR), two level tones: mid-level (ML), low-level (LL)." (Cruz-Ferreira, 1983, p.79).

ainda existente sobre a forma de representação do elemento prosódico da entoação, porém procuram destacar as características fonéticas das línguas em discussão.

Partindo das análises do inglês norte-americano de Bolinger (1998), Moraes (1998) e Hirst e Di Cristo (1998) elencam semelhanças e contrastes entre as línguas em questão, considerando as características globais, locais ou recorrentes da entoação⁶⁹ na descrição de padrões básicos não enfáticos, de modos e expressividade, efeitos contextuais e focalização, formação de sintagmas e organização textual e padrões estereotipados.

A partir do tipo de comparação proposto acima, os autores elencam as seguintes características como iguais no IA e no PB: a) uma entoação invariavelmente crescente em perguntas eco;⁷⁰ b) a não continuidade é marcada por entoação crescente ou altura melódica alta tanto em declarações como em perguntas; c) em declarações na ordem neutra (i.e., tema seguido de rema, de acordo com Hirst e Di Cristo, 1998, p.30) há um movimento crescente ou uma subida final.

Por outro lado, também foram destacadas as seguintes diferenças entre o IA e o PB: a) quando o tema segue o rema, há um padrão melódico crescente ou sem acento para IA, enquanto para BP há um movimento decrescente baixo; b) a proeminência extra-advinda de uma focalização pode ser alinhada à principal sílaba acentuada em IA, em PB essa proeminência pode recair ou em uma sílaba não acentuada anterior ou em uma sílaba com acento secundário; c) o final de uma unidade tonal é sinalizado por um movimento tonal final

69 “[...] global characteristics – affecting the whole intonation unit, local characteristics – affecting a single point in the sequence and recurrent patterns which occur several times on a smaller sequence usually containing just one stressed syllable.” (Hirst; Di Cristo, 1998, p.19). (“As características globais afetam toda a unidade entoacional, as características locais afetam um ponto único na sequência e os padrões recorrentes ocorrem diversas vezes em uma pequena sequência que geralmente contém apenas uma sílaba acentuada”).

70 Perguntas eco, são perguntas que ecoam a pergunta original ou pedem uma repetição, como pode ser visto, respectivamente, nos exemplos de Hirst e Di Cristo (1998, p.26): “– How do you like it? – How do I like it?” e “– John came last week. – When? – Last week.”

em inglês, e em português, é marcada pela presença do acento ou núcleo final da sentença.

Vale ressaltar que Hirst e Di Cristo (1998) propuseram um procedimento internacional de descrição da entoação, considerando alvos da altura melódica, o INTSINT (*International Transcription System for Intonation*); porém, esse padrão é seguido apenas na análise de Moraes (1998) e não na de Bolinger (1998), que são a origem dos dados para a comparação apresentada. Nesse sentido, é importante considerar a afirmação de Hirst e Di Cristo (1998, p.40) de que:

it is very often difficult to decide whether differences between descriptions are due to different theoretical and/or methodological approaches or whether they are to be put down to genuine differences between the systems constituting language specific prosodic parameters.⁷¹

Conclusão

Considerando a revisão da literatura apresentada, a presente pesquisa se inscreve na perspectiva de comparação do elemento prosódico da entoação em duas línguas, a saber: IA e PB, dentro de uma mesma perspectiva metodológica e teórica. Dessa maneira, espera-se poder afirmar a validade de algumas semelhanças e diferenças entre as línguas estudadas.

Além disso, pode-se dizer que os estudos da entoação baseiam-se muito em falas produzidas especialmente dentro da programação dos experimentos desenhados para o conhecimento de determinado evento fonológico, regulando seu contexto de produção, com o intuito de controlar variáveis e poder realizar afirmações válidas. Com referência às análises realizadas a partir de fala laboratorial

71 “[...] é frequentemente muito difícil decidir se as diferenças entre descrições são devidas a diferentes abordagens teóricas ou metodológicas ou se elas devem ser explicadas como diferenças genuínas entre sistemas constituindo parâmetros prosódicos específicos da língua.”

(*laboratory speech*), Hirst e Di Cristo (1998, p.43) levantam as seguintes questões:

how far does variability in the situations in which speech is produced influence the results obtained under these conditions? To what degree do generalizations obtained from isolated sentences apply to more spontaneous situations of communication? Do speakers make use of the same prosodic competence in all cases or are completely different processes at work?⁷²

Espera-se que essa pesquisa possa contribuir com os estudos já realizados sobre a entoação do PB e do IA, com relação às questões levantadas por Hirst e Di Cristo, apresentadas acima, pois analisa uma fala não preparada para fim da pesquisa. Por ser uma fala produzida dentro do âmbito dramático (filme de desenho animado), o *corpus* propicia a obtenção de dados próximos ao que se produziria em uma situação real de comunicação. Por outro lado, por não controlar o contexto de produção dos dados, as observações obtidas nessa pesquisa se restringem ao uso específico analisado e podem oferecer opções dos falantes, mas não generalizações sobre a totalidade de opções do falante no uso das línguas analisadas.

72 “quanto as variáveis das situações nas quais a fala é produzida influencia os resultados obtidos nessas condições [fala laboratorial]? Até que ponto as generalizações obtidas de sentenças isoladas se aplicam a situações mais espontâneas de comunicação? Os falantes fazem uso da mesma competência prosódica em todos os casos ou os processos que estão em funcionamento são completamente diferentes?”

2 CONSTITUIÇÃO DO CORPUS

Folktales are real.

Italo Calvino (1980, p.xviii)¹

O presente trabalho tem como *corpus* de pesquisa o material de áudio referente aos diálogos do filme *Shrek* (2001) em duas línguas, PB e IA. O objetivo deste capítulo é apresentar a justificativa para a seleção do *corpus* com relação à proposta de análise da entoação, assim como, pontuar as implicações dessa escolha nos resultados da pesquisa apresentada.

Este capítulo é composto de três partes: na primeira parte, as questões que subjazem à seleção do *corpus* são apresentadas; em seguida, é traçado um breve histórico dos filmes animados e o papel do filme *Shrek* (2001) nesse cenário; posteriormente, o processo de produção desse gênero de filme é considerado, destacando as carac-

1 “Os contos de fada são reais.” O texto original está em italiano. A versão em inglês foi traduzida por George Martin.

terísticas da dublagem² nas duas versões analisadas, original e dublada em outra língua, com especial atenção aos fatores que devem ser considerados na análise dos resultados obtidos nessa pesquisa.

Filmes animados como *corpus* de pesquisa

Ao considerar o objetivo dessa pesquisa de comparar os padrões entoacionais das línguas: PB e IA, com especial destaque para os sentidos carreados por esses padrões, propõe-se a análise de fala de filmes animados. A seguir, são apresentadas as vantagens de se utilizar a fala de filmes como *corpus*, a necessidade de um contexto propício para um estudo comparativo e as implicações do tipo de *corpus* escolhido para os resultados da pesquisa.

Uso de falas de filmes como *corpus* de pesquisa

Um dos fatores interessantes a ser observado quando se considera utilizar falas de filmes para o estudo da entoação é o contexto de produção do material a ser analisado: fala artificial (adaptada para os fins da pesquisa) ou natural (produzida sem adaptação aos fins da pesquisa).

Com relação aos tipos de material usado para pesquisas da entoação, Roach (2001, p.185-186) faz um comentário sobre as dificuldades de se pesquisar a relação entre entoação e suas funções semântica e pragmática. Em primeiro lugar, ele descreve tipos de investigações científicas sobre a entoação que, em seu ponto de vista, são problemáticas por causa de seu caráter subjetivo, grande variação e dificuldade de interpretação: a) leitura de frases in-

2 O termo *dublagem* é utilizado para a gravação de voz da tradução em outra língua, enquanto para a gravação de voz original, destina-se o termo *interpretação de voz* (Les-sa, 2002, p.19). Porém, como a preocupação maior desta pesquisa é com os aspectos linguísticos do material de áudio produzido do que com as características dramáticas deste processo de produção, o termo *dublagem* será usado indistintamente.

ventadas pelo analista utilizando diferentes padrões entoacionais, b) leitura do analista de sentenças com entoação diferente para que os informantes-ouvintes digam qual atitude está sendo expressa, escolhendo livremente os nomes das atitudes ou a partir de uma lista previamente definida pelo pesquisador, c) leituras do grupo de informantes de sentenças isoladas, cuja entoação é induzida por atitudes descritas em um cartão oferecido ao leitor-informante. Em seguida, o autor afirma que uma abordagem realista seria com o uso de gravações de fala espontânea de falantes com posterior seleção dos enunciados a serem analisados. Porém, tal processo de escolha é delicado, pois haveria a necessidade de escolher frases neutras que não comprometessem a interpretação do ouvinte pelo valor semântico carregado por outros dados linguísticos como, por exemplo, itens lexicais. Enfim, o autor apresenta a seguinte conclusão sobre os métodos de estudo da entoação:

The choice of material is much less free for someone studying natural speech. Nevertheless, if we are ever to make new discoveries about intonation, it will be as a result of studying what people actually say rather than inventing examples of what they might say (Roach, 2001, p.186).³

Considerando o que foi expresso acima, pode-se dizer que um estudo com o *corpus* retirado de filmes apresenta algumas vantagens, como: a) o não estranhamento em que são recebidos pelo público geral, b) a acessibilidade ao contexto de produção dos enunciados e c) a variação de uso de recursos expressivos, por causa de seu caráter artístico.

Em primeiro lugar, as falas dos filmes se baseiam em enunciados reais e provocam a sensação de naturalidade a seus ouvintes, ou seja, em geral, não há estranhamento do público com relação à fala apresentada no cinema. Com relação às falas da dramaturgia,

3 “A escolha de material é bem menos livre para alguém que estuda o falar natural. No entanto, se vamos fazer alguma nova descoberta sobre a entoação, ela será resultado do estudo sobre o que as pessoas realmente dizem mais do que da invenção de exemplos do que elas *poderiam* dizer.”

o cineasta Jorge Furtado (2012) comenta: “Eu me preocupo muito quando estou escrevendo com o modo como as pessoas vão ouvir. Escrevo com o ouvido. Isso é uma característica de quem trabalha com a dramaturgia do teatro e do cinema. Com quem escreve um texto que vai ser ouvido”.

Outra característica dos enunciados dos filmes são que eles, geralmente, não são frases isoladas, eles apresentam um contexto de uso de língua interpretável. Halliday (1970, p.22) traz exemplos fora de contexto linguístico ao iniciar suas considerações sobre o padrão entoacional do inglês e conclui que “one cannot draw a sharp line between the expression of meanings on the one hand and the expression of attitudes and emotions on the other”,⁴ já que existe uma variação de significados engendrados pelas escolhas de tom. Porém, “dados os contextos linguísticos e de uso da linguagem, é relativamente fácil prever o valor linguístico dos elementos suprassegmentais prosódicos envolvidos na fala real” (Cagliari, 1992, p.149).

Além do mais, os filmes apresentam uma gama de variações de expressão bem ampla em razão das diferentes maneiras de sensibilizar o telespectador, por exemplo: pela ironia, humor, agressividade, suspense, empatia, entre outros;⁵ tal variedade de exemplos de uso da entoação seria difícil de ser encontrada em algumas horas de gravação, ou até, em muitas horas de gravação do falar natural.

Considerando os aspectos apresentados, justifica-se o uso do áudio de filmes para a observação da entoação nas línguas naturais.

Estudo comparativo

Além de considerar as possibilidades de um estudo da entoação por meio das falas de filmes, considerados aqui como enunciados

4 “ninguém pode traçar um linha precisa entre a expressão de significados de um lado e a expressão de atitudes e emoções de outro.”

5 Ao comentar sobre o fato de a entoação ser o elemento prosódico mais utilizado na caracterização das atitudes do falante, Cagliari (1992) afirma que esse recurso linguístico é muito explorado pelos atores de teatro, cinema e televisão.

não naturais, e, ao mesmo tempo, também não adaptados para a pesquisa, é preciso refletir sobre o objetivo dessa pesquisa de comparar os padrões entoacionais em duas línguas. Para alcançar tal objetivo, é necessário que se observe um contexto propício a esse fim, isto é, com controle de variáveis para permitir uma comparação adequada.

Em gravação de falas naturais, corre-se o risco de fazer horas e não conseguir situações e usos semelhantes para a comparação nas duas línguas-alvo da pesquisa. Portanto, a escolha por analisar filmes dublados, analisando a versão original dublada em inglês e a versão dublada em português torna-se oportuna. Com a definição de um *corpus* de falas produzidas em contexto específico e semelhante, mesmo filme em duas versões de dublagem, é possível minimizar a dificuldade de comparação, já que serão observadas situações idênticas e enunciados similares.

Ainda, o estudo comparativo torna-se um elemento de seleção de trechos a serem analisados, pois a diferenciação (entre o modelo de variação melódica nos mesmos trechos do filme em cada língua) torna-se um critério anterior à interpretação das atitudes minimizando, dessa forma, a subjetividade. Desse modo, a pesquisa proposta pode contribuir com os estudos sobre a entoação ao poder fornecer resultados a partir de uma gama mais restrita de variáveis do que um falar real, mas, ao mesmo tempo, de uma abordagem não tão subjetiva (com relação à atribuição de aspectos atitudinais do sentido) como o estudo de frases isoladas.

Este estudo comparativo da entoação de duas línguas dentro de um ambiente controlado de situações, como no caso do filme, também só é possível por meio da tecnologia disponível a partir do uso dos DVDs, que permite assistir ao mesmo filme com o áudio em inglês e em português. Nesse sentido, convém lembrar que: “[...] reinterpretar os dados antigos dentro de novas tecnologias e metodologias é também uma forma de pensar a língua de outros pontos de vista, olhar coisas escondidas, reorganizar o sistema” (Cagliari, 1997, p.9).

Outra dificuldade para a análise comparativa de falas poderia ser a diferença entre o atuar e o dublar. O ator da versão original

teria a vantagem de utilizar gestos corroborando com sua fala e, dependendo das ações desempenhadas, o som produzido teria outras nuances de sentido. Sendo assim, buscou-se um controle de variáveis que fosse mais favorável à comparação desejada nessa pesquisa, e elegeram-se os filmes animados como recorte do *corpus*.

Uma das razões para a restrição do *corpus* a filmes animados é que tanto na versão original quanto na dublada, os atores/dubladores só têm a voz como instrumento expressivo. Tanto para a gravação original quanto para as dublagens, os profissionais precisam atuar em um espaço pequeno e em uma única posição, em frente ao microfone. Eles não podem realizar gestos grandiosos ou acrobacias que acompanhariam algumas cenas em outros filmes e que provocariam mudanças em sua fala. Portanto, nas dublagens há uma exacerbação do atuar, com vistas a incorporar mais expressividade à voz. Sobre esse aspecto, Cameron Diaz, atriz dubladora da personagem Fiona no filme *Shrek* (2001), afirma:

you have to be right there in front of the microphone, so the exertion and the sounds that you are making aren't really about, you know, it's not what it sounds like when you're actually making an impact on somebody [...] it's almost like you are acting even more, you know, you have to sort of overact (Diaz, 2007).⁶

Ainda com relação à linguagem disponível para o ator dublador em filmes animados, é importante salientar que a animação (recursos visuais) é realizada pelos profissionais técnicos, portanto, os atores de dublagem não podem se fiar em suas expressões físicas para compor o personagem. Nesse tocante, é preciso considerar que os movimentos faciais dos atores dubladores podem ser copiados ou imitados,⁷ porém os animadores se utilizam de várias fontes para a

6 “você tem de estar bem em frente ao microfone, então o esforço e os sons que você está fazendo não são realmente como, sabe, não é o que soa quando você está realmente provocando um impacto em alguém [...] é como se você estivesse interpretando mais, sabe, você tem que exagerar na atuação um pouco.”

7 O recurso de “captura de *performance*” já foi utilizado por alguns longas animados

animação, portanto, ainda assim, a maior contribuição do ator dublador é a fala.

Outro fator técnico importante sobre os filmes animados é que a gravação das dublagens é realizada sempre em estúdio com o uso de microfones colocados bem à frente dos atores dubladores, assim a qualidade sonora das falas é alta. Um arquivo de áudio, cujo sinal de fala é facilmente reconhecível, é importante para realizar uma análise acústica confiável com o uso de softwares específicos para tal atividade.

A escolha por filmes animados se deve, principalmente, pela possibilidade de diminuir as variáveis que afetam uma análise da entoação com relação a seus aspectos sintáticos, semânticos e pragmáticos dos sentidos carreados. Por essa razão, foi feita a seleção por um *corpus* que promovesse uma comparação de situações similares de uso da língua. Em outras palavras, nos filmes animados, pode-se contar com o controle das seguintes variáveis: mesma situação de produção da fala (gravação em estúdio), e mesmo contexto de uso (mesma história com os mesmos personagens), uso expressivo do recurso da fala e boa qualidade do sinal sonoro da fala.

O *corpus* e a pesquisa

Ao discutir o papel dos filmes animados como *corpus* dessa pesquisa, é importante mencionar que o estabelecimento de um contexto específico de produção dos enunciados em análise apresenta duas facetas: por um lado, trechos de filmes possuem tipos diversos de enunciados; por outro lado, são o resultado da produção de poucos falantes.

Os filmes propiciam a observação de um conjunto de recursos linguísticos variado, pois não é um material adequado e adaptado para a observação de um único aspecto linguístico. Mesmo assim, é

como *Final Fantasy* (2001) e *Expresso Polar* (2004), no qual as ações e expressões dos atores são digitalizadas e colocadas nos desenhos, juntamente com as vozes. Nesses casos, a gravação é feita em estúdio, porém os atores se movimentam de forma virtual para a captura dos movimentos. Além disso, não há a gravação tradicional das vozes em estúdio específico.

sempre possível fazer um recorte, uma seleção de tipos de enunciados ou de tipos de funções a serem analisadas, por exemplo, observar somente as sentenças interrogativas. No entanto, neste livro, consoante o objetivo de comparar modelos de variação melódica relacionando os sentidos carreados, uma seleção de vários padrões é mais interessante. Assim, a comparação de padrões entoacionais de PB e de IA é traçada de forma global.

Por outro lado, o fato de essa pesquisa estar restrita aos enunciados produzidos em um trecho específico de um filme e por um número de falantes também específico e reduzido, não permite que se faça generalizações sobre o uso de determinados recursos linguísticos. Na verdade, o que pode ser feito é o levantamento de opções de padrões entoacionais para os falantes de PB e de IA, com relação aos sentidos carreados no trecho em análise do filme. Essas opções são consideradas parte das línguas em análise tanto por conta da produção dos dubladores como pela recepção sem estranhamento (em relação à artificialidade da fala) dos ouvintes, público em geral, usuários das línguas analisadas.

Ao considerar que não há estranhamento do telespectador quando assiste à maioria dos filmes, pode-se dizer que a fala ali presente reflete a intuição do falante/ouvinte. Porém, é importante notar que, em razão das restrições de tempo na duração de determinadas cenas, os enunciados podem não refletir o padrão linguístico das primeiras opções dos falantes, por sofrer restrições da atividade de tradução. Assim, os resultados dessa pesquisa se restringem às opções que os falantes de PB e IA possuem atualmente oferecidas pelo sistema linguístico para carrear sentidos; no entanto, os padrões descritos podem não refletir as primeiras opções desses falantes em circunstâncias naturais semelhantes. Dessa forma, considerações sobre o processo de tradução nos filmes e também sobre a frequência no uso dos padrões entoacionais e respectivos sentidos são importantes, porém não estão inclusas no escopo dessa pesquisa.

O fato de que o material analisado é composto de conversações não naturais, torna evidente que os resultados obtidos na pesquisa aventada são limitados pelo *corpus*, mas poderão ser utilizados por

pesquisas mais abrangentes que investiguem a fala natural. Acreditamos que delimitar o *corpus* propicia um olhar mais significativo na comparação entre línguas almejada, podendo, ao mesmo tempo, oferecer reflexões relevantes para que pesquisas futuras possam fazer asserções sobre a funcionalidade da entoação em contextos mais amplos.

Shrek (2001): o filme animado

Após a escolha dos filmes animados para o *corpus* dessa pesquisa, fez-se o recorte para a análise do áudio de apenas um filme, *Shrek* (2001). Nesta seção, apresenta-se um histórico dos filmes animados e a inserção do filme selecionado nesse contexto, a partir de algumas considerações sobre a evolução tecnológica (desenvolvimento de técnicas que permitiram a caracterização de personagens humanos, assim como a animação de efeitos de fogo, grama e líquidos) e temática irreverente (conto de fadas moderno, humor satírico e irônico, apelo ao público jovem, uso de músicas pop como trilha sonora etc.) por ele apresentada.

Em primeiro lugar, ao falar de filmes animados, é importante considerar a diferença entre o gênero de filme e a técnica de filmagem. O gênero filme animado refere-se a filmes em que as imagens feitas à mão ou por computador são aliadas às vozes dos atores e nos quais são retratadas histórias em que personagens imaginários e objetos inanimados ganham vida: falam, agem, expressam sentimento, são vilões ou heróis. Já o termo animação refere-se à técnica da junção de sequências de fotogramas uma a uma (*frame by frame*), que gera a ilusão do movimento, em oposição à filmagem realizada em tempo real. As cenas se constituem de fotogramas de objetos estáticos, inanimados, ou de desenhos, feitos à mão ou gerados por computador (*Computer Animated Images – CGI*).⁸

8 A sigla CGI refere-se à tecnologia e computação gráfica em 3D tanto para gerar imagens, efeitos especiais ou ilusões de movimento (cf. www.filmsite.org).

Alguns marcos históricos do filme animado citados por Tim Dirks (2012) são: a) a primeira apresentação da técnica de animação, ainda sem o acompanhamento do som, em 1892 em Paris por Charles-Emile Reynaud sob o título de *Pantomimes Lumineuses*, do qual faziam parte três pequenas animações; b) o primeiro filme animado produzido em 1906, *Humorous Phases of Funny Faces* pelo cartunista americano J. Stuart Blackton, c) o primeiro longa animado, já colorido, produzido na Alemanha, *The Adventures of Prince Achmed (Die Abenteuer des Prinzen Achmed)*, em 1926, d) o lançamento de *Branca de Neve e os Sete Anões (Snow White and the Seven Dwarfs)*, em 1937, primeiro longa animado americano produzido pelo cartunista Walt Disney.

A Walt Disney foi dado um Oscar honorário, uma estatueta e sete estatuetas pequenas, por *Branca de Neve e os Sete Anões*, “recognized as a significant screen innovation which has charmed millions and pioneered a great new entertainment field” (IMDB, 2012).⁹ O filme tornou-se um clássico da Disney, por introduzir os traços marcantes dos filmes animados a surgir posteriormente. De acordo com Dirks (2012):

The earliest animated films that most people remember seeing are the later, more sophisticated Disney feature films that contain exquisite detail, flowing movements, gorgeous and rich color, enchanting characters, lovely musical songs and tunes, and stories drawn with magical or mythological plots (Dirks, 2012).¹⁰

Filmes animados se tornaram fonte de entretenimento tanto para crianças quanto para adultos (cf. anexo A, para pequena lista de filmes animados elaborada por Tim Dirks, 2012). Nos anos de 1990, houve o ressurgimento dos filmes animados aliados ao uso de CGI.

9 “reconhecido como uma inovação significativa cinematográfica, que encantou milhões e foi pioneiro em um grande e novo campo de entretenimento.” (IMDB, 2012).

10 “Os primeiros filmes animados que a maioria das pessoas se lembra de ter visto são os mais recentes e mais sofisticados filmes animados da Disney com detalhes extraordinários, movimentos fluidos, cores ricas e exuberantes, personagens encantadores, melodias e músicas adoráveis, e histórias com enredo mágico e mitológico” (Dirks, 2012).

O primeiro filme animado completamente feito com CGI foi uma produção da união entre a *Disney* e a *Pixar* (originalmente uma empresa de George Lucas, comprada posteriormente pela *Apple* de Steve Jobs), *Toy Story* (1995). Na mesma época, outra empresa no ramo de animação surge: *Dreamworks SKG*, que em parceria com *Pacific Data Images* (PDI) lança o filme animado *FormiguinhaZ* (1998).

Em 2001, foi lançado pela *PDI/Dreamworks* o filme *Shrek*, o primeiro a ganhar o Oscar de Melhor Filme de Animação (instaurado pela primeira vez no mesmo ano). As características peculiares do filme são: seus avanços no uso de CGI (acréscimo de novos elementos, como fogo, roupas, humanos etc.), apresentação de um conto de fadas moderno (às avessas do tradicional conto de fadas da *Disney*) e trilha sonora utilizando músicas pop. Seu sucesso, a terceira maior bilheteria do ano, rendeu à *DreamWorks Animation SKG* sua primeira franquia, com a produção das sequências: *Shrek 2* (2004), *Shrek Terceiro* (2007), *Shrek Para Sempre* (2010). Também foram lançados curtas-metragens sobre a série: *Shrek 3-D* (2003), *Shrek no Natal* (2007), *O Susto de Shrek* (2010), *O Natal Shrektacular do Burro* (2010), além de um longa sobre um dos personagens da franquia: *Gato de Botas* (2011).¹¹ Outros produtos também foram produzidos, como videogames e uma comédia musical: *Shrek O Musical*, que foi apresentado pela primeira vez em Seattle em 2008, mesmo ano em que estreou na Broadway; em 2011, a comédia musical começou um *tour* pelos Estados Unidos e, simultaneamente, é apresentado em Londres; há ainda previsão para a turnê desse entretenimento ao vivo no Brasil (*Shrek the Musical*, 2012).

A série de filmes *Shrek* foi inspirada no livro infantil *Shrek!*, de William Steig, cartunista, ilustrador e autor de premiados livros infantis.¹² William Steig foi cartunista da revista *The New Yorker* de 1930 até sua morte em 2003; sua obra inclui mais de 1.600 desenhos e cerca de 120 capas da revista. Seu primeiro livro infantil premiado

11 Os títulos em inglês dos filmes citados são: *Shrek 4D* (2003), *Shrek The Halls* (2007), *Scared Shrekless* (2010), *Donkey's Christmas Shrektacular* (2010), *Puss in Boots* (2011).

12 Cf. us.macmillan.com/author/williamsteig.

foi *Sylvester and the Magic Pebble* (1970), cujo personagem principal é um Jumento que se transforma em uma pedra; sua temática aborda questões filosóficas como: a diferença entre causa e efeito real e mágica, expressar sua mente, onipotência, felicidade, metafísica, entre outros.¹³ Os contos de Steig são conhecidos por seu humor negro, pelo uso de torneios frasais (jogo de palavras inteligente, cultivado e, geralmente, irônico), pela prosa direta e surpreendente e pelas mensagens humanas (Puig, 2001).

Shrek! (“medo” em ídiche)¹⁴ foi publicado em 1990, quando o autor tinha 83 anos. No livro ilustrado original, Shrek, um ogro que vive em um pântano, é enviado por seus pais a percorrer o mundo, ele encontra uma bruxa que lhe conta seu destino: casar-se com uma princesa. Na busca pela princesa, Shrek tem diversas aventuras, entre elas, ele mata um dragão e um cavaleiro. Finalmente, encontra a princesa por quem se apaixona: “the most stunningly ugly princess on the surface of the planet”¹⁵ (Macmillan, 2012). Eles se casam e vivem “horriavelmente para sempre”. De acordo com Polan (2012), o personagem Shrek não é só feio esteticamente, ele também faz coisas feias como matar cavaleiros, porém o leitor é levado a torcer pelo personagem; Shrek não considera sua feiura, vista pelas outras pessoas, como um aspecto negativo, ele gosta de ser repulsivo.

O filme *Shrek* (2001) é baseado livremente no conto citado acima, de apenas 25 páginas, é um filme animado de 93 minutos, no qual foi acrescentada uma variedade de personagens que não apareciam no original, especialmente personagens de contos de fada tradicional. Wloszczyna (2001a) lista a presença de 31 personagens de contos de fadas na versão audiovisual da história do ogro Shrek.¹⁶ Ao fazer referências a personagens que povoam o universo literário

13 Cf. www.teachingchildrenphilosophy.org/wiki/Sylvester_and_the_Magic_Pebble.

14 Cf. www.thejewishmuseum.org/exhibitions/Steig

15 “a princesa mais impressionantemente feia do planeta” (Macmillan, 2012).

16 A lista de Wloszczyna (2001a) inclui: os Três Ursos, os Três Porquinhos, os Três Ratos Cegos, o Lobo Mau, Pinóquio, Gepeto, Peter Pan, Sininho, Cinderela, Branca de Neve, os Sete Anões, as Três Fadas Madrinhas, o Flautista de Hamelin, Homem-bis-coito, Robin Hood e seus homens, A Velha Senhora no Sapato e o Espelho Mágico.

infantil e que já se tornaram personagens de filmes, em especial, os produzidos pelos estúdios Disney, *Shrek* (2001) pode ser considerado um filme de paródia para crianças (Wikipedia, 2012).

De acordo com site de crítica dos espectadores, *Rotten Tomatoes*, a partir de 176 resenhas, nas quais houve 89% de aprovação: “while simultaneously embracing and subverting fairy tales, the irreverent Shrek also manages to tweak Disney’s nose, provide a moral message to children, and offer viewers a funny, fast-paced ride”¹⁷ (Rotten, 2012). O autor do conto original também recebeu positivamente o lançamento de *Shrek* (2001), Jeanne Steig, esposa do escritor e ilustrador informou: “We were afraid it would be too sickeningly cute and, instead, Bill just thought they did a wonderful, witty job of it”¹⁸ (Puig, 2001). William Steig faleceu em 2003 e foi homenageado no filme *Shrek 2* (2004) com a menção nos créditos finais: “In memory of William Steig, 1907-2003”¹⁹.

A sinopse oficial do filme *Shrek* (2001) é apresentada a seguir:

Once upon a time in a far away swamp there lived an ornery ogre named Shrek (Mike Myers) whose precious solitude is suddenly shattered by an invasion of annoying fairytale characters. There are blind mice in his food, a big, bad wolf in his bed, three little homeless pigs and more, all banished from their kingdom by the evil Lord Farquaad (John Lithgow). Determined to save their home not to mention his own Shrek cuts a deal with Farquaad and sets out to rescue the beautiful Princess Fiona (Cameron Diaz) to be Farquaad’s bride. Accompanying him on his mission is a wisecracking Donkey (Eddie Murphy) who will do anything for Shrek...except shut up. Rescuing the Princess from a fire-breathing dragon may prove the least of their problems when the deep, dark secret she has been keeping is revealed. (Dreamworks, 2012).²⁰

17 “o irreverente Shrek simultaneamente envolve e subverte os contos de fada ao mesmo tempo em que também procura cutucar a Disney, prover uma mensagem moral para crianças e oferecer a seus espectadores entretenimento engraçado e de ritmo rápido.”

18 “Tínhamos medo de que bonito de forma enjoativa, mas, ao contrário, Bill achou que fizeram um trabalho maravilhoso e engenhoso.”

19 “Em memória de William Steig, 1907-2003” (*Shrek 2*, 2004).

20 “Era uma vez, em um pântano distante, vivia um ogro mal educado, chamado Shrek (Mike Meyers), cuja preciosa solidão é destruída pela repentina invasão de personá-

A partir das informações da sinopse oficial já é possível notar algumas características específicas da versão audiovisual de *Shrek* (2001): diferenças no enredo e na caracterização do personagem Shrek em comparação com o livro ilustrado no qual é baseado, temática irreverente e manutenção de características de um conto de fadas.

Em primeiro lugar, nota-se que o personagem Shrek do filme já é bem mais maduro do que o personagem do livro, não há menções a seus pais e o que o leva a sair do pântano é uma invasão de sua casa e não a ordem de seus pais. A primeira versão da *DreamWorks Animation SKG* envolvia um ogro mais próximo da versão do livro, um ogro mais jovem e também de bom coração, cuja voz foi feita por Chris Faylor, astro do programa de comédia americano *Saturday Night Live*. Porém, o comediante faleceu antes do término da produção e foi preciso realizar uma nova seleção para a voz de Shrek. Mike Meyers aceitou o convite para dublar e um novo personagem surge, um ogro mais adulto.²¹

Outra diferença marcante entre o livro e o filme são as referências a personagens de contos de fadas, o que não existe no livro. A maneira como esses personagens são tratados foge da forma tradicional, isso pode ser visto logo na qualidade dada a eles na sinopse acima: “criaturas de conto de fadas *irritantes*” (Dreamworks, 2012, grifo nosso). Essa irreverência chamou a atenção do público e da mídia, no lançamento de *Shrek* (2001), o jornal *USA Today* publicou seis artigos, dos quais três (50%) tratavam das figuras de contos de fadas que apareciam no filme. No artigo “*‘Shrek’ spins jokes from*

gens de contos de fadas irritantes. Há ratos cegos em sua comida, um lobo grande e mal em sua cama, três porquinhos sem teto, e outros. Todos banidos de seu reino pelo vilão Lorde Farquaad (John Lithgow). Determinado a salvar a casa deles e a sua própria, Shrek faz um acordo com Farquaad e sai em busca da bela Princesa Fiona (Cameron Diaz), para ela se tornar a noiva de Lorde Farquaad. Acompanhando-o em sua missão, está o jocoso Burro (Eddie Murphy) que fará tudo por Shrek... menos se calar. Salvar a Princesa de um dragão que solta fogo pode ser o menor de seus problemas, quando o segredo profundo e negro guardado pela princesa é revelado.”

21 Cf. jimhillmedia.com/editor_in_chief1/b/jim_hill/archive/2004/05/17/how-quot-shrek-quot-went-from-being-a-train-wreck-to-one-for-the-record-books.aspx, para detalhes sobre as primeiras versões de *Shrek* até a versão final lançada em 2001.

fairy tales” (“Shrek faz piada dos contos de fadas”), Wloszczyna (2001b) busca compreender como o filme tornou-se tão divertido:

How do they do it? By taking dead-aim potshots at the hoary conventions of animated fairy tales and making us [audience] unwitting co-conspirators in the spoofing of a rival studio. Those brainwashed on all things Disney (meaning, nearly the entire world) will recognize the slams at the expense of Pinocchio and Tinkerbell. Cinderella and Snow White (who, we’re assured, isn’t “easy” just because she lives with seven little men) engage in a slapping match, and the Gingerbread Man’s spicy invitation to “Eat me!” comes as a ribald shocker.²²

O tipo de humor apresentado pode ser compreendido de diferentes formas pelo público infantil e pelo público adulto. De acordo com o analista de recortes de bilheteria, Paul Dergarabedian, o apelo do filme a todas as idades contribui para seu sucesso: “Kids will like it because of the characters, but some of the humor is going to go over their heads and will be caught by the grown-ups. It’s going to have critical acclaim and mass appeal. And it begs for repeat viewing, which is what gets you into the long-term big box office”²³ (Seiler, 2001a).

A direção e a produção do filme²⁴ apresentam como uma das razões para o surgimento desse estilo satírico a jovialidade do

22 “Como eles fazem isso? Criticando diretamente as convenções tradicionais dos contos de fadas animados e tornando-nos [telespectadores] conspiradores inconscientes na sátira ao estúdio rival. Aqueles que sofreram lavagem cerebral por todas as coisas da Disney (quero dizer, quase o mundo todo) reconhecerão as críticas a Pinóquio e Sininho. Cinderela e Branca de Neve (que nos é assegurado que ela não é ‘fácil’ só porque mora com sete homenzinhos) se enfrentam a tapas e o convite apimentado do Homem-Biscoito, “Me coma”, causa um choque irreverente.”

23 “As crianças vão gostar do filme por causa dos personagens, mas parte do humor será compreendido pelos adultos. Ele terá aclamação da crítica e apelo à massa. E assistir de novo será uma pedida, que é o que torna um filme recorde de bilheteria por um prazo longo.”

24 *Shrek* (2001) foi dirigido por Andrew Adamson e Vicky Jensen, seu roteiro foi escrito por Ted Elliott, Terry Rossio, Joe Stillman e Roger S.H. Schulman, e foi produzido por Aron Warner, John H. Williams e Jeffrey Katzenberg e pelos coprodutores Ted Elliott e Terry Rossio, pelos produtores executivos Penney Finkelman Cox e Sandra Rabins e coprodutor executivo David Lipman (Dreamworks, 2012).

novo público e também da equipe de produção do filme, pertencentes à geração MTV (Seiler, 2001a). Seiler (2001a) ainda cita Jerry Beck, historiador de filmes de animação, que acredita que as críticas aos clichês velhos são o que atrai a nova geração de crianças, adolescentes e os adultos da geração *baby boomers* ao filme *Shrek* (2001).

Silva (2007, p.38-51) estuda a adaptação do conto *Shrek!* (Steig, 1990) em um texto fílmico *Shrek 2* (2004) e conclui que ambos são textos paródicos e satíricos e, por isso, explicitam os mecanismos desse gênero. Em outras palavras, a autora expõe que uma paródia se utiliza das mesmas estruturas do gênero parodiado para despir os mecanismos desse gênero e apresentar sua crítica.

Nesse sentido, tanto *Shrek!* como *Shrek 2* são textos ao mesmo tempo homogeneizantes e desnortativos. No primeiro caso, mantêm em sua estrutura narrativa, os mesmos elementos dos contos de fadas tradicionais: príncipe encantado, princesa, bruxa/fada, cavalo branco, feitiço. No segundo, transgridem esses contos, pois o príncipe é um ogro; a princesa é horrorosa; o cavalo branco é um burro; e a fada madrinha, na verdade, é uma bruxa (Silva, 2007, p.49-50).

O mesmo pode ser dito do primeiro filme da franquia *Shrek*, na sinopse oficial de *Shrek* (2001), citada acima, nota-se a conformidade aos mecanismos dos contos de fadas com o uso das expressões comumente encontradas no gênero, como “*era uma vez*” ou “em um pântano *distante*”; porém, ao mesmo tempo, há a inclusão do inesperado, como a troca do “reino” pelo “pântano”.

Considerando o apelo do texto satírico e cômico de *Shrek* (2001) ao público, vale mencionar a hipótese de Silva (2007, p.41), com relação ao valor capitalista de uma adaptação de um romance em um filme:

Nesse sentido, um dos possíveis motivos para a adaptação fílmica do conto de Steig diz respeito à demanda de um contexto moderno (pós-industrial), que responde à saturação das composições clássicas

presas a um referencial de unidade e exemplaridade – ou seja, o príncipe encantado – e apresenta-nos como ‘herói’ moderno, fragmentado, desencantado, anômalo: um ogro. Shrek, embora filho dessa modernidade, não consegue integrar-se à sociedade moderna e excludente a qual parodia.

Essa demanda do público contemporâneo parece ter realmente sido atendida pela franquia Shrek, pois não é possível negar o grande sucesso de bilheteria da quadrilogia que rendeu bilhões ao seu estúdio criador, considerando apenas os números relativos às apresentações do filme no cinema (Quadro 8). Esse encontro feliz da temática do filme com o público gerou interesse também em outras esferas: quando os editores do livro “*Investigating Shrek: power, identity and ideology*” decidiram escrevê-lo, eles foram surpreendidos com o interesse do público por análises intelectuais do ogro: “Astonished at the response our project had elicited, we became all the more convinced that Shrek deserved serious attention. Apparently, the green ogre was a more important social actor than we had given him credit for”²⁵ (Lacassagne; Nieguth; Dépeltau, 2011, p.4). Os editores, ao analisarem a transformação do texto literário ao texto filmico inspirado e suas razões políticas (superar o estúdio tradicionalmente dominante na área de animação) sugerem: “the Shrek franchise offers both a reflection and a critique of some of the cultural conventions that characterize modernity”²⁶ (Lacassagne; Nieguth; Dépeltau, 2011, p.4).

25 “Surpresos com a resposta obtida pelo nosso projeto, ficamos mais convencidos que *Shrek* merecia atenção especial. Aparentemente, o ogro verde era um agente social mais importante do que tínhamos pensado.”

26 “a franquia *Shrek* oferece tanto uma reflexão quanto uma crítica de algumas das convenções culturais que caracterizam a modernidade.”

Quadro 8 – Arrecadação dos filmes animados da franquia *Shrek*

Filmes	Milhões de dólares da bilheteria bruta (doméstica)	Milhões de dólares da bilheteria bruta (internacional)	Os mais notáveis nos EUA (desde 2011)
1. <i>Shrek</i> (2001)	\$268	\$484	7ª melhor bilheteria de todos os tempos
2. <i>Shrek 2</i> (2004)	\$441	\$920	Maior bilheteria de todos os tempos
3. <i>Shrek the Third</i> (2007)	\$323	\$799	5ª melhor bilheteria de todos os tempos
4. <i>Shrek Forever After</i> (2010)	\$238	\$753	13ª melhor bilheteria de todos os tempos

Fonte: Adaptado de Dirks (2012).

Outra característica a ser considerada é a presença de uma moral final. Seiler (2001a) apresenta a moral do filme *Shrek* (2001) do ponto de vista de dois dos atores/dubladores principais do filme: Cameron Diaz (voz de Fiona) e Mike Meyers (voz de Shrek). A atriz diz que “The heart of Shrek is that we should love ourselves for who we are and not judge ourselves or others by their outward characteristics”,²⁷ e o comediante acrescenta: “Don’t let a handful of people decide what beauty is”.²⁸ Nas sequências dos filmes da franquia *Shrek*, a moral é ainda parte importante. Em entrevista ao site *Close-up Films* sobre o lançamento de *Shrek Terceiro*, Mike Meyers, relaciona a mensagem dos filmes, aceitação de si mesmo, à identificação do público com o personagem principal:

27 “O âmagô de *Shrek* é que devemos nos amar pelo que nós somos e não julgar a nós mesmos pelos outros ou pelas características externas.”

28 “Não deixem que algumas pessoas digam o que é belo.”

You know the film is based on the idea of accepting yourself and, and loving yourself and giving your own sense of self-worth to yourself, and er in *Shrek One*, Shrek had to learn the lesson that just because he's an Ogre, you know, he is still able to be loved. Er, in the second film he overcomes his own self-hatred of being an Ogre and says "you know, I, I can be married". In the third film he faces fatherhood. That even though he himself believes that Ogres can't make good fathers, by the end of it he realises that he actually can be, and that's... it's the same lesson at three different times of his life, and I think that's why this film has such a tremendous impact on people, is because you get such a sense of it being a trilogy and about a life, and we're just meeting him at different points of his life. I mean, sometimes you see it with sequels that they don't have any reason to exist, and this movie keeps having a great reason, because he still has to learn that lesson of loving himself (Meyers, 2012).²⁹

Dessa forma, a ironia, a paródia e a forma satírica de representar dos personagens de contos de fadas é um traço da modernidade. A saga do ogro, o anti-herói, um príncipe mais humanizado, mais real (Silva, 2007, p.37), que é marginalizado, mas que tem todos os bons traços de caráter para ser aceito na sociedade, corresponde ao anseio de um novo público que busca a representação da sua realidade nas formas de entretenimento.

Além da sátira com relação aos personagens de contos de fadas, há também, no filme, inúmeras alusões à cultura pop, com reproduções de cenas famosas de filmes, como uma cena de luta do filme

29 "Sabe, o filme é baseado na ideia da aceitação de si mesmo, amar a si próprio e a se valorizar do seu próprio jeito; e, o *Shrek Um*, Shrek teve de aprender a lição de que só porque ele é um ogro, sabe, ele ainda pode ser amado; no segundo filme, ele supera seu próprio ódio de ser um ogro e diz: 'sabe, posso me casar'. No terceiro filme, ele encara a paternidade. Isso mesmo quando ele acredita que ogros não podem ser bons pais, no final, ele nota que ele pode ser um bom pai e... É a mesma lição em três momentos diferentes da vida dele, e é por isso que acho que esse filme tem um impacto tremendo nas pessoas: porque você tem a noção de ser uma trilogia e de ser sobre a vida, na verdade, nós estamos nos encontrando com ele em três diferentes momentos da vida dele. Quero dizer, às vezes você vê sequências que não tem razão de ser, este filme continua tendo uma ótima razão, porque ele ainda precisa aprender a lição de amar a si mesmo."

Matrix (1999), ou a semelhança do reino de Lorde Farquaad com os parques temáticos da Disney. Outra inovação do filme é o uso de músicas pop na trilha sonora, em vez das tradicionais canções preparadas em especial para o filme. Essas analogias permitem mostrar “personagens fictícios como se vivessem em nosso tempo” (Bastos, 2006, p.3). O designer de produção, James Hegedus, explica. “It’s animation that conveys an emotional memory from real life. That’s what connects with the audience. This is a new medium that’s just being born right now”³⁰ (Seiler, 2001a).

O filme *Shrek* (2001) realmente inicia um novo gênero de desenho animado com sátiras aos personagens de contos de fadas e com analogias a referências da contemporaneidade. Não só os outros três longas da franquia *Shrek* seguem a mesma linha, mas filmes animados de outros estúdios também usufruíram da mesma fórmula; *Deu a Louca na Chapeuzinho Vermelho* (2005), *Enrolados* (2010) e *Valente* (2012) são alguns exemplos.

Acredita-se que a relação análoga com a realidade encontrada no filme *Shrek* (2001) reflete-se na linguagem, na escolha vocabular, nas estruturas, e também nas marcas da prosódia. Nesse sentido, por ser o primeiro filme do gênero, torna-se interessante este filme ser o *corpus* dessa pesquisa, por essa conexão da linguagem do filme animado com a realidade, contemporaneidade. Além das outras características comentadas na seção anterior sobre a adequação do filme animado para os objetivos da pesquisa realizada.

A preocupação da aproximação com a realidade, tão procurada pelo público da contemporaneidade se reflete nos traços avançados do desenho, na tecnologia de computação gráfica inovadora, no enredo em forma de paródia, na caracterização humana e satírica dos personagens, na moral social impingida na história, no uso e divulgação de vozes de atores conhecidos como dubladores, na trilha sonora pop, nas referências à cultura pop. Todo esse cuidado com a representação da realidade, algo inovador no gênero de filmes de

30 “É animação que transmite uma memória emocional que vem da vida real. Isso é o que o conecta com o público. É um novo meio que está nascendo exatamente agora.”

animação, é algo atrativo para o tipo de pesquisa aqui delineado, pois o estudo dos padrões entoacionais e seus sentidos contribui na medida em que pode ser reconhecido por seus falantes como algo natural e real. Portanto, o levantamento das várias características do filme em análise com vistas a criar um mundo de fantasia próximo ao real corrobora a hipótese de que a linguagem do filme teve o cuidado também de soar real aos telespectadores; assim, os resultados alcançados com relação aos padrões entoacionais dispostos pelos sistemas da língua inglesa e da língua portuguesa encontrados no *corpus* servirão como exemplos válidos do uso desses dois sistemas linguísticos em análise.

***Shrek* (2001): produção e línguas**

Nas seções anteriores foram apresentadas as razões para a seleção do *corpus* de acordo com os objetivos da pesquisa aqui apresentada, considerando a escolha por analisar o material de áudio de filmes animados e a contextualização do filme selecionado, *Shrek* (2001). Resta ainda traçar algumas considerações sobre o processo de produção do filme em questão, com especial destaque para a dublagem; nesse sentido, alguns aspectos já mencionados relacionados à seleção do *corpus* serão retomados, pois a escolha do mesmo se deu a partir de algumas características do processo de dublagem. Além disso, ao pôr em foco a dublagem, discutir a voz dos personagens, dos profissionais da voz envolvidos e a variedade linguística presente no filme torna-se imprescindível.

De acordo com o site oficial dos estúdios *DreamWorks Animation SKG* (www.dreamworksanimation.com), a produção de um filme animado inclui várias etapas, a partir do surgimento de uma ideia até o lançamento do produto. O primeiro passo é a redação do roteiro (*script*). Depois são feitos os esboços, imagens, de como as palavras do roteiro poderiam ser representadas por meio visual (*storyboard*); após a aprovação dos desenhos pela direção do filme eles são fotografados digitalmente, e a esses desenhos são acresci-

dos música de fundo, diálogos e efeitos sonoros, essa etapa dura aproximadamente 18 meses. Depois chega a etapa do desenvolvimento visual, são desenvolvidos o mundo de fantasia e os personagens dos filmes, considerando cores e estilo artístico por meio de vários estudos, que incluem trabalho com esculturas, modelos, desenhos, pinturas etc. Com a história, cenários e personagens prontos há a seleção das vozes (*casting*) que darão vida aos personagens que já foram criados, portanto a preocupação é maior com a adequação das vozes dos atores do que com a aparência dos mesmos: “we’re much more concerned with what an actor sounds like than how he or she looks”³¹ (Dreamworks, 2012). Após a gravação dos diálogos ainda faltam quatro fases: modelar os movimentos dos personagens por meio de uma escultura; marcar os movimentos que seriam realizados com câmeras em cada cena; fazer a animação dos personagens a partir dos movimentos criados anteriormente e também sincronizando as cenas com os áudios e, finalmente, há a inserção dos efeitos especiais, como o movimento das águas, o vento soprando na grama etc. Finalmente, após essas fases, as cenas ficam prontas para o público.

Na época do lançamento de *Shrek* (2001), o maior avanço do filme foi atribuído ao avanço com relação à técnica de animação do filme anterior do estúdio, *Formiguinhaz* (1998). O estúdio *Dream-Works* inovou com o uso de CGI para produzir vários elementos (o que tornou o desenho animado mais real) como o fogo, os líquidos, os humanos e as roupas. Este foi o primeiro filme a produzir humanos digitais muito próximos dos reais, pela atenção dada a diversos detalhes; o molde dos personagens incluiu um molde do esqueleto, depois um molde da musculatura e seu movimento, depois moldes da roupa e o movimento de cada textura introduzida; ou seja, cada movimento no esqueleto, reflete em um movimento da musculatura e um movimento do tecido da roupa, o que dá uma maior impressão de realidade ao desenho animado (Tech, 2001).

31 “estamos mais preocupados com como soa a voz do ator do que com a aparência dele ou dela.”

Como foi expresso na descrição do processo de produção dos filmes animados, a gravação das vozes dos atores/dubladores ocorre depois que já foram definidas as formas das personagens, os lugares onde a estória vai se passar etc.; porém, antes do processo de animação, portanto, na dublagem original a voz é gravada antes de as cenas serem terminadas. Essa ordem na produção de um filme animado tem dois desdobramentos interessantes para a nossa pesquisa. Por um lado, a dublagem original tem efeito na futura animação a ser realizada, o que não acontece nas futuras dublagens; por outro lado, os atores/dubladores nas duas versões têm somente o recurso expressivo da voz como ferramenta de atuação; esses dois aspectos são detalhados a seguir.

O fato de a gravação das vozes ser anterior à animação dos personagens e das imagens do filme torna possível a gravação em vídeo dos atores enquanto estes dublam, o que pode servir de inspiração para a equipe de animação: “We usually videotape the actors performing their roles to help provide reference for the next phases of production and to make sure that we capture key expressions, reactions and other nuances”³² (Dreamworks, 2012). Porém, vale ressaltar que a atuação dos atores não é a única referência para os animadores; é preciso lembrar que, antes da gravação das vozes, foi realizado um longo estudo sobre o personagem, que inclui uma montagem prévia de como os movimentos corporais e faciais desse personagem são sincronizados. Além disso, os animadores têm outras fontes à sua disposição, como a experiência com a criação de outros personagens, a observação de movimentos dos animais e a observação de movimentos em si mesmo para os movimentos mais humanos (Tech, 2001).

O fato de os atores/dubladores não poderem contar diretamente com sua expressão facial como um instrumento de atuação faz com que os profissionais procurem enfatizar sua atuação na modulação de sua voz. Sobre atuar em filmes animados, Eddie Murphy, em entrevista ao *USA Today* (Seiler, 2001b), diz: “In live action, it’s

32 “Nós geralmente gravamos em videotape a atuação dos atores para ajudar com referências para as próximas fases da produção e para garantir que nós capturamos as expressões chave, reações e outras nuances.”

just me and what I would do with my body and my face and my approach to a scene”;³³ já nos filmes animados a interação entre os atores ocorre de forma assíncrona e depende somente do som que ouvem do dublador com quem contracenam. Mike Meyers compara esse trabalho com jogar xadrez pelo correio: “It’s like Eddie Murphy improvises, and I improvise off his (recorded) improvising. It ends up we’re improvising together, only with the U.S. Post in between”³⁴ (Seiler, 2001b).

Outro fator importante para essa pesquisa, já mencionado anteriormente, que resulta da gravação de cada fala de cada personagem de forma isolada e em estúdio, é que o material de áudio dos filmes animados possui ótima qualidade para análise acústica por meio de *softwares*. Seiler (2001b) explica que o processo de dublagem é diferente de uma atuação em filmes não animados e informa que as quatro estrelas de *Shrek* (2001), Mike Meyers, Cameron Diaz, Eddie Murphy e John Lithgow, nunca gravaram uma única fala juntos.

Já foi considerado o contexto da gravação das vozes originais para a pesquisa, é preciso, então, olhar para a gravação da dublagem em uma língua estrangeira. Em primeiro lugar, será apresentada uma breve comparação entre os dois tipos de tradução de material audiovisual: a dublagem e a legendagem. Em seguida, será explicitado o processo de dublagem por meio do desenvolvimento dessa técnica no Brasil até a realização da dublagem de *Shrek* (2001) em PB.

O processo de dublagem é uma das opções para que um filme atinja um maior número de telespectadores, em especial crianças e analfabetos. Se os processos de legendagem e dublagem de produtos audiovisuais forem comparados, serão notadas vantagens e desvantagens no uso de cada um. Goris (1993, p.170 apud Baker; Saldanha, 2009) lista entre as possíveis desvantagens da dublagem a perda

33 “Nos longas-metragens, sou só eu e o que posso fazer com meu corpo, meu rosto e minha abordagem da cena.”

34 “É como se o Eddie Murphy improvisasse, e eu improvisasse a partir da improvisação (gravação) dele. No fim, estamos improvisando juntos, mas com o correio dos Estados Unidos no meio.”

de autenticidade quando poucos atores/dubladores fazem as vozes de diversos personagens interpretados por atores diferentes em um mesmo filme e a impossibilidade de manter a ilusão de autenticidade por conta da presença de marcas visuais dos personagens e dos cenários. Porém, no caso dos desenhos animados, o fato de a imagem e os sons serem produzidos em momentos diferentes proporciona a mesma expectativa de autenticidade tanto para o filme animado original e o filme animado dublado; assim as desvantagens supracitadas têm pouco efeito nesse gênero de filme.

Com relação a aspectos mais relacionados à esfera linguística, outras desvantagens podem ser citadas, como as dificuldades do tradutor em adequar a tradução ao tempo de cena e a sincronização da fala traduzida à cena considerando o movimento dos lábios, *lip synch* (Goris, 1993, p.170 apud Baker; Saldanha, 2009). Porém, o mesmo autor, ao citar as vantagens desse processo, diminui a influência dos pontos negativos citados, pois a dublagem permite a produção de um texto mais homogêneo e menos reduzido em razão de sua natureza oral, que é a mesma do texto original. Além disso, a dificuldade de sincronizar o movimento dos lábios costuma ser bem menor do que se imagina:

Matching sounds to lip movements is only an issue in close-up shots, where the speaker's face and lip movements are visible. And even here, not all the sounds have to be matched. Only labials and semi-labials, where the mouth has to be closed, require careful matching sounds (Baker; Saldanha, 2009).³⁵

Vale destacar que, considerados como dois métodos de tradução de texto audiovisual, legenda e dublagem, é seguro dizer que cada um possui restrições linguísticas no tocante à produção de uma fala equivalente na língua-alvo. Baker e Saldanha (2009) acrescentam:

35 "Sincronizar sons aos movimentos dos lábios é só um problema em cenas de *close-up*, nas quais a face do falante e os movimentos dos lábios estão visíveis. E mesmo nesse caso, nem todos os sons precisam combinar. Só os labiais ou semilabiais, nos quais a boca tem de estar fechada, requerem uma sincronização cuidadosa do som."

“any form of audiovisual translation, including dubbing, plays a unique role in developing national identities and national stereotypes”³⁶. Porém, a análise da dublagem com extensão para a cultura dos países envolvidos não faz parte do escopo dessa pesquisa.

O processo de dublagem no Brasil se iniciou com o filme *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), que foi lançado dublado em PB em 1938, nove meses após o lançamento nos Estados Unidos, com diálogos e canções em PB. A dublagem foi acompanhada por um representante dos estúdios Walt Disney, como ocorreu em outros países também, e o filme foi bem-sucedido em terras brasileiras. As primeiras dublagens foram realizadas em estúdios de gravadoras e com direção de especialistas na área da música também. Os primeiros estúdios de dublagem só surgiram na década de 1950, quando, além dos filmes animados, produções estrangeiras com atores começaram a chegar ao Brasil e a serem transmitidos pela televisão com cada vez mais audiência. Porém, muito do que era feito dependia da improvisação; a profissionalização do trabalho do dublador só começou por volta da década de 1970, com o desenvolvimento da Rede Globo. Depois, com o advento da rede paga de televisão e dos DVDs, houve um grande aumento no número das empresas de dublagem e de profissionais da área, pois a demanda do mercado exige rapidez na elaboração e finalização das dublagens, mas somente no eixo Rio de Janeiro-São Paulo (Lessa, 2002, p.73-90).

O processo de dublagem de um filme animado para outra língua é diferente da interpretação de voz feita no original, pois o processo de dublagem começa com o filme já todo pronto enquanto no original a gravação é parte mediana do processo. Os estúdios de dublagem recebem a cópia do filme com áudio e vídeo sincronizados e com tempo e frames marcados, *time coder*. Isso é importante tanto para o tradutor, o dublador e o diretor de dublagem. A tradução procura prover um texto sincronizado a cada cena e, em casos necessários, aos movimentos dos lábios. Se houver uma disparidade entre o texto

36 “Qualquer forma de tradução audiovisual, incluindo a dublagem, tem um papel único no desenvolvimento de identidades e estereótipos nacionais.”

do tradutor e a cena, o dublador e o diretor ainda podem mudar o texto na hora da gravação. Outro fator interessante é que o dublador tem à sua disposição, nos momentos de ensaio e na gravação, o vídeo do filme em uma tela, a versão sonora original do filme por meio de fones de ouvido e o script com o texto traduzido em outra tela especial com a marcação de tempo (*loops* ou anéis) (Lessa, 2002, p.114). O ensaio, ouvindo a voz original, levava a uma produção com sotaque, chamado no Brasil de “americanização”, já que a maioria dos filmes era oriunda dos Estados Unidos; porém esse já não é um problema das dublagens atuais.

Hoje, além da facilidade do som original no fone, há a possibilidade de ouvir o que foi dublado anteriormente para saber a interpretação dada pelo ator, para dar uma continuidade. Isto porque, obviamente, o ritmo de cada idioma é diferente. Assim, uma resposta ou uma reação a uma determinada pergunta pode ser feita com uma entonação diferente (Lessa, 2002, p.118).

Portanto, os processos de interpretação de voz no filme animado original e no dublado na nova versão em língua estrangeira são diferentes. No primeiro caso, o ator/dublador é o criador da personalidade do personagem por meio da voz; além disso, suas expressões faciais e até mesmo sua estrutura física podem servir de inspiração para os profissionais na animação dos personagens. É preciso destacar também que o som, na versão original, é gravado antes e o visual é que deve se adequar às falas gravadas. Já na versão em língua estrangeira, como a imagem e os efeitos especiais já estão finalizados é o áudio que deve ser sincronizado à imagem. Em outras palavras, há uma inversão na ordem dos eventos que leva a uma mudança no trabalho dos atores/dubladores; porém, ainda vale destacar que, apesar de haver uma influência do trabalho dos atores do filme original, o dublador sempre tem a liberdade de modificar as falas (inclusive o texto dos tradutores). Essa liberdade de fazer as adequações necessárias para prover um texto apropriado ao público, ou seja, os falantes da língua-alvo da dublagem é uma razão para se considerar

que o trabalho dos profissionais da voz nas duas versões de filmes animados, na realidade, é mais semelhante do que diferente, pois é a expressão artística por meio da linguagem oral que está em funcionamento nesse trabalho. Lessa (2002, p.73), após analisar o trabalho de dublagem no Brasil destaca essa condição igualitária dos atores/dubladores nas duas versões:

Quando falamos sobre o dublador, referimo-nos ao ator que sobrepõe uma interpretação vocal em um produto audiovisual nacional ou estrangeiro. Aquele que cria uma voz para um personagem animado, por exemplo, não está necessariamente dublando, já que, na maioria das vezes, a interpretação vocal é feita antes da produção do desenho. Há, obviamente, diferenças entre ambas, como também existem outras técnicas de tradução das produções. Mas, nas duas situações, o profissional se utiliza apenas da voz, diretamente, para realizar seu trabalho.

A voz nos filmes animados é muito importante, pois, como dito anteriormente, ela caracteriza o personagem. No filme *Shrek* (2001), as vozes dos famosos foram utilizadas como chamariz para o filme, como se eles fossem as estrelas do filme. Os principais personagens masculinos, que são os que aparecem no recorte analisado nessa pesquisa, são: Shrek, Burro e Lorde Farquaad. Na versão norte-americana eles foram interpretados, respectivamente por Mike Meyers, Eddie Murphy e John Lithgow, como já citado anteriormente; no Brasil, esses personagens foram dublados por Bussunda, Mário Jorge de Andrade e Cláudio Galvan. De (9) a (14), são feitas descrições breves sobre a carreira e a origem de cada profissional envolvido diretamente na produção das falas que compõem o *corpus* dessa pesquisa:

(9)

O canadense Mike Meyers é ator, comediante, roteirista e produtor de filmes. No começo de sua carreira participou do grupo de comédia *Second City* da cidade de Toronto, CA, depois trabalhou com atividades relacionadas à comédia em Londres, Inglaterra. Tornou-se famoso depois que se juntou ao elenco do programa de comédia

Saturday Night Live da rede NBC em Nova Iorque, EUA. Seus pais são de Liverpool e Meyers tem ascendência inglesa, irlandesa e escocesa. Ficou famoso com o personagem principal de Wayne, dos dois filmes de *Quanto mais idiota melhor* (1992, 1993), com os três filmes sobre Austin Powers (1997, 1999, 2002) e com os 4 filmes de Shrek (2001, 2004, 2007, 2010) (Wikipédia, 2012).

(10)

Eddie Murphy, Edward Regan Murphy é do bairro do Brooklyn da cidade de Nova Iorque, EUA, começou como um comediante de stand up, depois entrou para o elenco de *Saturday Night Live* da NBC. O filme que o tornou famoso foi *Um Tira da Pesada* (1984), que ainda é uma das maiores bilheteiras nos EUA. O ator é muito conhecido por seu sorriso (emprestado ao Burro da franquia Shrek), seu jeito de falar característico e sua habilidade de interpretar vários personagens em um só filme (IMDB, 2012).

(11)

John Lithgow nasceu em uma família de artistas, sua mãe era atriz e seu pai ator e diretor de teatro. Ele nasceu em Rochester, estado de Nova York, EUA, graduou-se na Universidade de Harvard e recebeu bolsa da *Fullbright* para estudar na Academia de Música e de Arte Dramática de Londres. Além de sua altura, destaca-se também sua voz distintamente dramática (IMDB, 2012).

(12)

Bussunda, nome artístico de Cláudio Besserman Viana, natural do Rio de Janeiro. Humorista, Bussunda tornou-se conhecido do grande público pelo programa *Casseta & Planeta*, do qual fazia parte, na Rede Globo. Além do programa, escreveu livros, fez shows humorísticos e participou de filmes (Wikipédia, 2012).

(13)

Mário Jorge Andrade é ator/dublador e atual diretor de dublagem do estúdio *Herbert Richers*. Faz dublagem desde 1977 e tem vários

bonecos³⁷ em sua carreira, como é o caso de Eddie Murphy, a quem ele dubla no filme *Shrek* (2001). Foi locutor da Rede Globo nos anos de 1990 e também diretor do programa infantil TV Colosso, no qual também interpretou a voz do personagem Gilmar (Dublanet, 2012).

(14)

Claudio Galvan é ator, cantor lírico, bailarino, dublador e diretor teatral. Participou de várias novelas da Rede Globo como ator, dubla personagens de filmes animados com frequência, mas também dubla longas-metragens e seriados (faz a voz do personagem Hurley da série americana *Lost*). É famoso por ser o dublador oficial do personagem Pato Donald da Walt Disney (Dramaturgia, 2012).

Considerando o histórico pessoal e profissional dos artistas envolvidos na realização do filme *Shrek* (2001), mencionados acima, pode-se destacar algumas implicações para o *corpus* de análise dessa pesquisa, com relação à experiência dos mesmos com as variedades linguísticas de cada língua em análise. Para a discussão desse aspecto, levantaremos algumas observações de Lippi-Green (2012) sobre o papel dos sotaques³⁸ nos filmes do estúdio Walt Disney além de considerações sobre a representação das variedades linguísticas na mídia.

Lippi-Green (2012) em seu livro sobre os sotaques do inglês, quando considera as implicações da mídia durante o processo de aquisição de línguas nas crianças, traça algumas considerações sobre as representações dos sotaques nos filmes animados de Walt Disney, a partir da hipótese de que os filmes animados ensinam crianças a relacionar certas características e estilos de vida a alguns grupos sociais e a aceitar uma visão do mundo na qual a exclusão é parte intrínseca. Sua pesquisa abrangeu 38 filmes do estúdio Disney de 1937 a 2009,

37 “Boneco” é um termo utilizado na dublagem para designar os atores a quem o ator/dublador dubla sempre. Essa escolha é feita, geralmente, pelo cliente da empresa de dublagem.

38 Neste livro não será feita uma diferenciação entre os termos “sotaque” e “dialetos”; traçar essa diferenciação no material analisado não faz parte do escopo desta pesquisa.

sua metodologia incluiu descrição linguística de aspectos fonéticos, sintáticos e lexicais típicos das diferentes variedades do inglês, sendo que, nos casos de imitação de sotaque, cada rótulo dependeu de uma decisão sobre qual variedade estava sendo representada.

Um resultado interessante dessa pesquisa é a relação entre a variedade linguística do personagem e suas ações ou motivações. De acordo com Lippi-Green (2012), uma porcentagem próxima de 80% dos personagens que falam a variedade do Inglês Norte-americano nos filmes animados tem associação positiva, enquanto menos de 20% estão associados a motivações negativas. Já no caso de personagens que falam inglês britânico ou outros sotaques de países falantes de língua inglesa como primeira língua (australiano, canadense etc.), a porcentagem de associação positiva cai para quase 50% e a porcentagem de associação negativa aumenta para aproximadamente 30%. Finalmente, os sotaques estrangeiros falando a língua inglesa são os mais utilizados para representar personagens com motivação negativa, 40,7%. Os sotaques de estrangeiro também são usados na representação de personagens bons, porém em uma porcentagem bem menor do que na versão em Inglês norte-americano, 37%.

Diante desses resultados, é válido olhar para a representação da língua inglesa no filme *Shrek* (2001). Harvey, Pretzsch e Snowman (2007) fizeram uma análise segmental de pequenos trechos de fala dos principais personagens masculinos do primeiro filme da franquia. Em suas análises, as autoras constataram que os três atores que dão voz aos personagens, apesar de apresentarem variação nas suas interpretações com inserção de características de sua variedade nativa,³⁹ conseguiram apresentar a variedade do inglês desejada, a saber: inglês escocês para Shrek, inglês dos afro-americanos⁴⁰ para o Burro e inglês britânico para o Lorde Farquaad.

Em primeiro lugar, é possível notar a manutenção do padrão Disney de representação linguística apontado por Lippi-Green (2012),

39 As autoras informam que no caso do ator Eddie Murphy a variação é entre suas duas línguas nativas: inglês norte-americano padrão e inglês dos afro-americanos (Harvey; Pretzsch; Snowman, 2007, p. 4).

40 AAVE (*Afro-American Vernacular English*)

pois o vilão, Lorde Farquaad, busca ser apresentado com a variedade padrão do inglês britânico, *RP* (*Received Pronunciation*). Harvey, Pretzsch e Snowman (2007, p.29-31) comparam as variedades escolhidas para caracterizar os personagens e as atitudes sociais e psicológicas a elas associadas e indicam que o *RP* é visto como sinal de prestígio ou competência; porém, por ser falado por uma pequena minoria não tem apelo social principalmente com os jovens, imprimindo distanciamento com relação aos falantes dessa variedade, inclusive relacionando características negativas a seus falantes, como ser esnobe.

Já no caso do personagem principal e do coadjuvante, Shrek e Burro, há um contraste entre o que é geralmente retratado pelos filmes animados da Disney, de acordo com Lippi-Green (2012): motivação negativa dos personagens representados por uma fala pertencente a variedades fora do padrão norte-americano, e o que acontece na caracterização dos personagens do filme em análise; em outras palavras, o inglês escocês e o inglês afro-americano representam uma caracterização positiva dos personagens.

No caso de Shrek, Mike Meyers comenta sobre sua escolha pela variedade escocesa: “because half of my ancestors are from Scotland, and are working-class, immediately came to mind that a lovable working-class accent is the Scottish accent”⁴¹ (Meyers, 2012), afirmando que, se houvesse um jogo de classes no filme, o ogro certamente faria parte da classe trabalhadora. Em entrevista ao jornal britânico *The telegraph*, Meyers declara que foi escolhido para interpretar o papel de Shrek, pois compartilha com ele o mesmo tipo de autoestima baixa, característico de canadenses, brincando com seu país de origem; e Meyers acrescenta, sobre a escolha do acento escocês para o ogro: “It took a few times for me to get the voice right. I first tried it in a sort of Canadian accent, but it just didn’t connect, and, because fairytales are a European thing and ogres are more earthy, the Scottish accent just felt right”⁴² (Meyers, 2007). Nas duas declarações,

41 “porque metade de meus ancestrais é da Escócia, e da classe trabalhadora, imediatamente, lembrei-me que um sotaque da classe trabalhadora digno de ser adotado é o acento do inglês escocês.”

42 “Levei um tempo para acertar a voz. Primeiro tentei um sotaque meio canadense,

nota-se a preocupação do ator na caracterização dos personagens por meio da voz, indicando pelo sotaque escolhido a humanização do ogro (da classe trabalhadora) promovendo, assim, a identificação do público com relação ao anti-herói.

No entanto, apesar de seu uso na caracterização de personagens, a manipulação da voz tem suas limitações. Os atores mesmo percebem que o uso de uma variedade linguística é em parte realizada, como afirma Mike Meyers: “a sort of Canadian accent”⁴³ (Meyers, 2007, grifo nosso), ou seja, há alguns traços dos sotaques intencionados pelos profissionais (atores/dubladores), que são utilizados para caracterizar os personagens, mas, para a compreensão do grande público, há um limite ao uso de variedades diferentes do comumente apresentado pela mídia do entretenimento. Além disso, vale apontar que o trabalho do ator/dublador é em conjunto com o trabalho do diretor e a equipe de produção. O ator Eddie Murphy comenta que é bem estranho receber sugestões sobre pequenas inflexões na voz no trabalho da dublagem de animação e afirma: “Then, when you see it, you know why they wanted you to be a little more scared in one scene or a little angrier in another. It’s more of a group effort”⁴⁴ (Seiler, 2001b). É válido, então, dizer que as vozes nos filmes de animação são resultado de trabalho em conjunto com a percepção de várias pessoas sobre as características linguísticas necessárias para carrear determinados sentidos adequados ao material visual a ser animado, isso leva a uma interpretação linguística aceita pelos usuários da língua e não específica exclusivamente a um falante.

Sobre o uso de sotaques na mídia, Lippi-Green (2012) discorre sobre o treinamento dos atores para manipular a língua com relação ao discurso, aos diálogos e à invenção de sotaques e salienta, com especial destaque para a manipulação de sotaques e dialetos, que é

mas simplesmente não fez sentido, e porque os contos de fada são algo europeu e os ogros são mais mundanos, o inglês escocês pareceu certo.”

43 “um sotaque meio canadense.”

44 “Depois, você entende, você sabe o porquê eles quiseram que você ficasse um pouco mais assustado em uma cena ou um pouco mais bravo em outra. É mais um esforço em grupo.”

recomendado por instrutores da área que os atores não apresentem uma fala profundamente marcada pelo sotaque intencionado, pois os personagens precisam ter à sua disposição as mesmas escolhas linguísticas que os personagens cujo sotaque apresentado é idêntico ao do ator. Em outras palavras, há uma pequena manipulação no sotaque por questões identitárias do personagem, mas não tão distante do que é considerado natural aos ouvintes da língua inglesa presente na mídia e que é conhecida como a vertente padrão, no caso do filme *Shrek* (2001), o padrão do inglês norte-americano. Lippi-Green (2012) conclui: “Simply put, with a lot of hard work and good editing it may be possible to fool some of the people, some of the time.”⁴⁵

A questão da tentativa de neutralização do falar da mídia também está presente nos produtos midiáticos no Brasil. Mendes (2006) estuda o falar do *Jornal Nacional*, telejornal noturno de abrangência nacional produzido pela Rede Globo de Televisão, que é considerado como a representação de um falar que “não remete a lugar nenhum especificamente e aparentam propor, assim, certa neutralidade e maior compreensibilidade da notícia” (Mendes, 2006, p.13). Na verdade, em uma análise mais aprofundada, nota-se que a suavização das características regionais dos falares não está relacionada a um falar sem sotaque, mas sim a um sotaque do falar padrão (Mendes, 2006, p.22). Nesse sentido, a maior compreensibilidade desse falar da mídia advém da familiaridade desse público a esse sotaque específico.

Vale ressaltar, portanto, que esse “aparar” das características dialetais presentes nos falares dos brasileiros não é uma atitude isenta. Massini-Cagliari (2004, p.6) aponta para um efeito sociolinguístico importante dessa homogeneização:

Since people are not deaf to linguistic variation and are capable of realizing that the variety they speak is different from the Portuguese spoken on television, the vast majority of the Brazilian people develop a very

45 “Falando de forma direta, com muito trabalho duro e com boa edição é possível enganar algumas pessoas por algum tempo.”

strong complex of linguistic incompetence: they believe they do not speak Portuguese, but an incorrect form that does not deserve the name of Portuguese.⁴⁶

Assim, é correto afirmar que a televisão desempenha um papel decisivo no estabelecimento de uma variedade considerada padrão.⁴⁷ Considerando que os filmes são produtos relacionados aos produtos televisivos, a variedade retratada será próxima à padrão. No caso dos profissionais da versão em PB do áudio do filme *Shrek* (2001), todos possuem histórico nas produções da Rede Globo (trabalharam, pelo menos, como atores ou locutores de programas dessa rede de televisão); assim, suas interpretações refletem essa atenção dada à variante reconhecida pelo grande público, uma variante padrão do PB; no Brasil, o padrão do PB é a variedade dos usuários do eixo Rio-São Paulo (Mendes, 2006, p.22). O mesmo pode ser dito dos profissionais da voz da versão original norte-americana, pois todos também são atores experientes de longas-metragens ou de programas televisivos, especialmente da rede televisiva NBC (Mike Meyers e Eddie Murphy foram do elenco do programa *Saturday Night Live*, como mencionado em seu breve histórico nesta seção). Em outras palavras, o inglês e o português encontrados no filme *Shrek* (2001) são, durante a maior parte do tempo, equivalentes à chamada variedade padrão dessas línguas.

Além disso, os sotaques são instrumentos para a caracterização dos personagens, pois estão ligados a uma identidade, como, por exemplo, associar o personagem principal à categoria dos homens trabalhadores, promovendo a identificação do público. Por outro

46 “Como as pessoas não são surdas à variação linguística e são capazes de perceber que a variedade que eles falam é diferente daquela do português falado na televisão, a grande maioria dos brasileiros desenvolvem um complexo de inferioridade linguística muito forte.”

47 Jones (2011, p.xii) apresenta em seu dicionário de pronúncia, como o modelo base para as descrições, o inglês falado por profissionais das grandes redes de radiodifusão, valorizando essa variedade por sua credibilidade: “There is a useful degree of consistency in the broadcast speech of these speakers” (“Há um grau de consistência muito útil na fala para a transmissão radiofônica desses falantes”).

lado, um produto da mídia busca alcançar o maior número de pessoas possível, sendo assim, há uma contenção nas marcas de sotaques ou dialetos não padrão, não comuns na mídia, no sentido de evitar dificuldades de entendimento do público, em especial o público infantil. Sobre a relação conflitante entre a identidade e a inteligibilidade no uso de uma língua, Crystal (2003, p.186) comenta:

People who attend international conference, or who write scripts for an international audience, or who are 'talking' on the Internet have probably already felt the pull of this new variety [WSSE⁴⁸]. It takes the form, for example, of consciously avoiding a word or phrase which you know is not going to be understood outside your own country, and of finding an alternative form of expression. It can also affect your pronunciation and grammar.⁴⁹

Esse caráter internacional da língua inglesa pode ser visto no filme *Shrek* (2001), pois ele apresenta, ao contrário dos filmes da Disney até então, personagens com caracterização positiva com diferentes sotaques, no caso: escocês e afro-americano. Essa escolha é mais uma característica inovadora na busca da proximidade com a realidade buscada no filme; em outras palavras, ter outros sotaques além do norte-americano para os heróis torna o filme mais adaptado à realidade do inglês global, internacional.

Ao considerar o público internacional dos desenhos animados produzidos pelos grandes estúdios dos EUA, como a *DreamWorks*, é preciso destacar seu papel na divulgação do padrão da língua inglesa norte-americana.⁵⁰ Crystal (2003, p.127) afirma que a varie-

48 A sigla WSSE é usada por Crystal (2003) para se referir a uma provável variedade do inglês falado que está se construindo a partir do uso do inglês como uma língua global: *World Standard Spoken English*. É preciso destacar que o autor aponta que há a possibilidade de essa variedade se constituir no futuro ou não (Crystal, 2003, p.185-191).

49 "As pessoas que participam de conferências internacionais, ou escrevem roteiros para um público internacional, ou que falam na internet provavelmente já sentiram a demanda por essa variedade [WSSE]. Ela se forma, por exemplo, ao se evitar uma palavra ou expressão que você sabe que não será entendida fora do seu país, e ao procurar uma forma alternativa de expressão. Pode também afetar sua pronúncia e gramática".

50 A influência do inglês norte-americano nos falantes de outras variedades de inglês

dade que exerce a maior influência no desenvolvimento da língua inglesa no mundo é a norte-americana. Portanto, um olhar para o inglês dos filmes animados pode fornecer bons dados para o entendimento do funcionamento do sistema entoacional da língua inglesa. O mesmo pode ser dito da versão dublada em português, em outra dimensão, com a divulgação de uma variedade da língua portuguesa, aceita por seus usuários, em toda a extensão do território nacional. Considerando esse cenário, a pesquisa aqui realizada busca descrever algumas das possibilidades de uso de padrões entoacionais em relação aos sentidos por eles carregados em duas variedades linguísticas, que são aqui denominadas de Português Brasileiro e Inglês Norte-americano.

Nesta seção, buscou-se caracterizar o processo de dublagem tanto no filme original quanto na dublagem propriamente dita (em outra língua). Foram levantados vários aspectos que podem influenciar o olhar de um pesquisador ao material de áudio de um filme animado, em especial do filme *Shrek* (2001). Entre os fatores favoráveis a uma análise linguística desse material estão: a boa qualidade do áudio gravado em estúdio; a semelhança nas condições de expressão da voz tanto na dublagem original quanto na versão dublada em outra língua; a liberdade que os atores/dubladores têm em conjunto com a equipe de produção do filme para criar uma fala mais adequada à cena, o que possibilita uma incursão não só à intuição de um falante das línguas analisadas, mas às percepções de uma equipe de pessoas com relação a essa possibilidade linguística; e o contexto das falas pertencerem a um produto de entretenimento, no qual há uma preferência por um falar que detenha algumas características aceitas como padrão para atingir o público geral.

são atribuídas aos filmes produzidos nos EUA e ao jazz (cf. <http://www.youtube.com/watch?v=rbvumrknAKs&feature=share&list=SPA03075BAD88B909E&index=7>).

Resumo

Em resumo, buscou-se, neste capítulo, apresentar a contextualização do material que constitui o *corpus* da pesquisa apresentada nesta obra e, a partir dela, apresentar características que propiciam a realização da pesquisa aventada, ao mesmo tempo em que se apontaram alguns aspectos que podem limitar a interpretação dos resultados obtidos na análise do *corpus*. No próximo capítulo, será apresentada a descrição da metodologia de análise utilizada no estudo da entoação desenvolvido a partir do áudio do filme *Shrek* (2001).

3

METODOLOGIA

Neste capítulo, introduz-se a metodologia de trabalho aplicada para a realização da análise comparativa entre os padrões entoacionais das línguas selecionadas para compor o *corpus* dessa pesquisa, Português brasileiro e Inglês Norte-americano. Em primeiro lugar, há a apresentação do método de coleta dos dados e, depois, do tratamento acústico realizado no material de áudio, objeto dessa pesquisa, por meio de análise realizada com o auxílio do programa de computador *Praat* (Boersma; Weenik, 2012, v.5.3.16). Posteriormente, são explicitadas as duas formas de descrição da entoação, seguindo as metodologias mais utilizadas para o estudo da entoação do PB, a saber: abordagem sistêmico-funcional e abordagem da Fonologia Entoacional Autossegmental-métrica.¹ Finalmente, há uma breve consideração sobre a questão da relação entre sentido e entoação no âmbito dessa pesquisa.

1 Cf. revisão da literatura sobre as duas abordagens e sobre algumas análises já realizadas por meio dessas duas abordagens no PB e no IA, línguas pesquisadas nesta obra.

Coleta de dados

A coleta do material que compõe o *corpus* foi realizada por meio da extração do material de áudio do filme animado *Shrek* (2001). Para tanto, foram utilizados os seguintes softwares livres: *DVDdecrypter*, *BeSweet* e *Be Light*. O método de extração da faixa de áudio de títulos em DVD foi proposto por Rehem (2006). Em primeiro lugar, foi utilizado o freeware *DVDdecrypter* (2012) para a extração da faixa de áudio do filme *Shrek* (2001). Depois de sua extração, foram utilizados os programas *Be Sweet* (2008) e *Be light* (2008) em conjunto para a conversão do arquivo extraído no formato .vob para o formato .mp3, um dos formatos aceitos pelo programa *Praat*.

Após a extração das faixas relativas ao áudio em inglês e em português do filme *Shrek* (2001), um trecho de 5 minutos foi selecionado e foram criados os dois arquivos sonoros correspondentes, um com áudio em PB e outro, em IA. A seleção do trecho do filme a ser analisado observou uma maior quantidade de falas dos personagens e um tempo menor de música; portanto, a escolha se deu entre os 25 e 30 minutos de filme. O trecho compreende 42 turnos conversacionais² divididos entre os quatro personagens de voz masculina presentes: Shrek, Burro, Lorde Farquaad e o Guarda, sendo que a primeira cena de duração de 1'06" apresenta 14 turnos; a segunda cena de 2'04", 24 turnos, e a última cena de 58 segundos contém sete turnos. Há um período de cerca de 40 segundos que não possui falas, apenas uma música que não é considerada na análise dos dados. O total da duração do material analisado é de cerca de 4 minutos e 20 segundos em cada língua. Na cena em questão, Shrek encontra o reino de Lorde Farquaad e recebe a missão de salvar a princesa Fiona para que o último se transforme em rei; em troca da princesa, o rei oferece a Shrek o pântano no qual ele colocou várias criaturas de faz de conta tirando a solidão do ogro. O ogro, então, sai em busca da princesa acompanhado do

2 "O turno conversacional é cada segmento produzido por um falante" (Castilho, 2010, p.227).

Burro falante, a cena termina quando encontram o castelo onde a princesa está presa.

Em seguida, a transcrição do material de áudio foi realizada de acordo com o sistema ortográfico do PB e do IA. Hesitações e risos também foram marcados. A opção pela transcrição na forma ortográfica advém do fato de que ela é suficiente para a descrição e análise proposta nessa pesquisa, pois as unidades mínimas de análise não são os segmentos.³

Sobre o arquivo de áudio obtido, ainda é importante notar que não foi realizado um tratamento para a retirada da trilha sonora e dos efeitos sonoros ao fundo das dublagens, pois tal tratamento provocaria distorções nos dados da fala, modificando a altura melódica, a intensidade e a velocidade de fala, aspectos importantes na análise da entoação. Nesse sentido, é importante destacar a fase de análise auditiva do *corpus*, pois é por meio dela que se torna possível desconsiderar ruídos ao material linguístico e realizar uma boa observação dos dados. Na próxima seção são descritos os detalhes do tratamento acústico realizado com os arquivos sonoros que compõem o *corpus* dessa pesquisa.

Análise acústica

Para efetuar a análise acústica dos dados, a pesquisa empírica se valeu de instrumentos que fornecem espectrogramas, curvas de entoação e de intensidade. Como este estudo também é de natureza fonológica e comparativa, a análise auditiva acompanhou o tratamento dos resultados do tratamento acústico.

A análise acústica dos dados foi realizada por meio do tratamento do programa de computador *Praat*,⁴ criado por Paul Boersma e

3 Não se advoga aqui que os fonemas não têm relevância para o estudo da entoação, apenas que, por praticidade e economia, as falas serão representadas por meio do sistema ortográfico tradicional. Vale destacar que para ambas as teorias de análise da entoação utilizadas nesta pesquisa, os fonemas se constituem como unidades de análise ou níveis linguísticos (Halliday, 2005, p.241; Gussenhoven, 2002, p.271).

4 A palavra *praat* em holandês é a forma conjugada do verbo *praten*, equivalente a

David Weenik do *Institute of Phonetic Sciences* da Universidade de Amsterdam. O programa citado foi criado especialmente para o uso de linguistas e fonoaudiólogos e seu uso é reconhecido internacionalmente na academia; pois, além de oferecer ferramenta de pesquisa gratuita, também oferece constante atualização, seu desenvolvimento, portanto, é contínuo. Outra vantagem desse programa é que ele é de livre acesso, portanto, de custo zero para os pesquisadores. Além disso, o software funciona com diferentes sistemas operacionais e utilizando pouco espaço dos computadores, sendo acessível para pesquisadores em diversas condições de desenvolvimento tecnológico.

O programa *Praat* permite a análise, a síntese e a manipulação de dados da fala, considerando vários aspectos, como altura melódica, intensidade, duração etc. Além disso, é possível produzir gráficos com os dados obtidos nas análises dos dados nos quais os dados numéricos podem ser destacados, assim como a segmentação da fala e anotações relacionadas ao tipo de segmentação, inclusive com o uso do alfabeto fonético internacional (IPA – *International Phonetic Alphabet*), desenvolvido pela Associação Internacional de Fonética (IPA – *International Phonetic Association*).⁵ A facilidade de impressão das análises é uma grande vantagem para o uso do *Praat*, pois propicia boa ilustração dos resultados apresentados.

Para a análise acústica da entoação nessa pesquisa, foram primeiramente considerados os dados relativos à altura melódica, observando a frequência fundamental (F_0),⁶ por meio dos recursos do programa *Praat* para visualização de *pitch*.⁷ O intervalo de frequência padrão de análise do programa entre 75 e 500 Hertz foi utilizado por ser suficiente para a análise do material de áudio selecionado, já que a frequência indicada para vozes masculina é de 75Hz a 300 Hz; porém, como houve picos, no *corpus*, em que a F_0 foi superior

“falar” em português.

5 Cf. www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/ipachart.html

6 A frequência fundamental, F_0 , é o correlato acústico da frequência de batimento das pregas vogais. Também é um dos correlatos acústicos da entoação, sendo considerada a principal pista desse elemento prosódico.

7 *Pitch* é o correlato perceptivo da entoação, também chamado de “altura melódica”.

ao teto comumente esperado para vozes masculinas, foi feita a opção por manter a amplitude padrão do programa. Além disso, foram respeitados os critérios necessários para uma análise apropriada da frequência da F_0 com o piso de 75Hz estabelecidos pelo manual interno do programa –*Praat Intro*: o material de áudio precisa ter, pelo menos, 40 milissegundos de janela (o equivalente a 3 pontos de altura melódica no período). O método de análise utilizado também foi o padrão para pesquisas com a entoação: autocorrelação.

Para a análise dos dados com relação à altura melódica, foi utilizado primordialmente o contorno melódico. O *Praat* possibilita tanto a obtenção de dados numéricos em um ponto específico da fala, assim como a visualização da variação da frequência fundamental (F_0) com relação ao tempo da fala, essa variação é que forma o contorno melódico, utilizado na maioria das análises para a determinação dos padrões entoacionais.

Além do contorno da altura melódica, o programa permite que se faça a notação ortográfica ou em alfabeto fonético da fala analisada. O programa *Praat* permite a criação de camadas abaixo da visualização dos dados acústicos para sincronizar informações em um determinado intervalo do som (como as sílabas) ou em pontos específicos (como os eventos tonais) (Figura 21, mais adiante).

Nessa pesquisa, a segmentação da notação foi feita, primordialmente, em sílabas. Por utilizar a forma ortográfica de representação, em alguns momentos, foi preciso incluir mais de uma sílaba em cada segmentação, em razão de processos fonológicos de assimilação específicos da língua em análise. A separação em sílabas foi possível também com o auxílio do espectrograma, da forma de onda e da observação dos formantes (F_1 , F_2 e F_3). O espectrograma, em banda larga, representa o som no tempo e na frequência, apresentando partes mais escuras (maior densidade de energia em determinado ponto temporal) e mais claras (menos energia em determinado ponto temporal); a unidade de frequência é o Hertz e a faixa de frequência de análise varia de 0Hz a 5.000Hz na configuração padrão do *Praat*. A forma de onda respectiva ao espectrograma segue a mesma linha do tempo.

A Figura 1 é uma cópia da tela, interface com o usuário, da análise do programa *Praat* de parte do material de áudio que compõe o *corpus* em língua portuguesa.

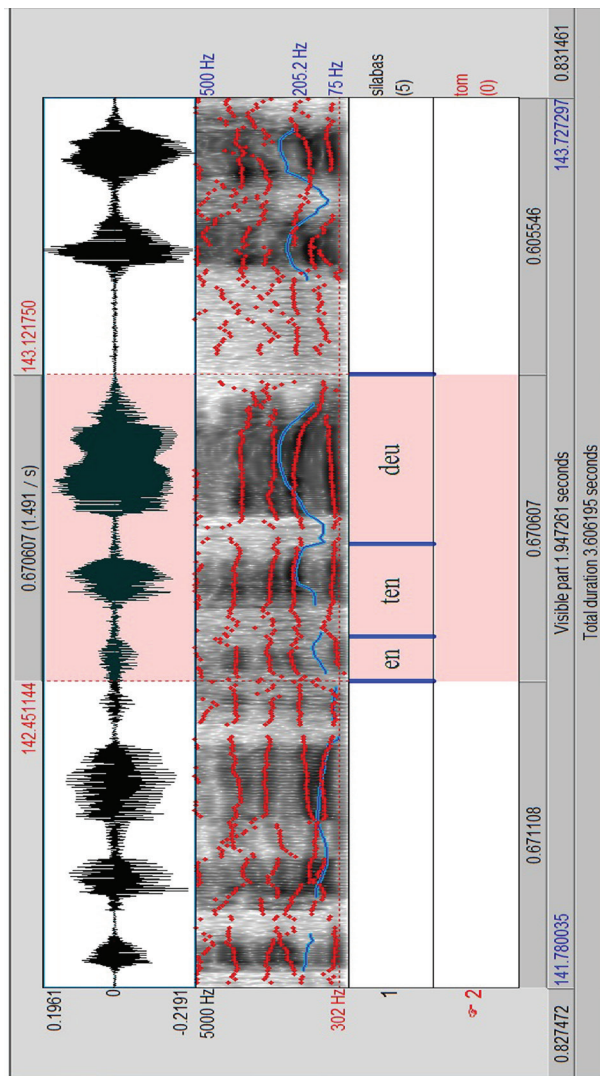


Figura 1 – Exemplo de contorno melódico obtido pela análise do programa *Praat*

A Figura 1 apresenta, na parte superior, a forma de onda que corresponde ao canal do som mono do *corpus*, logo abaixo está o espectrograma da seção (em cinza) com a marcação de formantes (pontilhado vermelho) e da altura melódica (traçado em azul). Do lado direito da tela, há o apontamento da altura melódica em Hertz, em azul, há o valor mínimo (75Hz), o valor máximo (500Hz) e o valor marcado na seleção (205,2 Hz). Do lado esquerdo da tela, em vermelho, há a marcação também em Hertz dos formantes, que marca o valor do formante no ponto do cursor (302 Hz). O valor máximo está em preto (5.000Hz), também do lado esquerdo da tela. Ainda há abaixo o espaço para a transcrição do material de áudio com a separação em sílabas. Em vermelho claro, está o trecho selecionado e é possível ver, tanto na parte superior quanto na parte inferior do quadro, a duração da palavra selecionada “entendeu”: 0,670 milissegundos. Em vermelho, também na parte superior, há a indicação temporal inicial (142,45 ms) e final (143,12 ms) dentro do total de tempo do material analisado.

Após a observação do conjunto de dados disponíveis por meio da análise realizada pelo programa *Praat*, vale notar como esses dados foram utilizados na descrição e análise realizada na pesquisa deste livro com relação aos seguintes itens: a) à separação de sílabas, b) à anotação da altura melódica, e c) à observação de dados acústicos que corroboram na análise da entoação, como intensidade, duração e tessitura.

Em primeiro lugar, como já foi dito anteriormente, o material de áudio foi transcrito de forma ortográfica, porém a transcrição não seguiu as normas de pontuação de um texto escrito: trechos foram demarcados de acordo com a separação de sílabas. Nesse tocante, vale destacar que ditongos e hiatos não foram separados, assim como encontros vocálicos em fronteira de palavras também não foram separados, quando não separados por pausa. A opção pela notação por sílabas foi necessária por conta da importância de se apontar o movimento melódico no nível da sílaba tanto para a descrição pelo modelo sistêmico-funcional como pelo modelo da Fonologia Entoacional AM. Para a delimitação das sílabas, foram observados os

parâmetros dos formantes, em especial F1, F2 e F3 das vogais, parte central da maioria das sílabas. Além disso, também foram observadas as pausas marcadas na forma de onda e no espectrograma, assim como as formas espectrográficas das consoantes. Vale notar que, em casos de fala sussurrada e nos casos de superposição de trilha sonora sobre a fala, nos quais a análise automática não oferece os resultados necessários para a segmentação das sílabas, pois a descrição dos formantes não pode ser lida no limite do padrão proposto pelo programa, a análise auditiva do pesquisador foi fator determinante para a delimitação das sílabas.

Com relação à observação da F_0 , foram utilizados tanto os recursos de captura de medida da altura melódica pontuais como os globais. A seguir, detalha-se o uso desses recursos para os fins dessa pesquisa com as ilustrações das Figuras 2, 3 e 4, adiante.

Por meio do posicionamento do cursor ou pelo recurso “*get pitch*”,⁸ foram utilizados os dados da altura melódica em pontos específicos do material de áudio. Nesses casos, foram escolhidos pontos centrais das vogais em que se desejava observar o aspecto em questão. É importante considerar esse fato para a leitura das figuras apresentadas, pois, nem sempre o centro da sílaba em termos espaciais do gráfico é correspondente ao centro da vogal. Na Figura 2, pode-se verificar que o centro da sílaba “ten” seria aproximadamente no ponto 142,64 (linha vermelha pontilhada na vertical), já que a sílaba tem a duração de 0,20 ms, com início no ponto 142,45; nesse ponto, o valor da altura melódica é de 176,9 Hz (linha vermelha pontilhada na horizontal), como pode ser observado na notação em azul do lado direito da figura.

8 O recurso “*get pitch*” informa ao usuário do programa *Praat* (v. 5.3.16) o valor em Hertz do material de áudio no ponto da fala em que o cursor está (cf. Figura 2 e 3). Esse valor pode ser apresentado na janela de análise do programa, na cor azul do lado esquerdo da camada para o espectrograma, ou em uma janela especial dependendo do comando do usuário. O mesmo recurso pode ser acionado também para uma seleção de fala, nesse caso, o valor apontado é da média de valores da altura melódica da seleção (Figura 1).

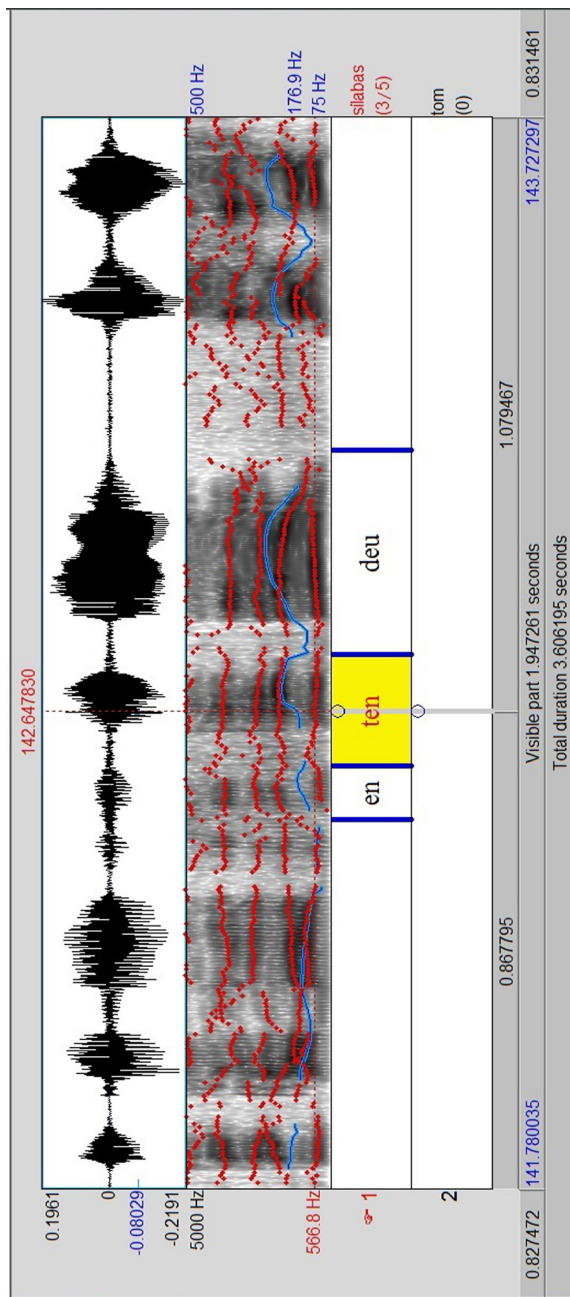


Figura 2 – Imagem do programa Praat para a obtenção de altura melódica no ponto central temporal da sílaba “ten”

Porém, ao analisar o espectrograma, o ponto temporal em questão não é equivalente ao ponto central da vogal; assim, se movermos o cursor para o ponto central da vogal, ponto 142,69 ms, o dado obtido para a altura melódica é de 222,8 Hz, como pode ser visto na Figura 3. Em outras palavras, o espaço ocupado pela transcrição ortográfica pode ser maior ou menor do que a janela temporal do material de áudio; sendo assim, a delimitação por sílabas também ajudou na correlação entre imagem do som e transcrição da fala (correspondência tempo de fala e transcrição de fala) por permitir recortes menores do que os recortes por palavras ou enunciados.

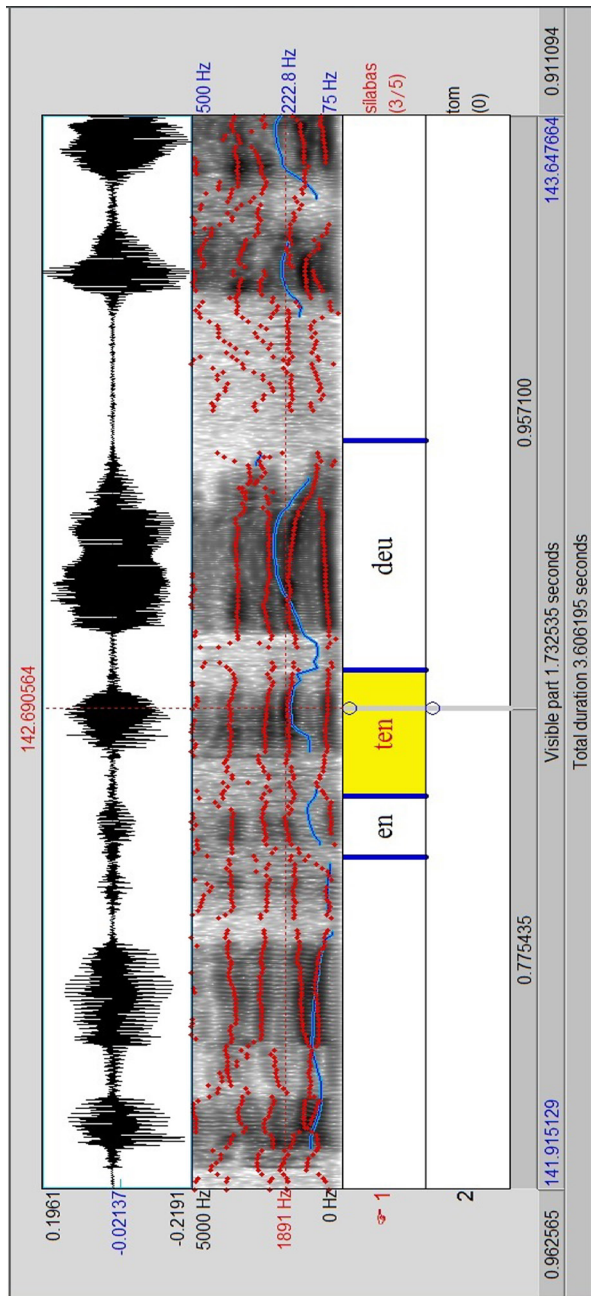


Figura 3 – Imagem do programa Praat para a obtenção de altura melódica no ponto central da vogal da sílaba “ten”

Outro dado relevante para essa pesquisa, obtido pela análise acústica do material de áudio por meio do software livre *Praat*, é a figura do contorno melódico das falas analisadas. Uma das razões pela qual a observação do traçado formado pela união dos valores da altura melódica em sequência temporal é interessante para a descrição de padrões entoacionais é o fato de essa imagem permitir notar os pontos de mudança significativos do contorno entoacional dos enunciados, como nas sílabas tônicas salientes ou nos locais em que se designam eventos tonais. Outra importância da análise do contorno entoacional é a observação de dados relativos; os dados relativos são relevantes para a descrição dos padrões entoacionais por permitir um olhar para os dados concretos em que o linguisticamente significativo é destacado. Em outras palavras, a observação de dados relativos, por meio do contorno melódico, permite as generalizações necessárias para se definirem os padrões entoacionais significativos de uma língua, ao oportunizar, por exemplo, comparações da F_0 em um mesmo enunciado (variação alto baixo ou mudança de tessitura), nos enunciados produzidos pelo mesmo falante (análise da amplitude da altura melódica do falante), ou em enunciados com mesma função linguística, mas produzidas por falantes diferentes.

Dada a importância da análise do contorno melódico, mencionada acima, as figuras apresentadas neste livro como ilustração dos enunciados analisados são providas pelo programa para análise selecionado, *Praat*, que espelham a imagem da tela do computador de forma mais clara, com a apresentação dos dados do contorno melódico, da transcrição ortográfica e do espaço temporal do enunciado, como pode ser visto na Figura 4.

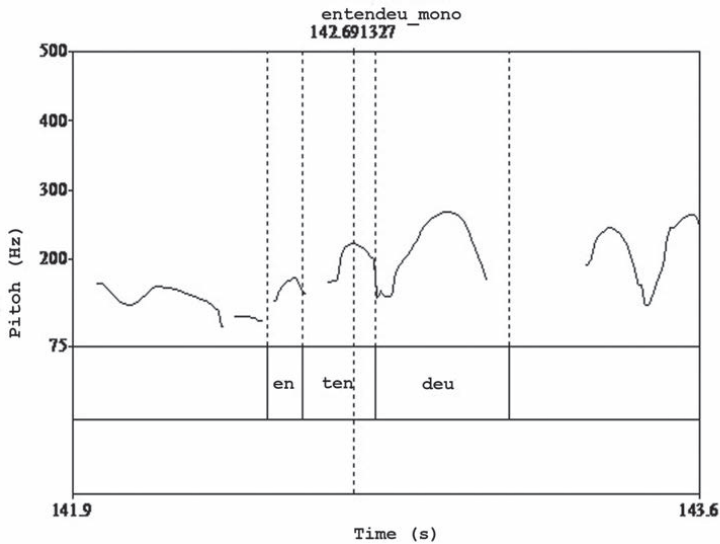


Figura 4 – Contorno melódico do enunciado “entendeu”

A Figura 4 é o espelho da imagem da tela do programa *Praat* aqui apresentado na Figura 3. Na Figura 4, há a linha correspondente à extração do contorno melódico com a apresentação dos limites em Hertz do lado esquerdo da figura, de 75Hz a 500Hz. Logo abaixo, há a transcrição ortográfica da fala “entendeu” dividida em sílabas. Nos cantos inferiores esquerdo e direito, há a indicação do início e fim dos enunciados, respectivamente, dentro do recorte do material de áudio selecionado para análise. As linhas pontilhadas que aparecem nos limites das sílabas auxiliam na leitura do contorno melódico, apresentando um melhor alinhamento entre a transcrição ortográfica e o material de áudio. Na Figura 4, há uma linha pontilhada no ponto 142, 68 ms (parte superior central do gráfico), que é onde o cursor estava posicionado no momento do espelhamento, como pode ser visto na Figura 3, que apresenta a imagem da tela do computador origem do gráfico. Vale destacar ainda que a leitura desses gráficos exige a aceitação de pequenas variações temporais no alinhamento entre o contorno melódico e a fala transcrita por meio de sílabas, como já explicitado neste capítulo.

Além da F_0 , outros dados prosódicos, como intensidade e duração de sílabas foram utilizados nas descrições da entoação. A intensidade é medida em decibéis (dB), o padrão de análise do *Praat* é entre 50dB e 100dB. Os dados de intensidade de fala também podem ser obtidos tanto em termos discretos⁹ quanto em termos relativos, observando o contorno da intensidade na linha temporal (Figura 5).

9 O dado obtido em determinado ponto do contínuo temporal do material de áudio é a média dos valores em outros pontos próximos, para evitar que a curva de intensidade varie em sincronia com a curva da F_0 . Dessa forma, evita-se que o processamento automático aponte somente as idiossincrasias da produção de determinados sons.

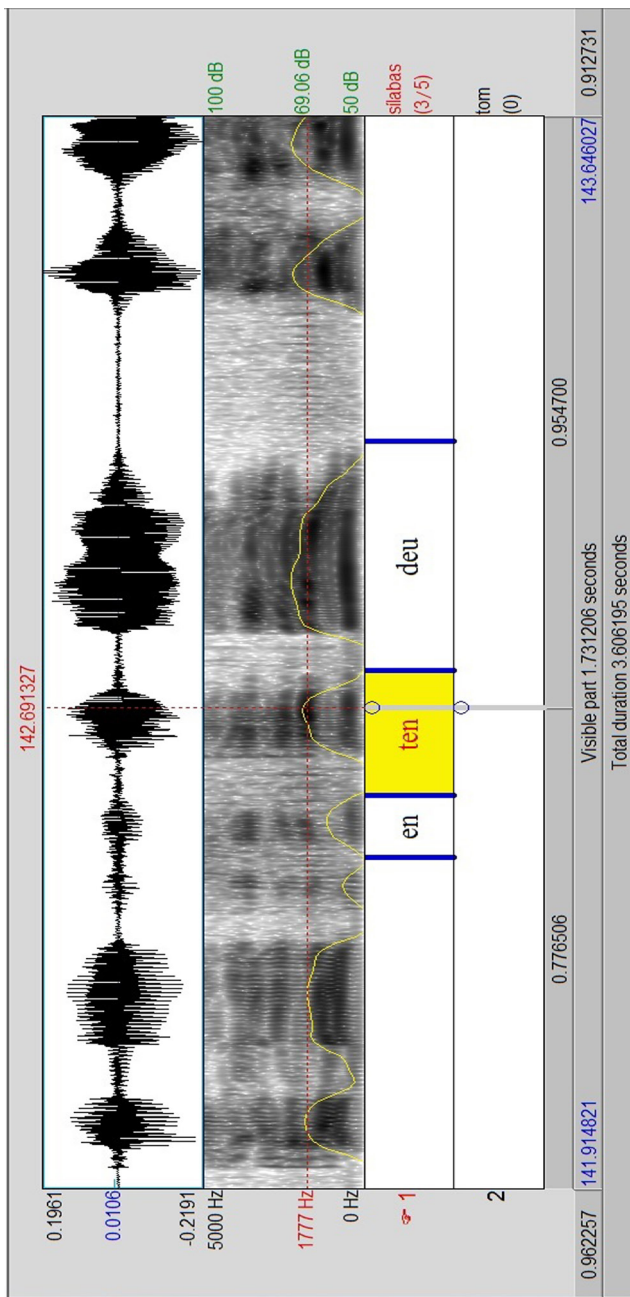


Figura 5 – Curva de intensidade do enunciado “entendeu”

Na Figura 5, os dados de intensidade do enunciado “entendeu” são apresentados na forma de uma linha contínua, em amarelo, que chega ao limite inferior quando há pouca ou nenhuma pressão (ou seja, quando não são reconhecidos sinais sonoros de fala). O valor absoluto da intensidade no ponto do cursor é marcado do lado esquerdo da tela em verde, 69,0 dB acompanhando a linha pontilhada em vermelho que marca o posicionamento da intensidade em função do tempo. Também é possível obter a média da intensidade em determinado intervalo de tempo, como pode ser visto na Figura 6, em que a sílaba tônica apresenta a média de intensidade de 68,28 dB. Quando há a seleção de um intervalo de tempo (sombreado em vermelho), o programa apresenta a duração desse intervalo, 0,37 ms, (botões acima e abaixo do trecho selecionado), assim como o início e término do intervalo, 142,75 ms e 143,12 ms, respectivamente (anotados em vermelho na parte superior da janela de análise).

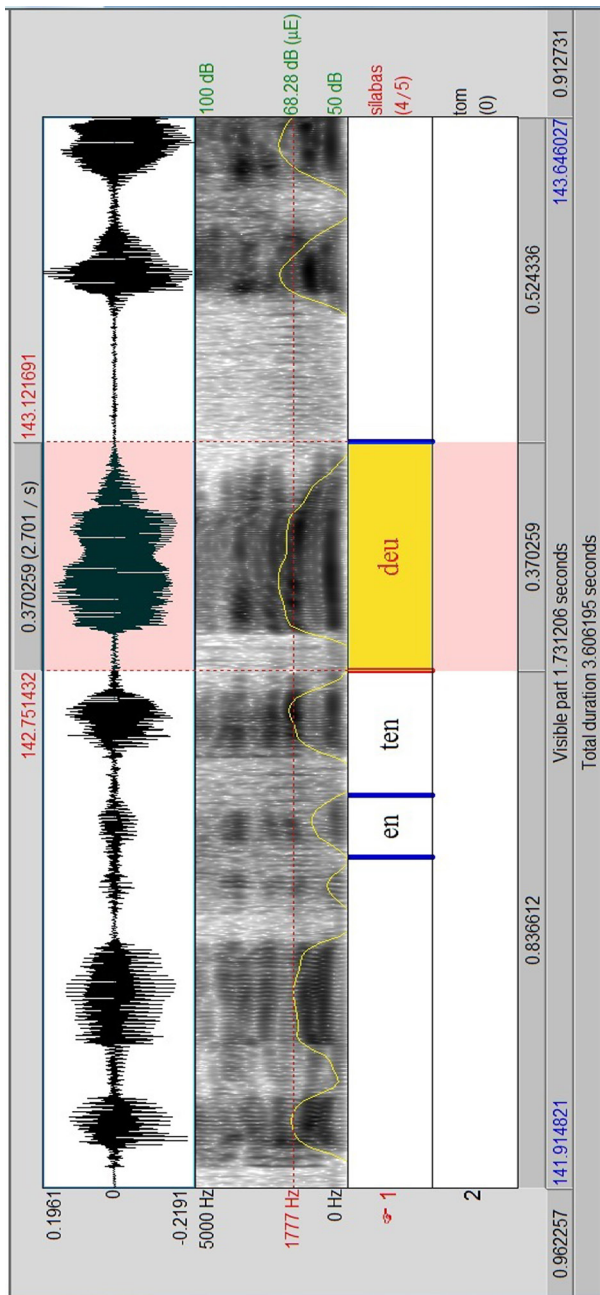


Figura 6 – Intensidade e duração da sílaba “deu” do enunciado “entendeu”

Os dados de intensidade e de duração corroboram os dados da análise da F_0 para a descrição de padrões entoacionais. No caso do enunciado “entendeu”, que foi utilizado como exemplo para a descrição da metodologia de análise automática, a sílaba “deu” possui a maior média de intensidade, 68,28 dB, e também a maior duração, 0,37 ms, em comparação com as outras sílabas do enunciado: “en” com 59 dB e 0,09 ms e “ten” com 64,28 dB e 0,20 ms. Assim, mediante a análise da variação da curva melódica, a intensidade e a duração da sílaba “deu” a indicam como a sílaba proeminente do enunciado, portanto, a que carrega a mudança significativa de altura melódica.

Ainda é importante considerar que qualquer notação, tanto ortográfica, como dos tons, foi acompanhada de análise auditiva para tomada de decisões, principalmente, em caso de dúvida. Vale lembrar que a análise acústica do programa *Praat* auxilia o processo auditivo, mas não o substitui, pois o processamento digital do sinal sonoro é linear, enquanto os aspectos significativos para a comunicação por meio das línguas naturais são abstrações de suas realizações fonéticas.

Após o detalhamento da obtenção de dados da análise acústica automática, é preciso apresentar como esses dados contribuem para a análise comparativa dos padrões entoacionais do *corpus*. Como já afirmado anteriormente, foram considerados, primordialmente, os números relativos dos elementos prosódicos de altura melódica e intensidade, ou seja, o desenho formado em detrimento dos números absolutos conseguidos em cada ponto do arquivo, como será explicitado nas Figuras 7 e 8, adiante.

Na Figura 7, pode-se notar que o padrão entoacional de pergunta com resposta sim ou não, contorno ascendente, está presente no enunciado “entendeu” em PB com o aumento da altura do tom (Hertz) na sílaba acentuada “deu”, com um leve declínio no final da sílaba na produção da semivogal até chegar ao silêncio, decorrência da pausa presente após a fala selecionada. A Figura 8 é correspondente à mesma fala analisada na Figura 7,

mas pertencente ao *corpus* em IA: “*you get it?*”. Porém, nesse enunciado, o desenho da F_0 , a partir da sílaba acentuada “*get*”, não segue o mesmo padrão do enunciado em PB; na verdade, ocorre o oposto, há um declínio acentuado de altura até o fim do enunciado. Tal contorno melódico descendente é comumente descrito como o padrão para sentenças afirmativas. Em outras palavras, em PB, o enunciado “entendeu” apresenta contorno melódico ascendente e o enunciado correspondente em IA, “*you get it?*”, apresenta contorno melódico descendente.

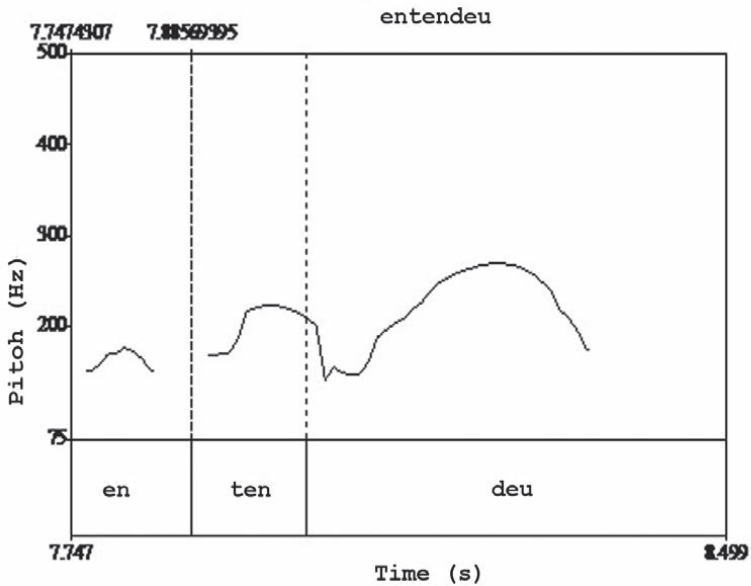


Figura 7 – Contorno entoacional da fala “entendeu” do personagem Shrek, versão dublada em PB

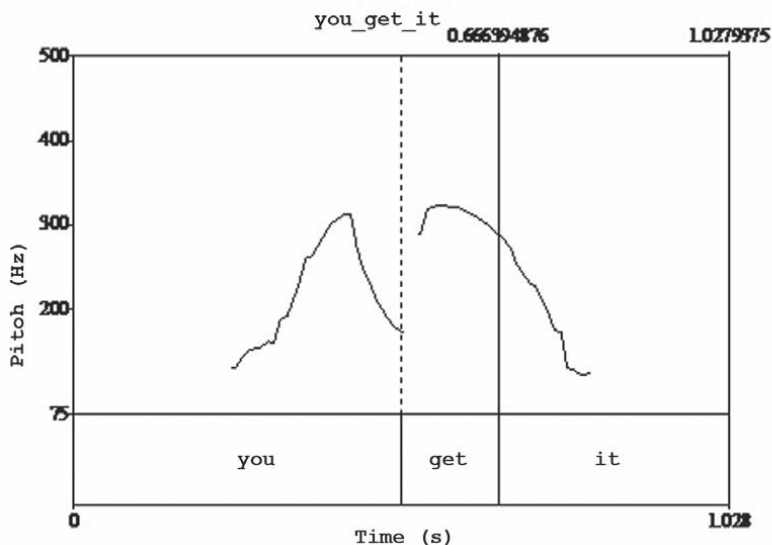


Figura 8 – Contorno entoacional da fala “you get it” do personagem Shrek, versão dublada em IA

A partir da análise desses dois enunciados, é possível dizer que o padrão comum para sentenças afirmativas pode ser interpretado como pergunta dependendo do contexto em língua inglesa. É preciso enfatizar, porém, que tal afirmação é verdadeira dentro do *corpus* em análise e depende da escolha do falante; o dublador da cena em PB, por outro lado, optou por um padrão mais clássico de pergunta de resposta sim ou não. Fica a questão, porém, se tal desvio do modelo padrão de pergunta sem palavra interrogativa também seria aceito, ou seja, também é uma opção do usuário da língua portuguesa.

Essa diferença de padrão entoacional, em termos relativos, ou seja, pela observação da figura desenhada pela curva entoacional e não pelos números absolutos, de Hertz, por exemplo, proporciona a comparação entre as duas línguas. Vale destacar que o recorte do *corpus* dessa pesquisa não permite generalizações de todas as possibilidades dos usos dos padrões ento-

cionais do PB e do IA, por conta de ser restrito a um contexto específico de uso; porém, permite o conhecimento dos padrões efetivamente usados pelos falantes de PB e de IA.

Abordagem sistêmico-funcional

Ainda, a partir da análise acústica do *Praat* e auditiva do material de áudio, a descrição da variação melódica dos enunciados foi realizada. Primeiramente, a descrição foi feita de acordo com o modelo sistêmico-funcional, a partir da proposta de Halliday (1970) e de Cagliari (2007). Posteriormente, foi feita uma nova descrição dos padrões entoacionais dos enunciados do *corpus* por meio da proposta da Fonologia Entoacional AM.

A explicitação da metodologia para a descrição da entoação nesta seção foi feita a partir da análise de um exemplo retirado do *corpus*, no qual são relacionados os dados acústicos aos dados auditivos, e cuja forma da variação melódica do enunciado pode ser observada na Figura 9, adiante. A fala selecionada foi produzida pelo personagem Shrek no momento em que Lorde Farquaad, o vilão, propõe que o ogro aceite embarcar em uma busca, no ponto temporal 43,71 ms do arquivo sonoro em PB.

De acordo com a proposta de análise da entoação de Halliday (1970), o enunciado da Figura 9 apresenta a seguinte notação em (15):

(15)

//2 Busca //

//3 ^Eu já es/tou numa /busca//1 ^para recupe/rar o/meu/pântano//

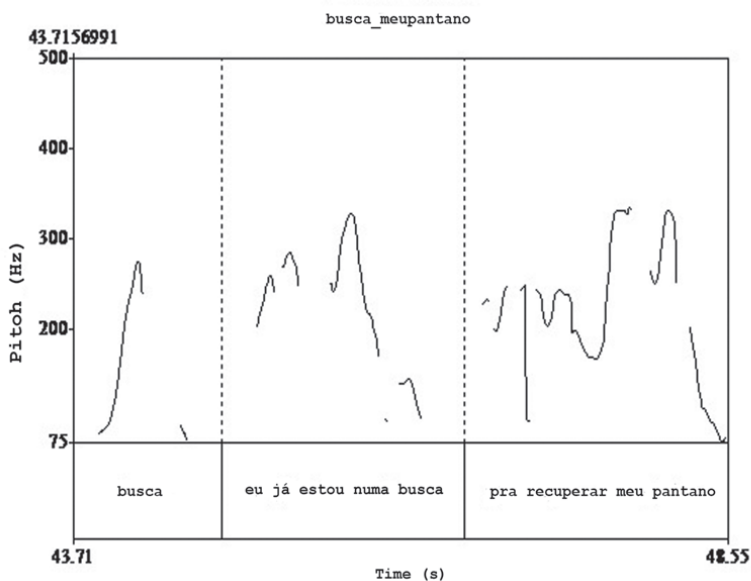


Figura 9 – Curva entoacional do enunciado “Busca? Eu já estou numa busca para recuperar o meu pântano”

A seguir, os três elementos, tonalidade, tonicidade, e tons e sua notação são descritos com relação ao enunciado exemplo.

A observação do sistema de tonalidade leva à separação das unidades mínimas de análise: os grupos tonais (GT). Um grupo tonal é uma unidade de informação do discurso. Cada grupo tonal é marcado por duas barras inclinadas em seus limites e pode conter um ou mais pés, porém apenas uma sílaba tônica saliente. No exemplo analisado, há 3 grupos tonais marcados por pausas em seus limites e também pela presença de uma sílaba tônica saliente: “busca”, “eu já estou numa busca” e “para recuperar o meu pântano”. É importante notar que o enunciado é descrito como uma sequência contínua de GTs; portanto, o sistema de GT é exaustivo sintagmaticamente, ou seja, descreve todas as unidades da entoação em um contínuo de fala.

Cada GT possui uma sílaba tônica saliente, que é a sílaba que carrega a maior mudança tonal do GT, é nela que se inicia o mo-

vimento melódico do grupo tonal. A localização da sílaba tônica proeminente, tonicidade, indica o ponto de foco da unidade de análise da entoação, o GT. Essa sílaba é marcada com um traçado sublinhado.¹⁰ Um GT possui duas partes: a) o componente pretônico, que não é obrigatório e que se constitui de um ou mais pés que ocorrem antes da sílaba tônica saliente e b) o componente tônico, que se inicia com a sílaba tônica saliente e pode se constituir de um ou mais pés; o componente tônico do GT é obrigatório. No enunciado do exemplo em análise, o primeiro GT é constituído por um pé, que é a parte tônica do GT, cuja sílaba tônica saliente é “bus”; o segundo GT tem três pés, sendo que o primeiro pé é a parte pretônica desse GT e os dois últimos formam a parte tônica, a partir da posição da sílaba tônica saliente: “tou”; o último GT do enunciado é dividido em 4 pés, sendo que os dois primeiros, antes da sílaba tônica saliente “meu”, constituem a parte pretônica do GT e os dois últimos a parte tônica.

Considerando que os GT são formados por pés, é preciso explicitar sua delimitação. Cada pé se inicia em uma sílaba tônica, sua notação é por meio do posicionamento de uma barra inclinada no início e no fim de cada pé. No enunciado selecionado, foram delimitados 8 pés. Cada pé contém, pelo menos, uma sílaba acentuada, seja ela sonora ou silenciosa.¹¹ Nesse último caso, sua presença é marcada pelo diacrítico [˘], como é o caso do segundo e do quinto pé do exemplo. Por meio da observação dos pés e das sílabas acentuadas, pode-se descrever o ritmo de fala. É importante frisar que não há apenas um modo para delimitar os pés de um enunciado, pois mudanças nos padrões rítmicos podem gerar mudanças na divisão dos pés. Cagliari (2007, p.162) salienta: “na fala contínua, a distri-

10 Halliday (2005) utilizou a forma em negrito para marcar a sílaba tônica saliente. Halliday (1970) e Cagliari (2007) utilizam a marcação do traçado sublinhado, padrão de notação que é seguido neste livro.

11 Sobre a sílaba silenciosa, Cagliari (2007, p.163) afirma: “A realidade dessa sílaba baseia-se no fato de as sílabas serem controladas pela ação dos músculos da respiração (Abercrombie, 1967, p.34-36), e cuja sonorização pode ou não ocorrer. As sílabas silenciosas são tão importantes na marcação do ritmo da fala quanto as sílabas sonorizadas.”

buição das sílabas acentuadas não se faz simplesmente pela marcação individual dos acentos de cada palavra isoladamente, mas pelo modo como se diz o enunciado”.

O terceiro aspecto que compõe a proposta de análise de Halliday (1970) é o tom. Há um conjunto definido de tons para cada língua, que são nomeados por números, de 1 a 5, para o inglês e, de 1 a 6, para o português. Cada número descreve um movimento entoacional específico do componente tônico do GT nomeado e marcam a atividade linguística envolvida no GT, como afirmações, perguntas etc. Há um conjunto de tons primários simples ou compostos, quando há a presença de dois GTs sem o componente pretônico. Também há um conjunto de tons secundários, marcados por diacríticos acrescentados aos números dos tons primários.¹² Quando o diacrítico é acrescentado à direita, trata-se de uma variação no componente tônico; quando o diacrítico é acrescentado à esquerda do número do tom primário, a variação é relativa ao componente pretônico do tom. As variações dos tons secundários indicam nuances dos padrões entoacionais, podendo designar, por exemplo, se um padrão entoacional descendente ocorre de um tom alto para baixo ou de um tom médio para baixo. Três tons primários distintos são exemplificados no enunciado selecionado na seguinte ordem: tons 2, 3 e 1. O número do tom é posicionado sempre no início do GT, porém o movimento indicado pelo tom se inicia na sílaba tônica saliente.

Em resumo, os símbolos convencionais utilizados na descrição do *corpus* são os apresentados em (16):

- (16)
- // = limite do GT
 - / = limite do pé
 - = sílaba tônica saliente
 - 1, 2... = tons

¹² Halliday (2005, p.237-238) chama de grau de delicadeza os graus mais ou menos detalhados que as descrições da entoação podem ser.

Além da marcação dos aspectos mais relevantes na descrição da entoação, é preciso verificar a relação entre a entoação e seus sentidos. De acordo com Halliday (2005, p.260), é a análise dos tons que permite que se relacione os tons às atividades linguísticas – sintáticas e semânticas – envolvidas no enunciado. Assim, é possível afirmar que o personagem Shrek inicia sua fala com um tom 2, característico das frases interrogativas sem pronome interrogativo, já que se assusta com a oferta inesperada do outro personagem, Lorde Farquaad que lhe convida para participar de uma busca. Segue sua fala com uma informação: o ogro já está em uma busca, usando o tom 3, tom suspensivo, pois completa sua fala com uma explicação do que consiste sua busca. O último GT é marcado por um tom 1, característico de frases declarativas afirmativas e indica o final da fala do ogro. Além disso, ao observar a Figura 9, é preciso destacar que a sílaba: “meu” é bem mais longa (duração) e apresenta mais volume (intensidade) do que as outras; salientando, assim, a importância da posse do pântano para o personagem Shrek. Nessa breve exemplificação do método de descrição, nota-se que a análise da entoação, acompanhada da análise de outros elementos prosódicos contribui para se compreender os sentidos carreados pela prosódia.

A proposta da abordagem sistêmico-funcional da entoação busca oferecer, por meio do tripé: tonalidade, tonicidade e tom, uma descrição com força exaustiva tanto nas relações paradigmáticas (sistema finito de tons, ou seja, sistema finito de opções para os falantes) quanto sintagmáticas (todo enunciado pode ser subdividido em sequências contínuas de GTs). Dessa forma, é possível abstrair da substância fônica os elementos significativos do sistema fonológico em relação com o sistema gramatical das línguas, ou seja, é possível relacionar padrões entoacionais a seus sentidos, considerando aspectos sintáticos, semânticos e/ou pragmáticos. Nesse sentido, nessa pesquisa, descrevemos todo o *corpus* em PB e em IA, seguindo essa proposta de descrição da entoação, levantando semelhanças e diferenças em contextos similares, para buscar compreender a relação entre a entoação e seus sentidos.

Fonologia entoacional autossegmental-métrica

Considerando os avanços recentes nas pesquisas sobre o elemento prosódico da entoação tanto no PB quanto no IA, faz-se necessário observar o *corpus* a partir de outro construto teórico linguístico, a Fonologia Entoacional Autossegmental-métrica (AM). O mesmo enunciado do exemplo descrito na seção anterior é representado, como pode ser visto em (17), na notação da Fonologia Entoacional AM:

(17)

[[Busca]_I]_U

L+H*H%

[[[Eu já estou]_ϕ [numa busca]_ϕ]_I [[pra recuperar]_ϕ [o meu pântano]_ϕ]_I]_U

H*L+H* L

L%

H* L+H* H

L%

Nessa abordagem, o contínuo de fala é dividido em constituintes prosódicos hierárquicos, sendo que os domínios prosódicos relevantes para o PB são a frase fonológica (ϕ), a frase entoacional (I) e o enunciado (U) (Frota; Vigário, 2000; Tenani, 2002; Fernandes, 2007). Considerando as regras de boa formação do enunciado, ele deve ser pronunciado pela mesma pessoa, mas não pode conter uma pausa em seu interior. Nesse caso, “busca” é um enunciado e “eu já estou numa busca para recuperar o meu pântano” é outro enunciado. Para a constituição da frase entoacional, é preciso que haja um contorno entoacional identificável agrupando um ou mais constituintes imediatamente inferiores, no caso, a frase fonológica (ϕ). Assim, podemos subdividir o segundo U em dois Is, pois há um contorno entoacional iniciado na ϕ “eu já estou” e outro contorno na ϕ “o meu pântano”.

Outro princípio que deve ser considerado é o da boa formação dos constituintes fonológicos que estabelece que todos os constituintes logo abaixo de um nível superior estão contidos neste e que somente um deles pode ser o núcleo, ou seja, apenas um entre os nós-irmãos pode ser considerado forte (*strong*). Sendo assim, a determinação da cabeça

das Is depende de uma análise dos níveis hierárquicos inferiores. Isso é importante para que se possa realizar o alinhamento dos tons ao texto, pois uma unidade só pode receber um evento tonal se for uma unidade metricamente forte, ou seja, uma unidade acentuada. Dessa maneira, é preciso considerar a grade métrica dos enunciados para estabelecer os eventos tonais dos mesmos. A grade métrica permite o conhecimento das sílabas metricamente acentuadas, estabelecendo uma relação de fraco (*weak*) e forte (*strong*). Por ser possível acompanhar essa relação em vários níveis hierárquicos, observar a grade métrica permite conhecer não só quais são as sílabas acentuadas do enunciado, mas também qual é a relação métrica entre elas (Lieberman, 1975; Pierrehumbert, 1980). Vale destacar que as unidades portadoras de acentos tonais devem ser acentuadas na hierarquia fonológica, isso não torna obrigatório que a saliência métrica tenha uma implementação fonética também saliente, com força articulatória maior, como maior duração e intensidade.

No exemplo analisado neste capítulo, o primeiro U, “Busca?”, tem somente duas sílabas, portanto, a sílaba tônica “bus” é a mais forte desde o nível do pé métrico (Σ), passando pelo nível da palavra fonológica (ω), da frase fonológica (ϕ), da frase entoacional (I) até o nível superior do enunciado (U). Já no segundo U em análise, têm-se a grade métrica, como apresentada em (18); em que o nó forte de cada constituinte fonológico foi marcado com um asterisco, portanto, os nós fortes dos Is são as sílabas “tou” e “meu”.¹³

(18)

*				*			I
*		*		*	*		ϕ
*	*		*		*	*	ω
*	*		*	*	*	*	Σ
eu já es tou nu ma bus ca pra re cu pe rar o meu pân ta no							

13 Na grade métrica desse enunciado, que contém um elemento focalizado “meu”, o nó forte é associado ao pronome “meu” e não à sílaba forte do item lexical “pântano”, como se poderia esperar de um enunciado considerado neutro.

Há três tipos de eventos tonais que podem ser associados ao texto, ou aos segmentos: acento tonal, acento frasal e acento de fronteira. Em resumo, estes três tipos de acento são variações de dois tons: alto (*high* – H) e baixo (*low* – L). Os acentos tonais são marcados com um asterisco seguindo a notação H ou L e são alinhados às sílabas proeminentes. Eles podem ser eventos tonais simples ou monotonais: H* ou L*, ou complexos, bitonais: L*+H, L+H*, H*+L, H+L*. Os eventos bitonais são alinhados a duas sílabas, uma proeminente, que recebe o tom com asterisco, e outra, que a precede ou a sucede, com o tom sem o asterisco. Há ainda dois acentos frasais, H e L, que aparecem no limite da frase intermediária ou após os acentos tonais, porém o acento frasal não é obrigatório. Finalmente, há dois acentos de fronteira, H% e L%, que não estão ligados a sílabas ou segmentos, mas sim às fronteiras dos constituintes prosódicos.

Considerando a grade métrica, a característica de alinhamento entre a configuração entoacional e o texto em PB (a cada ω cabeça de ϕ , é associado um evento tonal)¹⁴ e o contorno da F_0 produzido pelo programa de análise acústica, Figura 10, é possível realizar a notação dos eventos tonais do enunciado exemplo. Vale lembrar que o alinhamento ao texto é necessário, pois se considera que a estrutura dos segmentos e dos tons são independentes (Gussenhoven, 2002, p.271).

14 “[...] é uma das propriedades desse domínio prosódico [ϕ] no PB a presença de um acento tonal no seu elemento mais proeminente” (Frota; Vigário, 2000, p.12).

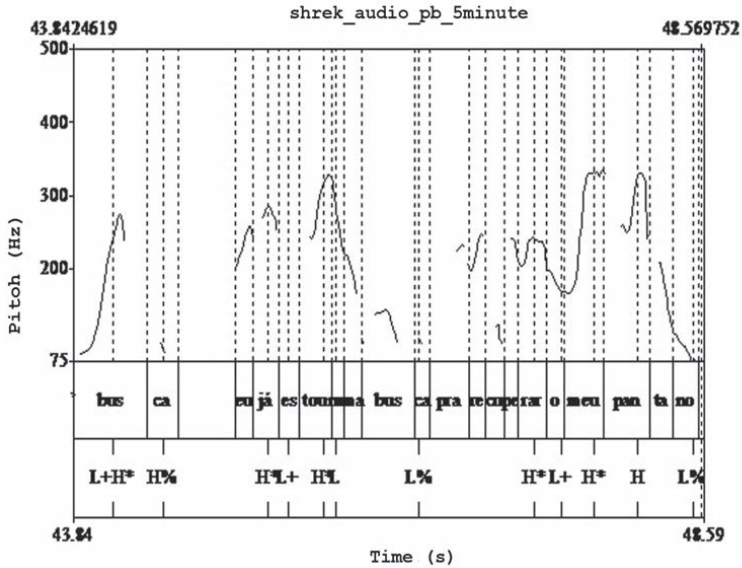


Figura 10 – Notação e contorno entoacional dos enunciados “Busca? Eu já estou numa busca pra recuperar o meu pântano.”

No primeiro U, “Busca?”, a sílaba “bus” recebe um acento tonal, por ser a sílaba acentuada proeminente da ω cabeça de ϕ e, nesse caso, também a sílaba métrica forte de I. Como o enunciado se inicia com uma sílaba acentuada e há uma variação ampla de F_0 baixa para alta, associa-se a essa sílaba acentuada inicial de I, o tom bitonal $L+H^*$.¹⁵ Esse U termina com um tom de fronteira $H\%$.

Já o segundo U é composto de duas Is: “eu já estou numa busca” “pra recuperar o meu pântano”. Cada uma dessas Is é composta por duas ϕ s. A seguir, são apresentados os detalhes da associação dos eventos tonais e da cadeia de fala.

A primeira I, “eu já estou numa busca”, tem duas ϕ s, cujas ω s cabeça são “estou” e “busca”. No início de I, há uma associação do evento tonal H^* à segunda ω da primeira ϕ , “já”. Essa associação de evento tonal a uma ω que não é ω cabeça de I é considerada como opcional

¹⁵ Ver Tenani (2002, p.39-43), sobre a argumentação da preferência pelo acento tonal $L+H^*$ no início de I.

em PB. Sobre a relação entre os acentos tonais opcionais e obrigatórios associados às ω s das Is, Fernandes (2007, p.196) afirma: “Como característica geral das sentenças neutras produzidas pelos falantes de PB, encontramos acentos tonais associados opcionalmente a ω s. Já quando a ω é cabeça de ϕ , encontramos associação obrigatória de acento tonal a elas”. Além disso, ao observar os eventos tonais anteriores e posteriores ao associado à ω , “já”, nota-se a alternância H/L, apontada por Frota e Vigário (2000, p.16) e confirmada por Tenani (2002, p.50), para o PB: “se houver um evento tonal adicional, esse é implementado de modo a resultar em uma configuração entoacional do tipo L H L H”.

À ω cabeça da primeira I, “estou” é associado um evento bitonal L+H* e, logo após, há a associação de um acento frasal, L, à fronteira direita da ϕ . A presença de um acento frasal na fronteira de ϕ é uma característica de estruturas focalizadas, ou seja, que carregam proeminência prosódica (Fernandes, 2007, p.207). De acordo com Fernandes (2007, p.208), ao discorrer sobre a estrutura do sujeito focalizado prosodicamente em PB, o acento frasal associado à fronteira direita de ϕ está associado ou à última sílaba da ϕ , a qual marca a fronteira, ou à primeira sílaba da próxima ϕ , o caso do enunciado em análise.

Ainda na descrição da configuração entoacional da primeira I do segundo enunciado, nota-se que não há um evento tonal associado à última ω de I: “busca”; essa ausência de acento tonal depois do elemento focalizado pode ser reconhecida como uma característica da configuração entoacional de algumas línguas (Fernandes, 2007, p.212).

Ao observar a variação melódica do enunciado na Figura 10, nota-se uma queda melódica após o último acento tonal de I. A notação dessa direção descendente do contorno melódico é o acento frasal L que está na sílaba seguinte ao acento nuclear, indicando a direção do contorno entoacional. Perto do final da I, a F_0 se mantém, não havendo uma queda maior, nesse momento, assinala-se o tom de fronteira L%. Assim, a configuração entoacional da primeira I do segundo U fica: H* L+H* L L%.

A segunda I “pra recuperar o meu pântano”, também apresenta um tom adicional, H*, alinhado à ω “recuperar”. À ω cabeça de ϕ , “meu” está alinhado um evento bitonal H+L*, que se inicia em “o”. Como se trata de um elemento focalizado, há um acento frasal, H, em

“pân”, a próxima sílaba. Na fronteira direita de I, é associado o tom de fronteira L%, como pode ser visto na Figura 10. Portanto, a configuração entoacional da ϕ final de U é H* L+H* H L%.

Em resumo, os símbolos usados na descrição da entoação por meio da abordagem da Fonologia Entoacional Autossegmental-métrica, além da apresentação dos referentes aos constituintes prosódicos, são:

(19)

H = alto

L = baixo

* = acento tonal

% = tom de fronteira¹⁶

+ = acento bitonal

Por meio da notação em eventos tonais da abordagem da Fonologia Entoacional AM, pode-se dizer que os enunciados analisados apresentam alguns padrões do elemento prosódico da entoação significativos.

Em primeiro lugar, se observarmos a composição dos eventos tonais assinalados aos enunciados, pode-se notar que o padrão L+H* H%, indica um enunciado de função sintática interrogativa de resposta sim/não, em PB. Portanto, uma interrogativa, em PB, tem na sílaba acentuada um movimento melódico ascendente. Vale notar que, geralmente, há um declínio de F_0 no final das interrogativas em PB.¹⁷ Outro sentido composicional da associação de eventos tonais que pode ser notado é o de elemento focalizado, com a presença de um acento nuclear L*+H, mais um acento frasal e um tom de fronteira L%, ou seja, há um movimento melódico descendente, desde a sílaba acentuada nuclear até o final do sintagma.

16 Os tons de fronteiras também podem ser marcados como L_i ou H_i (Tenani, 2002; Fernandes, 2007). Os acentos frasais não recebem diacrítico na descrição desta pesquisa, mas na proposta de notação original de Pierrehumbert (1980) ele era marcado como L ou H , eles também podem ser anotados como L_p ou H_p , indicando que são tons de fronteira de um domínio chamado de frase intermediária (Beckman; Pierrehumbert, 1986).

17 Cf. Gebara (1976); Cagliari (2007); Moraes (1998); Truckenbrodt, Sândalo e Abaurre (2009, p.27).

Por outro lado, também é possível relacionar alguns aspectos de sentido aos eventos tonais isoladamente. Ao observar os enunciados analisados, pode-se dizer que o H* no primeiro enunciado indica uma interrogativa enquanto o L* no final do último enunciado indica outra função sintática, a declarativa. Além disso, o H% no final do primeiro enunciado analisado, indica incerteza, ao passo que o L% no fim do segundo enunciado indica finalidade, completude discursiva.

É importante notar que a proposta de abstração do dado fonético da variação de F_0 , por meio de um alinhamento de um conjunto finito de eventos tonais ao texto em respeito a certas regras de formação que incluem a compreensão do padrão métrico dos enunciados, permite uma observação do comportamento entoacional tanto em PB quanto em IA. Além disso, a estrutura de notação em eventos tonais oportuniza o estabelecimento de relações dos mesmos com os aspectos sintáticos, semânticos e paradigmáticos dos enunciados analisados tanto ao se observar a configuração entoacional dos mesmos como sua composição (Pierrehumbert; Hirschberg, 1990; Truckenbrodt; Sândalo; Abaurre, 2009).

A relação entre a entoação e seus sentidos

Foram apresentadas duas metodologias descritivas da entoação neste capítulo, a descrição a partir de uma abordagem sistêmico-funcional da língua (Halliday, 1970; Cagliari, 2007) e a abordagem da Fonologia Entoacional Autossegmental-métrica (Pierrehumbert, 1980). Como o objetivo dessa pesquisa é traçar comparações entre os padrões entoacionais do PB e do IA no contexto do filme *Shrek* (2001), considerando, portanto, os sentidos carreados por esses padrões, vale clarificar como a relação de sentidos e entoação é considerada neste livro. Para tanto, será feita uma breve apresentação de como sentidos e entoação se relacionam em diferentes níveis de análise linguística.

Em primeiro lugar, vale destacar um apontamento constante na literatura de que há consenso nos estudos da linguagem de que

a entoação carrega sentidos e, portanto, faz parte do sistema linguístico; porém, não há consenso em como definir quais unidades são distintas para a descrição da entoação e, conseqüentemente, para a análise da relação entre a entoação e seus sentidos. Nesse sentido, é possível dizer que elementos prosódicos têm relação com a sintaxe, a semântica e a pragmática, como afirma Quirk et al. (1985, p.1608), ao exemplificar diversas realizações prosódicas que proporcionam diferentes sentidos para os constituintes gramaticais de sentenças: “The system of stress, rhythm, and intonation operate significantly [...] over considerably longer stretches of speech, indicating degrees of connection and providing significant cues to interrelationship of grammatical, semantic, and pragmatic units as ‘texts’.”¹⁸

Levinson (1983, p.x) no prefácio de seu livro sobre pragmática, destaca o papel da prosódia nessa área de estudo, mas aponta para as dificuldades teóricas envolvidas:

The fact is that, given the clear importance of prosodic factors in pragmatics, the area is grossly understudied. There is disagreement even about the fundamentals of how such factors should be described, whether as discrete elements or variable ones, wholes (e.g. tonal contours) or parts (e.g. ‘levels’), evidence by quite different approaches on either side of the Atlantic. But if the way in which the phenomena are to be recorded is unsettled, the pragmatic functions of prosodic patterns are really quite unexplored.¹⁹

18 “O sistema de acento, ritmo e entoação operam significativamente [...] entretanto, sobre trechos de fala consideravelmente mais longos, o que indica graus de conexão e prove pistas significativas para a inter-relação entre as unidades gramaticais, semânticas e pragmáticas como ‘textos’.”

19 “O fato é que, dada a clara importância dos fatores prosódicos na pragmática, a área ainda é grosseiramente pouco estudada. Não há concordância até com relação aos fundamentos sobre como esses fatores devem ser descritos: como elementos discretos ou variáveis, como elementos como um todo (por exemplo, contornos entoacionais) ou em partes (por exemplo, níveis); há evidências para abordagens bem diferentes nos dois lados do Atlântico. Mas se a maneira como o fenômeno deve ser registrado é incerta, as funções pragmáticas dos padrões prosódicos ainda são bem pouco exploradas.”

Em outras palavras, não há ainda um corpo teórico completo e solidificado por um número significativo de pesquisas que descreva a relação entre a entoação e seus sentidos. Dessa forma, apresentamos alguns aspectos a serem considerados quando se aborda o papel linguístico da entoação e sua relação com os sentidos.

De acordo com Löbner (2002, p.4-9), é possível distinguir três níveis de sentido: a) o sentido das expressões (sentido de expressões isoladamente, palavras e sentenças), b) o sentido do enunciado (sentido em um determinado contexto, considerando conceitos de verdade e referência) e c) o sentido comunicativo (sentido da expressão como um ato comunicativo em determinado contexto); sendo que os dois primeiros níveis de sentido são objeto da Semântica enquanto o terceiro é tratado pela Pragmática. No primeiro nível, o autor destaca o princípio de composicionalidade.²⁰ ideia central que embasa a Semântica, na qual o sentido lexical, mais o sentido gramatical (quando as formas das palavras são importantes para a composição semântica de sentenças) aliado à estrutura sintática da língua determinam o sentido das expressões complexas. Ainda, Löbner (2002, p.16) conclui que duas subdisciplinas da semântica surgem a partir do exposto: a semântica lexical e a semântica das formas gramaticais.²¹ Dessa forma, vale notar que a entoação, sendo um elemento da gramática das línguas, pode contribuir na composição dos sentidos carreados pela língua nesse nível de análise semântica.

Cruse (2011) também faz um levantamento de como o sentido tem sido estudado em várias disciplinas, com especial atenção aos estudos linguísticos. Nesse texto, há a discussão do sentido tanto

20 “*Principle of Compositionality: The meaning_e of a complex expression is determined by the lexical meanings of its components, their grammatical meanings and the syntactic structure of the whole.*” (Löbner, 2002, p.15) (“Princípio da Composicionalidade: O sentido expressivo de uma expressão complexa é determinado pelo sentido lexical de seus componentes, seus sentidos gramaticais e a estrutura sintática do todo”).

21 É importante notar que o autor inclui na subdisciplina semântica das formas gramaticais o estudo da semântica das sentenças, ou seja, “the investigation of the rules that determine how the meanings of the components of a complex expression interact and combine” (Löbner, 2002, p.16). (“a investigação das regras que determinam como os sentidos dos componentes de uma expressão complexa interagem e se combinam”).

em análises no campo da semântica quanto no campo da pragmática. Considerando o propósito de descrever sentidos, Cruse (2011, p.16) aponta para a dificuldade de fazê-lo de forma independente do contexto e de como combinar sentidos simples em formas mais complexas; assim, destaca a importância de se distinguir sentidos proposicionais²² e não proposicionais (atitude proposicional e sentido expressivo). Dessa forma, podem-se estudar os sentidos que não são dependentes do contexto (sentido convencional) que abrange todas as áreas da linguística como o léxico, a gramática e a prosódia (Cruse, 2011, p.415) e também aspectos de sentido que precisam do contexto para serem tratados satisfatoriamente, em geral, estudados no âmbito da Pragmática (Cruse, 2011, p.18-19).

A partir do reconhecimento de que a entoação pode contribuir tanto para carrear sentidos no nível semântico (sentido expressivo), assim como no nível pragmático da língua, é importante levantar a questão da complexidade nas línguas. A partir disso, a tarefa de buscar integrar as várias características da língua em diferentes níveis de análise torna-se fator essencial nos estudos da linguagem. Jackendoff (2002, p.6) salienta que uma análise completa da estrutura de uma sentença simples é uma boa maneira para se abordar a complexidade da língua, pois nela é possível destacar as estruturas da língua: fonológica, sintática, semântica/conceitual e espacial.

De acordo com Jackendoff (2002, p.6), é possível categorizar e analisar elementos discretos nos mais variados níveis, por exemplo, na estrutura fonológica da sentença “The little star’s beside a big star”, a análise linguística pode levar em conta tanto os segmentos que compõem as sílabas na estrutura de onset, núcleo e coda, como a estrutura entoacional da sentença, composta de duas frases entoacionais marcadas pelos parênteses e que permite a inserção de pausa entre esses elementos. Outros graus diferentes de análise, com diferentes unidades mínimas, são

22 “propositions may be viewed as mental entities that correspond to potential events or states of affairs in the world, and are true or false with respect to some actual events or states of affairs” (Cruse, 2011, p. 6). (“proposições podem ser vistas como entidades mentais que correspondem a eventos potenciais ou estado das coisas no mundo, e são verdadeiras ou falsas com relação a eventos reais e estados de coisas”).

possíveis não só na estrutura fonológica da sentença como também em outros níveis de análise linguística: sintático, semântico e cognitivo.²³

Vale ressaltar que resultados de análises isoladas de elementos linguísticos devem ser contrastados com os resultados de outros níveis de análise da língua, em outras palavras, os sentidos construídos pela e na linguagem advêm da convergência de determinadas características linguísticas em diferentes níveis de análise. Nesse aspecto, Jackendoff (2002, p.14) explicita ainda que: “Generally speaking, the mapping between phonology and syntax preserves linear order, while the mapping between syntax and meaning tends to preserve the relative embedding of arguments and modifiers”.²⁴ Assim, a relação entre aspectos fonológicos, sintáticos e semânticos não é direta, daí o conceito de complexidade das línguas. Ainda com relação específica ao âmbito da fonologia, Jackendoff (2002, p.15) afirma: “[...] there is a mismatch between phonology and meaning, which has to be encoded somewhere in the mapping among the levels of structure. If this mismatch is eliminated at one point in the system, it pops up elsewhere.”²⁵ Em outras palavras, a relação entre os elementos linguísticos de um nível de análise com outro nível e com os sentidos por eles carreados não é simples e direta.

Halliday e Greaves (2008, p.51) também apontam para a dificuldade de se separar a análise da entoação de suas contrapartes gramaticais e semânticas. Ao optar por descrever os sentidos carreados pela entoação como parte da gramática da língua e não como da semântica somente, os autores explicam que: “systems realized by intonation intersect with grammatical systems of the more familiar kind (those realized in wording) in precisely the same way that these

23 O nível cognitivo é definido por Jackendoff (2002, p.5) como: “*the level at which this sentence can be compared with the perception of the world*”. (“o nível no qual esta sentença pode ser comparada com a percepção do mundo”).

24 “Em termos gerais, o mapeamento entre fonologia e sintaxe preserva a ordem linear, enquanto o mapeamento entre a sintaxe e o sentido tende a preservar o encaixe relativo dos argumentos e modificadores.”

25 “Há um desencontro entre a fonologia e o sentido, que deve ser codificado em algum lugar no mapeamento entre os níveis da estrutura. Se esse desencontro é eliminado em um ponto do sistema, ele aparece em outro lugar.”

intersect with each other. Thus what might be locally a simpler solution turns out to be globally much more complex.”²⁶ Dessa forma, sua afirmação corrobora com a de Jackendoff (2002, p.15) de que o mapeamento de estruturas fonológicas, sintáticas e semânticas não se relaciona de forma direta em todos os níveis, portanto, ainda é preciso considerar como abordar essas relações, em outras palavras, a relação entre sentido e fonologia não é campo de estudo sedimentado na academia.

Nesse curto panorama sobre o sentido e sua relação com aspectos fonológicos, é possível notar que aí reside uma área de análise a ser desenvolvida. Dessa maneira, neste livro, por conta da multiplicidade de sentidos que a entoação pode carrear, como parte do sistema linguístico, optamos por adotar o uso de glosas para relacionar os padrões entoacionais encontrados e os sentidos exercidos no contexto do *corpus*.

Enfim, o termo sentido é aqui usado de forma ampla e pode abranger aspectos sintáticos, como: declarativas, interrogativas; e/ou semânticos: pedido de confirmação, pedido de atenção; e/ou pragmáticos: finalidade, continuidade. Essa tomada de posição em que não se classifica o sentido em sua relação com a descrição da entoação se deve ao fato de que o objetivo da presente pesquisa é observar as possibilidades de escolha de falantes do PB e do IA no tocante ao elemento prosódico da entoação e não descrever todos os padrões possíveis para carrear determinados sentidos. O escopo dessa pesquisa, portanto, não permite uma descrição detalhada e específica dos sentidos, mas propõe a identificação de padrões entoacionais possíveis para os sentidos linguísticos, considerados de forma ampla, encontrados em determinado recorte do *corpus* por meio do contexto compartilhado e da comparação entre as línguas analisadas.

26 “os sistemas realizados pela entoação se relacionam com os sistemas gramaticais do tipo mais comum (aqueles realizados no nível da frase) exatamente da mesma maneira que esses se relacionam um com o outro. Assim, o que parece ser uma solução mais simples local torna-se muito mais complexa globalmente.”

Resumo

Este capítulo teve como objetivo apresentar as bases metodológicas para a descrição e análise do *corpus* dessa pesquisa. A primeira questão tratada foi a coleta de dados, na qual se especificou o método de extração do material de áudio do filme *Shrek* (2001). Em seguida, as características de uma análise acústica com o auxílio do programa *Praat* foram apresentadas. Finalmente, a partir de um exemplo retirado do *corpus*, foram demonstrados os critérios relevantes para se realizar uma descrição por meio da abordagem sistêmico-funcional da entoação e depois pela abordagem proposta pela Fonologia Entoacional AM.

A partir do tipo de *corpus* de análise escolhido, dados não adaptados para os fins da pesquisa, e da metodologia escolhida para essa pesquisa, em que os mesmos dados são descritos segundo duas abordagens nas quais as unidades constitutivas da entoação são distintas, apresentam-se, a seguir, a descrição e a análise do *corpus*, com o objetivo de delinear algumas inferências sobre o uso da entoação em cada uma das línguas em análise e, também, de realizar um estudo comparativo entre as escolhas dos falantes de cada uma delas em contexto semelhante.

4

DESCRIÇÃO DOS DADOS

Neste capítulo, são apresentados os dados do material de áudio selecionado como *corpus* dessa pesquisa, áudio do filme *Shrek* (2001) nas versões dubladas em Português Brasileiro e em Inglês Norte-americano. O trecho do filme selecionado para análise inclui três cenas, que são descritas a seguir.

A primeira cena é a que contém a fala de mais personagens: Shrek, Lorde Farquaad e o Guarda. Nessa cena, Shrek acaba de vencer uma disputa entre cavaleiros. Como o ogro não é o campeão esperado, um dos guardas do reino de Farquaad verifica com o Lorde o que ele deseja fazer com o monstro. Em vez de ordenar a morte do ogro, o Lorde cede o título do campeonato a Shrek, e o informa de que ele é digno de embarcar em uma aventura heroica. Nesse momento, o personagem Shrek informa que já tem uma tarefa a cumprir: recuperar seu pântano, que foi invadido pelas criaturas de contos de fada, as quais estão em fuga da caça engendrada pelo Lorde Farquaad. O Lorde, então, propõe um acordo para que ambos tenham seus objetivos atingidos por meio da ação do ogro, a saber: Lorde Farquaad consegue uma princesa para se tornar rei e Shrek volta a ser dono de seu pântano, sua casa.

Na segunda cena, Shrek já saiu em busca da princesa Fiona acompanhado do Burro. Eles estão caminhando enquanto discutem

o acontecido: a aceitação de Shrek da proposta do Lorde Farquaad. O Burro não entende o porquê de o ogro aceitar resgatar uma princesa da prisão guardada por um dragão, quando Shrek, com seu poder físico, poderia ter obrigado o Lorde a devolver-lhe seu pântano. Nesse momento, então, Shrek apresenta uma metáfora para seu comportamento para facilitar a compreensão do Burro sobre sua ação. O personagem principal compara ogros a cebolas, mostrando que é preciso olhar além da superfície para conhecê-lo. Como usa um alimento não tão agradável, cebolas, na comparação, Shrek entra em uma longa discussão com o Burro sobre a melhor representação da sua identidade: cebolas, bolos ou pavês? Enfim, Shrek termina a conversa afirmando que a metáfora deve ser feita com cebolas.

A última cena, ainda é com o Burro e Shrek, quando estes acabam de encontrar o castelo no qual a Princesa Fiona está trancafiada. A cena inicia-se com um pequeno diálogo no qual se discute sobre um cheiro que surge, depois constata-se que o cheiro é um indicativo de que acharam o castelo que procuravam. Nessa cena, quem apresenta um pouco de sua identidade é o Burro ao comentar que ele não é como os ogros, em outras palavras, ele não tem camadas, ele é o que parece ser.

A descrição dos padrões entoacionais dessa pesquisa considera os enunciados produzidos nessas três cenas do filme *Shrek* (2001), que corresponde a um recorte do filme de duração de 5 minutos localizado entre os pontos temporais 0h25min00seg e 0h30min00seg. O material de áudio selecionado inicia-se com a fala “obrigado/*thank you*” de Shrek e finda com o enunciado “os burros não tem camadas/*donkeys don't have layers*” proferido pelo Burro (cf. Apêndice 1).

O objetivo deste capítulo é oferecer uma visão geral dos dados obtidos nessa pesquisa; assim, a descrição da entoação dos enunciados encontrados no *corpus* é apresentada em dois momentos: primeiramente, a partir da notação proposta em uma abordagem de análise sistêmico-funcional da entoação; e, posteriormente, a partir da notação da Fonologia Entoacional Autossegmental-métrica, seguindo a metodologia explicitada no capítulo anterior. Além disso, os dados em cada língua são apresentados de acordo com os aspectos

da descrição feita. Uma breve comparação dos dados já pode ser realizada na descrição, porém a análise e discussão dos resultados serão realizados no próximo capítulo.

Descrição dos dados de acordo com a proposta sistêmico-funcional

Nesta seção, são apresentados os dados obtidos por meio da descrição da melodia da fala dos arquivos de áudio selecionados para o *corpus* dessa pesquisa, por meio da notação proposta por Halliday (1970) para o inglês e por Cagliari (2007) para o Português Brasileiro. São elencados os resultados de acordo com os três pilares da proposta de descrição sistêmico-funcional: tonalidade, tonicidade e tom. Com relação à tonalidade, são considerados os limites dos GTs; a tonicidade é observada pela posição das sílabas salientes nos GTs e o tom, pelo tipo de contorno melódico apresentado. Os dados do IA são apresentados logo após os dados do PB.

Tonalidade

Limites do GT

Considerando a tonalidade na abordagem sistêmico-funcional de descrição da entoação, vale destacar como são definidos os limites dos grupos tonais nos enunciados. Esses limites podem ser observados considerando os aspectos físicos do som e também com relação a outras esferas da gramática da língua ligados à entoação.

Com relação aos aspectos fonéticos, é importante ressaltar que o que caracteriza um GT é a presença de um contorno entoacional; no momento em que outro contorno melódico se inicia, há outro GT. Ainda é importante notar que a pausa não é uma marca obrigatória de finalização de um GT; de acordo com Halliday e Greaves (2008,

p.58): “the melodic contour of spoken discourse is continuous, and a pause is much more likely to occur in the middle of a tone unit – for example before a rare or unexpected word – than at the point where a tone unit ends”.¹

Em PB, as falas das três cenas em análise divididas em 42 trocas de turnos conversacionais entre os personagens apresentam 142 grupos tonais, identificados de acordo com a metodologia descritiva apresentada no capítulo anterior. O número de GTs em cada cena é: na primeira cena, há 30 GTs – 15 produzidos pelo Lorde Farquaad, 13 por Shrek, e 2 pelo Guarda; na segunda cena, 88 GTs são produzidos – 50 pelo Burro e 38 por Shrek; na terceira cena, são 24 GTs presentes, e 16 são falas do Burro e 8 do Shrek.

Em primeiro lugar, contrariando a afirmação de que há mais pausas no interior de GTs do que no final de GT, no *corpus* dessa pesquisa são encontradas 107 GTs finalizados com pausa, cerca de 75% do total de GTs. Sobre as pausas, ainda vale notar que a maioria dos GTs não finalizados por pausas, 69% (25 dos 35 GTs) é produzida pelo personagem Burro, cujo ator/dublador, Eddie Murphy, tem como característica de atuação um falar rápido. Os outros GTs são falas de Shrek (7 GTs), Lorde Farquaad (2) e o Guarda (1). Considerando os números acima, é possível afirmar que o falar mais pausado encontrado no *corpus* deve ser decorrente do contexto de produção dos enunciados: as falas são parte de um roteiro e são gravadas isoladamente, pois somente na hora da animação (na versão original) ou na sincronização de imagem e som (nas versões dubladas em outras línguas) é que ocorre a sequenciação temporal das falas. Assim, pode-se afirmar que, por um lado, o *corpus* retrata um falar mais cuidadoso do que um falar natural/coloquial; por outro lado, há uma marcação muito clara de início e fim de GTs, o que facilita o trabalho descritivo dos padrões entoacionais.

1 “o contorno melódico do discurso falado é contínuo, e é mais provável que uma pausa ocorra no meio de uma unidade tonal – por exemplo, antes de uma palavra rara ou inesperada – do que no ponto em que a unidade tonal termina.”

Os GTs do *corpus* em PB apresentam duração variada e também contêm um número de palavras diverso. Mesmo assim, vale destacar que 43 deles são constituídos de apenas uma palavra (32% do total de GTs do *corpus* em PB), são elas: “obrigado”, “senhor”, “não” (5),² “quê”, “ogro”, “busca”, “entendi” (2), “okay”, “sabe” (6), “estrangular”, “ah” (4), “exemplo” (2), “oh”, “uhm”, “fedem”, “sim” (2), “camadas”, “entendeu”, “bolo”, “ogros”, “pavê”, “bye-bye”, “tchauzinho”, “Shrek” (2), “cara”, “tá”, “bom”. Nota-se que grande parte dessas palavras funciona como marcadores discursivos de tomada de turno ou de manutenção de turno, demonstrando concordância ou discordância em relação à fala do interlocutor; além da presença também de vocativos e saudações. O uso de apenas uma palavra por GT também indica um falar pausado em que cada palavra indica uma unidade de informação do texto. Além disso, o uso de apenas uma palavra dá agilidade e facilidade de acompanhamento da estória pelos telespectadores, pois cada informação é passada de forma bem direta por meio de palavras isoladas em GTs.

Com relação aos limites do GT, os dados de IA são bem próximos dos do PB e corroboram as reflexões geradas pela observação feita a partir do que foi descrito acima. A seguir, apresentam-se, então, os dados relativos ao *corpus* em IA seguindo as mesmas características observadas no *corpus* do PB, a saber: o número de GTs em comparação com as falas dos personagens em cada cena, o número de pausas coincidentes com o fim de GTs e os GTs constituídos de apenas uma palavra.

Foram identificados 150 GTs no recorte em IA do filme *Shrek* (2001) que compõe o *corpus* dessa pesquisa; um número maior do que o presente na versão em PB. Estes GTs estão divididos da seguinte maneira: 34 GTs na primeira cena do recorte, e 18 foram produzidos pelo personagem Lorde Farquaad, 14 por Shrek e 2 pelo Guarda; 85 GTs na segunda cena, 45 produzidos pelo Burro e 40 pelo Shrek; e 31 GTs na terceira cena, dos quais 22 constituem falas do Burro e 9 do Shrek.

2 O número de repetições da palavra no *corpus*, na forma de um GT, aparece entre parênteses.

Com relação às pausas coincidentes a fim de GT, elas são encontradas em 101 dos 150 GTs do áudio em IA, ou seja, as pausas finalizam 68,70% dos GTs. Assim como o resultado da descrição dos dados em PB, também é destacável a ausência de pausas finais nos GTs do personagem Burro: são dele 31 GTs do total de 46 GTs em que a pausa não coincide com o limite final de GTs, porcentagem de 68% do total; e o personagem Shrek produziu 10 desses GTs, Lorde Farquaad 4, e o Guarda, 1. Assim, a grande presença de pausas finais em final de GT e maior porcentagem de ausência de pausa final nos GTs pertencentes a enunciados do personagem Burro dos dados de IA corroboram a reflexão de que o falar do desenho animado é mais cuidadoso do que o coloquial.

Do total geral de GTs em IA, 39 GTs são constituídos de uma só palavra, a saber: “sir”, “no” (5), “what”, “congratulations”, “ogre” (2), “quest”, “yeah” (2), “indeed”, “Shrek” (3), “uh”, “example” (2), “okay”, “uhm” (2), “yes”, “layers”, “oh”, “cake”, “parfaits”, “hey”, “bye-bye”, “Man”, “Donkey”, “right”, “brimstone”, “sure”, “ah”, “remember”, “aye”, “well”. Também há casos de expressões fixas que sozinhas compõem um GT, são 11 ocorrências: “thank you”, “thank you very much”, “all right”, “you know what”, “I don’t get it”, “you know” (3), “I know what”, “you get it”, “see ya later”. Assim, há um total de 50 GTs (aproximadamente 33%) no *corpus* em que uma única expressão fixa ou uma única palavra compõem um GT. Resultado também próximo ao observado no *corpus* em PB, e com característica semelhante: a maioria dessas expressões funciona como marcadores de tomada ou manutenção de turno, assim como de interação, positiva ou negativa, com as falas dos interlocutores.

A seguir, os dados já apresentados sobre as duas versões do *corpus* com relação ao limite dos GTs são resumidos em três tabelas comparativas: Tabela 1, na qual está a quantidade de GTs que aparecem em cada uma das cenas analisadas nessa pesquisa tanto em PB quanto em IA e Tabelas 2 e 3, que mostram como os GTs são divididos de acordo com os personagens em PB e IA, respectivamente.

Tabela 1 – GTs divididos nas três cenas do *corpus*

	Cena 1	Cena 2	Cena 3	TOTAL
PB	30	88	24	142
IA	34	84	32	150

Tabela 2 – Quantidade de GTs por personagem em PB

	Cena 1	Cena 2	Cena 3	TOTAL
Shrek	13	38	8	59
Guarda	2	0	0	2
Lorde Farquaad	15	0	0	15
Burro	0	50	16	66
TOTAL	30	88	24	142

Tabela 3 – Quantidade de GTs por personagem em IA

	Cena 1	Cena 2	Cena 3	TOTAL
Shrek	14	39	10	63
Guarda	2	0	0	2
Lorde Farquaad	18	0	0	18
Burro	0	45	22	67
TOTAL	34	84	32	150

A observação do número de GTs usado por cada personagem em cada cena é interessante para se notar as razões pelas quais houve divisões de GT diferentes nas duas línguas analisadas. Vale lembrar que a divisão de um GT explicita a divisão da informação no texto; portanto, observar o limite da entoação escolhido pelos falantes pode oferecer dados importantes para a análise dos dados. Porém, ainda é preciso considerar também o tipo de tonalidade selecionada pelos falantes do *corpus*, o que é apresentado na seção a seguir.

Tonalidade neutra³ versus tonalidade marcada

Considerando a noção de que um GT é uma unidade tonal e também é uma unidade de informação do texto, é possível observar o que indica uma estrutura marcada ou não de GTs. Halliday (2005, p.249) afirma que um GT é não marcado quando este equivale a uma oração, em outras palavras, a cada oração do enunciado ocorre um grupo tonal e os GTs marcados são os que não coincidem com essa unidade sintática: “There are then two marked possibilities: that the tone group is more than one clause, and that the tone group is less than one clause”.⁴

Nos termos de Halliday (2005, p.249), o termo oração⁵ estabelece uma unidade composta de itens pertencentes a uma mesma hierarquia sintática: “‘Each clause’ here means ‘each clause operating in sentence structure’, for rankshifted clauses the ‘neutral’ is to share a tone group with the rest of the items in the same (non-rankshifted) clause”.⁶ Assim, no levantamento de dados, as unidades gramaticais consideradas como uma oração, na análise do *corpus* dessa pesquisa, são: orações que compõem período simples, orações coordenadas, orações subordinadas (a oração principal nesses casos também é considerada uma unidade à parte), vocativos e interjeições.

A maior parte dos GTs do *corpus* em PB, 125 de 142, cerca de 88%, coincide com o tamanho de uma oração. O restante dos GTs apresenta limites que são ou superiores (14 GTs) ou inferiores (3 GTs) ao tamanho das orações do *corpus*.

3 O termo “neutro” é utilizado na acepção de Halliday (1970, p.23): “form that is preferred except when there is ‘good reason’ for choosing something else” (“a forma preferida a não ser quando existe uma boa razão para se escolher outra forma”).

4 “Há então duas possibilidades ‘marcadas’: o grupo tonal, que é maior do que uma oração, e o grupo tonal, que é menor do que uma oração”.

5 Com relação à definição do que constitui uma oração, vale ressaltar a citação de Jespersen (1924/1971, p.435 apud Castilho, 2010, p.58): “embora não exista acordo entre os gramáticos no nível da teoria, acontece o contrário na prática: quando se lhes oferece um grupo de palavras, eles são perfeitamente capazes de decidir se se trata ou não de uma verdadeira oração (= sentença)”.

6 “‘Cada oração’ aqui significa ‘cada oração que opera na estrutura da sentença’, para orações de posição hierárquica diferente, o ‘neutro’ é dividir um grupo tonal com o resto dos itens (não hierarquizados) da mesma sentença.” (Halliday, 2005, p.249).

Em primeiro lugar, ao observar os GTs cujos limites são coincidentes aos limites da estrutura sintática da oração, pode-se categorizar dois tipos de oração: oração sem verbo, 44 GTs (aproximadamente 35%), e oração com verbo, 81 GTs (cerca de 65%), totalizando os 125 GTs do *corpus* em PB. Entre as orações sem verbos, incluem-se também vocativos (8 GTs) e interjeições (8 GTs). Com relação às orações com verbo, incluem-se nessa categoria: 19 GTs que coincidem com orações coordenadas e 9 GTs, com orações subordinadas,⁷ e o restante dos GTs (quase 66%) constituem-se de orações que correspondem a períodos simples ou são orações principais em caso de período composto por subordinação. No Quadro 9 são exemplificados os tipos de oração que constituem os GTs, cuja tonalidade é considerada neutra.

Quadro 9 – Exemplos de tipos de orações que coincidem com os limites de GT⁸ em PB

Orações sem verbo	
geral	//1 „Obri/ <u>gado</u> //
vocativo	(//3 Devo dar a /ordem //) //2 „Se/ <u>nhor</u> //
interjeições	//1 <u>ah</u> // (//4 não /acho legal / <u>não</u> //)
Orações com verbo	
Geral	//1 „Estou a /qui até / <u>quinta</u> //
orações coordenadas	(//3 Cê vai lu /tar com um Dra / <u>gã</u> o//) //3 „e sal /var uma prin / <u>cesa</u> //

continua

7 Orações subordinadas reduzidas completivas nominais não foram categorizadas como uma unidade de oração à parte nesta análise (Ex.: “eu tenho uma confissão pra te fazer”). Em todos os casos do *corpus*, elas estão inseridas no mesmo GT da oração principal de que fazem parte e, por isso, optou-se por não analisá-las como um caso marcado e sim como um caso de neutralidade. Além disso, esse também não é um caso marcado dentre os apontados por Halliday (2005, p.249-252).

8 Em alguns exemplos, foram acrescentados mais GTs para clarificar o contexto do exemplo; esses GTs aparecem entre parênteses no quadro.

continuação

orações subordinadas	(//3 só pro Farqua/ad te devolver o / <u>pânta-</u> no//) //2 _^ que vo/cê só não / <u>tem</u> //
----------------------	---

Os GTs que apresentam tonalidade marcada são um total de apenas 17 GTs e estão todos apresentados no Quadro 10, adiante. No início do quadro estão os 3 GTs que são menores do que a unidade sintática da oração e, logo após, os 14 casos de GTs que contêm mais de uma oração.

O primeiro exemplo do Quadro 10 é o único caso do *corpus* em PB em que um GT, constituído de uma única palavra, é de tonalidade marcada: a palavra é o sujeito da oração que foi dividida em três GTs: “Ogros não são como bolos”, enunciada pelo personagem Shrek. O restante dos GTs constituídos de uma palavra do *corpus* apresenta tonalidade neutra, ou seja, a única palavra que constitui o GT funciona como uma oração.

Quadro 10 – GTs com tonalidade marcada em PB

GTs que compreendem uma unidade sintática menor do uma oração	
Shrek	//3 <u>O</u> gros// //1 não / <u>são</u> // //5 como / <u>bolos</u> //
GTs que compreendem unidades sintáticas maiores do que uma oração	
Lorde Farquaad	//13 <u>Certo</u> / <u>O</u> gro//
Shrek	//1 Acho que /tem um /bom motivo pros /burros não fa/ <u>larem</u> //
	//13 _^ O/ <u>kay</u> / <u>ãh</u> //
	//1 _^ eu /acho que eu pre/firo você can/ <u>tando</u> //

continua

continuação

Burro	//1 , eu não en/tendo / <u>Shrek</u> //
	//2 Sabe do que /todo mundo / <u>gosta</u> //
	//3 , Já conheceu al/ <u>guém</u> que você fa/lasse//
	//1 “Ei, vamos co/mer pa/vê”//
	//1 “Céus, não / <u>gosto</u> de pa/vê”//
	//53 é /bom você avisar os / <u>outros</u> antes de soltar / <u>um</u> //
	//1 Tã le/gal, en/xofre//
	//3 , Eu sei /bem o que eu sen/ <u>ti</u> //
	//6 Ah / <u>Shrek</u> //
	//2 Lembra quando você /disse que os /monstros têm ca/ <u>mad</u> as//

Os 14 casos de GTs que contêm mais do que uma unidade sintática da oração também estão elencados no Quadro 10. Nesses casos, é possível notar que o número de unidades varia entre os GTs. O tipo de oração também é variado: há orações principais e subordinadas em um único GT (p. ex., “Lembra / quando você disse / que os monstros têm camadas?”), assim como, orações absolutas acompanhadas de marcadores discursivos, como vocativos e interjeições, em um mesmo GT (p. ex., “Eu não entendo, / Shrek”; “Ei, / vamos comer pavê”). É interessante notar que a maioria desses GTs é produzida pelo personagem Burro, 10 de um total de 14 ocorrências.

Com relação à neutralidade dos GTs em IA, 90%, 135 GTs, apresentam tonalidade neutra. Enquanto o restante, 15 GTs, são marcados: 8 GTs incluem unidades sintáticas menores do que uma oração e 7, unidades sintáticas maiores do que uma oração. Há uma pequena diferença com relação aos tipos de tonalidade marcada nas duas versões do *corpus*, já que, em PB, há mais GTs marcados por conterem mais de uma unidade sintática de oração, enquanto, em IA, há mais GTs marcados por conterem unidades menores do que a unidade sintática da oração. Porém, nas duas versões a quantidade

de GTs marcados com relação aos GTs de tonalidade neutra é muito próxima, apenas cerca de 10% do total de GTs de cada versão é de tonalidade marcada.

Considerando os GTs de tonalidade neutra, uma primeira distinção pode ser feita com relação aos enunciados com ou sem verbo: há 55 GTs constituídos de oração sem verbo, das quais oito funcionam como vocativo e há seis interjeições; os outros 80 GTs são de orações com verbo, sendo 17 delas orações coordenadas, 13 orações subordinadas, um sintagma⁹ (funcionando como aposto) e o restante são orações de período simples ou orações principais de período composto por subordinação. No Quadro 11, são apresentados alguns exemplos de cada um dos tipos de GT de tonalidade neutra do *corpus* em IA, citados neste parágrafo. Os GTs com tonalidade marcada em IA, 15 GTs, estão todos apresentados divididos em dois grupos, como disposto no Quadro 12: a) os GTs que compreendem uma unidade sintática menor do que uma oração, que contém 8 GTs, e b) os GTs que compreendem unidades sintáticas maiores do que uma oração, com 7 GTs; seguindo a mesma divisão feita com os dados do PB.

Quadro 11 – Exemplos de tipos de orações que coincidem com os limites de GT¹⁰ em IA

Orações sem verbo	
geral	//1 <i>Thank you</i> //
vocativo	(//3 , <i>Shall I /give the order</i> //) //2 <i>sir</i> //
interjeições	//1 <i>uh</i> // (//1 <i>no, not /really, /no</i> //)

continua

9 O termo sintagma é aqui utilizado na acepção de uma combinação maior do que a palavra que constitui uma unidade sintática menor do que a sentença (cf. Castilho, 2010, p.55-56). A expressão “*a quest to get my swamp back*” foi classificada como um sintagma por funcionar como um aposto ao enunciado “*I’m already on a quest*”.

10 Em alguns exemplos, foram acrescentados mais GTs para clarificar o contexto do exemplo, esses GTs aparecem entre parênteses no quadro.

Orações com verbo	
geral	//1 _^ I'm /here till / <u>Thursday</u> //
orações coordenadas	(//3 _^ You're /gonna go fight a / <u>dragon</u> //) //3 and /rescue a / <u>princess</u> //
orações subordinadas	(//1 _^ just so /Farquaad will give you back your / <u>swamp</u> //) //3 which you / <u>only</u> don't /have//
sintagma	(//5 _^ I'm al/ <u>ready</u> on a /quest//) //1 _^ a /quest to /get my / <u>swamp</u> back//

Quadro 12 – GTs com tonalidade marcada em IA

GTs que compreendem uma unidade sintática menor do que uma oração	
Lorde Farquaad	//3 _^ I give / <u>you</u> //
	//1 _^ our / <u>champion</u> //
	//3 _^ and I'll / <u>give</u> you//
	//1 your / <u>swamp</u> back//
Burro	//2 _^ Do you /have a / <u>tissue</u> //
	//1 _^ or / <u>something</u> //
	//3 _^ My /mouth was / <u>open</u> // //1 _^ and / <u>everything</u> //
GTs que compreendem unidades sintáticas maiores do que uma oração	
Burro	//1 ok let me /get this / <u>straight</u> //
	//1 _^ you /know the /whole / <u>ogre</u> trip//
	//1 no, not /really, / <u>no</u> //
	//2 You know what /else everybody / <u>likes</u> //
	//1 Hell, /no, I don't /like no par/ <u>fait</u> //
	//1 _^ Don't be talking about it's the / <u>brimstone</u> //
	//3 _^ I /know what I / <u>smell</u> //

Na parte superior do Quadro 12, pode-se notar que os GTs que compreendem unidades sintáticas menores do que uma oração

aparecem em duplas, ou seja, são precisos dois GTs para completar cada oração. Há dois tipos de recorte: a) separa-se o sintagma que funciona sintaticamente como objeto, é o caso dos GTs enunciados pelo personagem Lorde Farquaad, ou b) separa-se internamente um dos sintagmas constituintes da oração (no caso, objeto direto e predicativo do sujeito) e o recorte ocorre entre elementos unidos por coordenação, porém de mesma função sintática (ou seja, não há mudança na hierarquia sintática desses elementos), que é o caso dos GTs produzidos pelo personagem Burro. Portanto, pode-se dizer que o recorte entre os GTs internamente à unidade sintática da oração pode ocorrer tanto na separação de sintagmas completos (primeiro tipo mencionado) quanto na divisão interna de sintagmas (segundo tipo apresentado). O primeiro tipo de divisão da oração em mais de um GT também está presente no *corpus* em PB, porém é feito com outra unidade sintática, o sujeito. Ainda é importante buscar compreender a ausência do segundo tipo de recorte da oração em GTs nos dados do PB, o que será retomado no próximo capítulo deste livro.

No Quadro 12, também são apresentados os GTs que compreendem mais de uma oração em seus limites, na coluna da direita. Há GTs com duas ou três orações. Os tipos de orações incluem: marcadores discursivos, como “ok”, “hell”, “you know”; orações sem verbo, como “no”, “the whole ogre trip”; orações principais, como “I know...”; e orações subordinadas, como “...what I smell”. Assim, pode-se dizer que não há uma estrutura sintática preferencial para aparecer em conjunto em um único GT nos dados do IA do corpus; porém considerando o papel de unidade de informação que o GT cumpre na abordagem sistêmico-funcional de descrição da entoação, a razão da escolha por GTs marcados pela presença de mais de uma oração em seu limite se deve a aspectos semânticos ou pragmáticos.

Com o objetivo de comparar os dados apresentados do PB e do IA com relação à tonalidade neutra ou marcada, a Tabela 4 apresenta os números de GTs em cada categoria. Em primeiro lugar, nota-se a predominância por GTs com tonalidade neutra, com uma porcen-

tagem de cerca de 90% nas duas línguas. Com relação à preferência pela tonalidade marcada há diferenças, pois, em PB, há mais GTs que compreendem mais de uma oração enquanto, em IA, há mais GTs que compreendem unidades menores do que uma oração. Porém, mesmo assim, em IA, os dois tipos de marcação têm um número de casos muito próximos não sinalizando preferência por nenhum dos dois, diferentemente do PB, em que há bem mais GTs constituídos de mais de uma oração.

Tabela 4 – Tonalidade neutra e marcada em PB e IA

	PB	IA
GTs de tonalidade neutra	125	135
GTs de tonalidade marcada pela presença de unidades menores do que uma oração	3	8
GTs de tonalidade marcada pela presença de unidades maiores do que uma oração	14	7
TOTAL	142	150

Vale considerar ainda as razões pelas quais houve a escolha pela tonalidade marcada. Já foram apontados nesse levantamento de dados motivações com relação a aspectos sintáticos (tipo de estrutura que pode sofrer corte na divisão de orações em mais de um GT) e semânticos/pragmáticos (unidade de informação que ultrapassa os limites da oração); porém uma comparação mais detalhada entre os enunciados de tonalidade marcada nas duas línguas será apresentada no capítulo de análise dos dados.

Tonicidade

A tonicidade se refere à escolha da localização da sílaba proeminente no GT, escolha essa que marca o início do componente tônico do GT no qual são reconhecidos os tons distintivos de cada sistema linguístico. A proeminência ou saliência, na abordagem sistêmico-funcional de descrição da entoação, é identificada a par-

tir da junção de alguns fatores, como: duração, amplitude da altura melódica e mudança significativa do contorno melódico (Halliday; Greaves, 2008, p.54). Essa saliência indica a palavra na qual está o foco informacional do enunciado, portanto, observar a tonicidade contribui para o conhecimento do funcionamento textual de um texto oral. Além disso, vale destacar que o sistema de tonicidade é intrinsecamente ligado ao de tonalidade, ao considerarmos que cada grupo tonal (GT) pode ter apenas uma sílaba tônica saliente, com exceção dos tons compostos. Dessa forma, a descrição que se segue considera, em primeiro lugar, as características da tonicidade marcada no *corpus* e os tons simples e compostos. A descrição completa do *corpus* com a localização de cada sílaba tônica saliente pode ser encontrada no Apêndice 1, no qual as sílabas proeminentes estão marcadas com um traço de sublinhado.

Tonicidade neutra versus marcada

Com relação à localização da sílaba tônica saliente nos GTs, em geral, ela se encontra na sílaba acentuada do item lexical do último elemento gramatical do GT, sendo essa forma considerada como tonicidade neutra, em outras palavras, quando a sílaba tônica saliente recai em qualquer outro lugar no GT, este é considerado portador de tonicidade marcada. Halliday (2005, p.252) explicita, então, o que é considerado como posição final da sílaba tônica saliente:

In neutral tonicity, then, the tonic begins at the final element of clause structure unless this contains only 'fully grammatical items', that is, on final Adjunct (if any) other than items such as there, to him; otherwise on Complement (if any) other than personal pronouns or items such as it, some, and the substitute one; otherwise on Predicator (if any) other than those consisting of auxiliaries only or with the substitute do (unless the subject is a pronoun, in which case even a fully grammatical Predicator – one consisting only of fully

grammatical items – will, if final in the clause, carry the tonic). Any other placing of the tonic is ‘marked’ tonicity.¹¹

Levando em consideração a importância da localização da tonicidade para a formação da unidade de análise na abordagem sistêmico-funcional, o grupo tonal, e também as características fonéticas e gramaticais da sílaba tônica saliente, os dados relativos a esse aspecto em PB e, posteriormente, em IA, são apresentados a seguir.

No *corpus* em PB, dos 142 GTs, apenas 20 apresentam tonicidade marcada, 14% do total (Tabela 5). Entre os GTs com tonicidade marcada, 4 aparecem na Cena 1; 10, na Cena 2 e 6, na Cena 3; a Cena 2 é a que apresenta a porcentagem mais alta de GTs de tonicidade marcada em PB, 50%. Em relação à tonicidade marcada não há grande diferença na produção dos personagens principais: 11 GTs produzidos pelo Burro e uma quantidade ligeiramente inferior, 8 GTs, por Shrek. Ainda há um GT de tonicidade marcada produzido por Lorde Farquaad. Dessa maneira, pode-se concluir que o tipo de fala característico de cada personagem não contribui para o sistema de tonicidade no material analisado.

Tabela 5 – Frequência de GTs de tonicidade marcada em PB por cena e por personagem

	Cena 1	Cena 2	Cena 3	TOTAL
Shrek	3	4	1	8
Guarda	-	-	-	-
Farquaad	1	-	-	1
Burro	-	6	5	11
TOTAL	4	10	6	20

11 “Na tonicidade neutra, então, o componente tônico se inicia no elemento final da estrutura da oração a não ser que este contenha apenas ‘itens gramaticais plenos’, isto é, no Adjunto final (se houver) em vez de outros itens como *lá* e *para ele*; ou senão no Complemento (se houver) do que em pronomes pessoais ou itens, como *esse*, *alguns* e os compostos de *one*; ou senão no Predicador (se houver) do que nas locuções verbais que consistam só de verbos auxiliares ou do verbo *do* como um substituto (a não ser que o sujeito seja um pronome, nesse caso, até um Predicador composto de itens gramaticais plenos, se no final da oração, carregará a tônica. Qualquer outro posicionamento da tônica é tonicidade ‘marcada’” (Halliday, 2005, p.252).

Ao verificar as classes gramaticais dos elementos em que recai a proeminência tônica nos casos de tonicidade marcada, é possível notar uma preferência, em PB, por salientar os verbos, ou Predicador, na terminologia de Halliday citada acima, nas orações, em vez de seus complementos ou adjuntos: dentre o total de 20 ocorrências, nove possuem um verbo como portador da sílaba tônica saliente do GT, como pode ser observado no Quadro 13, adiante. Nesse quadro, observam-se os GTs mencionados de acordo com a classificação gramatical das palavras que carregam a tônica nos GTs marcados. Além dos 9 GTs em que a tônica recai no verbo, há também os outros GTs de tonicidade marcada relacionados à classe de palavra da tônica: pronomes, 5 GTs; substantivos, 5 GTs; e advérbio, 1 GT.

Ainda é válido observar qual o papel sintático das duas outras classes de palavras com participação significativa, se consideradas em conjunto, pronome e substantivo, que totalizam 10 GTs, de um total de 20, 50%. Dentre essas dez ocorrências listadas no Quadro 13, em apenas 2, a tônica não recai sobre o núcleo do sintagma nominal ao qual pertence a palavra focalizada: “pra recuperar o meu pântano” e “o pavê deve ser a coisa mais deliciosa de todo o mundo”, nos quais “meu” e “todo” têm função atributiva com relação ao núcleo dos sintagmas aos quais pertencem, respectivamente, “pântano” e “mundo”.

Quadro 13 – Tonicidade marcada e classe gramatical da sílaba tônica saliente em PB

Classe gramatical da sílaba tônica saliente	GT de tonicidade marcada
Verbo	//3 ^ Eu já es/tou numa/busca//
	//1 ^ porque ele en/chou de gente esquí/sita//
	//1 há /mais do que se ima/gina nos /ogros//
	//1 ^ e /tem ca/madas//
	//5 “Céus, não /gosto de pa/vê”//
	//5 ^ Os /ogros não /são como a ce/bola//
	//1 Não /vem com essa his/tória de enxofre /não//
	//1 ^ e não /saiu do /chão também /não//
Pronome	//1 ^ pra recupe/rar o /meu /pântano//
	//1 Onde vo/cê jogou aquelas criaturas de /contos de fadas//
	//5 ^ e /eu lhe de/volvo o /seu /pântano//
	//3 Já conheceu al/guém que você fa/lasse//
	//1 ^ O pa/vê deve ser a /coisa mais delici/osa de/todo o / mundo//
Substantivo	//1 ^ os /ogros têm ca/madas//
	//1 nós /dois temos ca/madas//
	//1 todo /mundo ¹² adora /bolo//
	//1 ^ eu/tenho uma confi/ssão pra te fa/zer//
	//1 ^ os /burros não têm ca/madas//
Advérbio	//1 ^ Eu tava a/té de boca a/berta//

Considerando os dados apresentados, é possível concluir que, a tonicidade marcada não é muito produtiva no *corpus* em PB e, quando ocorre, possui uma característica específica. Em casos de tonicidade marcada foi possível reconhecer que o foco recai preferencialmente em verbos ou em palavras/expressões que são o núcleo de sintagmas nominais.

Realizando o mesmo processo de levantamento dos GTs de tonicidade marcada em IA, nota-se que há um número próximo de GTs a serem destacados, 19, cerca de 13% do total de GTs da versão em IA. A distribuição da tonicidade marcada, que pode ser observada na Tabela 6, ocorre da seguinte forma: 7 GTs na Cena 1, 11 GTs na Cena 2 e 1 GT na Cena 3. Observa-se uma distribuição irregular em que aproximadamente 60% dos GTs se concentram na segunda cena do *corpus*, em que o foco está na discussão da identidade do personagem principal do filme. Com relação aos personagens que produzem esses GTs não há um fator de destaque: 9 GTs são enunciados pelo Shrek; 7, pelo Burro; 2 pelo Lorde Farquaad e, ainda, 1 pelo Guarda.

Tabela 6 – Frequência de GTs de tonicidade marcada em IA por cena e por personagem

	Cena 1	Cena 2	Cena 3	TOTAL
Shrek	3	5	-	9
Guarda	1	-	-	1
Farquaad	3	-	-	2
Burro	-	6	1	7
TOTAL	7	11	1	19

No Quadro 14, há a lista de todos os GTs cuja sílaba tônica recai em outro elemento estrutural da oração que não o final; o agrupamento dos enunciados foi feito de acordo com a categoria gramatical da palavra que contém a tônica. Apesar de a incidência de GTs de tonicidade marcada em IA estar concentrada em uma das cenas analisadas, a observação de mais classes de palavras que carregam a tônica em IA, 6 classes gramaticais (substantivo, pronome, advérbio, adjetivo e verbo) em oposição a apenas 4 (substantivo, verbo, pronome e advérbio) em PB, demonstra maior mobilidade no uso desse recurso na versão em IA, como pode ser observado no Gráfico 1 adiante.

Quadro 14 – Tonicidade marcada e classe gramatical da sílaba tônica saliente em IA

Classe gramatical da sílaba tônica saliente	GT de tonicidade marcada
Substantivo	//1 What / <u>kind</u> of /quest//
	//1 Why don't you just /pull some of that /ogre stuff on him//
	//1 <u>Onions</u> /have /layers//
	//1 <u>Ogres</u> have /layers//
	//1 [^] We / <u>both</u> have /layers//
	//1 Just the / <u>word</u> par/fait make me start /slobbering//
	//1 <u>Donkeys</u> don't /have /layers//
Pronome	//2 <u>Your</u> swamp//
	//1 <u>my</u> swamp//
	//1 <u>I</u> don't get it//
	//4 [^] For / <u>your</u> infor/mation//
	//1 <u>Everybody</u> loves /cakes//
Advérbio	//5 [^] I'm al/ <u>ready</u> on a /quest//
	//3 which you / <u>only</u> don't /have//
	//1 Ogres are / <u>not</u> like /cakes//
Adjetivo	//1 [^] I /have a / <u>better</u> i/dea//
	//1 [^] you /know the / <u>whole</u> /ogre trip//
Verbo	//3 [^] Shall I / <u>give</u> the order//
	//3 [^] and I'll / <u>give</u> you//

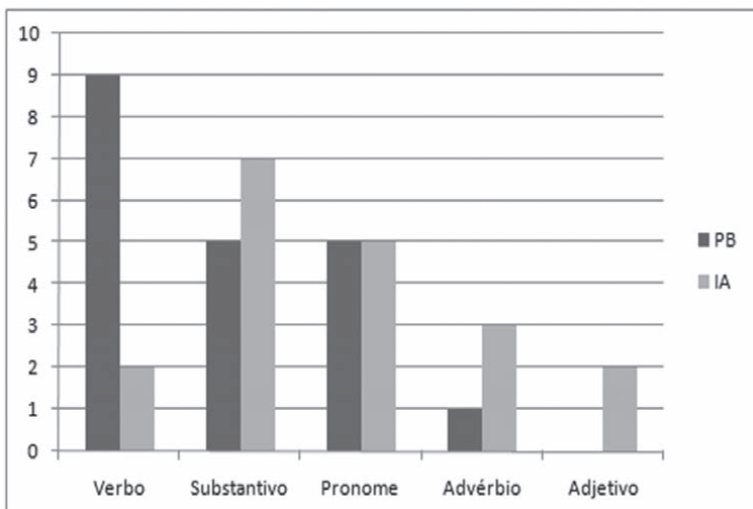


Gráfico 1 – Distribuição da tônica por classes gramaticais em PB e IA

Além da diferença de alcance de mais variedade com relação à classe de palavras, outras duas características dos dados chamam a atenção: a) a baixa presença de verbo em IA, em contraste com a grande presença deles em PB, e a semelhança na quantidade de substantivos e pronomes. Uma hipótese seria a de que as diferenças dos dados aparentes no Gráfico 1 são devidas a uma maior presença das tônicas em IA em sintagmas nominais e não em verbais. Para isso, é preciso observar qual é o papel sintático das tônicas em cada GT.

Com relação às funções sintáticas das palavras focalizadas nos GTs de tonicidade marcada em IA, é possível constatar um equilíbrio entre as posições sintáticas de núcleos e de modificador de sintagmas. Em 55% dos casos listados no Quadro 14, as tônicas recaem em vocábulos que têm a função de modificar o núcleo dos sintagmas a que pertencem. Os três advérbios listados têm função de modificador dos verbos a eles relacionados: “already” modifica “am”; “only”, “don’t have” e “not”, “are”. Não só os sintagmas verbais é que podem apresentar tônicas em elementos de posição sintática de modificador, os sintagmas nominais também apresentam itens

de função atributiva focalizados. Esses itens podem pertencer a diferentes classes gramaticais, por exemplo: adjetivos, como “better” que modifica “idea”; substantivos, como “ogre” diante de “stuff”; e pronomes, como “your” que caracteriza “swamp”. Há 7 ocorrências desse tipo no corpus analisado (Quadro 14). O restante das tônicas funciona como núcleo de sintagmas: o verbo “give” aparece duas vezes em posição sintática de núcleo de sintagma verbal; alguns pronomes, como “I” no GT “I don’t get it”, assim como, alguns substantivos, como “onions” em “onions have layers”, são núcleos de sintagma nominais, totalizando 7 GTs com as mesmas características (Quadro 14). Os Gráficos 2 e 3 apresentam a relação entre esses dados de caráter sintático do IA com os do PB.

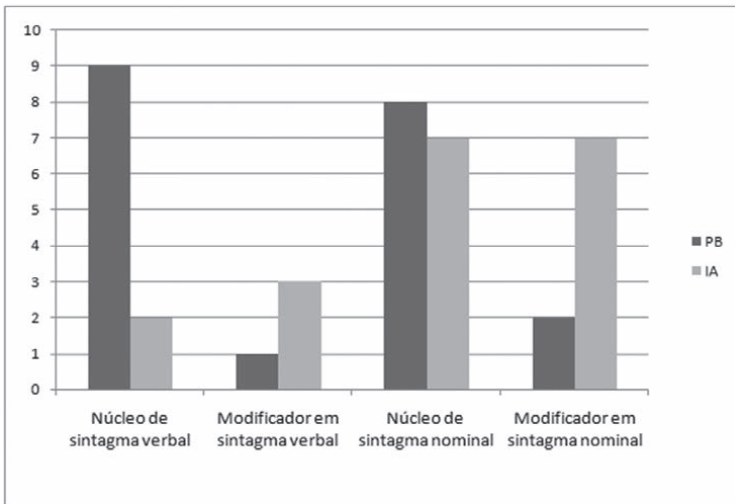


Gráfico 2 – Distribuição sintática tonicidade marcada em PB e IA

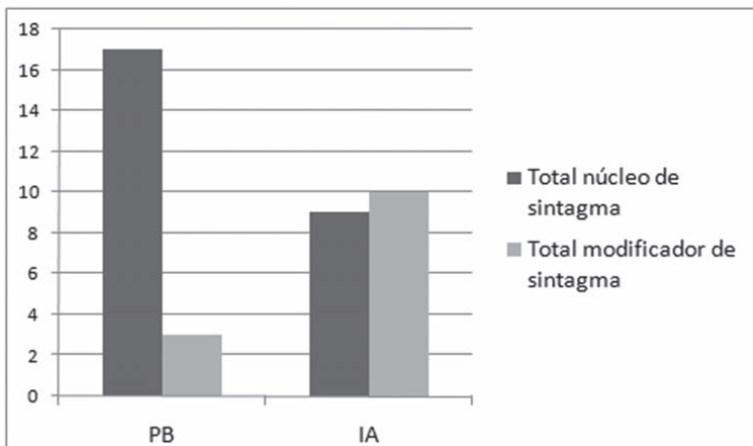


Gráfico 3 – Relação entre a posição de núcleo e de modificador de sintagmas das tônicas em PB e IA

A partir das considerações feitas em relação aos dados apresentados, pode-se afirmar que a tonicidade marcada no material analisado da versão em IA apresenta características bem diferentes da versão em PB. Os dados apontam para uma maior variabilidade na tipologia de classes gramaticais que podem ter saliência tônica em IA. Além disso, por causa do equilíbrio dos dados com relação a elementos com função sintática nuclear ou de modificador, demonstra-se flexibilidade linguística de produção de foco em diversas posições sintáticas nessa língua.

Em resumo, pode-se constatar, por meio da frequência e da variação dos dados encontrados nos GTs de tonicidade marcada, duas caracterizações diferentes entre as línguas analisadas, apesar da baixa produtividade do recurso estudado nas duas versões analisadas. Em PB, a tonicidade marcada realiza-se preferencialmente com verbos e restringe-se a ocorrer praticamente só com elementos que exerçam a função sintática de núcleo de sintagmas. Já em IA, a focalização de elementos parece ser irrestrita, em razão do fato de ocorrer com mesmo nível de produtividade entre elementos cujas funções sintáticas divergem, como núcleos ou modificadores, no *corpus*. O fato de também ser possível ter proeminência tônica em termos de

classes de palavras diversas em IA indica mais mobilidade de uso desse recurso nessa língua do que em PB.

Nesta seção, discutiu-se a ocorrência de tonicidade marcada, ou seja, em qualquer posição que não seja a de elemento final em GT. Nesse tocante, foram discutidos casos de tons simples; porém, a tonicidade em tons compostos também é interessante notar, pois só nesse tipo de tom é que é possível observar mudança de tonicidade sem alterar a tonalidade.

Tons simples e compostos

Casos em que a tonicidade é fator determinante para a interpretação do enunciado independente da tonalidade do mesmo são sugeridos por Halliday (2005, p.254). Os exemplos do autor são apresentados a seguir enumerados de (20) e (21). Em primeiro lugar, pode-se notar que ambos os enunciados (20) e (21) a tonalidade é neutra, já que o GT compreende uma única unidade sintática do nível da oração: “there’s another one in the kitchen”. No item (20), há apenas uma sílaba tônica saliente, “*kit*”, no último elemento do GT, o foco da informação desta oração, ou seja, a informação Nova, o que acaba de ser acrescentado ao texto. No entanto, no item (21), há duas sílabas tônicas salientes, o que caracteriza o tom composto 13: “*nother*”, que indica o foco informacional do enunciado, que é contrastivo a algo dito anteriormente (ênfatisa-se que o referente é “outro” e não o “mesmo” já mencionado anteriormente no discurso imaginado¹² para o exemplo) e “*kit*”, que indica outra informação relevante, porém com importância menor na construção dos sentidos da oração. Em outras palavras, o enunciado (21) indica que o referente está na cozinha, isso é uma nova informação; porém, o fato de ser “outro” referente é mais importante na provável argumentação textual em que exemplo pode aparecer.

12 É importante citar que os dois exemplos tirados do texto de Halliday (2005, p.254) não fazem parte do *corpus* de referência das análises do pesquisador. Eles aparecem com o tipo de indicação que simboliza que o exemplo foi construído (Halliday, 2005, p.243).

(20) //1 [^]there's a/nother one in the /kitchen//

(21) //13 [^]there's a/nother one in the kitchen//

O número de tons compostos no *corpus* é bem pouco, há apenas 4 GTs de tom composto, 3 em PB e um em IA:

(22) //13 Certo/Ogro//

(23) //13 [^]O/kay/ ãh//

(24) //53 é /bom você avisar os /outros antes de soltar /um//

(25) //53 *grind his* /bones to make your /bread//

Todos os 4 GTs são correspondentes a enunciados de tom simples, porém de diferente tonalidade, ou seja, os GTs de tom composto têm como correspondente na outra língua, um conjunto de GTs de tom simples. Portanto, a comparação em que só se modifica a tonicidade e mantém-se a tonalidade, como no exemplo de Halliday acima, não é possível de ser traçada com exemplos do *corpus* dessa pesquisa.

Por outro lado, a escolha por um tom composto, no qual há um jogo de importância de dois itens de informação, um mais importante, e um menos importante, vale ser observada nos casos em que isso ocorre. Uma melhor discussão dos valores semânticos, sintáticos e pragmáticos dos tons será realizada no próximo capítulo.

Tom

O sistema de tom completa a tríade teórica dos pressupostos de análise da entoação por meio de uma abordagem sistêmico-funcional. A tonalidade e a tonicidade contribuem fundamentalmente para a compreensão dos sentidos na malha textual. Já o sistema de tons abrange uma gama maior de produção de sentidos, cuja função metalinguística é denominada de interpessoal por Halliday e Greaves (2008, p.109). Dessa forma, os tons podem indicar ou corroborar outros elementos linguísticos no que tange aos

modos das sentenças, à modalidade, aos atos de fala e às atitudes dos falantes. Em outras palavras, a seleção de tons contribui para a compreensão da produção de aspectos semânticos, sintáticos e pragmáticos dos enunciados.

Os tons são unidades distintivas que se caracterizam por apresentar um determinado contorno melódico no componente tônico dos GTs. O conjunto de tons utilizados para a descrição dos padrões entoacionais do PB foi estabelecido por Cagliari (2007, p.189-190) que elencou um conjunto de seis tons primários simples e três tons primários compostos. Halliday (1970, p.9) lista os tons para a descrição do IA: 5 tons primários simples e 2 tons primários compostos. Além dos tons primários, há também um conjunto de tons secundários, que podem ser classificados por meio de uma análise mais apurada dos tons (um nível mais profundo de delicadeza de análise nos termos de Halliday). Como nessa pesquisa busca-se comparar os dados descritos por duas abordagens diferentes para a descrição da entoação (abordagem sistêmico-funcional e abordagem da Fonologia Entoacional AM), torna-se interessante uma disposição dos dados menos detalhada, que permita realizar o máximo de comparação possível entre os resultados obtidos nas diferentes análises. Sendo assim, os dados do *corpus* serão sistematizados considerando apenas os tons primários neste capítulo.

Na descrição dos dados, em primeiro lugar, foi feito um levantamento da distribuição dos tons por cena do recorte do filme *Shrek* (2001) selecionado para a composição do *corpus* e depois por produção dos personagens, com o intuito de montar um quadro geral do funcionamento do sistema de tons no *corpus*. Depois, em busca de relacionar a escolha de contornos melódicos à atribuição de sentidos, há um levantamento da distribuição de tons em uma distinção simples entre tons ascendentes ou descendentes. Em seguida, apresenta-se a atribuição de tons primários nos enunciados do *corpus*, com relação aos seus aspectos semânticos, sintáticos e pragmáticos. Vale ainda destacar que a apresentação dos dados segue a mesma ordem estabelecida nas subseções anteriores em que aparecem, primeiramente, os dados relativos à descrição do *corpus* em PB e, posterior-

mente, são introduzidos os dados em IA, para que se possa realizar a comparação entre as línguas proposta nessa pesquisa.

Quadro geral de distribuição de tons

Para observar o funcionamento do sistema de tons no *corpus*, um primeiro passo é elencar a frequência deles no texto analisado. Sendo assim, na Tabela 7, apresenta-se a ocorrência de cada um dos tons distintivos em PB, considerando a divisão em três cenas do trecho do filme que compõe o material de análise dessa pesquisa.

Tabela 7 – Distribuição de tons por cena em PB

	Cena 1	Cena 2	Cena 3	TOTAL
Tom 1	18	47	12	77
Tom 2	5	6	3	14
Tom 3	3	25	7	35
Tom 4	-	2	-	2
Tom 5	2	7	1	10
Tom 6	-	-	-	-
Tom 13	2	1	-	3
Tom 53	-	-	1	1
Tom 63	-	-	-	-
TOTAL	30	88	24	142

Uma primeira constatação é a grande produtividade do tom 1, que está presente em 77 GTs dentre os 142 no total, ou seja, 50%. Outro fator relevante para compreensão de sua distribuição no *corpus* é que ele também é o mais frequente em cada uma das três cenas consideradas. O segundo tom mais frequente em PB é o tom 3, com 36 aparições, o que compreende cerca de 25% dos GTs. Ao contrário do tom 1, o tom 3 não possui distribuição semelhante em todas as cenas, na cena 1 ele fica na terceira posição com menos GTs do que

o tom 2. O tom 2 é o terceiro mais frequente no *corpus*, logo seguido do tom 5, os dois apresentam uma frequência inferior a 10% do total de GTs descritos. Ainda, aparecem três tons: o tom composto 13, o tom 4 e o tom 35; com três, duas e uma ocorrência, respectivamente.

Ainda é preciso notar que dois tons primários não são encontrados no *corpus* em PB, os tons 6 e 63. Com relação a essa ausência, vale dizer que o tom 6 é característico de enunciados com a função de chamado (Cagliari, 2007, p.183) e esse tipo de enunciado não faz parte do *corpus*. Há alguns GTs, no *corpus*, que compreendem vocativos cuja função semântica de chamado, expressando um pedido de atenção, é adequada; porém, para esses casos, o tom 6 não é o característico e sim o tom 3; sendo este último tom bem frequente no material analisado.

Na tabela 8, os tons podem ser observados a partir da sua produção nas falas de cada um dos quatro personagens. Nessa apresentação, nota-se, praticamente a mesma distribuição já observada com relação às cenas, a frequência de uso do tom 1 é muito superior à ocorrência dos outros tons nas falas de todos os personagens. O tom 1 só não está presente na fala do Guarda, que compreende apenas dois GTs, um em tom 3 e outro em tom 2.

Tabela 8 – Distribuição de tons por personagens em PB

	Shrek	Guarda	Lorde Farquaad	Burro
Tom 1	30	-	10	37
Tom 2	6	1	-	7
Tom 3	16	1	1	17
Tom 4	-	-	-	2
Tom 5	6	-	2	2
Tom 6	-	-	-	-
Tom 13	1	-	2	-
Tom 53	-	-	-	1
Tom 63	-	-	-	-
TOTAL	59	2	15	66

Com relação aos dados da fala do Guarda, é preciso que se faça uma ponderação: os GTs do Guarda não contribuem muito para a informação estatística, já que sua produção é muito aquém em quantidade de GTs em comparação com as falas dos outros personagens. Além do mais, é importante já se fazer uma consideração sobre a função dos tons: em razão do fato de a fala do Guarda ser uma pergunta do tipo que carece de uma resposta sim ou não, a presença de um tom 1 não seria esperada, pois ele é o tom comum para asserções.

Com relação aos outros tons, a distribuição também segue o quadro geral em que o próximo tom mais frequente é o tom 3, com uma média de porcentagem de ocorrência 50% menor do que o tom 1 em cada personagem, exceto nas falas de Lorde Farquaad em que essa porcentagem é inferior. Os tons 2, 4 e 5 têm distribuição variada nas falas dos personagens; porém, com baixa frequência, que não supera a casa dos 20% dos GTs de cada personagem. Finalmente, aparecem os tons compostos com apenas uma aparição na voz de cada um dos personagens, exceto no caso do Lorde Farquaad em que o tom composto 13 e o tom 4 têm o mesmo número de ocorrências, duas.

A distribuição de tons no *corpus* em IA é semelhante à do PB. A quantidade de tons aplicados aos GTs de cada cena está disposta na Tabela 9, adiante. Vale apontar que, em IA, são considerados cinco tons primários simples e dois tons primários compostos, a partir da descrição de Halliday (2005, p.245) utilizada como parâmetro de análise.

Em IA, também há um predomínio do tom 1 por todo o trecho analisado, compreendendo uma porcentagem superior a 50% dos GTs do *corpus* na versão em questão. O tom mais frequente, após o tom 1, também é o tom 3, que aparece em cerca de 20% dos GTs, seguido do tom 2, que ocorre em aproximadamente 12% dos GTs. Em quarto lugar, aparece o tom 5 com uma porcentagem um pouco menor em IA, cerca de 5% dos GTs. Em seguida, há o tom 4, com 5 ocorrências, cerca de 3% dos GTs e os tons compostos 13 e 53, identificados em apenas um GT cada.

Tabela 9 – Distribuição de tons por cena em IA

	Cena 1	Cena 2	Cena 3	TOTAL
Tom 1	19	49	16	84
Tom 2	6	9	4	19
Tom 3	5	16	11	32
Tom 4	1	3	1	5
Tom 5	2	6	-	8
Tom 13	1	-	-	1
Tom 53	-	1	-	1
TOTAL	34	84	32	150

Uma comparação entre a distribuição de tons em PB e em IA demonstra que os tons 1 e 3 respondem por grande parte das escolhas de tom dos GTs do *corpus*, cerca de 65% deles são caracterizados por um desses dois tons, ressaltando ainda a predominância do tom 1. A ordem de frequência em IA também é a mesma do PB: os tons 1 e 3 são os mais frequentes, seguidos do tom 2 e depois do tom 5. A frequência baixa do tom 4 e dos tons compostos também é características das duas versões.

Ao se comparar o quadro geral da distribuição por cenas em IA à distribuição dos tons dos GTs dos personagens (Tabela 10), notam-se diferenças na produção de todos os personagens, com a exceção do Burro, cuja produção apresenta a mesma ordem na frequência dos tons e, também, porcentagem de GTs por tom bem semelhante à encontrada no *corpus* como um todo. As diferenças na quantificação nas escolhas dos tons por personagem são elencadas a seguir.

Tabela 10 – Distribuição de tons por personagens em IA

	Shrek	Guarda	Lorde Farquaad	Burro
Tom 1	40	-	11	33
Tom 2	9	1	1	8
Tom 3	5	1	4	22
Tom 4	5	-	-	-

Tom 5	4	-	1	3
Tom 13	-	-	1	-
Tom 53	-	-	-	1
TOTAL	63	2	18	67

Em primeiro lugar, vale lembrar que o Guarda tem apenas uma fala, uma pergunta polar acompanhada de um vocativo; essa fala é dividida em dois GTs, nos quais são utilizados os tons 3 e 2. Dessa forma, assim como em PB, os dados da única fala do Guarda não apresentam as mesmas características de distribuição do *corpus*.

Os dados estatísticos dos tons do personagem Lorde Farquaad se aproximam dos dados em PB, com a predominância de tom 1; porém, com pouca presença dos outros tons. No entanto, vale notar que o tom 3 é o segundo mais frequente, com uma quantidade de GTs bem superior em IA do que em PB.

Os dados de Shrek, em IA, são interessantes de serem observados, pois eles nem refletem o quadro geral de distribuição dos tons nem são semelhantes aos dados da fala de Shrek em PB, com a exceção do fato de o tom 1 ocupar a posição de mais frequente. No entanto, o segundo tom mais presente é o tom 2, depois aparecem os tons 3 e 4 com o mesmo número de GTs e, por último, o tom 5 com uma ocorrência menor do que os tons antecedentes. Essa distribuição diferenciada destaca uma diminuição na frequência do tom 3 e um aumento na presença do tom 4.

Com relação à frequência dos tons, ainda é preciso fazer duas considerações. A primeira é que o fato de o tom 1 ser o mais frequente no *corpus* pode ser indicativo da escolha pela opção neutra de tom, já que o tom 1 é o tom neutro para todas as funções mais importantes com a exceção das interrogativas polares, cujo tom neutro é o tom 2 (Halliday, 1970, p.26). Outro aspecto interessante da distribuição de tons no *corpus* é a presença não muito significativa do tom 4 em IA. De acordo com Halliday (1970, p.27), o tom 4 é o segundo mais frequente em inglês; porém, não é isso que ocorre no *corpus*. É preciso, então, observar o porquê da não escolha pelo tom

4 em casos possíveis na descrição dos tons em relação às suas funções gramaticais, tema da próxima seção.

Os tons e suas funções

Ao se considerar a atribuição de tons distintivos na produção de enunciados, questões de ordem semântica, sintática e pragmática são levantadas. Halliday (1970, p.26) afirma que a escolha entre os tons primários é essencialmente uma escolha entre funções semânticas, como oferecer, ordenar etc. Essas funções semânticas se realizam no sistema de modo no nível sintático e nos tons no nível fonológico, como sistematizado no Quadro 15.

Quadro 15 – Funções semânticas e suas realizações no sistema de modo e de tom

Função semântica	Realização em modo	Realização em tom
Afirmção Questão: polar Questão global	Declarativo Interrogativo: sim/não Interrogativo com pronome	Descendente (tom 1) Ascendente (tom 2) Descendente (tom1)
Comando Oferta	Imperativo (Várias)	Descendente (tom 1) ou nivelado-ascendente (tom 3) (Vários)

Fonte: Adaptado de Halliday e Greaves (2008, p.110).

Ainda sobre a relação entre funções semânticas, o sistema de modo e o sistema de tons, vale ressaltar a afirmação a seguir de Halliday e Greaves (2008, p.123).

Intuitively, since the choice of tone is clearly meaningful in a systematic way, we might expect it to be the semantic category that determines the specific meaning of a particular choice of tone. In fact, however, it is

the grammatical category that turns out to be the more significant [...] it is the grammatical environment which determines their [of the tonal systems] systemic value and their meaning.¹³

Halliday (2005, p.255) distingue quatro modos nos quais descreve a escolha do sistema de tons do inglês, a saber: modo declarativo, modo interrogativo, modo imperativo e sem modo (*moodless*), que são definidos pelo funcionamento sintático do predicador. As declarativas são caracterizadas pelo posicionamento do sujeito antes do verbo, as interrogativas pelo sujeito após a primeira palavra do predicador, as imperativas pela ausência de sujeito e a categoria sem modo, pela ausência de predicador (verbo).

O mesmo autor em outra descrição da entoação do inglês (Halliday, 1970, p.26-40), faz a correspondência entre a escolha de tons e as funções semânticas e gramaticais em conjunto, distinguindo as seguintes categorias: afirmações, perguntas com pronome interrogativo, perguntas de resposta sim ou não, perguntas sem inversão de verbos auxiliares, declarativas com pergunta em forma de *tag question*, questões múltiplas, comandos positivos, comandos negativos, comandos, repostas, resposta exclamativa e chamamentos. Além disso, ainda foi elencada a relação entre tons e alguns aspectos que não puderam estar inclusos nas categorias prévias: seqüência de orações, apostos, listas, vocativos, estruturas introdutórias de discurso reportado, adjuntos no final de oração, orações de substituição e algumas expressões especiais, como: saudações e expressões de polidez.

Com o objetivo de observar a relação dos tons e seus sentidos, os GTs foram divididos em categorias gramaticais, a partir das propostas por Halliday (2005, 1970). Foram listadas apenas as funções gramaticais presentes no *corpus* e estas foram organizadas em grupos

13 “Intuitivamente, já que a escolha entre tons é claramente significativa de um modo sistêmico, nós podemos esperar que a categoria semântica seja a determinante do sentido específico de uma determinada escolha de tom. Na verdade, no entanto, é a categoria gramatical que é mais significativa [...] é o contexto gramatical que determina seu [dos sistemas tonais] valor sistêmico e seu significado.”

e subgrupos: um grupo maior dos modos dos enunciados e subdivisões relativas a aspectos semânticos, sintáticos e pragmáticos relevantes. No Quadro 16, mais adiante, exemplos que fazem parte de cada categoria foram citados.

Para a divisão dos GTs nas subcategorias semântico-sintáticas, alguns critérios precisam ser mais detalhados.

Em primeiro lugar, com relação aos modos com a função sintática de resposta (*response*), foram considerados os GTs que apresentaram uma reação ao enunciado anteriormente mesmo que esse enunciado não fosse uma pergunta. Portanto, o GT “não” de Lorde Farquaad em resposta à pergunta do Guarda “Devo dar a ordem, senhor?”, assim como o GT “entendi” do mesmo personagem, após a fala de Shrek, “É o meu pântano onde você jogou aquelas criaturas de contos de fadas”, foram incluídas nas categorias em que um tipo de ação responsiva foi desempenhada pelos personagens.

Nos casos de orações pertencentes a períodos compostos, o *corpus* apresentou orações ligadas por coordenação e por subordinação. Todas as orações pertencentes a períodos compostos por coordenação foram classificadas nessa subcategoria; assim, todos os 4 GTs do enunciado “Estrangular, prender no castelo, moer os ossos e pôr no pão” foram classificados como oração coordenada. Já no caso das orações subordinadas, a oração considerada principal não foi listada juntamente com as subordinadas; sendo assim, no enunciado composto de dois GTS, “Eu não ligo pro que todo mundo gosta”, somente o GT que corresponde à oração subordinada nominal objetiva indireta ficou na classe mencionada, enquanto a oração “Eu não ligo” foi listada na categoria geral do modo declarativo.

Quadro 16 – Funções gramaticais e seus exemplos em PB

Modo	Subcategorização	Exemplo ¹⁵
Declarativo	Geral	“Estou aqui até quinta”
	Resposta	“Entendi.”
	Oração coordenada	“e salvar uma princesa”
	Oração subordinada	“que você só não tem”
	Expressões especiais	“Sabe” (“Acho que tem um bom motivo pros burros não falarem”)
	Discurso direto	“ “Ei, vamos comer pavê” ”
	Introdução de discurso direto	“e ele dissesse”
	Declarativa-interrogativa com a expressão “tá”	“Não vem com essa história de enxofre não, tá?”
Interrogativo	Polar	“Devo dar a ordem” (“senhor?”)
	Não polar	“O que que você acha disso?”
	Oração coordenada	“e soltam aqueles cabelinhos”
Imperativo	Geral	“Vá nessa busca por mim”
Sem modo	Geral	“Fim da história”
	Expressões especiais	“Obrigado”
	Vocativo	“Shrek” (“Cê tem um lenço de papel aí?”)
	Resposta	(“fedem?”) “Não”

14 Em alguns casos, com o objetivo de clarificar o contexto linguístico dos enunciados exemplos, foi incluído um GT imediatamente anterior ou posterior ao GT selecionado como exemplo, entre parênteses.

Ainda é preciso considerar uma classe que contém variados elementos, que é o conjunto das expressões especiais. No modo declarativo, foram encontradas orações que tinham função de marcadores conversacionais (com função de tomada ou manutenção de turno), como: “sabe”. Com relação às expressões especiais encontradas no *corpus* e pertencentes à categoria denominada “sem modo” na classificação das funções gramaticais proposta, foram elencadas expressões de polidez, “obrigado”, interjeições, “ah”, expressões de comentários do locutor sobre o conteúdo do enunciado, “pra sua informação”, e saudações de despedida, “tchauzinho”.

No levantamento das características dos GTs a serem consideradas para se realizar a classificação nas subcategorias elencadas no Quadro 16, nota-se que entram em jogo informações sobre os sentidos dos enunciados de ordem semântica (subcategoria de resposta/*response*), sintática (diferença entre orações coordenadas e orações subordinadas) e pragmática (expressões de polidez ou de comentários do locutor sobre o conteúdo de enunciados, por exemplo).

O Quadro 17 apresenta a associação entre tons e funções gramaticais levantadas para a análise do PB. Nele é possível conhecer como o conjunto de tons distintivos do PB se une às categorias elencadas no Quadro 16.

Quadro 17 – Tom e função gramatical em PB

Modo	Subcategorização	Tom
Declarativo	Geral	1, 3, 4, 5, 53
	Resposta	1
	Oração coordenada	1, 3, 5
	Oração subordinada	1,3
	Expressões especiais	1, 2, 3
	Discurso direto	3, 1
	Introdução de discurso direto	3
	Declarativa-interrogativa com a expressão “tá”	1, 2

continua

continuação

Interrogativo	Polar	2, 3, 5
	Não polar	1, 2
Imperativo	Geral	1, 13
Sem modo	Geral	1, 5
	Expressões especiais	1, 3
	Vocativo	1, 2, 3
	Resposta	1, 2, 3, 5, 13

O Quadro 17 explicita uma característica importante do sistema de contornos melódicos: mesmos padrões carregam funções gramaticais diversas e mesmas funções gramaticais podem ser expressas com diversos tipos de variação melódica. Assim, é interessante notar a produtividade dos tons (quantas categorias gramaticais podem ser expressas por esse tom) e a diversidade de nuances de sentido de uma mesma categoria (quantos tons expressaram a mesma categoria gramatical) no *corpus*.

Em primeiro lugar, é importante notar a produtividade do Tom 1, ele aparece em quase todas as categorias, com a exceção de duas categorias: introdução de discurso direto no modo declarativo e nas interrogativas polares. O Tom 3 não está presente em duas categorias do modo declarativo, nos enunciados com função semântica de resposta e na declarativa-interrogativa com a expressão “tá?”; no modo interrogativo, esse tom é ausente nas interrogativas não polares; além disso, o tom 3 também não aparece nos GTs classificados sob as rubricas ‘imperativo geral’ e ‘sem modo geral’. Os tons 2 e 5 já são bem menos produtivos em relação aos tons 1 e 3, no *corpus* do GT, considerando a diversidade de sentidos que podem carrear, ambos estão presentes em apenas seis das 16 categorias; porém, estão presentes em três dos quatro modos gramaticais considerados (a exceção é no modo imperativo que só tem duas ocorrências no *corpus*). O tom 4 e os tons compostos têm poucas ocorrências no *corpus* e, portanto, também não estão presentes em diversas funções: o tom 4 é escolhido para GTs

de modo declarativo geral; o tom 13 aparece no modo imperativo e na função de respostas em GTs “sem modo” e o tom 53 aparece em um GT de modo declarativo, subcategoria geral.

Com relação à possibilidade de se expressar uma mesma função gramatical por meio de diferentes tons, as categorias “declarativo geral” e ‘sem modo resposta’ foram as que apresentaram a maior variedade de tons: de 4 a 5 de um conjunto de 9, ou seja, foram expressas por 50% dos recursos do sistema de tons. Nesses casos, há assertivas, há manutenção de turno, há orações principais que aguardam o término da informação pelas orações subordinadas e há também ênfases que geram nuances de sentido. No caso das respostas, por exemplo, há um longo diálogo entre Shrek e Burro no qual o Burro faz diversas inferências sobre a metáfora de caracterização do ogro que são constantemente negadas e reexplícadas com ênfase por Shrek, isso pode ser uma das razões pelas quais essas duas categorias gramaticais apresentem mais tons que as outras. Considerando as duas hipóteses de sustentação de turno e de retomada de um mesmo assunto, a qual gera a necessidade da ênfase, serão analisados aspectos do *corpus* relacionados ao sistema de tom no próximo capítulo, com destaque para a escolha entre padrões de tom continuativo *versus* final.

É preciso ainda notar como é a relação entre os tons e as funções gramaticais no *corpus* na versão em IA. Para tanto, os GTs também são classificados de acordo com as categorias que indicam funções gramaticais, nas quais foi possível agrupar informações de cunho semântico, sintático e pragmático. Na classificação dos GTs, a maioria das categorias é igual às selecionadas para a descrição do PB já realizada; porém, há de se notar a necessidade de duas modificações: a inclusão de uma nova categoria, “interrogativa múltipla” e a reconceituação da categoria “declarativa-interrogativa” para o contexto do IA, como pode ser visto no Quadro 18, adiante.

Os exemplos do Quadro 18 permitem uma compreensão geral das funções gramaticais relacionadas aos tons do IA; porém, alguns detalhes são importantes para a compreensão dos dados levantados.

Em primeiro lugar, é preciso destacar que os critérios para decisão de inclusão de GTs nas categorias citadas para a descrição do PB no Quadro 16 foram respeitados com relação à versão em IA do *corpus*, exceto com relação à categoria “declarativa-interrogativa”. Em PB, essa categoria foi especificada para descrever o GT com a expressão final “tá?”, cujo enunciado correspondente em IA não compartilha da mesma estrutura sintática; portanto, tornando essa especificidade desnecessária na classificação em IA. Porém, considerando que, em inglês, o modo interrogativo é caracterizado pela presença de um verbo auxiliar na posição anterior ao sujeito da oração, a classe “declarativa-interrogativa” descreve, então, os casos em que a função da oração é de interrogação, cuja estrutura é a de uma declarativa respeitando a ordem sujeito-verbo. Assim, essa categoria abarca alguns GTs que estão classificados no modo interrogativo em PB; já que nessa língua não há essa caracterização do modo interrogativo pela ordem dos elementos da oração.

Quadro 18 – Funções gramaticais e seus exemplos em IA

Modo	Subcategorização	Exemplo ¹⁶
Declarativo	Geral	“ <i>Donkeys don't have layers</i> ”
	Resposta	“ <i>I know what.</i> ”
	Oração coordenada	“ <i>You're gonna go fight a dragon</i> ” “ <i>and rescue a princess</i> ”
	Oração subordinada	“ <i>than people think</i> ”
	Expressões especiais	“ <i>you know</i> ” (“ <i>not everybody like onions</i> ”)
	Discurso direto	“ <i>Let's get some parfait</i> ”
	Introdução de discurso direto	“ <i>you say</i> ”
	Declarativa-interrogativa	“ <i>They stink?</i> ”

continua

15 Em alguns casos, com o objetivo de clarificar o contexto linguístico dos enunciados exemplos, foi incluído um GT imediatamente anterior ou posterior ao GT selecionado como exemplo. Nos casos em que esse GT não compartilha das mesmas funções sintáticas do GT exemplo, ele aparece entre parênteses.

continuação

Interrogativo	Polar	<i>"Does that sound good to you?"</i>
	Não polar	<i>"Why don't you just pull some of that ogre stuff on him?"</i>
	Interrogativa múltipla	<i>"Do you have a tissue..."</i> <i>"...or something?"</i>
Imperativo	Geral	<i>"Go on this quest for me"</i>
Sem modo	Geral	<i>"End of story"</i>
	Aposto	<i>"a quest to get my swamp back"</i>
	Expressões especiais	<i>"Thank you"</i>
	Vocativo	<i>("Shall I give the order")</i> <i>"sir?"</i>
	Resposta	<i>("Your swamp?")</i> <i>"Yeah"</i>

Finalmente, ainda é preciso citar que a categoria de “interrogativa múltipla” foi inserida para classificar o enunciado “Do you have a tissue or something?”; em PB, o enunciado correspondente não contém a expressão “*or something*”, o que descaracteriza a categoria de interrogativa múltipla para o PB.

Observando o Quadro 19, nota-se que as tendências, em geral, da distribuição dos tons por função gramatical se repetem em PB e em IA: o tom 1 é o mais produtivo, seguido do tom 3.

Quadro 19 – Tom e função gramatical em IA

Modo	Subcategorização	Tom
Declarativo	Geral	1, 2, 3, 5
	Resposta	3, 5
	Oração coordenada	1, 2, 3, 4, 53
	Oração subordinada	1, 3, 4
	Expressões especiais	3, 5
	Discurso direto	1
	Introdução de discurso direto	3
	Declarativa-interrogativa	1, 2, 3
Interrogativo	Polar	1, 2, 3
	Não polar	1, 2
	Interrogativa múltipla	1, 2, 3
Imperativo	Geral	1, 13
Sem modo	Geral	1
	Aposto	1
	Expressões especiais	1, 3, 4
	Vocativo	1, 2, 3, 5
	Resposta	1, 2, 3, 4, 5

O tom 1 foi utilizado em GTs de quase todas as classes selecionadas para descrever as funções gramaticais do material do *corpus*; ele não esteve presente somente nos GTs que indicavam “resposta”, uso de “expressões especiais” ou “introdução de discurso direto” no modo declarativo. O tom 3 foi o segundo mais presente em IA, sua ausência foi notada em uma categoria de cada modo: nas orações que apresentam discurso direto no modo declarativo, nas interrogativas não polares, nos imperativos e nas orações “sem modo” consideradas de função semântica ou pragmática geral. O restante dos tons tem produtividade baixa, assim como em PB: os tons 4, 5 e 53 são utilizados em algumas categorias do modo declarativo ou das orações classificadas como “sem modo”.

Algumas funções gramaticais se destacam no uso de vários tons. Em IA, há 4 categorias que usam cerca de 70% dos tons distinti-

vos para o inglês, de 4 a 5 diferentes tons; são elas: declarativas de forma geral, orações coordenadas, vocativos e orações “sem modo” com função de resposta. Aproximadamente metade das categorias gramaticais elencadas são produzidas com o uso de dois a três tons diferentes e apenas quatro categorias, com um tom no *corpus*. A produção de sentidos com o uso de apenas um tom distintivo foi notada nas categorias relacionadas ao uso do discurso direto e nas orações “sem modo” que não apresentam uma subespecificação ou que funcionam como aposto.¹⁶

Em suma, comparando as escolhas de tons para desempenhar certas funções gramaticais nos Quadros 17 e 19, é possível notar as seguintes semelhanças: a) a predominância do uso de tom 1 tanto com relação à frequência de tons usados no *corpus*, como com relação à capacidade de carrear sentidos coerentes a uma grande variedade de funções gramaticais; b) o segundo tom mais utilizado é o tom 3, e seu uso é consideravelmente maior em relação aos outros tons, exceto o tom 1; e c) os aspectos gramaticais são produzidos com o uso de mais de um tom; sendo assim, a relação entre tons e os sentidos por eles carreados não é um para um.

No entanto, ao observar os tons selecionados para desempenhar cada função gramatical no *corpus* analisado, é verificável que as escolhas não são as mesmas em PB e em IA com frequência. Considerando as categorias gramaticais iguais no levantamento dos dados nas duas línguas com a eliminação das três divergentes, das 14 possíveis, apenas 3 apresentam o mesmo conjunto de tons para sua produção. Portanto, somente nos GTs com a função de introduzir discurso direto, nas interrogativas não polares e nos imperativos é que os falantes utilizaram os mesmos tons. Dessa forma, uma análise das escolhas divergentes entre os tons deve fornecer subsídios para se aprofundar a relação entre a unidade distintiva tom e as funções gramaticais.

16 Vale destacar, porém, que apenas um caso de aposto foi encontrado em todo o *corpus*, o que não permite uma generalização sobre o uso de um único tom, no caso o tom 1, para expressar esse tipo de função gramatical em IA.

Portanto, no próximo capítulo, será realizada uma análise das diferenças de escolhas entre os tons em situações semelhantes nas duas versões do *corpus* para procurar compreender o funcionamento da produção de sentidos engendrado pelo sistema de tom nessas línguas. Ao observar as escolhas de tons para a mesma função em cada língua, será possível traçar considerações sobre as escolhas entre padrões de tom continuativo ou final no *corpus*, aspecto levantado nesta seção na análise da distribuição dos tons em PB como possível razão para as escolhas diferentes de tom relacionadas a enunciados de mesma função gramatical.

Ainda resta um ponto importante a ser discutido, a partir da descrição do sistema de tons realizada: apesar da semelhança estatística entre os dados em ambas as línguas analisadas, é interessante notar que o tom 4 é mais utilizado em IA do que em PB: a) há 5 ocorrências desse tom, em IA, e duas, em PB; b) em PB, este tom está relacionado a declarativas de modo geral, em IA, o tom 4 é associado a declarativas cuja função é restrita a orações coordenadas ou subordinadas, mas também figura em GTs “sem modo”, que possuem função de resposta ou apresentam expressões especiais, geralmente, caracterizando funções pragmáticas específicas. Mesmo assim, a ocorrência de tom 4 é muito baixa, considerando a afirmação de Halliday (1970, p.27) de que esse é o segundo tom mais recorrente em inglês, já comentada na apreciação da distribuição dos tons no *corpus*. Diante dos dados sobre o funcionamento do tom 4 no material analisado, deve-se considerar a escolha desse tom diante de outros, como o tom 3, que é distinto do tom 4 nas estruturas de sequência de oração (Halliday, 1970, p.30-31), ou o tom 1, que se distingue do tom 4 em relação à modalidade (Halliday; Greaves, 2008, p.125).

A descrição dos padrões entoacionais nas duas versões do *corpus* por meio da abordagem sistêmico-funcional a partir da proposta de Halliday (2005, 1970) para o inglês e de Cagliari (2007) para o PB, permitiu o levantamento de questões importantes para a busca da compreensão do funcionamento da produção de sentidos a partir de escolhas dentro dos sistemas de tonalidade, tonicidade e tom,

que serão abordadas na discussão dos resultados dessa pesquisa no próximo capítulo. Porém, é preciso ainda, em um estudo de cunho comparativo como este, considerar as contribuições de uma descrição da entoação por outro viés teórico, o da Fonologia Entoacional Autossegmental-métrica.

Descrição dos dados de acordo com a abordagem da Fonologia Entoacional Autossegmental-métrica

Com o objetivo de se conhecer mais sobre a entoação nas duas línguas analisadas, nesta seção são apresentados os dados do *corpus* sob a perspectiva da Fonologia Entoacional Autossegmental-métrica. Estudos recentes em ambas as línguas analisadas nessa pesquisa vêm sendo realizados de acordo com os pressupostos dessa teoria, tornando-se, assim, interessante considerar suas contribuições para as considerações dessa pesquisa.

É importante salientar, em primeiro lugar, que o pressuposto teórico dessa perspectiva de análise advém de uma concepção gerativa de língua. Pierrehumbert (1980), em sua proposta original, procura estabelecer as características de uma gramática da entoação. Nessa gramática, a autora propõe que a entoação possa ser descrita considerando regras de boa formação para o contorno melódico que incluem a presença de três tipos de unidade: acento tonal, acento frasal e tom de fronteira. Esses três eventos tonais são marcados pela oposição H (*high*) e L (*low*) somente.

Um dos fatores mais importantes da proposta de interpretação fonológica do contorno entoacional de Pierrehumbert (1980) é possibilitar uma sistematização da massa fonética produzida. Para tanto, há o alinhamento dos tons (H e L) ao nível segmental da fala, por meio da hierarquia dos constituintes prosódicos, ou seja, os tons só podem ser alinhados a elementos que são cabeça dos constituintes prosódicos relevantes para o processo em análise; no caso da entoação, destacam-se a palavra fonológica, frase fonológica e a frase entoacional. Vale notar que o elemento cabeça é o elemento forte na

relação forte/fraco de cada nível fonológico (*strong/weak*) e que podem ser observados por meio da grade métrica (Lieberman, 1975).

Enfim, é possível resumir que a descrição da entoação, nessa perspectiva, assinala eventos tonais ao material físico produzido oralmente levando-se em conta as regras de boa formação e as fronteiras dos domínios prosódicos.

Uma oposição essencial entre a descrição da entoação por meio da abordagem sistêmico-funcional e a que segue os princípios da Fonologia Entoacional AM é que a primeira descreve a configuração geral dos contornos melódicos por meio dos tons, suas unidades distintas, já a segunda atribui valores fonológicos H e L a pontos específicos da massa fônica.

A relação entre os padrões entoacionais e os aspectos semânticos, sintáticos e pragmáticos por eles carregados não é estabelecida, na perspectiva da Fonologia Entoacional AM, por uma correspondência entre as unidades do nível fonológico e as unidades do nível léxico-gramatical de forma direta. Porém, essas relações podem ser compreendidas por meio de algumas generalizações, considerando as sequências de eventos tonais em final do constituinte prosódico da frase entoacional (tons nucleares) ou pela consideração de algumas características semânticas atribuídas aos eventos tonais de forma isolada.

Assim, algumas configurações para o PB já discutidas em Tenañi (2002), Fernandes (2007), Moraes (2008) e Truckendrodt, Sândalo e Abaurre (2009) foram elencadas no Quadro 20.

Quadro 20 – Generalizações sobre os eventos tonais em PB

Categoria	Configuração entoacional ¹⁸
Declarativas neutras	H+L* L%
Interrogativas de resposta sim ou não	L+H* L%
Interrogativas com pronome interrogativo	H+ L* L%
Ordem	H+L* L%

continua

17 Os símbolos para a designação de acento tonal e tom de fronteira foram padronizados de acordo com o estabelecido no capítulo de metodologia.

continuação

Tom continuativo	L*+HL%
Oração com elemento focalizado	L*+HL L%

Em primeiro lugar, pode-se notar uma característica específica do português brasileiro com relação às regras de boa formação dos contornos melódicos. Nota-se que, em enunciados neutros, o acento frasal não é atribuído; porém, ele pode aparecer em orações com elemento focalizado (Tenani; Fernandes-Svartman, 2008), como pode ser observado nas sequências de tons referentes à primeira e à última categoria especificadas no Quadro 20.

Outro aspecto interessante a ser notado é que uma mesma configuração entoacional refere-se a três diferentes categorias no Quadro 20. A sequência H+L* L% pode ser encontrada em declarativas neutras, em interrogativas iniciadas por pronome interrogativo e em sentenças com função semântica de ordem.

Para notar as contribuições dessa notação de entoação para a análise dos padrões entoacionais do PB e do IA realizada nessa pesquisa, um exercício metodológico de comparação entre os dois tipos de descrições propostas pode ser mais produtivo se considerar, então, as sequências de tons da descrição da Fonologia Entoacional AM e o sistema de tons da abordagem sistêmico-funcional.

Com relação ao grau de detalhamento da descrição realizada, vale notar que não serão consideradas algumas especificações na descrição da Fonologia Entoacional AM, como os tons em *upstep* ou *downstep* ou o alinhamento atrasado ou adiantado dos tons. Justifica-se essa escolha também pela não presença da descrição dessa tipologia de tom (*upstep/downstep*) na proposta precursora de Pierrehumbert (1980) e pela não função distintiva fonológica do alinhamento atrasado ou adiantado dos tons.

Em primeiro lugar, foram listadas as sequências de eventos tonais em posição nuclear (acento tonal e tom de fronteira) presentes no *corpus* em PB. Depois, procurou-se associar as sequências de

eventos tonais aos tons descritos na seção anterior, como pode ser constatado no Quadro 21.

Quadro 21 – Relação entre tom e sequências de eventos tonais em PB

Tom	Sequências de eventos tonais
1	H+L* L%
	L+H* L L%
	L+H H L%
2	L+H* L%
	L+H* H%
3	L+H* H%
	H+L* L%
	L*+H L%
	H+L* L L%
	L+H* L H%
4	L+H* L L%
5	H*+L L%
13	H+L* L%
	L+H* L%

No *corpus*, há mais de uma sequência de eventos tonais associada a um tom do sistema de Halliday (2005, p.245-246). Uma observação importante nesse caso é a de que a divisão entre unidades distintivas é diferente em cada metodologia de análise, portanto, não é possível uma relação um a um. Por exemplo, na descrição de elementos focalizados prosodicamente há a presença de um tom frasal, não presente em declarativas neutras. Assim, no tom 1 figuram tanto a sequência de eventos tonais de uma declarativa neutra como de uma declarativa com foco marcado prosodicamente, assim, há mais de uma configuração para um mesmo tom distintivo da proposta de abordagem sistêmico-funcional.

Com relação às sequências de eventos tonais para o inglês, são elencadas, no Quadro 22, as configurações tonais relacionadas a algumas generalizações, sobre os aspectos sintáticos e semânticos, propostas por Pierrehumbert (1980).

Quadro 22 – Generalizações sobre os eventos tonais em IA

Categoria	Configuração entoacional¹⁹
Declarativas	H* L L%
	L*+H L H%
Interrogativas de resposta sim ou não	L* H H%
	H* H H%
	H* H L%
Interrogativas com pronome interrogativo	H* L L%
Ordem	H* L L%
Tom continuativo	H* L H%
Oração com elemento focalizado	H* L L%

Nota-se a presença de mais de uma configuração entoacional para algumas categorias elencadas no Quadro 22. Uma provável razão para isso é que, mesmo com o objetivo de buscar os elementos de uma gramática da entoação, ao propor a nova notação, Pierrehumbert (1980) faz algumas relações com descrições anteriores da entoação. Algumas das descrições mencionadas lidam com a observação dos contornos melódicos, relacionando-os a aspectos sintáticos, semânticos e pragmáticos. Por exemplo, a autora lista, para a classe das declarativas, duas sequências, uma neutra, H* L L%, e uma versão com o acréscimo de nuance de sentido de incredulidade, L*+H L H%. Assim, nos Quadros 21 e 23, a explicação para o uso de mais de uma configuração tonal por tom pode estar relacionada ou à amplitude de coberturas dos tons ou a características da notação que são significativas para uma proposta de notação e não para a outra.

18 Na proposta inicial de Pierrehumbert (1980), a preocupação era com a sistematização de uma gramática da entoação; portanto era necessário definir quais as unidades de análise, quais tons poderiam estar em quais lugares dentro da unidade da frase entoacional. Ladd (2008), ao revisar o trabalho de Pierrehumbert (1980), destaca a importância das sequências dos eventos tonais, que havia sido mencionada pela autora em seus anexos (Ladd, 2008, p.90).

Quadro 23 – Relação entre tom e sequências de eventos tonais em IA

Tom	Sequências de eventos tonais
1	H* L L%
2	H* H H%
	L* H H%
	H* H L%
	H+L* H H%
	L+H* L H%
	H* L H%
3	L* H H%
	H* L L%
4	H* L H%
	L+H* L H%
5	H*+L L L%
13	L+H* H H%

Um aspecto que chama a atenção no levantamento dos tons nucleares em IA em sua correspondência com o sistema de tons da descrição por uma abordagem sistêmico-funcional é a grande variedade de sequências para o tom 2.

Vale lembrar que, em IA, diferentemente do PB, há uma oposição entre interrogativas polares (com a inversão do sujeito para após o verbo auxiliar) e declarativas-interrogativas em que não há marcação gramatical de outra natureza do que a entoação para indicar o modo interrogativo. Além disso, em IA, as interrogativas podem ser caracterizadas por um tom só ascendente ou por um tom ascendente com uma leve descendência, como é o caso das interrogativas em PB, isso já permite configurações com tons de fronteira H% ou L%. Essas são algumas das razões que contribuem para um número maior de correspondências entre tons e sequências de eventos tonais em inglês para o tom 2.

Com o intuito de procurar estabelecer comparações entre as duas propostas de análise da entoação, as sequências de eventos tonais alinhados aos enunciados do *corpus* foram selecionados e distribuídos de acordo com a semelhança com os tons distintivos da

abordagem sistêmico-funcional também atribuídos ao mesmo *corpus*. A partir dos dados levantados, nota-se que é possível aproximar as duas notações. No próximo capítulo, uma análise de enunciados especialmente adequados será realizada considerando as contribuições de cada abordagem da entoação para a construção de sentidos nos casos específicos.

Resumo

Os principais resultados do levantamento de dados apresentado são resumidos e as questões a serem consideradas e analisadas no próximo capítulo são retomadas nesta seção.

Em resumo, os dados do PB e do IA apresentam preferência por uma tonalidade neutra, ou seja, grande parte dos GTs corresponde a uma unidade sintática de oração. Além disso, os GTs são, em sua maioria, duplamente marcados: com o término do contorno entoacional e com a presença de pausa final. Ainda há um número significativo de GTs constituído de apenas uma palavra ou de uma expressão fixa. Essas características do *corpus* indicam um texto falado produzido com cuidado, como é o caso dos filmes animados, que possuem falas gravadas a partir de um roteiro e também restritas a seu contexto de produção: os enunciados são gravados isoladamente, o que adiciona pausas, para serem posteriormente postos em sequência no momento da sincronização entre som e imagem.

Pode-se destacar ainda uma distinção nas escolhas das versões em PB e em IA com relação aos tipos de tonalidade marcada. Em PB, há mais GTs marcados por inserirem mais de uma unidade sintática em seu limite; o contrário ocorre em IA, há mais GTs marcados por apresentarem GTs nos quais são inclusas partes menores do que uma oração. Portanto, é preciso observar quais são as motivações para o aparecimento da tonalidade marcada no *corpus*. Já que observar a tonalidade permite verificar as unidades de informação do texto, analisar a ocorrência das tonalidades marcadas traz mais indicações sobre a produção de sentido por meio da entoação nas

duas línguas analisadas. No próximo capítulo, os GTs com tonalidade marcada serão estudados, considerando o contexto linguístico em que ocorrem e os personagens que o produzem.

Outro sistema de análise de GTs é o de tonicidade. Apenas 13% do total de GTs apresentou tonicidade marcada, tanto em PB quanto em IA, o que indica uma produtividade baixa desse tipo de organização do material fônico no *corpus*. Mesmo assim, foi possível detectar características bem diferentes entre os casos de tonicidade marcada em PB e em IA. Em PB, a escolha foi por ter tônicas recaindo sobre sílabas acentuadas de elementos que possuem a função sintática de núcleo de sintagmas no enunciado, sejam eles verbais ou nominais. Já em IA, houve um equilíbrio quantitativo entre saliência tônica em elementos de função sintática de núcleo ou de modificador de sintagmas. Além disso, a ocorrência de tonicidade marcada foi mais restrita em PB a algumas classes de palavras, com especial destaque para os verbos; enquanto em IA, 6 classes gramaticais foram contempladas com proeminência tônica, das quais as mais produtivas foram os substantivos e os pronomes.

O sistema de tonicidade e o sistema de tonalidade estão intimamente ligados, pois cada unidade da tonalidade, o GT, compreende uma única unidade da tonicidade, a sílaba tônica saliente, com a exceção do caso dos tons compostos. Além disso, o GT indica uma unidade de informação na qual o foco é realizado pela tônica. Já foram consideradas as preferências nas escolhas de tonalidade e tonicidade tanto em PB quanto em IA; porém, ainda faz-se necessário traçar considerações sobre como esses sistemas se relacionam na construção de sentidos. No próximo capítulo, serão discutidos, com relação aos aspectos semânticos e pragmáticos, alguns casos de semelhança e contraste no uso de recursos da tonicidade nas duas línguas analisadas. Além disso, também será discutida a importância do sistema de tonicidade na produção de sentidos de um enunciado específico.

O terceiro item de uma análise da entoação por uma abordagem sistêmico-funcional é o tom. Cada língua entoacional possui um conjunto de tons distintivos que contribuem para a produção de sentidos ao prover informações sobre as funções sintáticas exercidas

pelos enunciados. Às funções sintáticas geralmente se unem aspectos semânticos e pragmáticos. Neste capítulo, foi levantada a frequência de atribuição de tons aos GTs do *corpus*; porém, no estudo da relação entre a entoação e as funções gramaticais por ela exercida, é preciso buscar compreender quais são as motivações para as escolhas entre os diferentes tons. As generalizações para a escolha dos tons já foi feita em sua descrição com a constatação da predominância dos tons 1 e 3 e a ausência inesperada do tom 4 no *corpus*; resta ainda examinar como essas escolhas por tons se refletem na produção de sentidos nas línguas analisadas. Dessa forma, no próximo capítulo, as escolhas pelos tons serão analisadas de acordo com a oposição tom 1 e tom 3, tom 1 e tom 2, e tom 1 e tom 4.

Finalmente, a partir dos pressupostos da Fonologia Entoacional AM, os acentos nucleares dos enunciados que compõem o *corpus* foram descritos, com o intuito de procurar notar relações entre as descrições dos eventos tonais e sentidos que podem ser carregados pelo elemento prosódico da entoação. Depois as configurações de eventos tonais encontradas no *corpus* foram comparadas com a descrição por tons já realizada por meio da abordagem sistêmico-funcional e foram elencadas as semelhanças. A partir disso, nota-se ser possível relacionar os tons (da abordagem sistêmico-funcional) aos eventos tonais (da abordagem da Fonologia Entoacional AM); assim, no próximo capítulo, será realizada uma análise para que o grau de proximidade desses elementos possa ser observado e, assim, tornar possíveis algumas inferências sobre as contribuições dessa proposta de análise da entoação para o estudo da relação entre a variação melódica e os sentidos por ela carregados.

5

DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

O objetivo deste capítulo é procurar compreender as motivações linguísticas relacionadas aos padrões entoacionais que surgiram no *corpus*, a partir das questões levantadas pela observação dos dados no capítulo anterior. A discussão está dividida de acordo com o relato dos dados realizado no capítulo anterior.

Os sistemas de tonalidade, tonicidade e tom no *corpus*

Os sistemas de tonalidade, tonicidade e tom são pilares na análise de contornos melódicos de acordo com os pressupostos de uma abordagem sistêmico-funcional da entoação. Os pontos fundamentais desses três sistemas foram descritos no capítulo anterior e serão analisados a seguir.

Antes da discussão dos resultados, é importante fazer uma ponderação sobre os dados quantitativos alcançados nessa pesquisa. Em termos estatísticos, os dados de um recorte de apenas 5 minutos não permitem que se façam generalizações sobre os pa-

drões encontrados no *corpus*, questão já abordada no capítulo anterior. Porém, os dados quantitativos das categorias selecionadas para análise – tonalidade neutra ou marcada, tonicidade neutra ou marcada e tons –, não apresentaram importância significativa na proporção de ocorrência nos trechos maiores (todo o *corpus*) ou nos menores (cada uma das cenas presentes no trecho selecionado) de material analisado. Essa constatação é mais um fator que agrega validade à escolha metodológica proposta nessa pesquisa, para se investigar a relação dos padrões entoacionais do PB e do IA e suas funções semânticas, sintáticas e pragmáticas.

Tonalidade

Ao observar a tonalidade, a divisão dos enunciados em GTs, no capítulo anterior, é possível afirmar que o *corpus* apresentou clara preferência pela tonalidade neutra (Gráfico 4), delimitada duplamente: contorno melódico e pausa final, por conta de um discurso oral produzido com mais cuidado do que o do dia a dia. Nesse sentido, destaca-se como motivação para esse tipo de fala pausada o contexto de produção do material de áudio de filmes animados: roteiro para as falas e gravação das mesmas de forma isolada. Outros fatores que contribuem para a caracterização desse falar mais cuidadoso são: a) a presença de uma quantidade significativa de GTs que compreendem apenas uma palavra ou expressão fixa em cerca 30% do *corpus*, em cada versão estudada, e b) a quase ausência de enunciados truncados e sobreposição de turnos, que estão presentes somente no final da cena 2 (as falas dos personagens Burro e Shrek se sobrepõem por cerca de 3 segundos).

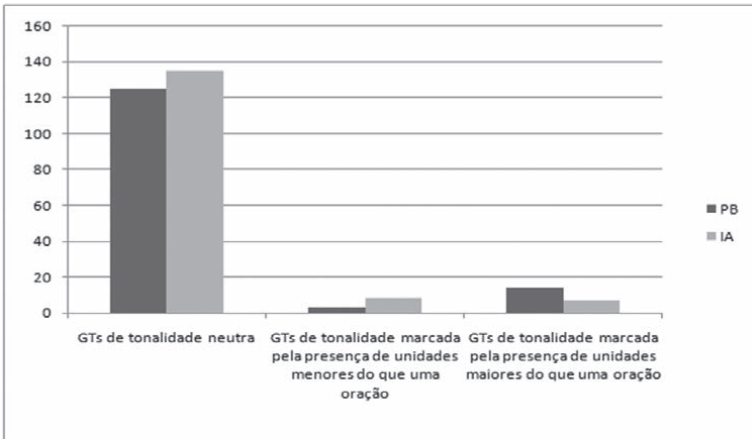


Gráfico 4 – Tonalidade neutra e tonalidade marcada em PB e em IA

Apesar da semelhança na caracterização dos limites dos GTs nas duas línguas, o número de GTs em cada versão do *corpus* é diferente; há 142 GTs, em PB, e 150, em IA. No Gráfico 5, derivado da Tabela 1 (capítulo anterior), é possível notar que a diferença nos números de GTs não é pontual, ou seja, ocorre em todas as cenas, não é o caso de um enunciado específico.

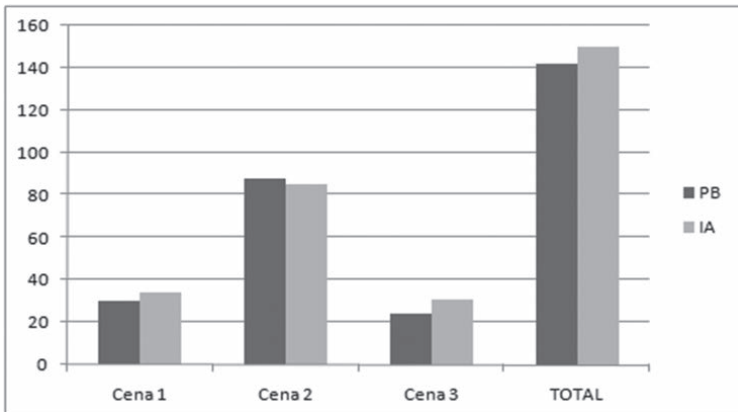


Gráfico 5 - Quantidade de GTs por cena do corpus em PB e em IA

Outra variável a ser considerada é que os números de GTs também não são iguais quando se considera a quantidade produzida por cada personagem, como se nota no Gráfico 6, produzido com os dados de quantidade total de GTs de cada personagem em todo o recorte selecionado para análise, apresentados nas Tabelas 2 e 3 do capítulo anterior.

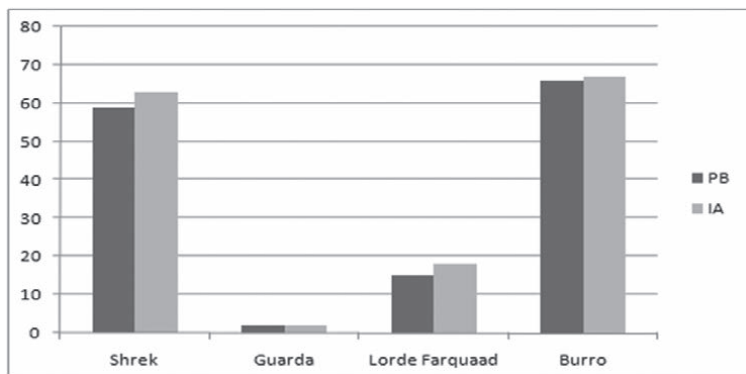


Gráfico 6 – Quantidade de GTs por personagem em PB e em IA

Como não há igualdade de números de GTs tanto na comparação entre cenas como na comparação entre personagens, é importante levantar os casos específicos de diferenças no número de GTs. Os casos em que há discrepância entre os números de GTs nos enunciados correspondentes em cada língua são listados, a seguir, exemplos de 26 a 55. Os exemplos de 26 a 41 são enunciados que, em PB, são produzidos com um GT e que, em IA, são produzidos com dois ou mais GTs. Os enunciados produzidos com 2 GTs ou mais, em PB; porém, com apenas um GT, em IA, estão numerados de 42 a 52. Finalmente, há ainda alguns enunciados que diferem com a presença de um vocábulo em uma das versões que não apresenta correspondente na outra versão analisada, são os exemplos de 53, 54 e 55. A apresentação dos exemplos é feita primeiro em PB e, logo a seguir, há o(s) enunciado(s) correspondentes em IA.

(26)

//1 eu lhes /dou o /nosso /campe/ão//
 //3 [^]I give /you//
 //1 [^]our /champion//

(27)

//1 É o /meu /pântano//
 //1 Yeah//
 //1 my swamp//

(28)

//13 Certo/Ogro//
 //3 All /right//
 //1 ogre//

(29)

//5 [^]e /eu lhe de/volvo o /seu /pântano//
 //3 [^]and I'll /give you//
 //1 your /swamp back//

(30)

//1 Acho que /tem um /bom mo/tivo pros /burros não fa/larem//
 //5 maybe there's a good /reason//
 //1 donkeys shouldn't /talk//

(31)

//1 [^]eu não en/tendo /Shrek//
 //1 I don't get it//
 //2 Shrek//

(32)

//1 há /mais do que se ima/gina nos /ogros//
 //3 there's a /lot more to /ogres//
 //1 [^] than people /think//

(33)

//13 [^]O/kay/ ãh////3 O/kay////1 uhm//

(34)

//3 Já conheceu al/guém que você fa/lasse////1 Have you ever /met a /person////3 you /say//

(35)

//3 “Ei, vamos co/mer pa/vê”////1 Hey////1 Let's get some par/fait//

(36)

//1 [^]eu /acho que eu pre/firo você can/tando////1 [^]I /think////1 [^]I pre/ferred your /humming//

(37)

//53 é /bom você avisar os /outros antes de soltar /um////3 [^]you gotta /warn somebody////1 [^]before you just crack one /off//

(38)

//1. Eu tava a/té de boca a/berta////3 [^]My /mouth was /open////1 [^]and /everything//

(39)

//1 Tá le/gal, en/xofre////1 Yeah////1 right////1 brimstone//

(40)

//1 ^ Com cer/teza é /grande//

//1 Sure//

//1 ^ it's big e/nough//

(41)

//2 Lembra quando você /disse que os /monstros têm ca/mads//

//3 ah//

//2 ^ re/member//

//3 ^ when you /said that//

//1 ogres have /layers//

(42)

//1 O/kay//

//3 Deixa eu en/tender /bem//

//1 ok let me /get this /straight//

(43)

//3 mo/er os /ossos//

//1 e /pôr no /pão//

//53 grind his /bones to make your /bread//

(44)

//3 Sabe //

//1 ^ serviço com/pleto//

//1 ^ you /know the /whole /ogre trip//

(45)

//1 oh//

//3 ^ enten/di//

//5 ^ I /know /what//

(46)

//1 Uhm//

(Sniffs)

(47)

//1 Ah////3 deixa /eles no /sol////3 [^]You /leave them out in the /sun//

(48)

//3 Ogros////3 não /são////5 como /bolos////1 Ogres are /not like /cakes//

(49)

//1 [^]O pa/vê deve ser a /coisa mais delici/osa de/todo o /mundo////1 [^]Eu a/doro pa/vê////1 [^]Par/faits may /be the most de/licious thing on the /whole damn /planet//

(50)

//1 Sabe////1 tá a maior su/jeira a/qui////1 [^]Cause I'm /making a /mess//

(51)

//3 Só de fa/lar em pa/vê////1 [^]eu me ba/bei todo////1 Just the /word par/fait make me start /slobbering//

(52)

//1 Não /vem com essa his/tória de enxofre /não////2 tá////3 [^]Don't be talking about it's the /brimstone//

(53)

//4 não /acho legal / não////1 no, not /really, /no//

(54)

//3 Shrek//

//2 cê tem um /lenço de pa/pel /ái//

//2 ^Do you /have a /tissue//

//1 ^or /something//

(55)

//3 Pode acredi/tar//

//1 ^Be/lieve me, /Donkey//

O número de GTs em cada língua analisada é muito próximo, mas a diferença em cada versão se deve a mais de um fator, que são listados a seguir: a) existência de alguns enunciados em apenas uma das versões; b) estrutura sintática diferente dos enunciados em cada uma das versões; c) diferente escolha dos falantes ao recortar os enunciados em GTs.

Em primeiro lugar, em PB há 7 enunciados não presentes na versão em IA são: “Oh” (45), “Uhm” (46), “Ah” (47), “Eu adoro pavê” (49), “sabe” (50), “tá” (52), “Shrek” (54). Já, em IA, existem 6 enunciados que não estão presentes na versão em PB: “Yeah” (27), “and everything” (38), “ah” (41), “no” (53), “or something” (54) e “Donkey” (55). Nota-se que nos enunciados destacados acima dos GTs (38) e (54) durante o processo de tradução do texto, houve uma preferência, em PB, pelo uso de advérbios em vez das locuções de final de sentença, em IA, iniciadas com uma conjunção e um composto de *some*: (54) “Do you have a tissue or something” foi traduzido por “Você tem um lenço de papel aí?” e (38) “my mouth was open and everything” por “Eu tava até de boca aberta”. Esses dois enunciados também podem ser considerados na categoria de escolhas sintáticas diferentes nas duas versões, como pode ser visto a seguir. Ainda vale notar que o acréscimo de enunciados em algumas ocasiões não gerou a produção de um novo GT, como é o

caso dos itens (53) e (55)¹ em que as palavras “no” e “Donkey” não aparecem na versão em PB.

Com relação a diferentes estruturas sintáticas, foi possível constatar a presença de 4 enunciados com essa característica nas duas versões, assim podendo apresentar um número de grupos tonais diferentes. Os seguintes enunciados são constituídos de um grupo tonal em IA e de dois em PB: a) (43) “grind his bones to make your bread” por “moer os ossos // e pôr no pão” (adição de uma oração coordenada); b) (51) “Just the word parfait make me start slobbering” por “Só de falar em pavê, // eu me babei todo” (introdução de uma oração subordinada) e c) (52) “Don’t be talking about it’s the brimstone” por “Não vem com essa história de enxofre não // tá?” (uso de declarativa interrogativa com final ‘tá’ – question tag). Já no seguinte enunciado: (32) “there’s a lot more to ogres // than people think” por “há mais do que se imagina nos ogros”, ocorre o oposto, a mudança de foco para o final da sentença propicia a presença de apenas um grupo tonal em PB enquanto há dois em IA. Há ainda o caso em que há a presença de dois advérbios mais um substantivo funcionando como três grupos tonais em IA, enquanto em PB há dois grupos tonais: uma afirmação e uma oração de uma única palavra (substantivo): (39) “yeah, // right, //brimstone” e “tá legal, // enxofre”.

Observar a tonalidade permite verificar as unidades de informação do texto: “a stretch of language that we recognize on phonetic/phonological grounds as a tone unit will be the realization of an information unit in the grammar”² (Halliday; Greaves, 2008, p.59).

1 A expressão em inglês “*or something*” do enunciado (54) é absorvida em apenas um GT no enunciado correspondente em PB, como foi explicitado no parágrafo desta nota; porém, como em PB, há também o acréscimo de um vocábulo não presente em IA, “Shrek”, os enunciados pertencentes ao mesmo trecho do corpus analisado: “Shrek, cê tem um lenço de papel aí” e “Do you have a tissue or something?”, possuem a mesma quantidade de GTs, 2. Optou-se, portanto, na exposição dos dados, por incluir o enunciado (54) nos exemplos analisados nos quais se destacam os casos em que o número de GTs se mantém apesar das diferenças de aspectos sintáticos ou semânticos entre os enunciados correspondentes.

2 “um trecho de língua que reconhecemos a partir de suas características fonéticas e fonológicas como uma unidade tonal será a realização de uma unidade de informação na gramática” (Halliday; Greaves, 2008, p.29).

Assim, considerando o último fator para a divisão dos enunciados em quantidade de GTs diferentes em cada língua: escolha linguística do falante, pode-se traçar considerações sobre a produção de sentidos por meio da entoação nesses casos.

No exemplo a seguir (56), reproduzido de Halliday e Greaves (2008, p.59), verifica-se a relação entre os níveis de análise da entoação e dos sentidos dos textos por meio do grupo tonal e da unidade de informação.

(56)

		<i>John and I are staying on the farm all week</i>
FONO-LOGIA	Unidade tonal	// componente pretônico / componenteônico//
GRAMÁTICA	Unidade de informação	((novo (foco) dado))

No exemplo (56), o componente pretônico (tudo que aparece antes da sílaba tônica saliente, que inicia o componenteônico) está relacionado ao conteúdo novo da oração, sendo que a sílaba tônica corresponde ao foco de informação, ou seja, a culminância do conteúdo novo. Ainda, o que aparece após o foco é o conteúdo dado. É importante salientar que a porção da oração relativa ao conteúdo pretônico de um GT pode ser identificada ao nível gramatical da unidade de informação, como dado ou como parte do conteúdo novo cujo foco é o representado pela sílaba tônica saliente, como é o caso do exemplo (56). Nesse tocante, a afirmação de Halliday e Greaves (2008, p.57) explicita claramente essa relação variável.

Elements preceding the focal element (whether the information unit is marked or unmarked) may be either Given or New – with the proviso that here the Given, if present, must come first. Put another way, the

focal element is either the entire New or the culmination of the New. The phonological system does not determine this. Other information from the lexicogrammar (such as deixis, pronoun reference, lexical prediction and so forth) will help determine the matter.³

Assim, a escolha de recorte de grupo tonal está diretamente relacionada ao foco das sentenças, em outras palavras, cada grupo tonal recorta a informação linguística entre o dado e o novo; se há mais de um grupo tonal, há mais de um foco.

Foram constatados 12 casos em que a versão em IA apresenta mais de um grupo tonal enquanto a versão em PB apresenta apenas um; dessa forma, há dois focos informacionais nos enunciados em IA, enquanto em PB há apenas um. Nos exemplos encontrados no *corpus*, é possível destacar alguns tipos de recorte: a) entre o verbo e seu objeto; b) entre a oração principal e vocativos ou interjeições e c) entre oração principal e oração subordinada

Em primeiro lugar, nos dois enunciados de Lorde Farquaad: (26) “I give you // our champion” (“eu lhes dou o nosso campeão”) e (29) “and I’ll give you // your swamp back” (“e eu lhe devolvo o seu pântano”) o fato de o objeto direto estar separado do restante do oração indica que a ação do verbo “dar” é tão enfatizada quanto o que é “dado”; destaca-se, então, a ação de oferecimento do Lorde, o que contribui para um discurso construído pelo rei não legalizado, Lorde Farquaad, que o representa como um monarca bom e benevolente, mesmo diante da constatação de que foi este personagem que mandou aprisionar as criaturas de contos de fadas na história do filme *Shrek* (2001), o que resultou no desalojamento do ogro a quem o Lorde promete devolver o pântano.

3 “Elementos que precedem o elemento focal (seja a unidade de informação marcada ou não) pode ser tanto o Dado como o Novo – com a condição de que o Dado, se presente, deve vir primeiro. Em outras palavras, o elemento focal é o todo o elemento Novo ou é a culminância do Novo. O sistema fonológico não determina isso. Outras informações que advêm do léxico e da gramática (como dêixis, referência pronominal, predição do léxico e assim por diante) ajudarão a determinar essa questão.”

Há 5 casos em que há o recorte entre a oração e expressões sintaticamente ligadas de forma mais solta: (28) “All right // ogre” (“Certo, ogro”); (31) “I don’t get it // Shrek” (“eu não entendo, Shrek”); (33) “okay // uhm” (“okay, ãh”); (35) “Hey // Let’s get some parfait” e (“Ei, vamos comer pavê”) e, finalmente, (40) “Sure // it’s big enough” e (“Com certeza é grande”). No primeiro caso o vocativo, Shrek, forma um GT à parte; no segundo exemplo, a interjeição “hey” está isolada em um GT e, no terceiro enunciado, o adjunto adverbial “sure” também está destacado compondo um GT. Há, então, a valorização desses elementos de interação entre os falantes na versão em IA: nos dois primeiros casos listados, há a atenção para o chamar a atenção do outro falante e no segundo há a expressão da opinião do falante sobre o conteúdo do seu enunciado.

Ainda é preciso citar os exemplos em que as orações principais estão separadas das orações subordinadas por meio da entoação: (30) “maybe there’s a good reason // donkeys shouldn’t talk” (“Acho que tem um bom motivo pros burros não falarem”); (34) “have you ever met a person // you say” (“já conheceu alguém que você falasse”); (36) “I think // I preferred your humming” (“eu acho que eu prefiro você cantando”); (37) “you gotta warn somebody // before you just crack one off” (“é bom você avisar os outros antes de soltar um”) e (41) “ah // remember // when you said that // ogres have layers” (“lembra quando você disse que os monstros têm camadas”). Todos os casos citados são GTs de tonalidade neutra em IA, isso explica em parte a menor incidência de GTs de tonalidade marcada por conter mais de uma oração em seus limites na comparação entre a produção em IA e a produção em PB. Considerando o total de enunciados de tonalidade marcada por conter unidades maiores do que uma oração em seus limites, a produção em PB foi bem superior, como pode ser observado no Gráfico 7.

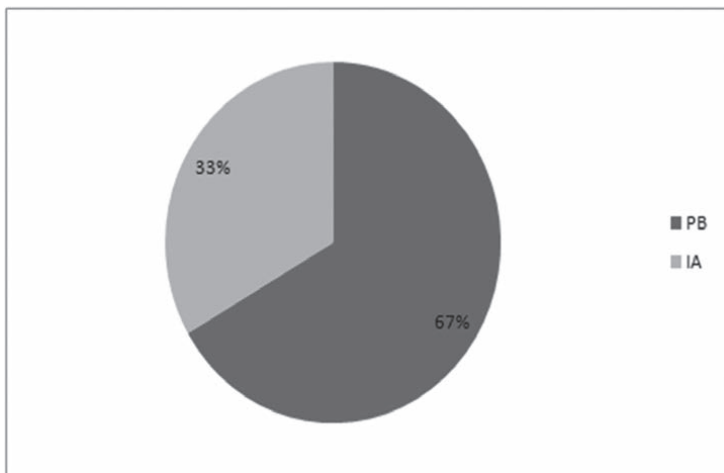


Gráfico 7 – Proporção de GTs de tonalidade marcada pela presença de unidades maiores do que uma oração em PB e em IA

O dado quantitativo apresentado no Gráfico 6 é interessante, pois três das quatro falas ilustradas nessa discussão, são produzidas pelo personagem Burro, que se caracteriza por uma velocidade de fala muito alta, principalmente na versão em IA, por ser a característica de seu ator/dublador. Isso pode indicar uma preferência maior em IA pela marcação de cada unidade de oração por um GT, mesmo com alta velocidade de fala. Outro fator que corrobora essa impressão é que, mesmo considerando todos os GTs marcados em IA, a presença de unidades sintáticas maiores do que a oração em um GT, 7 ocorrências, é levemente menor do que a presença de unidades menores à oração, 8 ocorrências no *corpus*; porém, esse é um dado que deve ser observado em mais análises que considerem as duas línguas em discussão para que se possa considerar, se essa preferência do *corpus* em IA por GTs de tonalidade neutra, mesmo em situação de velocidade de fala bem rápida, é característica distintiva entre o sistema de tonalidade do PB e do IA.

Há ainda três casos em que ocorre o oposto do visto acima, há mais de um grupo tonal na versão em PB enquanto há apenas um grupo tonal na versão em IA: (42) “Okay, // deixa eu entender

bem” e “ok, let me get this straight”; (44) “sabe, // serviço completo” e “you know, the whole ogre trip”; (48) “Ogros // não são // como bolos” e “Ogres are not like cakes”. É possível dividir os exemplos em duas categorias: a) divisão entre oração principal e marcador conversacional e b) divisão interna entre elementos essenciais da oração, no caso, sujeito e verbo (predicado).

Com relação aos dois primeiros enunciados, vale destacar que as duas falas são do personagem Burro e seu intérprete em inglês (Eddie Murphy) tem uma velocidade de fala alta como característica artística, como já foi destacado anteriormente. Nesses casos, a alta velocidade de fala influi no recorte dos enunciados em grupos tonais, nos quais as expressões indicam a interação com o interlocutor, funcionando como um elemento de manutenção do turno de fala.

Já no terceiro enunciado (48), em IA, a ênfase está na negativa (o elemento focalizado é o advérbio de negação *not* que é a sílaba tônica saliente) e não nos elementos comparados que são considerados como Dado na unidade da informação textual.⁴ O recorte da oração em PB em três GTs destaca a negação e os dois itens da comparação proposta no enunciado: “ogros” e “bolos”, deixando claro que a comparação entre esses elementos não é aceitável pelo enunciador, Shrek. Vale destacar que, em IA, foi utilizado outro recurso prosódico além do contorno melódico nesta oração: há pausas após a palavra “*ogre*” e após a palavra “*not*”, além da presença de pausa em final de GT, ou seja, após a palavra “*cakes*”; dessa forma, o destaque para cada elemento da comparação foi realizado em IA por meio do elemento prosódico da pausa e a negação da comparação foi mais enfatizada pelo contorno melódico do enunciado com a sílaba tônica saliente no advérbio de negação.

Em resumo, pode-se afirmar que as diferenças de recortes em GTs do *corpus* nas duas línguas analisadas se devem, em alguns casos, a interferências de tradução, que possibilitaram a inclusão de

4 Durante a conversa do filme em análise, tanto “ogros” quanto “bolos” já tinham sido mencionados, apenas a negação da comparação é que não tinha sido feita nesse momento (cf. Apêndice 1).

vocábulos em uma versão e não na outra, ou à produção de enunciados cuja estrutura sintática é díspar nas duas versões. Um fator importante na observação do sistema de tonalidade foi a escolha diferente dos atores/dubladores na divisão do material linguístico em GTs em alguns enunciados, o que produziu ênfases diferentes em alguns aspectos dos sentidos veiculados no texto. No entanto, também foi possível concluir que a tonalidade marcada não é produtiva nem em PB nem em IA, sendo utilizada somente em alguns casos específicos discutidos neste capítulo.

Tonicidade

Outro aspecto interessante na análise da entoação é o posicionamento da sílaba tônica saliente nos GTs, a tonicidade. De acordo com Halliday e Greaves (2008, p.55), a sistematização da tonicidade é complicada, ao se considerar somente seu valor fonológico. Os autores afirmam que uma análise linguística desse aspecto da descrição da entoação contribui mais quando se relaciona sua ocorrência diretamente com o nível léxico-gramático, no qual a unidade do GT corresponde a uma unidade de informação. “Within the information unit, one element is singled out as the focus of information; and it is this that is realized by tonicity – the Tonic syllable signals the element that is under focus”⁵ (Halliday; Greaves, 2008, p.55). Vale destacar que o elemento em foco, é considerado o elemento Novo (em oposição ao elemento Dado) na análise léxico-gramatical.

No capítulo anterior, foram elencados todos os GTs do *corpus* nos quais a localização da tônica foi realizada em posição marcada, contrastando com a tonicidade neutra, a qual é caracterizada pelo início do componente tônico na última sílaba saliente da unidade da entoação. Esses GTs serão analisados neste capítulo sob o prisma da relação entre GT e unidade de informação.

5 “Dentro da unidade de informação, um elemento é isolado como o foco da informação e isso é realizado pela tonicidade – a sílaba Tônica indica o elemento focalizado.”

Em primeiro lugar, para a compreensão da sequência lógica e textual do material analisado, é preciso considerar uma característica essencial da tonicidade neutra: o posicionamento da tônica no último elemento saliente da unidade tonal, o que indica o foco da unidade da informação. Vale ressaltar que o foco compreende toda a estrutura sintática do elemento focalizado (Halliday; Greaves, 2008, p.57), isso quer dizer que há uma possibilidade de interpretação, que depende do nível da categoria sintática escolhida para compor o elemento Novo da unidade em análise.

Um bom exemplo das possibilidades de interpretação em casos de tonicidade neutra é o de Greenbaum e Quirk (1990, p.298), apresentado em (57):

(57)

Whole clause is 'new':

(What's on today?) We're going to the R`ACES.

[1]

Predication is 'new':

(What are we doing today?) We're going to the R`ACES.

[2]

Final adverbial is 'new':

(Where are we going today?) We're going to the R`ACES.

[3]

A sílaba tônica saliente é marcada pelo diacrítico, ` , e recai sobre a sílaba acentuada da palavra "races", o último item lexical da sentença: "We're going to the races" ("Vamos para as corridas"). São apresentadas três possibilidades de interpretação, que diferem uma da outra pelo escopo do que pode ser considerado Novo de acordo com o padrão entoacional neutro. Na oração (59-[1]), a informação nova é a frase inteira como se fosse resposta a uma pergunta semelhante a: "O que tem hoje?"; na oração (59-[2]), a informação nova compreende tudo o que faz parte da predicação, no contexto de resposta à pergunta: "O que vamos fazer hoje?";

finalmente, na oração (59-[3]), a informação nova está somente no adjunto adverbial, elicitada por uma pergunta como: “Aonde vamos hoje?”. Assim, com a tonicidade neutra aplicada à uma sentença, foi possível caracterizar o elemento Novo compreendido em três tipos diferentes de estrutura sintática: a oração, o predicado ou o adjunto adverbial.

Já na tonicidade marcada, a interpretação é mais restrita, pois nesses casos, o que vem após o elemento focalizado é obrigatoriamente parte do elemento Dado (Halliday; Greaves, 2008, p.57). Porém, o que vem antes do elemento focalizado ainda pode ser considerado Dado ou Novo; nesse último caso, a informação deve pertencer à estrutura sintática da qual faz parte a tônica.

A restrição de interpretação dos GTs de tonicidade marcada permite apenas duas funções possíveis para o elemento focalizado: contraste ou correção. De acordo com Halliday (2005, p.253):

Marked tonicity occurs, in general, under either (or both) of two conditions. Either some element other than the one just specified is ‘contrastive’; or the element just specified (and possibly other elements before it) is ‘given’ – has been mentioned before or is present in the situation.⁶

Dentre os GTs de tonicidade marcada levantados no capítulo anterior, serão discutidos, a seguir, alguns casos, com o objetivo de conhecer de que maneira o sistema de tonicidade contribuiu para a produção de sentidos no trecho do filme *Shrek* (2001) em análise. Em primeiro lugar, são destacados exemplos do uso da tonicidade marcada com relação às duas funções que exerce na focalização de elementos: função contrastiva e função corretiva. Também há a apreciação de casos em que cada língua optou por diferentes recursos do sistema tonal em mesmo contexto, destacando casos em que o recurso prosódico foi utilizado para compensar restrições de tradução.

6 “A tonicidade marcada ocorre, em geral, sob uma das duas (ou ambas) condições. Ou um elemento sem ser o que acabou de ser especificado é “contrastivo”; ou o elemento que acabou de ser especificado (e possivelmente os outros elementos que aparecem antes dele) é ‘dado’ – foi mencionado antes ou está presente na situação.”

O primeiro trecho escolhido para análise da tonicidade é o momento em que Lorde Farquaad e Shrek se encontram pela primeira vez e no qual o Lorde Farquaad oferece o prêmio da disputa vencida, por acaso, pelo ogro, apresentada nas duas línguas no Quadro 24.

Quadro 24 – Contexto do primeiro encontro de Lorde Farquaad e Shrek

Lorde Farquaad	//3 ^ Meus para/ <u>béns</u> //	//3 ^ Con/gratu/ <u>litions</u> //
Lorde Farquaad	//1 <u>O</u> /gro//	//1 <u>ogre</u> //
	//1 ^ Ga/nhou a /honra de embar/car numa /grande e /nobre / <u>busca</u> //	//1 You've won the /honor of em/ <u>barking</u> on a /great and noble / <u>quest</u> //
Shrek	//2 <u>Busca</u> //	//2 <u>Quest</u> //
	//3 ^ Eu já es/ <u>tou</u> numa/ busca//	//5 ^ I'm al/ <u>ready</u> on a / quest//
	//1 ^ pra recupe/rar o / <u>meu</u> / pântano//	//1 ^ a /quest to /get my / <u>swamp</u> back//
Lorde Farquaad	//5 Seu / <u>pântano</u> //	//2 <u>Your</u> swamp//
Shrek	//1 É o /meu / <u>pântano</u> //	//1 <u>Yeah</u> //
		//1 <u>my</u> swamp//

Já que a tônica indica qual é o elemento Novo da unidade de informação, a tonicidade ajuda na organização da informação textual, focalizando o dado Novo, em especial quando o elemento Dado aparece na posição neutra de foco da oração, isto é, no final da unidade de informação. Um exemplo dessa função corretiva da tonicidade presente no excerto do Quadro 24 aparece no seguinte GT: “Eu já estou numa busca” e seu correspondente em IA: “*I’m already on a quest*”. A sílaba tônica nos dois casos está fora da posição neutra; em PB, está no verbo da oração e em IA no advérbio. No contexto em que aparece, a atividade “busca” já foi introduzida pelo personagem Lorde Farquaad; portanto, a resposta de Shrek, enunciador do exemplo analisado, indica que a informação nova dessa conversação reside no

fato de o ogro ter embarcado em uma busca anteriormente ao convite do Lorde Farquaad. Como o item “busca” está na posição *default* de elemento Novo, usa-se o recurso de transferência da sílaba tônica para uma sílaba acentuada do elemento focalizado; sendo nessa sílaba, então, o início do componente pretônico do GT. Em PB, a escolha pelo verbo “estou” enfatiza o estado do personagem com relação à nova proposta de “embarcar em uma busca”, ou seja, Shrek está em uma busca no momento em que conversa com o Lorde Farquaad. Em IA, a escolha pelo advérbio, também tem função corretiva, pois informa ao Lorde Farquaad que o convite de “embarcar em uma busca” está um pouco atrasado. Pode-se dizer que, em ambos os casos, a tonicidade marcada dos GTs funciona como um corretivo alterando o foco da oração para o elemento realmente Novo da oração: Shrek já possui uma busca; em PB, enfatiza-se o estado de aventureiro do ogro e, em IA, o fato de essa busca já estar em andamento.

Observando-se os outros GTs de tonicidade marcada do trecho selecionado no Quadro 24, ainda é possível traçar considerações sobre diferentes formas de usar o recurso da tonicidade marcada em PB e em IA. O acontecimento iniciador das aventuras de Shrek é a perda de sua propriedade, o pântano, pelo personagem principal. Em PB, a informação da propriedade do pântano já é enfatizada no mesmo momento em que surge a descrição da explicação da busca em que Shrek já se encontra, pelo pronome “meu” ser a sílaba tônica saliente do GT “pra recuperar o meu pântano”. Já em IA, a escolha foi por uma tonicidade neutra no GT correspondente: “*a quest to get my swamp back*”, assim especificando como elemento Novo a busca pelo pântano e não por uma busca ofertada pelo Lorde Farquaad. A questão da posse do pântano é enfatizada nas próximas duas falas em que os pronomes “your” e “my” carregam a sílaba tônica saliente de seus respectivos GTs. Nos dois trechos há, com relação à apresentação da informação textual, a explicação do tipo de busca que o ogro já tinha e a ênfase da posse, do valor de propriedade do pântano para o ogro; porém, isso é feito de maneira diferente em cada caso.

É importante refletir sobre a escolha linguística no uso da tonicidade de forma diversa pelas duas línguas analisadas. Essa escolha

pode ter sido motivada por uma escolha pessoal do falante, mas, se considerarmos os dados estatísticos com relação às características das sílabas tônicas salientes, pode-se dizer que a escolha segue uma tendência da língua e não apenas um gosto pessoal diante do inventário de possibilidades linguísticas. Em IA, foi possível notar que há uma maior variedade de classes de palavras que recebem a proeminência tônica e também, em geral, os elementos focalizados podem ter a função sintática de núcleo ou de modificador de sintagmas, sejam eles verbais ou nominais. Em PB, há uma gama menor de classes de palavras representadas em posição de foco e há uma tendência forte (Quadro 13) para a função de núcleo de sintagma ser exercida pelos elementos em posição de foco. Relacionando-se esses fatos ao trecho analisado, nota-se que a preferência por enfatizar o sentido de posse, por meio de um pronome que funciona como modificador do substantivo “pântano”, ocorreu em apenas um GT do total de três possíveis, em PB; e em 2, em IA, também em um total de três.

Nesse trecho, pôde-se observar um resultado da estatística apresentada no capítulo anterior: em PB, o elemento focalizado geralmente é um verbo, “estou”, e ocupa, preferencialmente, a função de núcleo de sintagma; já, em IA, há tanto elementos focalizados em posição de núcleo quanto em posição de modificador, como é o caso do advérbio “already”. Além disso, o fato de, no trecho citado, haver dois casos em que uma classe de palavra de função gramatical (em oposição à classe de palavras de conteúdo, como substantivos e verbos) aparecer em posição de foco duas vezes em IA, enquanto em PB, isso ocorre uma vez, pode ser explicado por uma característica específica das línguas, maior mobilidade de uso da tonicidade em IA do que em PB. Esse fato foi apontado pelo levantamento das características das tônicas em GTs de tonicidade marcada quando considerados os aspectos de classe de palavras e de função sintática no nível do sintagma.

Outra função textual importante da tonicidade marcada é o contraste realizado pelo foco. No trecho em que Shrek explicita qual é o elemento de comparação entre ogros e cebolas (Quadro 25), há escolhas diferentes de elemento Novo em PB e em IA, em outras pa-

lavras, a tonicidade é o único elemento que diferencia os enunciados: “as cebolas têm camadas” e “*onions have layers*”.

Quadro 25 – Trecho de explicitação do elemento comparativo de ogros e cebolas

Shrek	//1 _^ ca/ <u>ma</u> das//	//1 <u>L</u> ayers//
	//1 _^ as ce/bolas /têm ca/ <u>ma</u> - das//	//1 <u>O</u> nions /have / <u>l</u> ayers//
	//1 _^ os /ogros têm ca/madas//	//1 <u>O</u> gres have / <u>l</u> ayers//
	//3 _^ a ce/bola tem ca/ <u>ma</u> das//	//2 <u>O</u> nions have / <u>l</u> ayers//
	//2 _^ enten/ <u>deu</u> //	//1 <u>Y</u> ou / <u>g</u> et it//
	//1 _^ nós / <u>dois</u> temos ca/madas//	//1 _^ <u>W</u> e / <u>bo</u> th have / <u>l</u> ayers//

No trecho reproduzido no Quadro 25, há dois GTs de tonicidade marcada em PB e três em IA. No contexto linguístico em questão, introduz-se o elemento comparativo, “camadas”, pois os elementos que são comparados, “ogros” e “cebolas”, já apareceram no discurso anteriormente. Nesse sentido, a fala que segue é um reforço de que cada um dos itens comparados compartilha a mesma característica; o locutor deve escolher, então, entre enfatizar um deles no restante do discurso: ou os itens comparados, ou o elemento comparativo. Em PB, no primeiro enunciado, foi escolhida a tonicidade neutra, apresentando como elemento Novo “camadas” e, no segundo enunciado, enfatiza-se “ogros”. Já em IA, nos dois GTs que seguem a introdução do elemento comparativo, “camadas”, enfatiza-se os itens de comparação, “onions” e depois “ogres”. Finalmente, a comparação é retomada e, tanto em PB quanto em IA, o foco é nos itens comparados: “dois” e “both”, respectivamente. Pode-se dizer que a posição da tônica em locais diferentes nas duas línguas no segundo enunciado do trecho analisado, tonicidade neutra em PB e tonicidade marcada em IA, é resultante de uma escolha do falante que gera pouca consequência com relação à progressão textual da informação, em razão da retomada do foco nos itens comparados no último GT.

Ainda é preciso citar a interferência das restrições da tradução no sistema de tonicidade. Há dois casos que merecem atenção, pois, neles, é a posição da sílaba tônica saliente que permite a produção de

sentido coerente ao contexto linguístico, em outras palavras, o recurso expressivo da tonicidade é usado para compensar as perdas de sentido que ocorreram no processo de tradução.

O primeiro enunciado é “Eu tava até de boca aberta” que corresponde a “My mouth was open and everything”. Como já foi dito anteriormente, a expressão “and everything”, que ocupa a posição final do enunciado e estabelece um novo GT, foi substituída por um advérbio, “até”, ligado ao verbo da oração. O enunciado em IA é dividido em dois GTs, duas unidades de informação; porém, na tradução para o PB, a oração compôs apenas um GT, uma unidade de informação. Para compensar a perda de uma unidade de informação, recorreu-se à tonicidade marcada em PB, ou seja, nas duas línguas, conseguiu-se dar destaque para o sentido de exacerbação da ação expressa nos enunciados; porém, em cada uma foi acionado um sistema estrutural da entoação diferente, tonalidade e tonicidade, respectivamente.

Nesse momento em que se destaca a relação tonalidade e tonicidade, é preciso considerar a comparação entre GTs de tom composto e simples no *corpus*, pois, nos casos em que a tonalidade se mantém, mas a tonicidade não, é possível fazer inferências sobre a função da tonicidade.

Uma característica do *corpus* é que, aos GTs de tons compostos correspondem GTs de tons compostos ou GTs de tons simples na outra língua, porém, sem a coincidência de tonalidade. Em outras palavras, cada tônica de um GT composto no enunciado correspondente compôs um GT, portanto, para cada GT de tom composto, há dois GTs na outra língua, como pode ser visto no Quadro 26 adiante, em que todos os casos de tom composto do *corpus* são listados.

A tonicidade indica o foco da informação; quando se tem um tom composto, há dois focos: um mais importante na primeira tônica e outro de importância secundária na segunda tônica, que é sempre expressa pelo tom 3 (Halliday, 1970, p.38). Observando os enunciados do Quadro 26, pode-se dizer que, em uma versão, decidiu-se por apresentar um conjunto de informações com valorização igual (dois GTs separados), enquanto, na outra lín-

gua, foi dado mais importância a uma porção de informação do que a outra por conta do jogo de informação principal e secundária possibilitado pelo uso de tom composto. Há apenas a exceção do segundo enunciado listado, que apresenta o tom neutro para orações no modo imperativo nas duas línguas em análise. Enfim, os dados confirmam o papel relevante do sistema de tonicidade para se considerar a relação de importância das informações presentes no GT.

Quadro 26 – Tons compostos

PB	IA
//13 <u>Certo</u> /Ogro//	//3 All / <u>right</u> // //1 <u>ogre</u> //
//13 <u>vá</u> nesta /busca por / <u>mim</u> //	//13 <u>Go on this</u> /quest for / <u>me</u> //
//1 <u>mo</u> /er os / <u>ossos</u> // //1 e / <u>pôr</u> no / <u>pão</u> //	//53 grind his / <u>bones</u> to make your / <u>bread</u> //
//13 <u>O</u> / <u>kay</u> / <u>ãh</u> //	//3 O/ <u>kay</u> // //1 <u>uhm</u> //
//53 é /bom você avisar os / <u>outros</u> antes de soltar / <u>um</u> //	//3 <u>you gotta</u> / <u>warn</u> somebody// //1 <u>before</u> you just crack one / <u>off</u> //

Ainda é preciso destacar um exemplo especial do uso da tonicidade em momentos de disparidade da tradução para o PB do texto original em IA: “Os ogros não são como a cebola”, tradução de “*Ogres are like onions*”. Esse enunciado é o último das comparações presentes na cena 2 do trecho analisado; portanto, ele finaliza a discussão entre Shrek e Burro sobre a melhor maneira de descrever os ogros. A primeira coisa a ser notada é que, na verdade, há um erro na tradução desse enunciado, pois, a fala produzida em PB nega o que é dito em IA, o que torna a produção de sentidos incoerente com o restante do discurso. No entanto, essa incoerência passa despercebida pelo público, pois a proeminência tônica que se estabelece no verbo “são” enfatiza a comparação e a presença do advérbio “não” pode ser desconsiderada para que a interpretação culmine no entendimento de que o que melhor explica o que são

os ogros é uma cebola. Pode-se dizer, então, que a tonicidade foi de vital importância para a progressão textual e para a produção de sentidos nesse enunciado. Mais uma vez, utilizou-se do sistema de tonicidade para compensar diferenças de sentidos decorrentes do processo de tradução.

O exame da contribuição do sistema de tonicidade para a produção de sentidos no *corpus* permitiu, em primeiro lugar, a constatação de que esse sistema foi produtivo tanto para exercer funções contrastivas e corretivas, típicas de estruturas de focalização, como é o caso da tonicidade marcada. Além disso, deve-se destacar que a tonicidade colaborou na construção de sentidos nos quais o sistema de tonalidade ou as características de um processo de tradução acarretam mudanças significativas na interpretação esperada dos textos analisados. Em outras palavras, a escolha da posição da sílaba tônica saliente é um recurso linguístico importante a ser observado no reconhecimento dos padrões entoacionais de uma língua.

Os sistemas de tonicidade e o de tonalidade contribuem para a progressão textual, quando se relaciona a entoação ao nível léxico-gramatical. Eles permitem o reconhecimento de limites de unidades de informação e a posição de foco em textos orais. Porém, com relação aos sentidos carreados pelos contornos melódicos ainda é preciso considerar o sistema de tons, o que será feito na seção seguinte.

Tom

O sistema de tons tem papel essencial na atribuição de funções semânticas, sintáticas e pragmáticas aos enunciados. No levantamento dos dados realizado no capítulo anterior, foram constatadas algumas semelhanças na distribuição dos tons no *corpus*. Em ambas as versões, há a predominância de tom 1, seguido pela presença de grupos tonais com tom 3. Além disso, foi observado que um tom é usado para expressar diversas funções gramaticais, assim como uma mesma função gramatical pode ser expressa com o uso de diferentes tons.

O uso de vários tons para a expressão de um mesmo tipo de informação gramatical, como foi constatado na descrição do corpus, vai ao encontro da afirmação de Halliday (1970, p.21): “there are always various possible intonation patterns; and all these will carry different meanings”⁷. Assim, para conhecer melhor o funcionamento do sistema de tons nas línguas estudadas, é interessante buscar caracterizar os diferentes sentidos carrreados pelas escolhas de tom realizadas no corpus. Para isso, em primeiro lugar, considerações gerais sobre os sentidos que podem ser expressos por cada tom distintivo das línguas consideradas são apresentadas. Depois, são analisados os casos em que, no corpus de contexto semelhante, os enunciados correspondentes apresentam tons diferentes em sua realização.

Uma primeira distinção de sentidos a ser atribuída aos padrões entoacionais é na relação entre contornos ascendentes e contornos descendentes, na qual, pode-se dizer que os primeiros indicam algum tipo de incerteza enquanto os últimos indicam certeza (positiva ou negativa) (Halliday, 1970, p.23). Assim, o tom 1, descendente, indica certeza e é o mais comum para declarativas, enquanto o tom 2, que indica incerteza, é comum nas interrogativas polares.

O conjunto de tons distintivos da língua apresenta tons cuja característica fonética indica composições de contornos ascendentes e descendentes, além da distinção básica ascendência-descendência. Assim, relacionando a oposição certeza-incerteza é possível traçar gamas de sentidos para cada tom da língua.

É difícil fazer generalizações a respeito dos significados dos padrões entoacionais. Entretanto, parece ser válido dizer que os contornos descendentes significam algo certo e os contornos ascendentes, algo incerto. Essa noção geral do significado dos tons, em princípio, ajuda de maneira especial a interpretação de tons que mudam de direção. Por exemplo, o tom 4, que é descendente-ascendente, indica uma mudança de ideia do falante no meio do enunciado e é usado para orações declarativas com reserva, para exprimir restrições do tipo ‘mas’, condições etc. O tom 5

7 “Sempre há vários padrões de entoação possíveis e todos eles carrearão diferentes significados.”

é o oposto do tom 4. Significa: pode parecer que há alguma dúvida, reserva, mas, de fato, está tudo certo e claro. O tom 6, sendo nivelado, é usado sempre que se põe algum termo em suspense, à espera de alguma afirmação a seu respeito (Cagliari, 2007, p.173).

Além disso, também se pode considerar os sentidos atribuídos ao tom 3 a partir da polaridade ascendente-descendente estabelecida, como o faz Halliday (1970, p.24):

Tone 3, the low rise, is a sort of compromise between a fall and a rise; it expresses not so much uncertainty as some form of dependence or incompleteness. Characteristically it either confirms a previous statement, or an expectation, meaning something like 'yes it is so, but you knew it already'; accedes to a request; or indicates that the information conveyed is unfinished or of secondary importance.⁸

Ainda resta considerar os sentidos gerais para os tons compostos 13 e 53 para o IA, além do tom 63 para o PB. A grande diferença entre os tons simples e compostos é que, nos últimos, há a expressão de duas porções de informação Nova, pois há duas tônicas. A informação expressa pela primeira tônica é considerada a mais importante, já que o tom 3 geralmente indica uma informação de importância secundária, como dito anteriormente (Halliday, 1970, p.44).

Dentre os enunciados similares em PB e IA do *corpus* que apresentam classificação diferente de tons, pode-se destacar a diferença entre a escolha dos falantes entre o tom 1 e o tom 3, os dois mais frequentes em ambos os recortes analisados. Tendo em mente as considerações sobre o sentido de completude e certeza expresso pelo tom 1, e o de incompletude e dependência expresso pelo tom 3, é possível fazer uma comparação entre um tom final, tom 1, e um tom suspensivo, tom 3.

8 "O tom 3, ascendente baixo, é um tipo de ajuste entre um descende e um ascendente; ele não expressa tanto a incerteza mas um tipo de dependência ou incompletude. Ele tem como característica ou confirmar uma afirmação ou expectativa prévia, significando algo como 'sim, é isso, mas você já sabia disso'; concorda com um pedido; ou indica que a informação transmitida está incompleta ou tem importância secundária."

Quadro 27 – Escolha entre tom 1 e tom 3

PB	IA
//1 O/ <u>kay</u> // //3 Deixa eu en/tender / <u>bem</u> //	//1 <i>ok let me /get this /<u>straight</u>/</i>
//3 só pro Farqua/ad te devol/ver o / <u>pântano</u> //	//1 <i>^just so /Farquaad will give you back your /<u>swamp</u>/</i>
//1 <u>Sabe</u> //	//3 <i>^You know /<u>what</u>/</i>
//1 <u>Sabe</u> //	//3 <i>^You /<u>know</u>/</i>
//3 <i>^Estrangu/<u>lar</u> //</i>	//1 <i><u>Throttle</u> him//</i>
//3 <i>^pendu/rado as ca/<u>beças</u>/</i>	//1 <i>^ and /put their /heads on a / <u>plate</u>/</i>
//3 <i>^pe/gado uma /<u>faca</u>/</i>	//1 <i>gotten a /<u>knife</u>/</i>
//3 Nós /somos /como ce/ <u>bolas</u> //	//1 <i>ogres /are like /<u>onions</u>/</i>
//3 “Ei vamos co/mer pa/ <u>vê</u> ”//	//1 <i><u>Hey</u>//</i> //1 <i>Let’s get some par/<u>fait</u>/</i>
//3 Bye / <u>bye</u> //	//1 <i>Bye-/<u>bye</u>/</i>
//1 <u>Cara</u> //	//3 <i><u>Man</u>/</i>
//1 Ah / <u>Shrek</u> //	//3 <i><u>Shrek</u>/</i>

No Quadro 27, são citados todos os GTs correspondentes cuja função gramatical foi considerada a mesma no levantamento dos dados em que, em uma das versões, escolheu-se o tom 1; enquanto, na outra, a escolha tonal se deu pelo tom 3. Das 12 ocorrências, pode-se observar que, em 8 delas, o tom 1 foi utilizado em IA e o tom 3, em PB. Assim, é possível notar uma preferência, em PB, para o uso do tom 3, que indica incompletude ou dependência, do que o tom 1, em contextos possíveis. Ainda, é preciso considerar que usar um tom suspensivo, que indica a necessidade de se complementar o que está sendo dito, é uma estratégia conversacional para a manutenção do turno. O elevar da altura melódica indica a não finalidade e o interlocutor é informado que é bom aguardar, pois o locutor ainda deve completar sua fala.

Um dado interessante é que em IA, o locutor só utilizou o tom 3 em casos em que o GT tem a função específica de manter ou tomar

o turno, pelo uso de um marcador discursivo de introdução de conteúdo, “You know what”, “you know”, ou de vocativos: “Man”, “Shrek”. Essa constatação reforça a tendência em IA de se finalizar o discurso por meio do tom, enquanto em PB há a preferência por segurar a fala, como estratégia de manutenção do turno.

Ainda vale dizer que, em todos os casos, apontados no Quadro 27, os GTs citados são acompanhados de mais enunciados produzidos pelo mesmo personagem. A única exceção é no caso de “Nós somos como cebolas”. Em PB, a proposta da metáfora criada pelo ogro a partir da pergunta do Burro, e expressa com o uso de tom 3, acentua um estado de dúvida do personagem sobre a escolha do melhor elemento comparativo. Shrek terá a oportunidade de confirmar ainda várias vezes após esse episódio que os ogros são como cebolas, portanto, a nuance de sentido adicionada ao enunciado em PB pela escolha do tom 3 é coerente com a produção de sentidos no texto, assim como a escolha pelo tom 1, tom de declarativa, para o mesmo enunciado em IA.

Outra comparação interessante a ser feita é com relação ao tom assertivo, tom 1, e o tom interrogativo, tom 2. No Quadro 28, são listados os três casos em que se atribuiu o tom 1 ao GT em PB, enquanto em IA, foi utilizado o tom 2. Vale destacar que o padrão entoacional para interrogativas abertas para respostas sim ou não (interrogativas polares) é o tom 2, enquanto o uso de tom 1 é o padrão para perguntas com alternativas (interrogativas múltiplas) ou perguntas iniciadas com um pronome interrogativo (interrogativas não polares).

Quadro 28 – Tom 1 em PB e Tom 2 em IA

PB	IA
//1 , o /que que você /acha / <u>disso</u> //	//2 , Does that /sound good to / <u>you</u> //
//1 <u>fedem</u> //	//2 They / <u>stink</u> //
//1 , e /soltam aqueles cabe/ <u>linhos</u> //	//2 start /sproutin' little white / <u>hairs</u> //
//1 <u>Sim</u> //	//2 <u>aye</u> //

No primeiro caso apresentado no Quadro 28, a escolha pelo tom 1 em PB e pelo tom 2 em IA se deve ao fato de que cada versão apresenta um tipo sintático de interrogativa diferente, portanto, um tom diferente também. Em PB, a pergunta foi formada com pronome interrogativo e, em IA, a sintaxe escolhida para a interrogativa é do tipo aberta para resposta sim ou não, logo, sem o uso de pronome interrogativo.

Na segunda linha do Quadro 28, a escolha diferenciada de tons – tom 1, em PB, e tom 2, em IA – pode ser explicada pela mesma razão apontada para o primeiro GT da lista presente no mesmo quadro: diferente forma sintática dos enunciados em cada uma das versões analisadas. Em PB, o GT “e soltam aqueles cabelinhos” está terminando uma lista de possibilidades: “Deixa eles no sol, eles ficam marrons, e soltam aqueles cabelinhos”, nesses casos, o último item listado apresenta um tom descendente, mesmo que esteja no modo interrogativo. Em IA, em que não se utiliza a conjunção “e” entre as orações, a noção de lista não é tão destacável quanto modo interrogativo em “you leave them out in the sun, they get all brown, start sprouting little white hairs”. Assim, pode-se dizer que a estrutura sintática foi um agente motivador na adoção do tom 1, em PB, e do tom 2, em IA, no terceiro enunciado apresentado no Quadro 28.

Os enunciados “fedem” e “they stink” são pronunciados pelo personagem Burro quando Shrek afirma que os ogros são como cebolas. Em IA, o personagem Burro, ao ouvir a afirmação de Shrek, cheira a cebola na mão do ogro e faz uma pergunta sobre a natureza da comparação entre os dois elementos; há, portanto, um questionamento, que pode ser glosado da seguinte maneira: “Não entendi bem porque os ogros são como cebolas, será que os ogros fedem como a cebola?”. Assim, em IA, há o uso do tom 2, o padrão para a função sintática do GT apresentado: declarativa-interrogativa.

Já em PB, o personagem Burro ouve a afirmação de Shrek de que os ogros são como cebolas e exclama um “Uhm” com o sentimento de “Sim”, mostrando compreensão da comparação apresentada, logo após apresenta a próxima fala como uma proposição do tipo de

semelhança entre ogros e cebolas a que a personagem principal do filme se refere neste episódio. Após aceitar a comparação proposta pelo Burro, a sugestão feita pelo enunciado “fedem” pode ser considerada como: “Está certo, vocês fedem como a cebola, claro!”.

Assim, nota-se que a diferença nas escolhas de tons, nesse caso, é decorrente das diferentes escolhas de interpretação das falas da personagem Burro, de acordo com as possibilidades apresentadas pelo contexto, como mostrado no Quadro 29.

Quadro 29 – Contexto do diálogo entre Burro e Shrek sobre a comparação entre ogros e cebolas

Shrek	//3 Nós /somos /como ce/ <u>bo-</u> las//	//1 ogres /are like / <u>onions</u> //
Burro	//1 <u>Uhm</u> //	(Sniffs)
	//1 <u>fedem</u> //	//2 They / <u>stink</u> //
Shrek	//1 <u>Sim</u> //	//1 <u>Yes</u> //
	//5 <u>Não</u> //	//2 <u>No</u> //
Burro	//1 Fazem vo/ <u>cê cho</u> / <u>rat</u> //	//1 <u>^</u> or they /make you / <u>cry</u> //
Shrek	//5 <u>Não</u> //	//2 <u>No</u> //
Burro	//1 <u>Ah</u> //	//3 <u>^</u> You /leave them out in the
	//3 deixa /eles no / <u>sol</u> //	/sun//
	//3 <u>^</u> eles /ficam ma/ <u>rrons</u> //	//3 <u>^</u> they /get all /brown//
	//1 <u>^</u> e /soltam aqueles cabe/ <u>linhos</u> //	//2 start /sproutin' little white / <u>hairs</u> //
Shrek	//5 <u>Não</u> //	//1 <u>No</u> //

Ao observar os GTs dessa passagem do filme, percebe-se que, em PB, há duas exclamações – “Uhm” e “Ah”, que indicam a concordância do personagem Burro com as afirmações de Shrek. Após as falas de Shrek, o Burro procura demonstrar seu entendimento, a partir de propostas sobre o que seriam as bases da comparação entre ogros e cebolas. No primeiro momento em que ouve a comparação entre ogros e cebolas, o Burro demonstra concordância com a fala “Uhm” e sugere que os ogros e as cebolas fedem. Quando o ogro diz não ao Burro, este sugere que ambos (cebola e ogro) fazem as pessoas chorarem, mais uma vez

Shrek descarta essa opção de comparação. O Burro, então, concorda mais uma vez por meio de uma interjeição e faz mais uma proposta, considerando a descrição do apodrecimento de uma cebola.

Por outro lado, em IA, não há a presença de marcadores discursivos de concordância, ao contrário, há enunciados que indicam a incompreensão da personagem Burro com relação à afirmação de Shrek de que ogros são como cebolas; assim, tem-se tom 2 no primeiro e no penúltimo enunciado da seleção. Vale notar que o quarto enunciado foi proferido com o contorno melódico de tom 1, tom padrão de uma alternativa final parte de uma interrogativa múltipla; dessa forma, a escolha pelo tom 1 no quarto enunciado ainda é coerente com a produção de sentido em que as falas do personagem Burro demonstram um sentido de questionamento diante da comparação proposta pelo ogro.

Outro caso em que a escolha de tom revela uma diferença de interpretação do contexto aparece na fala de Shrek no final do trecho selecionado para análise nessa pesquisa. No quarto enunciado listado no Quadro 28, “sim” ou “aye” a escolha entre tom 1 e tom 2 não está relacionada à função de interrogativa, mas sim a um tipo de resposta dada ao chamado do Burro. No trecho em questão, o personagem Burro chama a atenção de Shrek, interrogando-o se ele se lembra do que disse anteriormente. Em PB, o personagem Shrek responde com uma confirmação, ele pronuncia a palavra “sim” com o tom 1, padrão neutro para respostas, indicando a recepção da mensagem. Em IA, o enunciado correspondente é expresso com o tom 2, também considerado neutro para respostas com força exclamativa, com uma leve nuance semântica, indicando que a fala pode ser seguida de uma confirmação (Halliday, 1970, p.29). Portanto, a escolha diferente de tons para vocábulos correspondentes em PB e em IA, desta vez, não indica uma escolha de diferentes estruturas sintáticas, ambos os enunciados funcionam como resposta com força exclamativa; mas sim acrescentam nuances de sentidos diferentes em cada um dos enunciados à escolha do falante.

Com relação aos dados acima relatados, vale lembrar que há a interferência da tradução na diferença da entoação das duas ver-

sões, em outras palavras, a interpretação dos dubladores diante da situação apresentada foi divergente, assim suas escolhas de tons também não foram as mesmas. É importante destacar que o contexto situacional e linguístico em análise permitiu a interpretação diferente dos dubladores sem comprometimento da coerência do filme *Shrek* (2001).

Enfim, nos quatro casos apresentados anteriormente, a escolha de tons foi responsável pela expressão dos sentidos nos enunciados. Além disso, esses enunciados foram proferidos com o tom padrão para seu tipo sintático dentro de cada sistema linguístico analisado.

No Quadro 30, no entanto, há ainda um enunciado em que a escolha de tom não reflete o tipo sintático da oração. Esses dois enunciados seguem o padrão sintático para escolha de tom 2 para interrogativas, porém essa não é a escolha do dublador norte-americano; assim, pode-se concluir que o tom 1 é aceitável para se fazer perguntas em IA.

Quadro 30 – Tom 2 em PB e Tom 1 em IA

PB	IA
//2 ,enten/ <u>deu</u> //	//1 You / <u>get</u> it//

Por um lado, vale notar que há apenas uma ocorrência desse caso no *corpus*, porém a simples presença de um caso mostra que essa escolha é uma opção para o falante de IA ao fazer interrogativas. Por outro lado, é importante considerar que, em razão do *corpus* englobar um número restrito de falantes, não é possível, a partir dos dados acima, traçar generalizações do não uso de tom 1 para interrogativas em PB só pelo fato de que isso não ocorre nos dados analisados.⁹ Assim, pode-se apenas afirmar a possibilidade do uso de tom 1 para interrogativas em IA, como já foi discutido no capítulo de metodologia, em que foram analisados os dados acústicos desse enunciado.

9 O tom 1 é classificado por Cagliari (2007, p.181) para expressar a função de fala vigorosa, imponente em interrogativas sem palavras interrogativas.

Ainda considerando o caso acima, deve-se ressaltar que essa pergunta está inserida no contexto em que o personagem que a profere está buscando tornar clara sua posição de que ogros são como cebolas e seu interlocutor insiste em não compreender a comparação, então o enunciado analisado também expressa um sentido de ordem; tem-se uma pergunta, pois é preciso ver se o interlocutor compreende sua fala, mas também há a implicação de fim da discussão, por isso a escolha por um tom padrão de afirmativas, o tom 1. Em outras palavras, o enunciado “*you get it*” é uma interrogativa com significado de imposição de resposta afirmativa; corroborando com a classificação de Halliday (1970, p.27) em que o tom 1 para interrogativa implica significado de pergunta vigorosa, imponente ou impaciente.¹⁰

Ainda considerando as interrogativas abertas para resposta sim ou não, há um caso, apresentado no Quadro 31, em que, tanto em PB, quanto em IA, não é usado o tom 2 no GT final da interrogativa, e a razão pela escolha de outro tom do que o neutro para essa categoria gramatical é de ordem sintática.

Quadro 31 – Interrogativa aberta para resposta sim ou não com tom 1

PB	IA
//3 Já conheceu al/ <u>guém</u> que você fa/ lasse//	//1 <i>Have you ever /met a /<u>person</u>/</i> <i>//3 you /<u>say</u>/</i>
//3 “Ei vamos co/mer pa/ <u>vê</u> ”//	//1 <i>Hey//</i> <i>//1 Let’s get some par/<u>fait</u>/</i>
//3 ,e ele di/ <u>ssesse</u> //	//3 <i>they /<u>say</u>/</i>
//1 “Céus, não / <u>gosto</u> de pa/ <u>vê</u> ”//	//1 <i>Hell, /no, I don’t /like no par/ <u>fait</u>/</i>

O enunciado interrogativo em questão é formado por várias orações dependentes e a distância entre o início da pergunta e o final é muito grande em termos de fala; desse modo, a presença de um

10 “yes/no question: tone 2, neutral; tone 1, strong (forceful or impatient)” (Halliday, 1970, p.27) (“questões de resposta sim ou não: tom 2, neutro; tom 1, forte [vigoroso, impaciente]”).

tom 2 marcando um final de questionamento não é tão importante quanto marcar a relação entre as orações. Assim, há o uso intercalado de tom 3 e tom 1, em IA, que é a fórmula neutra, ou seja, mais comum de marcar o relacionamento entre orações de diferente valor hierárquico na sintaxe.

Ainda considerando GTs com categorias gramaticais relacionados a orações conectadas por coordenação e por subordinação, é interessante notar a distribuição dos tons 1, 3, e 4. Em PB, a condição oração coordenada ou subordinada é expressa pelo tom 3 nas orações que indicam dependência ou incompletude e tom 1 nas orações que indicam independência de informação (Cagliari, 2007, p.184-187). Já para o inglês, há a presença de três tons: 1, 2 e 4. De acordo com Halliday (1970, p.30), a designação de tons neutros para orações em sequência pode ser definido por meio da relação sintática entre as orações da seguinte forma: tom 1 seguido de tom 1, para orações sem conexão sintática; tom 3 e tom 1, nessa ordem, para orações ligadas por coordenação e tom 4 e tom 1, ou a ordem inversa, para orações ligadas por subordinação. Porém, Halliday (1970, p.30) acrescenta: “The tone may vary, however, independently of the structure; and if it does it carries with it something of the meanings associated with its neutral value”¹¹.

Ao observar o baixo uso de tom 4 no IA, vale observar seu uso nas estruturas de orações em sequência. No *corpus* em IA, há apenas dois casos em que o tom 4 foi escolhido para indicar essa relação de subordinação: “where you dumped those fairy tale creatures” e “if it was me”. Como há outros casos em que o tom 4 poderia ser utilizado como a opção neutra na seleção de tons, pode-se ponderar que o trecho analisado apresenta uma predominância da relação de independência ou de incompletude, mas não de dependência.

Além do uso em estruturas de sequência de orações, o tom 4 também é muito utilizado em inglês para expressar modalidade. Nesse quesito a distinção é realizada pelos tons 1, que indica certeza,

11 “O tom pode variar, no entanto, independente da estrutura; e se isso ocorrer, ele carrega consigo parte dos sentidos do valor neutro a ele associados.”

e o tom 4, que indica mais probabilidade, possibilidade. Em todo o trecho analisado, pode-se destacar um exemplo em que o aspecto da modalidade se destaca no uso do tom 4: “Maybe I could have decapitated an entire village...”, em que o personagem Shrek apresenta uma situação bem improvável, para a apreciação do Burro que o está questionando sobre seu aceite pacífico a realizar o pedido de Lorde Farquaad. A baixa probabilidade de se realizar o enunciado é expressa duas vezes no GT, pelos vocábulos: “maybe” e “could”, e a escolha pelo tom 4 corrobora esse efeito relativo à modalidade do enunciado.

Ainda vale destacar que o primeiro acrescenta nuances de sentido de contraste ou reserva em relação à opção com o uso do tom neutro (Halliday, 1970, p.26). No *corpus*, o ogro é interpelado a se explicar para o Burro, essa situação um pouco inusitada no contexto do filme, ocorre no momento em que o Burro pede a Shrek um exemplo sobre quem são os ogros; Shrek, então, produz o enunciado “Example” com o tom 4, que pode ser interpretado com a implicação de um “mas...”, ou seja, “certo, mas por que você quer um exemplo?”.

Além disso, o tom 4 também é utilizado com algumas expressões que indicam comentários sobre o conteúdo do que está sendo dito ou conexões entre partes do discurso (Halliday, 1970, p.39), como no caso da expressão “for your information” do *corpus*.

Nota-se que há exemplos variados do uso do tom 4 no *corpus* em IA; porém sua frequência é muito baixa. Essa baixa frequência juntamente com o grande número de tom 1 presente no *corpus* e a preferência pela tonalidade neutra do *corpus*, pode ser indicativo de uma caracterização do texto do *corpus* no modo de apresentar informações com tendência à completude. É possível que essa seja a característica de um material de entretenimento audiovisual direcionado a crianças em que se busca passar informações de maneira rápida e de fácil compreensão. Porém, é preciso que se investiguem mais materiais semelhantes para que se possa fazer uma afirmação válida sobre a caracterização do gênero.

Em suma, há várias diferenças e semelhanças entre as escolhas de tom nos dados das versões do filme *Shrek* (2001) em PB

e em IA. Uma questão importante discutida nesta seção foi a escolha entre tons para cada GT, destacando-se a importância da estrutura sintática dos enunciados e também algumas funções semânticas e pragmáticas exercidas pelos mesmos. Assim, escolhas por diferentes estruturas sintáticas ou por diferentes interpretações de um contexto situacional ou linguístico geram a escolha por diferentes tons.

Um dos aspectos interessantes foi notar que há uma preferência no *corpus* em PB pela manutenção do turno de fala, enquanto, em IA, busca-se dar o tom de finalização dos enunciados, marcando-se bem os limites de cada informação.

Ainda, foi possível observar uma alta frequência de tom 1 por todo o *corpus* o que contribui para uma percepção de um texto em que as informações são concatenadas de forma independente. Talvez essa caracterização do *corpus* contribua para um entendimento fácil do conteúdo pelo público infantil.

É preciso ressaltar ainda duas ponderações importantes, todo texto de linguagem humana permite, por um lado, uma abertura a divergentes interpretações e, por outro lado, apresenta uma estrutura na qual os sentidos são construídos (sintaxe, semântica, pragmática). O sistema linguístico de padrões entoacionais não é diferente, há um conjunto de tons possíveis para determinado contexto situacional e linguístico; porém, o falante faz escolhas que enfatizam ou indicam determinados aspectos sintáticos, semânticos e pragmáticos ao texto. No *corpus* em análise, essa natureza variável e estrutural da língua se destaca, pois o filme apresenta um contexto muito específico; e, ao mesmo tempo, aberto a escolhas divergentes entre os dubladores das duas versões, mesmo em um pequeno trecho, como o analisado.

Na discussão dos resultados levantados pela análise da entoação por meio de uma abordagem sistêmico-funcional, houve considerações sobre os sistemas de tonalidade, tonicidade e tom, com vistas a compreender como os padrões entoacionais exercem funções sintáticas, semânticas e pragmáticas. Nessa abordagem, o exame das caracterizações de ordem fonológica está relacionado de forma

direta a unidades do sistema léxico-gramatical da língua: a unidade tonal refere-se à unidade de informação; a tônica saliente, ao foco informacional; os tons distintivos a funções sintáticas, semânticas e pragmáticas dos enunciados.

A metodologia para a descrição da entoação ainda não é ponto pacífico na literatura da área, recentemente muitos trabalhos têm apresentado contribuições importantes por meio da análise proposta pela Fonologia Entoacional Autossegmental-métrica. Essas pesquisas têm fornecido evidências importantes para o conhecimento da hierarquia das línguas analisadas e da relação da fonologia com outros níveis linguísticos. Considerando esse panorama, na próxima seção, alguns aspectos especiais do *corpus* serão observados, tendo em mente os dados obtidos por meio da descrição consoante alguns pressupostos da Fonologia Entoacional AM e também as análises já apresentadas nesta seção.

Configuração de eventos tonais

Como visto na discussão teórica dos modelos para análise fonológica da entoação, o modelo sistêmico-funcional difere do da Fonologia Entoacional AM, primeiramente, por descrever esse elemento prosódico por meio de contornos melódicos em uma determinada unidade tonal, enquanto a Fonologia Entoacional AM, descreve-o por meio de eventos tonais e das sequências lineares por eles formados dentro de uma hierarquia de domínios.

Nesta seção, serão analisados dois contextos do trecho do *corpus* em que há enunciados muito semelhantes. O propósito dessa escolha é procurar delimitar um pouco as variáveis de número de sílabas e posição de sílaba acentuada, que tem papel relevante nas descrições que consideram a composição dos constituintes prosódicos, como é o caso da Fonologia Entoacional AM. Assim, observar como os mesmos enunciados são descritos por cada teoria apresentada permite traçar considerações sobre algumas contribuições das duas abordagens para a interpretação linguística da entoação.

Em primeiro lugar, pode-se observar o comportamento de dois

enunciados que possuem apenas um e o mesmo vocábulo: “exemplo” em PB e “*example*” em IA. O primeiro enunciado é produzido pela personagem Burro quando Shrek informa a ele que há detalhes além da aparência com relação à sua espécie, os ogros. Esse enunciado evoca uma resposta que clarifique a afirmação anteriormente feita. Antes de dar a resposta à pergunta do Burro, Shrek pronuncia o mesmo vocábulo, que foi imediatamente antes produzido pelo Burro. Nesse momento, ele consegue um tempo para organizar uma resposta adequada, um exemplo de como os ogros não são como se espera pelo seu estereótipo.

Quadro 32 – Enunciados constituídos de mesmo vocábulo e função sintática diferente em cada versão, PB e IA

	PB	IA
Burro	//2 _^ e / <u>x</u> emplo//	//2 _^ e/ <u>x</u> ample//
Shrek	//2 _^ e / <u>x</u> emplo//	//4 _^ e/ <u>x</u> ample//

O primeiro enunciado do Quadro 32, tanto em PB quanto em IA, apresenta, na descrição de abordagem sistêmico-funcional, a escolha por um mesmo tom, o tom 2, tom padrão para interrogativas abertas sem uso de alternativas ou pronomes interrogativos. Porém, o segundo enunciado apresenta diferença entre a produção em PB, uma interrogativa neutra, tom 1, em PB, e, em IA, uma declaração com certa reserva. Em PB, o uso do tom 2 nesse contexto dá a função ao enunciado de Shrek de ser apenas o início de sua resposta, ele o produz como retomada do discurso do Burro para formulação de sua resposta, repetindo a interrogação. Já em IA, a escolha por um tom não padrão de afirmação, mas pelo padrão de inclusão de uma reserva, algo a ser considerado, tom 4, indica a resistência do ogro com relação ao tema, que pode ser exemplificado pela glosa: “um exemplo, mas para quê?”. No contexto, a resposta de Shrek possui, portanto, um elemento semântico a mais em IA do que em PB, mostrando que o ogro não esperava uma dificuldade de seu interlocutor, o Burro, em compreender

que monstros podem ser diferentes do que o senso comum prega. Esse efeito de suspensão do sentido coloca a futura comparação em destaque para os telespectadores, assim, contribuindo para a mensagem geral do filme, de que não se deve fiar as aparências.

A notação, seguindo os pressupostos da Fonologia Entoacional AM para os enunciados com as palavras “exemplo” em PB e “example” em IA, é apresentada nas Figuras 11 e 12, respectivamente, acompanhadas das linhas de F_0 produzidas pelo programa *Praat*.

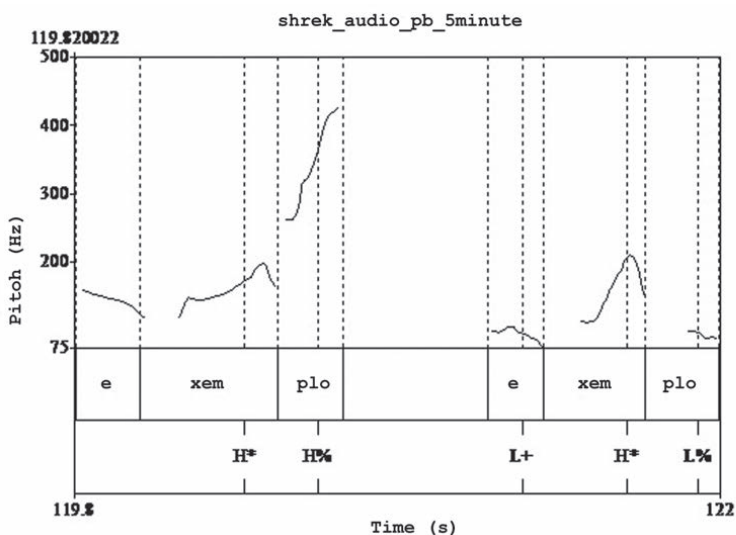


Figura 11 – Contorno entoacional de dois enunciados com a palavra “exemplo”

Na Figura 11, o primeiro enunciado é marcado pela configuração tonal de $H^* H\%$, que mostra um movimento de aumento da altura tonal (*pitch*) a partir da sílaba acentuada (no caso, acento tonal, marcado com um asterisco). O mesmo ocorre no primeiro enunciado da versão em IA, Figura 12. A configuração $H^* H H\%$ é a correspondente à classificação de contorno entoacional em “*low rise*” (Ladd, 2008, p.91), traduzida em Halliday (1970) pelo tom 2.

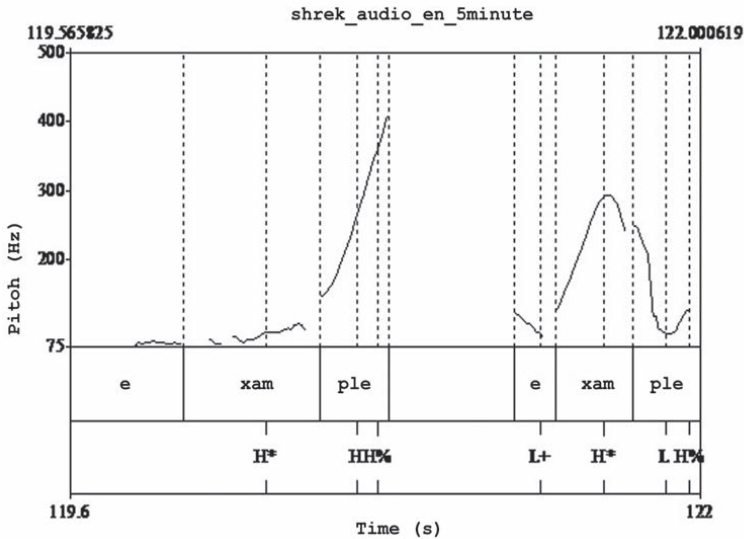


Figura 12 – Contorno entoacional de dois enunciados com a palavra “example”

Já quando as palavras “exemplo” e “example” são pronunciadas pela segunda vez no *corpus*, a sequência de tons escolhidos em cada uma é diferente (Figuras 11 e 12). Em PB, a configuração L+H* L% representa uma queda da F_0 , a partir da palavra acentuada, o que é correspondente a uma descendência no final do enunciado. A configuração de eventos tonais desse enunciado corresponde ao padrão interrogativo do PB, como apresentado por Truckenbrodt, Sândalo e Abaurre (2009, p.95). Sendo assim, o tom 2 para o modo interrogativo do PB é simbolizado seguindo a notação da Fonologia Entoacional AM no caso apresentado no Quadro 32 com duas sequências diferentes: H* H% e L+H* L%. Essa caracterização diferente também pode ser detalhada se considerarmos os tons secundários em PB e, assim, o primeiro enunciado exemplo pode ser notado como $\underline{2}$, variação do tom primário simples, e o segundo como -2 (Cagliari, 2007, p.189-190).

Outro fator interessante a se notar é que, apesar da diferença em relação ao tom de fronteira, os dois enunciados no modo interrogativo se caracterizam pela presença de um acento tonal H*, o que pode

reforçar a noção de que a significação entre declarativas e interrogativas está na escolha entre os acentos tonais L* e H* (Truckenbrodt; Sândalo; Abaurre, 2009, p.95).

Em IA, a sequência foi L+H* L H%, que representa uma subida na sílaba acentuada, seguida de uma descida de altura melódica até o fim do enunciado, uma configuração “rise-fall-rise”, tom 4 (Ladd, 2008, p.91). Portanto, a descrição dos eventos tonais alinhados ao texto nos enunciados em questão corrobora a descrição realizada por meio de contornos entoacionais apresentada anteriormente. Assim, também se mantém a relação entre os padrões melódicos e os significados sintáticos, semânticos e pragmáticos a eles relacionados acima.

A equivalência entre as configurações de eventos tonais propostos pela Fonologia Entoacional AM, Pierrehumbert (1980), e a descrição dos estudos da entoação da escola britânica, considerando seus tons nucleares, foi apontada e organizada por Ladd (2008, p.91) (Quadro 3, para uma lista parcial). O autor destaca, porém, que se, por um lado, a correspondência apresentada comprova a validade da proposta de análise dos contrastes distintivos entoacionais, por outro lado, o objetivo da Fonologia Entoacional AM não é propor uma nova notação e sim apresentar as bases para um novo tipo de análise do caráter distintivo da entoação. Tendo em mente, então, que cada proposta de análise, ao definir seus critérios para a sistematização do fenômeno que analisa, orienta o olhar com o qual o objeto é investigado, foi escolhido um exemplo para que se especifique as contribuições da notação da Fonologia Entoacional AM para essa pesquisa.

Os enunciados apresentados no Quadro 33, em negrito, foram selecionados por terem o mesmo número de sílabas a partir de sua primeira sílaba acentuada. Eles são pronunciados pelo mesmo personagem, Shrek, um em seguida do outro. É interessante analisar o caso desses enunciados, pois eles apresentam uma característica sintática de paralelismo como uma estratégia para enfatizar o sentido: repete-se todo o enunciado mudando apenas o sintagma que é o argumento sujeito. Como o *corpus* é composto de um conjunto de enunciados cujas características não são controláveis pelo

pesquisador, a análise desses três enunciados é bem significativa, pois há um contexto favorável à observação da hierarquia prosódica: mesmo número de sílabas e mesma posição das tônicas nos sintagmas. Além disso, os enunciados são diferentes, o que torna possível também uma apreciação da carga semântica envolvida na produção deles.

O contexto situacional de produção desses enunciados (Quadro 33) é a explicação da comparação entre ogros e cebolas, em que o personagem Shrek explicita a natureza da comparação, já que o Burro não consegue apresentar uma razão de comparação aceitável. Nesse momento, o ogro já descartou pela terceira vez a sugestão do Burro de como comparar ogros a cebolas; portanto, Shrek recorre à apresentação da mesma característica – ter camadas – para os dois elementos em discussão, um de cada vez na posição de destaque, sujeito.

Quadro 33 – Contexto linguístico dos enunciados com mesmo número de sílabas e mesma estrutura de acento do corpus em PB

Shrek	//5 <u>N</u> ão//
	//1 ,ca/ <u>ma</u> das//
	//1 , as ce/ <u>bo</u> las /têm ca/ <u>ma</u> das//
	//1 , os / <u>og</u> ros têm ca/ <u>ma</u> das//
	//3 , a ce/ <u>bo</u> la tem ca/ <u>ma</u> das//
	//2 ,enten/ <u>de</u> u//
	//1 nós / <u>do</u> is temos ca/ <u>ma</u> das//

O primeiro enunciado, “as cebolas têm camadas”, é uma afirmação categórica em contrapartida da sequência de alternativas errôneas sugeridas pela personagem Burro. Na notação proposta por Cagliari (2007), há o uso do tom 1, com tonicidade neutra, a sílaba tônica saliente está no último item lexical do GT, “camadas”. Na Figura 13, verifica-se a notação pela Fonologia Entoacional AM.

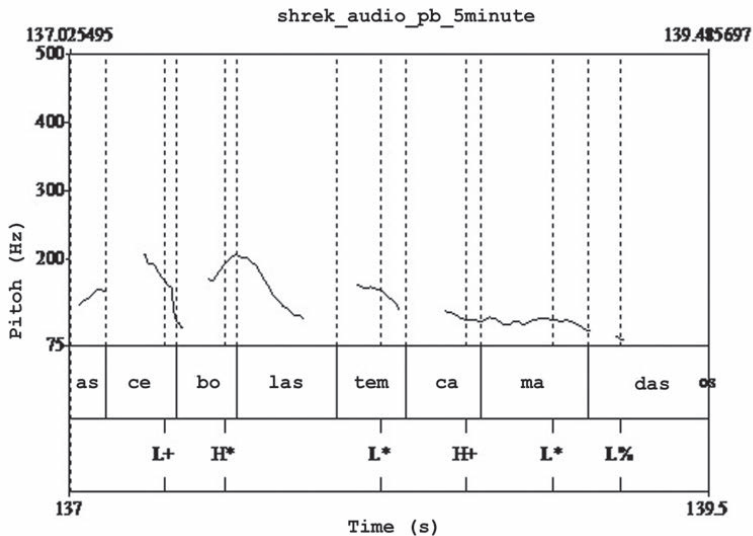


Figura 13 – Contorno entoacional de “as cebolas têm camadas”

Na Figura 13, pode-se notar o alinhamento do tom bitonal H+L* à última sílaba tônica da última I de U e a presença de um tom de fronteira assertivo L%. Além disso, à tônica da primeira ω alinha-se um tom bitonal L+H* e há a preferência pela alternância H L H L no enunciado. O enunciado (58) apresenta, portanto, a configuração de eventos tonais para asserções neutras (Tenani, 2002, p.103).

$$(58) \text{ [[[As cebolas]_{\omega}]_{\phi} \text{ [[têm]_{\omega} [camadas]_{\omega}]_{\phi}]_I$$

No segundo enunciado, a atribuição dos eventos tonais é um pouco diferente, pois há um elemento focalizado prosodicamente na posição de sujeito. Assim, há o alinhamento do acento bitonal H*+L à sílaba tônica da ω em que se encontra o elemento focalizado; não há associação de acentos tonais à ω intermediária de I inicial e final e há o acento H*+L associado à sílaba tônica da ω cabeça da última ϕ , acompanhado de um tom de fronteira à direita da última I

associado à última sílaba pós-tônica (Fernandes, 2007, p.208-213). Na Figura 14, o contorno melódico e o alinhamento dos eventos tonais à cadeia segmental do enunciado é apresentado.

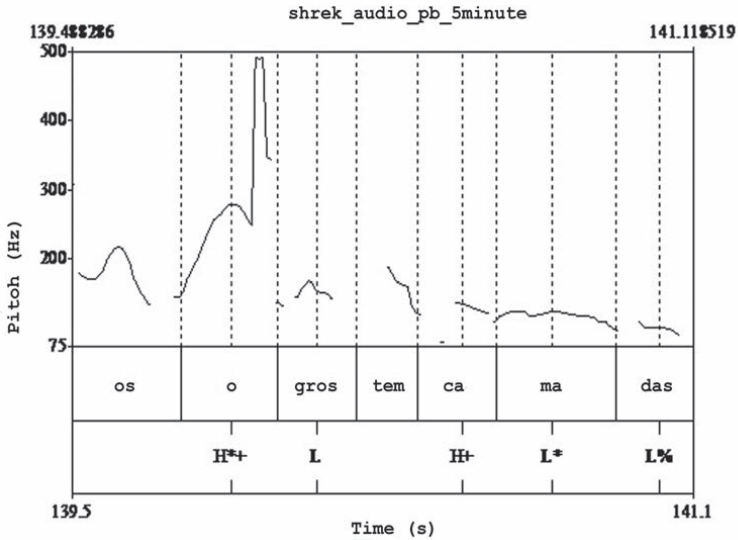


Figura 14 – Contorno entoacional para “os ogros têm camadas”

Em (59), há a representação da configuração do elemento sujeito focalizado prosodicamente.

$$(59) [[[Os ogros]_{\omega}]_{\phi}] [[têm]_{\omega} [camadas]_{\omega}]_{\phi}]_1$$

Com relação à configuração do segundo enunciado em análise, é preciso citar que ele é apenas uma das opções dos falantes do PB para realizar esse foco por meio da entoação:

Quando ϕ que contém o sujeito focalizado é constituído por uma única ω formada por até três sílabas (1 pretônica, 1 tônica e 1 postônica), encontramos: (i) a associação apenas de H^*+L à sílaba tônica da ω ou (ii) L^*+H associado à sílaba tônica da ϕ e o acento frasal L_p associado à fronteira direita do ϕ que contém a ω (Fernandes, 2007, p.209).

A outra opção descrita na citação acima em que há a presença do acento frasal é bem frequente. Considerando que, nas asserções neutras, não há a atribuição de acento frasal e que, em uma das opções de focalizar o elemento sujeito em PB, há a presença de um tom frasal; Tenani e Fernandes-Svartman (2008, p.447) propõem a possibilidade de esse elemento, o acento frasal, ser uma evidência da existência de uma posição sintática especial para o elemento sujeito em posição de foco prosódico.

Levando-se em consideração a possibilidade de a entoação ser expoente de estruturas sintáticas subjacentes e o fato de que a notação do enunciado (2) permite o reconhecimento tanto da caracterização prosódica de foco no sujeito, pelo alinhamento do acento H^*+L à tônica da ω à qual pertence o elemento focalizado, quanto a caracterização de uma asserção pela configuração final $H+L^* L\%$, ou pela presença do tom de fronteira $L\%$,¹² pode indicar uma economia para a descrição da entoação. As duas informações podem ser obtidas por meio de só um movimento analítico, o alinhamento dos eventos tonais.

A descrição para o mesmo enunciado seguindo uma abordagem sistêmico-funcional é eficiente com relação à descrição do padrão de variação da frequência fundamental encontrado por meio da atribuição do tom 1 a esse enunciado. Além disso, o foco no sujeito é descrito pela posição da tônica saliente no elemento focalizado. Sendo assim, as duas informações: foco no sujeito e asserção, são expressas pela descrição, só é preciso recorrer ao funcionamento de dois sistemas: o sistema de tons e o sistema da tonicidade. Uma informação que talvez seja mais difícil de ser explicitada na descrição pela abordagem sistêmico-funcional seria, nesse caso específico, as possíveis evidências sobre a estrutura sintática subjacente das asserções neutras em contraste com as de sujeito focalizado prosodicamente.

O terceiro enunciado do Quadro 33 é diferente dos dois anteriores por ser uma retomada do assunto, não apresentando elementos novos, que prepara um questionamento do personagem Shrek sobre o

12 Cf. Truckenbrodt, Sândalo e Abaurre (2009), para proposta inicial de análise de eventos tonais, considerados de forma isolada, em PB.

entendimento do interlocutor sobre sua fala. São usadas praticamente as mesmas palavras do primeiro enunciado do Quadro 33, porém com o primeiro sintagma nominal sem a marca de plural. Enquanto “as cebolas têm camadas” foi enunciada como uma declaração categórica, “a cebola tem camadas” é dita de forma rápida e é acompanhada da pergunta, “entendeu?”. Sendo assim, esse enunciado é caracterizado por um tom continuativo tanto na descrição por contorno melódico, tom 3, quanto na atribuição de eventos tonais pela presença do tom nuclear L+H* e tom de fronteira H%, que demonstra uma expectativa de continuidade do discurso, como pode ser observado na Figura 15.

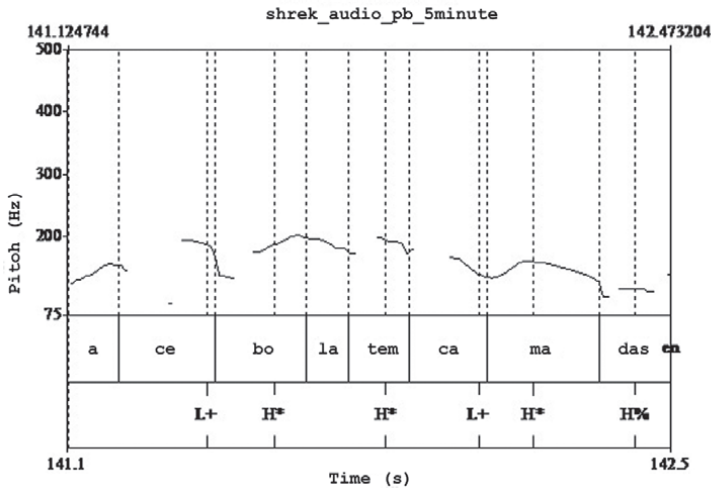


Figura 15 – Contorno melódico de “a cebola tem camadas”

O enunciado correspondente em IA é “*onions have layers*”. Em IA a escolha foi pelo tom 2, característico de uma exclamação. Nesse caso, a escolha do falante não foi por marcar a manutenção da fala com o tom 2, mas sim destacar a importância do tema, aguardando uma confirmação do interlocutor.

A Figura 16 apresenta o contorno melódico e o alinhamento do enunciado em IA. Considerando as possibilidades de sequência de eventos tonais correspondentes ao tom 2 em IA, a escolha foi por um tom de fronteira L%. Essa caracterização de interrogativas para IA

é semelhante às de PB em que há o movimento ascendente acompanhado de um leve movimento descendente no final do enunciado. Sendo assim, tanto o tom de fronteira H% (cf. segundo enunciado “*example*” na Figura 16) como o tom de fronteira L% podem estar presentes em enunciados de força interrogativa.

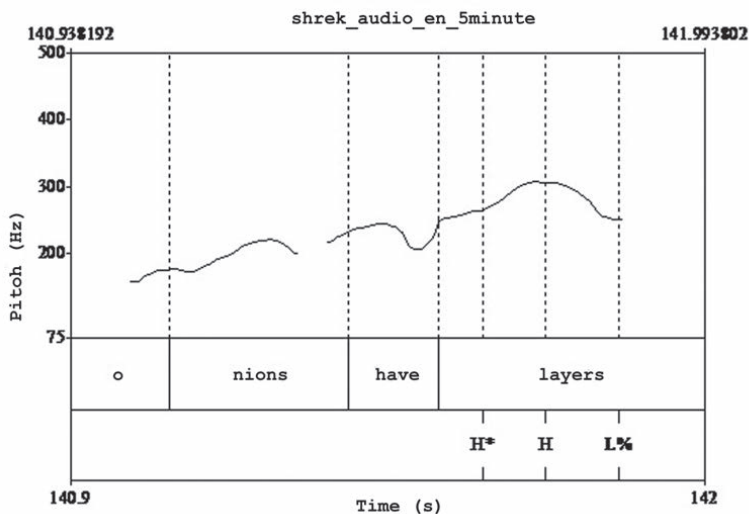


Figura 16 – Contorno melódico de “onions have layers”

Na descrição do *corpus* por meio do alinhamento dos acentos nucleares foi possível notar que algumas configurações podem expressar mais de um aspecto sintático, por exemplo, como a sequência H*+L L%, que é usada para declarativas neutras, ordens e perguntas iniciadas por pronomes interrogativos. Tal produtividade também é presente no sistema de tons da abordagem sistêmico-funcional, isso demonstra uma correspondência entre as duas propostas de entoação. Por outro lado, ao relacionar os dois sistemas de notação, foi possível constatar que um tom pode apresentar diversas configurações, como o tom 2 para o inglês. Nesse sentido, vale lembrar que a natureza do *corpus* dessa pesquisa, em que os tipos de enunciado são variados e quantidade de ocorrências não é significativa estatisticamente, não é possível dizer se, para se relacionar os aspectos sintáticos, semânticos

e pragmáticos da entoação, é mais interessante considerar a sequência dos eventos tonais ou essas unidades de maneira isolada.

Na análise dos enunciados de característica bem semelhante encontrados no *corpus* e realizada neste capítulo, foi possível detalhar algumas características importantes na escolha por uma teoria para a descrição da entoação. Em primeiro lugar, é possível traçar semelhanças entre os tons distintivos e as sequências de eventos tonais; porém, não se espera que haja uma relação direta entre uma descrição e outra, pois cada uma permite reconhecer determinadas características linguísticas da entoação.

A abordagem sistêmico-funcional é muito útil para a descrição de padrões entoacionais e sua relação com outros níveis gramaticais da língua, pois sua base teórica relaciona as unidades tonais a unidades do nível léxico-gramático da língua. Sendo assim, cada um dos sistemas que compõem sua proposta de análise tem um correlato em outro nível linguístico que contribui na produção de sentidos: o GT corresponde à unidade de informação e pode corresponder ao nível sintático da oração; a sílaba tônica saliente corresponde ao foco informacional da unidade de informação e os tons correspondem a funções gramaticais relacionadas à sintaxe, à semântica e à pragmática.

Na abordagem da Fonologia Entoacional Autossegmental-métrica, há a possibilidade de se coletar informações sobre a estrutura subjacente da língua já que sua metodologia parte das considerações de elementos constituintes da hierarquia prosódica da língua. Além disso, a força explicativa da proposta da Fonologia Entoacional AM contribui para o entendimento linguístico da variação melódica porque consegue traçar descrições e explicações dentro de um só âmbito, sem precisar recorrer a outros sistemas de análise.

Resumo

A partir da análise das questões levantadas pela consideração dos itens essenciais para a análise da entoação pela abordagem sistêmico-funcional: tonalidade, tonicidade e tom, foi possível traçar

algumas considerações sobre as preferências dos falantes no uso da entoação no *corpus*.

Considerando o sistema de tonalidade, foi possível observar que, tanto em IA quanto em PB, a incidência de GTs marcados é baixa, mesmo em um texto em que os recursos expressivos da língua, em especial os relativos à expressão oral e, conseqüentemente, à entoação, são exacerbados, como em um desenho animado, uma produção artística; sendo assim, a escolha por GTs marcados não é produtiva em nenhuma das línguas analisadas no *corpus*. Outra observação interessante foi o fato de o PB fazer mais uso do GT marcado por conter unidades maiores do que uma oração em seu limite do que o IA, o que demonstra uma preferência, em IA, por enunciados de pequena extensão, talvez por conta da natureza da comunicação com o público infantil, cujo estereótipo pode incentivar uma produção de um discurso mais direto e simples.

O sistema de tonicidade também apresentou uma tendência à forma neutra, ou seja, sílaba tônica presente no último elemento lexical do GT. A análise dos casos de tonicidade marcada demonstraram que, em conjunto com a tonalidade, os dois sistemas contribuem de forma importante para a coerência e progressão textual, principalmente para efeitos de correção e de contraste. Um caso especial de correção de ordem semântica feita particularmente pela tonicidade também deve ser lembrado, pois indica a relevância desse sistema para a produção de sentidos.

Com relação ao sistema de tons, os dados foram mapeados a partir de modos gramaticais e a observação dos mesmos demonstrou duas tendências, com relação às escolhas por tons nas duas versões do *corpus*. Uma primeira observação foi feita sobre a escolha entre o tom 1 e o tom 3; como resultado, notou-se que, em PB, há uma preferência por marcar a manutenção do turno de fala; já em IA, nota-se a preferência por marcar o fim dos enunciados, sejam eles declarações afirmativas ou interrogativas. Também foi possível notar uma preferência pelo tom 1 em vez do 4, em IA, essa é uma escolha por usos mais neutros da entoação e também mais precisos (com relação à modalização), o que também pode ser considerado como uma ca-

racterística de um texto voltado para o público infantil ou de caráter de entretenimento audiovisual.

É válido comentar que a hipótese de que a escolha por uma tonalidade quase sempre neutra e por uma alta frequência do tom 1 é devida à natureza do *corpus* e não pode ser confirmada ou refutada no escopo dessa pesquisa, pois se observa apenas a produção de um exemplar do gênero filme animado.

Finalmente, foram lançadas considerações sobre as contribuições da descrição da entoação pelo modelo sistêmico-funcional e pelo modelo da Fonologia Autossegmental-métrica para o objetivo dessa pesquisa de aproximar os padrões entoacionais às suas funções sintáticas, semânticas e pragmáticas. A abordagem sistêmico-funcional da entoação mantém uma relação bem clara entre os padrões entoacionais e os padrões léxico-gramaticais da língua, como nos casos da tonalidade neutra e marcada e da posição da sílaba tônica saliente, que se referem à unidade de informação e ao foco informacional, respectivamente. Os estudos realizados na perspectiva da Fonologia Entoacional AM ainda não formam um conjunto amplo sistematizado de relações entre elementos descritivos e seus aspectos semânticos e pragmáticos, por considerarem mais as características internas da estrutura fonológica da língua na descrição da entoação; porém, a relação entoação-sentidos já é notada, pelo menos, em termos gerais (p. ex., distinção entre interrogativas e declarativas).

Vale notar que, ao observar a descrição pelos eventos tonais, o conhecimento dos constituintes fonológicos e, portanto, a estrutura dos padrões é mais explicada do que na observação dos grupos tonais no sentido de que as unidades são mais delimitadas teoricamente. Tudo isso, advém das posturas epistemológicas de cada uma das abordagens de descrição da entoação.

Finalmente, ainda é preciso considerar que o fato de a abordagem sistêmico-funcional de descrição da entoação priorizar a relação entre os padrões entoacionais e as funções léxico-gramaticais não significa que se descarte a preocupação com a organização interna dos aspectos prosódicos, de acordo com a afirmação de Halliday (2005, p.261): “*The alignments suggested here are as it were pre-grammati-*

cal; the next step is their organization into grammatical systems”.¹³ O mesmo ocorre com a proposta da Fonologia Entoacional AM, apesar de o primordial ser estabelecer uma gramática da entoação, outros estudos na mesma linha podem contribuir com a apreciação da produção de sentidos por meio desse elemento prosódico: “*While we hope that the system of phonological representation proposed here will be useful in investigating intonational meaning, we do not offer such a theory here*”.¹⁴

13 “As diretrizes sugeridas aqui são pré-gramaticais, o próximo passo é sua organização em sistemas gramaticais.”

14 “Enquanto esperamos que o sistema de representação fonológica proposto aqui seja útil para a investigação dos sentidos da entoação, não oferecemos uma teoria desse tipo aqui.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o objetivo de relacionar padrões entoacionais de línguas naturais às suas funções sintáticas, semânticas e pragmáticas, um estudo comparativo entre o Português Brasileiro e o Inglês Norte-americano por meio da análise do material de áudio de um filme animado, *Shrek* (2001), foi apresentado neste livro.

A escolha por esse tipo de *corpus* se deu, em primeiro lugar, pela busca de se restringir a produção de sentidos do texto oral a ser analisado: um filme apresenta um contexto específico de produção dos enunciados que está disponível para o pesquisador. Além disso, em um estudo comparativo, o fato de os atores/dubladores das duas versões analisadas só terem como recurso artístico sua voz é interessante para o controle de variáveis da pesquisa. Um produto artístico também é apropriado à proposta por conter exacerbações com relação a aspectos semânticos e pragmáticos da entoação, objeto dessa pesquisa. Ainda, o material de áudio de um filme animado é adequado para se realizar uma análise de cunho fonético-fonológico, pois é gravado em estúdio e apresenta pouco ruído que possa interferir nas análises.

Na análise dos dados foi possível validar a adequação do *corpus* ao estudo comparativo pretendido. O contexto de produção dos

enunciados assim como a caracterização dos personagens propiciou comparações que indicaram escolhas dos falantes que resultaram em produção de sentidos diferentes, mas, em sua maioria, coerentes ao contexto linguístico em que foram originados.

Além de poder observar a produção de sentidos específicos no uso da entoação em determinados momentos, também foi possível apontar algumas tendências:

- preferência pelo uso de padrão entoacional continuativo (manutenção de turno), em PB, quando permitido pelo contexto; enquanto, em IA, predominou a finalização dos enunciados;
- predominância de uso de tom assertivo;
- tendência à correspondência entre contorno melódico e oração (tonalidade neutra);
- preferência por estruturas sem elemento focalizado em ordem sintática diferenciada (tonicidade neutra);
- e essencialidade da tônica na produção de sentidos.

Pode-se concluir que a análise de um trecho de filme animado proporcionou um olhar contextualmente embasado para observar o funcionamento dos padrões entoacionais selecionados pelos usuários da língua, oferecendo, assim, bom *insight* sobre a intuição dos falantes, suas escolhas linguísticas. Pode-se citar, por exemplo, que algumas escolhas de padrões entoacionais diferenciados em PB e em IA foram motivadas por diferenças na tradução, escolha de diferentes estruturas sintáticas, ênfases e diferença na escolha da interpretação da cena/diálogo pelo ator/dublador.

Ainda é importante considerar outra característica dos resultados dessa pesquisa. Em primeiro lugar, não há repetição ou gravações em grupos de controle; portanto, a produção pode estar relacionada a escolhas individuais dos atores/dubladores e a características do gênero animado em que pesam considerações, como: o tipo de público, o processo de dublagem e restrições de uma comunicação por meio de material audiovisual. Assim, os resultados não são considerados como generalizações no uso da língua.

Mesmo assim, sem o suporte de dados estatísticos, o uso de determinado recurso linguístico só ocorre quando o sistema assim o permite, portanto, é importante que se enfatize que as ponderações dessa pesquisa são válidas na medida em que representam possibilidades aos usuários da língua.

Outro fator a ser considerado é que a análise de um produto não construído para o fim de pesquisa apresenta estruturas linguísticas diferentes, *types* e *tokens*, ao mesmo tempo, pois depende do contexto de produção de sentidos e não da orientação do pesquisador; nesse sentido, estudos que apontem mais dados estatísticos podem corroborar as tendências apontadas por essa pesquisa ou observar em que medida as opções preferenciais relativas a elementos ligados à entoação, levantadas por essa pesquisa, caracterizam as línguas em análise.

Outra consideração sobre utilizar material autêntico como *corpus* é que ele oferece informações não previamente especificadas, isto é, a variedade de escolhas linguísticas encontrada nesse tipo de *corpus* oferece uma visão geral do funcionamento ou da organização interna de determinado elemento em análise. Essa observação, no mínimo, levantará questões que poderão ser respondidas em estudos subsequentes.

Os pressupostos teóricos que embasam uma análise são fundamentais para a caracterização dos seus resultados, por isso a descrição da entoação, considerando pressupostos teóricos diferentes, foi importante.

Em primeiro lugar, a abordagem sistêmico-funcional ofereceu mais ferramentas para o reconhecimento de padrões de organização da informação no nível léxico-gramatical, ou seja, a entoação corrobora os outros expoentes gramaticais da língua: a sílaba saliente apresenta o que é o foco do enunciado, a parte tônica do grupo tonal marca o Novo da relação Dado/Novo do enunciado, o grupo tonal limita uma unidade de informação textual e os tons marcam como essa informação pode ser interpretada com relação ao modo (afirmação, interrogação, exclamação) ou modalidade (probabilidade do enunciado).

A descrição dos padrões entoacionais pela Fonologia AM, por sua vez, mostrou-se bastante similar à proposta da abordagem sistêmico-funcional no que diz respeito à produtividade das configurações dos tons nucleares. Também foi possível observar que os eventos tonais isolados podem estar presentes em posições bem divergentes (p. ex., o tom de fronteira L% e H% em interrogativas); sendo assim, pode-se questionar se isso se deve ao evento tonal não possuir uma função fora do domínio da fonologia ou se, como um elemento abstrato, ele tem funções diversas.

Nos casos em que foi possível estabelecer condições para o estudo comparativo de funções sintáticas, semânticas e pragmáticas pela Fonologia Entoacional AM (mesma estrutura no nível da palavra fonológica para enunciados diferentes), foi possível constatar que sua descrição tem grande força explicativa por não ser preciso recorrer a outros elementos além do alinhamento dos tons para indicar informações sintáticas e semânticas ao mesmo tempo.

Com a proposta de notar algumas semelhanças e diferenças entre as duas descrições da entoação, alguns critérios específicos não foram considerados. Dessa forma, para se aprofundar a discussão da relação entre a entoação e seus sentidos, pode-se, por exemplo, observar mais atentamente os tons secundários com análise das pretônicas, descrever os tipos de contorno (suave, brusco, por salto etc.) e não somente sua função distintiva na língua, além de considerar as condições de *upstep* e *downstep* e, também, outros aspectos prosódicos, como a duração e a pausa.

Em resumo, cada teoria, de acordo com a concepção de língua que a embasa, fornece informações que mais correspondem à sua proposta metodológica. Assim, a abordagem sistêmico-funcional é mais voltada para a relação entre escolhas de variação melódica e suas funções na gramática da língua (sejam elas funções sintáticas ou funções semântico-pragmáticas) e a Fonologia Entoacional AM oferece mais evidências sobre a estrutura interna dos fenômenos fonológicos. Porém, vale ressaltar que nem a organização interna da língua nem a projeção de sentidos pelo uso da entoação são temas descartados pelas teorias em questão, respectivamente;

portanto, estudos futuros, em ambas as perspectivas teóricas, devem contribuir para o desenvolvimento de melhor entendimento da relação entre a variação melódica e os sentidos por ela carreados nas línguas naturais.

Levando-se em consideração o tipo de análise desenvolvido neste livro e os limites e possibilidades do tipo de *corpus* selecionado para essa pesquisa, espera-se que a apreciação geral sobre a entoação aqui descrita, com o levantamento de tendências e escolhas linguísticas disponíveis para se carrear determinados sentidos, possa contribuir com os estudos da área de fonética e fonologia que englobem pesquisas sobre o português e o inglês.

REFERÊNCIAS

- ABERCROMBIE, D. *Elements of general phonetics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1967.
- ANDRADE, C. D. de. *Antologia Poética*. 32 ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- ASSIS, M. de. *Dom Casmurro*. 13. ed. São Paulo: Ática, 1982.
- BASTOS, R. D. S. Shrek: o filme, análise fundamentada na estética da recepção. In: REGIOCOM, 2006, São Paulo. *ENCIPECOM*. São Paulo: Catedra Unesco/Metodista, 2006, p.01-12. Disponível em: <encipecom.metodista.br/mediawiki/images/0/06/GT6-_REGIOCOM-_05-_Shrek_o_filme-_Renata.pdf>. Acesso em: 22 de jun. 2012.
- BAKER, M.; SALDANHA, G. (Ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation studies*. 2nd ed. Abingdon: Routledge, 2009. E-book. não paginado.
- BISOL, L. Os constituintes prosódicos. In: _____ (Org.) *Introdução a Estudos de Fonologia do Português Brasileiro*. 4. ed. Porto Alegre: EDI-PUCRS, 2005. cap.7, p.243-255.
- BECKMAN, M. E.; PIERREHUMBERT, J. B. Intonational structure in English and Japanese. *Phonology Yearbook*, 3, p.255-310, 1986.
- BE LIGHT. Disponível em: <corecodec.org/projects/belight>. Acesso em: 24 de jan. 2008.
- BE SWEET. Disponível em: <dspguru.doom9.net>. Acesso em: 24 de jan. 2008.

- BOERSMA, P.; WEENIK, D. *Praat: doing phonetics by computer*, versão 5.3.16. Disponível em: <www.praat.org/>. Acesso em: 23 mai. 2012.
- BOLINGER, D. A theory of pitch accent in English. *Word*, New York, v.14, n.2-3, p.109-149, aug.-dec. 1958.
- _____. Intonation in American English. In: HIRST, D.; DI CRISTO, A. (Ed.). *Intonation systems: a survey of twenty languages*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. cap.2. p.45-55.
- BORBA, F. S. (Org.) *Dicionário UNESP do português contemporâneo*. São Paulo: UNESP, 2004.
- CAGLIARI, L. C. *Elementos de fonética do Português Brasileiro*. 1981. Tese (Livre-docência). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1982.
- _____. Prosódia: algumas funções dos suprassegmentos. *Cadernos de Estudos Linguísticos*. Campinas, n.23, p.137-151, jul.-dez. 1992.
- _____. *Fonologia do português: análise pela geometria de traços*. Campinas, SP: Edição do autor, 1997. (Série linguística, v.2).
- _____. *Elementos de fonética do Português Brasileiro*. São Paulo: Paulistana, 2007.
- CALVINO, I. *Italian folktales: selected and retold by Italo Calvino*. Tradução de George Martin. Orlando: Harcourt Inc., 1980.
- CASTILHO, A. T. *Nova gramática do português brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2010.
- CHOMSKY, N.; HALLE, M. *The Sound Pattern of English*. New York: Harper & Row, 1968.
- CHOMSKY, N. *Aspects of the theory of syntax*. Cambridge: The MIT Press, 1965.
- COUPER-KUHLEN, E. *An introduction to English prosody*. London: Edward Arnold, 1986.
- CRUSE, A. *Meaning in language: an introduction to semantics and pragmatics*. 3rd ed. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- CRUZ-FERREIRA, M. M. F. *Non-native comprehension of intonation patterns in Portuguese and in English*. 1983. Thesis (Doctor of Philosophy) – Faculty of Arts, University of Manchester, Manchester, 1983.
- CRYSTAL, D. *Prosodic systems and intonation in English*. London: Cambridge University Press, 1969.
- _____. *English as a global language*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- DIAZ, C. *Cameron Diaz Interview*. [jun. 2007] Entrevistador: Tommy Parker. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=6WxHOO1hoVE>. Acesso em: 15 de jun. de 2012.

- DIRKS, T. Animated films. *Filmsite*. Disponível em: <www.filmsite.org>. Acesso em: 16 de jun. de 2012.
- DRAMATURGIA brasileira. Disponível em: <ondeanda.multiply.com/photos/album/1513?&show_interstitial=1&u=%2Fphotos%2Falbum>. Acesso em 26 de jun. de 2012.
- DREAMWORKS Animation SKG. DreamWorks Animation. Disponível em: <www.dreamworksanimation.com/>. Acesso em: 22 de jun. de 2012.
- DUBLANET. Dubladores do Rio de Janeiro: Mário Jorge de Andrade. Disponível em: <dublanet.com.br/versao2012/forum/index.php?/gallery/image/5329-mario-jorge-andrade>. Acesso em: 22 de jun. de 2012.
- DVD DECRYPTER. Disponível em: <www.baixaki.com.br/download/dvd-decrypter.htm>. Acesso em: 15 de ago. 2012.
- FERNANDES, F. R. *Ordem, focalização e preenchimento em português: sintaxe e prosódia*. 2007. Tese (Doutorado em Linguística) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- FROTA, S. *Prosody and focus in European Portuguese*. New York: Garland Publishing Inc., 2000.
- _____; VIGÁRIO, M. Aspectos de prosódia comparada: ritmo e entoação no PE e no PB. In: CASTRO, R. V. & BARBOSA, P. (Ed.) *Actas do XV Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística*. Coimbra: APL, 2000, v.1, p.533-555.
- FURTADO, J. Cinema de tradução: cineasta que acaba de traduzir clássicos de Lewis Carroll para o português discute o valor do texto na criação de filmes. Entrevistador: Guilherme Bryan. *Revista Língua Portuguesa*. Osasco-SP: Editora Segmento, ed. 80, jun. de 2012. Disponível em: <revistalingua.uol.com.br/textos/80/cinema-de-traducao-260756-1.asp>. Acesso em: 18 de jun. de 2012.
- GEBARA, E. S. *Alguns aspectos da intonação no Português*. 1976. Dissertação (Mestrado em Linguística) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1976.
- GREENBAUM, S.; QUIRK, R. *A student's grammar of the English language*. Essex: Pearson Longman Limited, 1990.
- GUSSENHOVEN, C. Phonology of Intonation. *Glott International*. Oxford, v.6, n.9/10, p.271-284, 2002.
- HALLIDAY, M. A. K. The tones of English. In: _____. *Studies in English Language*. Editado por: Jonathan J. Webster. London: Continuum, 2005.v. 7, cap.8, p.237-263. (Collected works of M. A. K. Halliday).

- _____. *A course in spoken English: Intonation*. London: Oxford University Press, 1970.
- _____; GREAVES, W.S. *Intonation in the grammar of English*. London: Equinox Publishing Ltd., 2008.
- HARVEY, K.; PRETZSCH, S.; SNOWMAN, K. *Language variation in Shrek*. 2007. Trabalho de conclusão (Graduação em Inglês) Roskilde University, Roskilde, 2006-2007. Disponível em: <www.rucsdigitaleprojektbibliotek.dk/handle/1800/2254>. Acesso em: 22 de mai. 2012.
- HIRST, D.; DI CRISTO, A. A survey of intonation systems. In: _____. (Ed.) *Intonation systems: a survey of twenty languages*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. cap.1. p.1-44.
- IMDB. *Internet Movie Database*. Disponível em: <www.imdb.com>. Acesso em: 18 de jun. de 2012.
- JACKENDOFF, R. *Foundations of language: brain, meaning, grammar, evolution*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- JONES, D. *Cambridge English pronouncing dictionary*. 18th ed. Editado por: Peter Roach, Jane Setter, John Esling. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- LACASSAGNE, A; NIEGUTH, T; DÉPELTAU, F. (Ed.) *Investigating Shrek: power, identity and ideology*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- LADD, D. R. *Intonational Phonology*. 2nd ed. New York: Cambridge University Press, 2008. (Cambridge Studies in Linguistics, 79). E-book.
- LADEFOGED, P. *A course in phonetics*. 5th ed. Boston, MA: Thomson Wadsworth, 2006.
- LAVER, J. *Principles of phonetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- LEHISTE, I. *Suprasegmentals*. Cambridge: The MIT Press, 1970.
- LEVINSON, S. C. *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- LESSA, L. P. *A dublagem no Brasil*. Trabalho apresentado na disciplina Projetos Experimentais (Graduação em Comunicação Social) – Faculdade de comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2002. Disponível em: <www.facom.ufjf.br>. Acesso em: 27 de jun. de 2012.
- LIBERMAN, M. Y. *The intonation system of English*. 1975. Thesis (Doctor of Philosophy) Massachusetts Institute of Technology, Boston, 1975.

- LIPPI-GREEN, R. *English with an accent: language, ideology, and discrimination in the United States*. 2. ed. Abingdon: Routledge, 2012. E-book. não paginado.
- LÖBNER, S. *Understanding semantics*. London: Arnold, 2002.
- LONGMAN Dictionary of Contemporary English. 3. ed. Essex: Longman Group LTD, 1995.
- MACMILLAN. William Steig. Disponível em: <us.macmillan.com/author/williamsteig#other-books>. Acesso em: 22 de jun. de 2012.
- MASSINI-CAGLIARI, G. *Do poético ao linguístico no ritmo dos trovadores: três momentos da história do acento*. Araraquara: FCL, Laboratório Editorial, UNESP. São Paulo: Cultura Acadêmica, 1999.
- _____. Language policy in Brazil: monolingualism and linguistic prejudice. *Language Policy*, v.3, p.3-23, 2004.
- _____; CAGLIARI, L. C. Fonética. In: MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. (Org.) *Introdução à Linguística: domínios e fronteiras*. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2006. v.1, cap.3, p.106-146.
- MENDES, C. M. O falar do Jornal Nacional: produção e recepção de um sotaque de natureza ideológica. 2006. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social) Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- MEYERS, M. *Mike Meyers talks about Shrek The Third*. Entrevistador: Close-up films. Disponível em: <www.close-upfilm.com/features/Interviews/mike_myers.html>. Acesso em: 22 de jun. de 2012.
- _____. *Mike Meyers: how I nailed Shrek's accent*. [jun. 2007]. Entrevistador: John Hiscock. The telegraph. Disponível em: <www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/3665827/Mike-Myers-how-I-nailed-Shreks-accent.html>. Acesso em: 22 de jun. de 2012.
- MORAES, J. A. The pitch accents in Brazilian Portuguese: analysis by synthesis. In: CONFERENCE ON SPEECH PROSODY, 4, 2008, Campinas. *Proceedings...* Campinas: RG/CNPq, 2008, p.389-397.
- _____. Intonation in Brazilian Portuguese. In: HIRST, D.; DI CRISTO, A. (Org.). *Intonation systems: a survey of twenty languages*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. cap.10. p.179-194.
- NESPOR, M.; VOGEL, I. *Prosodic phonology*. Dordrecht: Foris Publications, 1986.
- O' CONNOR, J. D.; ARNOLD, G. F. *Intonation of colloquial English: a practical handbook*. London: Longman, 1961.
- PALMER, H. E. *English intonation: with systematic exercises*. Cambridge: Heffer, 1922.

- PIERREHUMBERT, J. B. *The Phonology and Phonetics of English Intonation*. 1980. Thesis (Doctor of Philosophy) Harvard University, Harvard, 1980.
- _____; HIRSCHBERG, J. The meaning of intonational contours in the interpretation of discourse. In: COHEN, P.; MORGAN, J.; POLLACK, M. (ed.). *Intentions in communication*. Cambridge, MA: MIT Press, 1990. ch.14. p.271-311.
- PIKE, K. L. *The intonation of American English*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1945.
- POLAN, H. Shrek. *Teaching children philosophy*. Disponível em: <www.teachingchildrenphilosophy.org/wiki/Shrek>. Acesso em: 22 de jun. de 2012.
- PUIG, C. 'Shrek!' author exclaims his approval of film. *Usa Today*, McLean, 30 de mai, 2001. Disponível em: <www.usatoday.com/life/enter/movies/2001-05-30-shrek.htm>. Acesso em: 18 de jun. de 2012.
- QUIRK, R.; GREENBAUM, S.; LEECH, G.; SVARTVIK, J. *A comprehensive grammar of the English language*. Essex: Pearson Education Limited, 1985.
- REHEM, S. *Converta DVD para mp3 usando programas gratuitos*. 2006. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/sergerehem2/>>. Acesso em: 24 jan. 2008.
- ROACH, P. *English phonetics and phonology: a practical course*. CUP: Cambridge, 2001.
- ROTTEN tomatoes. Flixster, Inc. Disponível em: <www.rottentomatoes.com>. Acesso em: 22 de jun. de 2012.
- SEILER, A. Star-powered voices behind 'Shrek'. *USA Today*. McLean, 18 de mai, 2001a. Disponível em: <www.usatoday.com/life/enter/movies/2001-05-18-shrek-characters.htm>. Acesso em: 22 de jun. de 2012.
- _____. 'Shrek' treks through fairyland. *USA Today*. McLean, 15 de mai, 2001b. Disponível em: <www.usatoday.com/life/enter/movies/2001-05-15-shrek.htm>. Acesso em: 22 de jun. de 2012.
- SELKIRK, E. O. *Phonology and syntax: the relation between sound and structure*. Cambridge: The MIT Press, 1984.
- _____. *On prosodic structure and its relation to syntactic structure*. Indiana University Linguistics Club: Bloomington, Indiana, 1980.
- SHREK. Direção de Andrew Adamson; Vicky Jenson. Produção de Aron Warner; John Williams; Jeffrey Katzenberg. Los Angeles: Dream-Works Picture, 2001. 1 DVD (93 min), son., color.

- SHREK 2. Direção de Andrew Adamson; Kelly Asbury; Conrad Vernon. Produção de Jeffrey Katzenberg; David Lipman; Aron Warner; John H. Williams. Los Angeles: DreamWorks Animated, 2004. 1 DVD (93 min.), son., color.
- SHREK THE MUSICAL. DreamWorks Theatrical Limited. Disponível em: <www.shrekthemusical.co.uk>. Acesso em: 22 de jun. de 2012.
- SILVA, E. M. *Shrek, do conto ao filme: um 'reino' não tão distante*. 2007. 131p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, 2007.
- SILVA, T. C. *Fonética e Fonologia do Português: roteiro de estudos e guia de exercícios*. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2007.
- SILVERMAN, K. et al. TOBI: a standard for labeling English prosody. In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON SPOKEN LANGUAGE PROCESSING, 1992, Banff. *Proceedings...* Banff: 1992, p.867-870.
- STEIG, W. *Shrek!* New York: Farrar, Straus and Giroux, 1990.
- TENANI, L.E. *Domínios prosódicos no português do Brasil: implicações para a prosódia e para a aplicação de processos fonológicos*. 2002. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade de Campinas, Campinas, 2002.
- _____; FERNANDES-SVARTMAN, F. R. Prosodic phrasing and intonation in neutral and subject-narrow-focus sentences of Brazilian Portuguese. In: CONFERENCE ON SPEECH PROSODY, 4, 2008, Campinas. *Proceedings...* Campinas: RG/CNPq, 2008, p.445-448.
- TECH of Shrek, The. Direção de Kellie Alhed. Roteiro der Barbara Toenies. In: *SHREK*. Direção: Andrew Adamson e Vicky Jenson. Produção: Aron Warner, John Williams e Jeffrey Katzenberg. Los Angeles: DreamWorks Picture, 2001. 1 DVD (93 min), color.
- TRASK, R. L. *Dicionário de linguagem e linguística*. 2 ed. Tradução de R. Ilari; revisão técnica de I. V. Koch, T. C. Silva. São Paulo: Contexto, 2006.
- TRUCKENBRODT, H.; SÂNDALO, M. F. S.; ABAURRE, M. B. M. Elements of Brazilian intonation. *Journal of Portuguese Linguistics*, v. 8, p.75-114, 2009.
- WIKIPEDIA. Shrek. Disponível em: <en.wikipedia.org/wiki/Shrek>. Acesso em: 22 de jun. de 2012.
- WIKIPEDIA. Bussunda. Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Bussunda>. Acesso em: 26 de jun. de 2012.

- WLOSZCZYNA, S. Pigs, dwarfs and Pinocchio, but no Goldilocks. *USA Today*. McLean, 18 de mai, 2001a. Disponível em: <www.usatoday.com/life/enter/movies/2001-05-18-shrek-more-characters.htm>. Acesso em: 18 de jun. de 2012.
- _____. Shrek' spins jokes from fairy tales. *USA Today*. McLean, VA, 18 de mai., 2001b. Disponível em: <www.usatoday.com/life/enter/movies/2001-05-16-shrek-review.htm>. Acesso em: 22 de jun. de 2012.

FILMOGRAFIA

- AUSTIN Powers 000 um agente nada discreto. Direção de Jay Roach. Produção de Capella Internacional et al. Los Angeles: New line, 1997. (94 min.), son., color.
- AUSTIN Powers O agente 'bond' cama. Direção de Jay Roach. Produção de New Line et al. Los Angeles: Warner Bros., 1999. (95 min.), son., color.
- AUSTIN Powers em o homem do membro de ouro. Direção de Jay Roach. Produção de New Line et al. Los Angeles: Warner Bros., 2002. (94 min.), son., color.
- BRANCA de neve e os sete anões. Direção de David Hand et al. Produção de Walt Disney. Los Angeles: Walt Disney Productions, 1937. (83 min.), son., color.
- DEU a Louca na Chapeuzinho. Direção de Cory Edwards; Todd Edwards; Tony Leech. Produção de David Lovegren; Maurice Kanbar; Preston Stutzman; Sue Bea Montgomery. The Weinstein Company, 2005. Nova Iorque: 1 DVD (80 min.), son., color.
- ENROLADOS. Direção de Byron Howard; Nathan Greno. Produção de Glen Keane; John Lasseter. Los Angeles: Walt Disney Animation Studios, 2010. 1 DVD (100 min.), son., color.
- FINAL Fantasy. Direção de Hironobu Sakaguchi; Motonori Sakakibara. Produção de Hironobu Sakaguchi. Los Angeles: Chris Lee Productions, Square Company, 2001. 1 DVD (106 min.), son., color.
- FORMIGUINHAZ. Direção de Eric Darnell; Tim Johnson. Produção de Carl Rosendahl; Sandra Rabins; Penney Finkelman Cox. Los An-

- geles: DreamWorks SKG; Paramount PDI, 1998. 1 DVD (83 min.), son., color.
- HUMOROUS phases of funny faces. Direção de J. Stuart Blackton. Produção de J. Stuart Blackton. Nova Iorque: Vitagraph Company of America, 1906. (3 min.), mudo, preto e branco.
- MATRIX. Direção de Andy Wachowski; Lana Wachowski. Produção de Andy Wachowski et al. Los Angeles: Warner Bros. Pictures, 1999. 1 DVD (136 min.), son., color.
- NATAL Shrektacular do Burro. Direção de Walt Dohrn. Los Angeles: DreamWorks Animation, 2010. 1 DVD (8 min.), son., color.
- O EXPRESSO Polar. Direção de Robert Zemeckis. Produção de Chris Van Allsburg; Jack Rapke; Tom Hanks. Los Angeles: Castle Rock Entertainment; Shangri-la Entertainment, 2004. 1 DVD (100 min.), son. color.
- O GATO de Botas. Direção de Chris Miller. Produção de Andrew Adamson; Guillermo del Toro; John Williams; Michelle Raimo. Los Angeles: DreamWorks Animation: 2011. 1 DVD (90 min.), son., color.
- O SUSTO de Shrek. Direção de Gary Trousdale; Raman Hui. Produção de Karen Foster; Chad Hammes. Los Angeles: DreamWorks Animation, 1 DVD. (21 min.), son. color.
- PANTOMIMES Lumineuses. Produção de Charles-Emile Reynaud. Música de Gaston de Paulin. Paris: Musée Grévin, 1892.
- QUANTO Mais Idiota Melhor. Direção de Penelope Spheeris. Los Angeles: Paramount, 1992. (94 min.), son., color.
- QUANTO Mais Idiota Melhor 2. Direção de Stephen Surjik. Produção de Barnaby Thompson et al. Los Angeles: Paramount Pictures, 1994 (95 min.), son., color.
- SHREK 2. Direção de Andrew Adamson; Kelly Asbury; Conrad Vernon. Produção de Jeffrey Katzenberg; David Lipman; Aron Warner; John H. Williams. Los Angeles: DreamWorks Animated, 2004. 1 DVD (93 min.), son., color.
- SHREK 3-D. Direção de Simon J. Smith. Los Angeles: Universal Studios Hollywood, 2003. 3-D Digital (12 min.), son., color.
- SHREK NO NATAL. Direção de Gary Trousdale. Produção de Gina Shay; Teresa Cheng; Aron Warner. Los Angeles: DreamWorks Animation, 2007. (21 min.), color., son.
- SHREK PARA SEMPRE. Direção de Mike Mitchell. Produção de Andrew Adamson; Aron Warner; John Williams. Los Angeles: Dreamworks Animation, 2010. 1 DVD (93 min.), son. color.

- SHREK TERCEIRO. Direção de Chirs Miller. Produção de Andrew Adamson; John Williams. Los Angeles: DreamWorks Animation, 2007. 1 DVD (97 min.), son. color. SHREK. Direção de Andrew Adamson; Vicky Jenson. Produção de Aron Warner; John Williams; Jeffrey Katzenberg. Los Angeles: DreamWorks Picture, 2001. 1 DVD (93 min), son., color.
- THE ADVENTURES of Prince Achmed. Direção de Lotte Reiniger; Carl Koch. Comenius-Film GmbH, 1926. (65 min.), mudo, preto e branco.
- TOY Story. Direção de John Lasseter. Produção de Ed. Carmull; Steve Jobs. Los Angeles: Pixar Animation Studios, Walt Disney Pictures, 1995. 1 DVD (83 min.), son. color.
- UM TIRA da Pesada. Direção de Martin Brest. Los Angeles: Paramount, 1984. (105 min.), son. color.
- VALENTE. Direção de Brenda Chapman; Mark Andrews. Produção de Andrew Stanton; John Lasseter; Pete Docter. Los Angeles: Walt Disney Pictures; Pixar Animation Studios, 2012. 1 DVD (93 min.), son. color.

ANEXOS

ANEXO 1 – Quadro comparativo das descrições de PB e IA a partir de Halliday (1970) e Cagliari (2007)

	PB	IA
Shrek	//1 .Obri/ <u>gado</u> //	//1 <u>Thank</u> you//
	//1 Muito obri/ <u>gado</u> //	//1 Thank you very / <u>much</u> //
	//1 ,Estou a /qui até / <u>quinta</u> //	//1 ,I'm /here till / <u>Thurs</u> - day//
	//1 Provem a vi/ <u>tela</u> //	//1 Try the / <u>veal</u> //
Guarda	//3 Devo dar a / <u>ordem</u> //	//3 ,Shall I / <u>give</u> the order//
	//2 ,Se/ <u>nhor</u> //	//2 <u>sir</u> //
Lorde Far- quaad	//1 <u>Não</u> //	//1 <u>No</u> //
	//1 Tenho uma i /deia me/ <u>lhor</u> //	//1 ,I /have a / <u>better</u> i /dea//
	//1 Povo de / <u>Du</u> loc//	//5 People of Du/ <u>Loc</u> //
	//1 eu lhes /dou o /nosso / campe/ <u>ão</u> //	//3 ,I give / <u>you</u> // //1 ,our / <u>champion</u> //
Shrek	//2 <u>Quê</u> //	//2 <u>What</u> //
Lorde Far- quaad	//3 ,Meus para/ <u>béns</u> //	//3 ,Con/ <u>gratu</u> /lations//
	//1 <u>O</u> /gro//	//1 <u>ogre</u> //
	//1 ,Ga/nhou a /honra de embar/car numa /grande e / nobre / <u>busca</u> //	//1 You've won the /honor of em/barking on a /great and noble / <u>quest</u> //
Shrek	//2 <u>Busca</u> //	//2 <u>Quest</u> //
	//3 ,Eu já es/ <u>tu</u> numa/ busca//	//5 ,I'm al/ <u>ready</u> on a / quest//
	//1 ,pra recupe/rar o / <u>meu</u> / pântano//	//1 ,a /quest to /get my / <u>swamp</u> back//

Lorde Far- quaad	//5 Seu /pântano//	//2 <u>Your</u> swamp//
Shrek	//1 É o /meu /pântano//	//1 <u>Yeah</u> // //1 <u>my</u> swamp//
	//1 Onde vo/cê jogou aquelas criaturas de /contos de fadas//	//4 Where /you /dumped those fairy tale /creatures//
Lorde Far- quaad	//1 ,Enten/di//	//1 In/ <u>deed</u> //
	//13 <u>Certo</u> / <u>Ogro</u> //	//3 All / <u>right</u> // //1 <u>ogre</u> //
	//1 ,fa/çamos um /trato//	//1 ,I'll /make you a / <u>deal</u> //
	//13 vá nesta /busca por / <u>mim</u> //	//13 <u>Go</u> on this /quest for / <u>me</u> //
	//5 ,e /eu lhe de/volvo o /seu /pântano//	//3 ,and I'll / <u>give</u> you// //1 your / <u>swamp</u> back//
Shrek	//2 ,E/xatamente como es/ <u>tava</u> ?//	//2 ,E/ <u>xactly</u> the way it / <u>was</u> //
Lorde Far- quaad	//1 Até a /última /pedra co/berta de / <u>musgo</u> //	//1 Down to the /last / <u>slime-covered</u> / <u>toadstool</u> //
Shrek	//2 ,E os inva/ <u>sores</u> //	//2 , <u>And</u> the / <u>squatters</u> //
Lorde Far- quaad	//1 Bem / <u>longe</u> dali//	//1 , <u>As</u> /good as / <u>gone</u> //
Shrek	//1 ,Que /tipo de / <u>busca</u> //	//1 What / <u>kind</u> of /quest//

Burro	//1 O/ <u>kay</u> //	//1 ok let me /get this /
	//3 Deixa eu en/tender / <u>bem</u> //	<u>straight</u> //
	//3 Cê vai lu/tar com um dra/ <u>gão</u> //	//3 ^You're /gonna go fight a / <u>dragon</u> //
	//3 e sal/var uma prin/ <u>cesa</u> //	//3 and /rescue a / <u>princess</u> //
	//3 só pro Farqua/ad te devol/ ver o / <u>pântano</u> //	//1 ^just so /Farquaad will give you back your / <u>swamp</u> //
	//4 ^que vo/cê só não / <u>tem</u> //	//3 which you / <u>only</u> don't / have//
	//1 ^porque ele en/ <u>cheu</u> de gente esqui/sita//	//1 ^because he /filled it full of /freaks in the / <u>first</u> place//
	//2 é isso / <u>mesmo</u> //	//2 ^Is /that about / <u>right</u> //
Shrek	//1 Sabe//	//3 ^You know / <u>what</u> //
	//1 Acho que /tem um /bom mo/tivo pros /burros não fa/ <u>larem</u> //	//5 maybe there's a good / <u>reason</u> // //1 donkeys shouldn't / <u>talk</u> //
Burro	//1 ^eu não en/tendo / <u>Shrek</u> //	//1 I don't get it// //3 <u>Shrek</u> //
	//1 Por /que quê cê não /deu uma de / <u>monstro</u> nele//	//1 Why don't you just /pull some of that / <u>ogre</u> stuff on him//
	//1 Sabe//	//3 ^You / <u>know</u> //
	//3 ^Estrangu/ <u>lar</u> //	//1 <u>Throttle</u> him//
	//1 ^pren/der no cas/ <u>telo</u> //	//1 lay /siege to his / <u>fortress</u> //
	//1 ^mo/er os / <u>ossos</u> //	//53 grind his / <u>bones</u> to make your / <u>bread</u> //
	//1 e /pôr no / <u>pão</u> //	
	//3 Sabe //	//1 ^you /know the / <u>whole</u> / ogre trip//
	//1 ^serviço com/ <u>pleto</u> //	

Shrek	//1 oh// //3 .enten/di//	//5 ^ I /know / <u>what</u> //
	//3 ^ Tal/vez eu devesse ter decap <i>i</i> /tado /toda a / <u>vila</u> //	//4 Maybe /I could have de/capitated an en/tire / <u>village</u> //
	//3 ^ pendu/rado as ca/ <u>be</u> -ças//	//1 ^ and /put their /heads on a / <u>plate</u> //
	//3 ^ pe/gado uma / <u>faça</u> //	//1 gotten a / <u>knife</u> //
	//3 ^ cor/tado a ba/ <u>rriga</u> //	//3 cut o/pen their / <u>spleen</u> //
	//1 e be/bido seus flu/ <u>í</u> dos//	//1 ^ and /drink their / <u>fluids</u> //
	//1 ^ o /que que você /acha / <u>disso</u> //	//2 ^ Does that /sound good to / <u>you</u> //
Burro	//1 <u>ah</u> //	//1 <u>uh</u> //
	//4 não /acho legal / <u>não</u> //	//1 no, not /really, / <u>no</u> //
Shrek	//3 ^ pra sua informa/ <u>ç</u> ão//	//4 ^ For / <u>your</u> infor/mation//
	//1 há /mais do que se ima/ <u>g</u> ina nos /ogros//	//3 there's a /lot more to /ogres// //1 ^ than people / <u>think</u> //
Burro	//2 ^ e / <u>x</u> emplo//	//2 ^ E/ <u>x</u> ample//
Shrek	//2 ^ e/ <u>x</u> emplo//	//4 ^ E/ <u>x</u> ample//
	//13 ^ O/ <u>kay</u> / <u>ãh</u> //	//3 O/ <u>kay</u> // //1 <u>uhm</u> //
	//3 Nós /somos /como ce/ <u>b</u> olas//	//1 ogres /are like / <u>onions</u> //
Burro	//1 <u>Uhm</u> //	(Sniffs)
	//1 <u>fedem</u> //	//2 They / <u>stink</u> //
Shrek	//1 <u>Sim</u> //	//1 <u>Yes</u> //
	//5 <u>Não</u> //	//2 <u>No</u> //
Burro	//1 Fazem vo/cê cho/ <u>r</u> ar//	//1 ^ or they /make you / <u>cry</u> //
Shrek	//5 <u>Não</u> //	//2 <u>No</u> //

Burro	//1 <u>Ah</u> //	//3 <u>^</u> You /leave them out in the / <u>sun</u> //
	//3 deixa /eles no / <u>sol</u> //	
	//3 <u>^</u> eles /ficam ma/ <u>rrons</u> //	//3 <u>^</u> they /get all / <u>brown</u> //
	//1 <u>^</u> e /soltam aqueles cabe/ <u>linhos</u> //	//2 start /sproutin' little white / <u>hairs</u> //
Shrek	//5 <u>Não</u> //	//1 <u>No</u> //
	//1 <u>^</u> ca/ <u>mad</u> as//	//1 <u>Layers</u> //
	//1 <u>^</u> as ce/bolas /têm ca/ <u>mad</u> as//	//1 <u>Onions</u> /have / <u>layers</u> //
	//1 <u>^</u> os /ogros têm ca/ <u>ma</u> - <u>das</u> //	//1 <u>Ogres</u> have / <u>layers</u> //
	//3 <u>^</u> a ce/bola tem ca/ <u>ma</u> - <u>das</u> //	//2 <u>Onions</u> have / <u>layers</u> //
	//2 <u>^</u> enten/ <u>deu</u> //	//1 <u>You</u> / <u>get</u> it//
	//1 nós / <u>dois</u> temos ca/ <u>ma</u> - <u>das</u> //	//1 <u>^</u> We / <u>both</u> have / <u>layers</u> //
Burro	//1 <u>ah</u> //	//5 <u>Oh</u> //
	//5 você /dois têm ca/ <u>ma</u> - <u>das</u> //	//5 <u>^</u> you /both /have / <u>layers</u> //
	//1 <u>ah</u> //	//5 <u>uhm</u> //
	//3 <u>sabe</u> //	//3 <u>You</u> <u>know</u> //
	//1 <u>^</u> nem todo /mundo gosta de ce/ <u>bola</u> //	//1 <u>^</u> not every/body like / <u>onions</u> //
	//1 <u>Bolo</u> //	//1 <u>Cake</u> //
	//1 <u>todo</u> /mundo adora / <u>bolo</u> //	//1 <u>Everybody</u> loves / <u>cakes</u> //
	//1 <u>^</u> e / <u>tem</u> ca/ <u>mad</u> as//	//2 <u>Cakes</u> have / <u>layers</u> //
Shrek	//1 <u>^</u> Eu /não / <u>ligo</u> //	//1 <u>^</u> I don't / <u>care</u> //
	//1 <u>^</u> pro que todo /mundo / <u>gosta</u> //	//1 <u>^</u> what everyone / <u>likes</u> //
	//1 <u>Ogros</u> //	//1 <u>Ogres</u> are / <u>not</u> like / <u>cakes</u> //
	//3 não / <u>são</u> // //5 como / <u>bolos</u> //	

Burro	//2 Sabe do que /todo mundo / <u>gosta</u> //	//3 You know what /else everybody / <u>like</u> //
	//1 ^Pa/ <u>vê</u> //	//1 ^Par/ <u>faits</u> //
	//3 Já conheceu al/ <u>guém</u> que você fa/ <u>lasse</u> //	//1 Have you ever /met a / <u>person</u> // //3 you / <u>say</u> //
	//3 “Ei vamos co/mer pa/ <u>vê</u> ”//	//1 <u>Hey</u> // //1 Let’s get some par/ <u>fait</u> //
	//3 ^e ele di/ <u>ssesse</u> //	//3 they / <u>say</u> //
	//1 “Céus, não / <u>gosto</u> de pa/ <u>vê</u> ”//	//1 Hell, /no, I don’t /like no par/ <u>fait</u> //
	//1 ^Pavê é delici/ <u>oso</u> //	//1 ^Par/ <u>faits</u> are de/ <u>licious</u> //
Shrek	//5 <u>Não</u> //	//1 <u>No</u> //
	//1 ^Sua /besta ambu/lante de irrita/ <u>ção</u> cons/ <u>tante</u> //	//1 You /dense, irri/tating, minia/ture /beast of / <u>burden</u> //
	//5 ^Os /ogros não / <u>são</u> como a ce/ <u>bola</u> //	//1 Ogres /are like / <u>onions</u> //
	//1 Fim da his/ <u>tória</u> //	//1 End of / <u>story</u> //
	//3 Bye / <u>bye</u> //	//1 Bye-/ <u>bye</u> //
	//1 Tchou/ <u>zinho</u> //	//1 See ya / <u>later</u> //
Burro	//1 ^O pa/ <u>vê</u> deve ser a /coisa mais delici/osa de/ <u>todo</u> o / mundo//	//1 ^Par/ <u>faits</u> may /be the most de/licious thing on the / whole damn / <u>planet</u> //
	//1 ^Eu a/ <u>doro</u> pa/ <u>vê</u> //	
Shrek	//3 Sabe //	//5 ^You / <u>know</u> //
	//1 ^eu /acho que eu pre/firo você can/ <u>tando</u> //	//1 ^I / <u>think</u> // //1 ^I pre/ferred your / <u>humming</u> //

Burro	//3 <u>Shrek</u> // //2 cê tem um /lenço de pa/ pel / <u>ai</u> //	//3 ^Do you /have a / <u>tissue</u> // //1 ^or / <u>something</u> //
	//1 <u>Sabe</u> // //1 tá a maior su/ <u>jeira</u> a/ <u>qui</u> //	//1 Cause I'm /making a / <u>mess</u> //
	//3 Só de fa/lar em pa/ <u>vê</u> // //1 ^eu me ba/ <u>bei</u> todo//	//1 Just the / <u>word</u> par/fait make me start /slobbering//
	MÚSICA	SONG
Burro	//3 <u>Shrek</u> //	//2 <u>Shrek</u> //
	//2 ^você fez / <u>isso</u> //	//2 ^Did you /do / <u>that</u> //
	//1 <u>Cara</u> //	//3 <u>Man</u> //
	//53 é /bom você avisar os / <u>outros</u> antes de soltar / <u>um</u> //	//3 ^you gotta / <u>warn</u> some- body// //1 ^before you just crack one /off//
	//1 ^Eu tava a/ <u>té</u> de boca a/ berta//	//3 ^My /mouth was / <u>open</u> // //1 ^and / <u>everything</u> //
Shrek	//1 Pode acredi/ <u>tar</u> //	//1 ^Be/ <u>lieve</u> me, // //3 ^ <u>Donkey</u> //
	//3 ^se fosse / <u>eu</u> //	//4 ^if it was / <u>me</u> //
	//1 ^tu já / <u>era</u> //	//1 ^you'd be / <u>dead</u> //
	//1 ^Isso é en/ <u>xofre</u> //	//1 ^It's / <u>brimstone</u> //
	//1 nós de/vemos estar / <u>perto</u> //	//1 ^We must be getting / <u>close</u> //

Burro	//1 Tá le/gal, en/ <u>xofre</u> //	//1 <u>Yeah</u> // //1 <u>right</u> // //1 <u>brimstone</u> //
	//1 Não / <u>vem</u> com essa his/ tória de enxofre /não// //2 <u>tá</u> //	//3 <u>Don't be talking about it's</u> <u>the /brimstone</u> //
	//3 <u>Eu sei</u> /bem o que eu sen/ <u>ti</u> //	//3 <u>I /know what I /smell</u> //
	//5 <u>e não</u> /era en/ <u>xofre</u> //	//3 <u>It wasn't no /brimstone</u> //
	//1 <u>e não</u> / <u>saiu</u> do /chão também /não//	//1 <u>It ain't come off no stone</u> <u>/neither</u> //
Shrek	//1 <u>Com cer/teza é /gran-</u> <u>de</u> //	//1 <u>Sure</u> // //1 <u>it's big e/nough</u> //
	//1 <u>mas /olha a localiza-</u> <u>ção</u> //	//1 <u>but /look at the lo-</u> <u>cation</u> //
Burro	//1 Ah / <u>Shrek</u> //	//3 <u>Shrek</u> //
	//2 Lembra quando você / disse que os /monstros têm ca/ <u>madas</u> //	//3 <u>ah</u> // //2 <u>re/member</u> // //3 <u>when you /said that</u> // //1 <u>ogres have /layers</u> //
Shrek	//1 <u>Sim</u> //	//2 <u>aye</u> //
Burro	//3 <u>Bom</u> //	//3 <u>Well</u> //
	//1 <u>eu</u> ¹ /tenho uma confi/ <u>ssão</u> pra te fa/zer//	//1 <u>I /have a bit of a con-</u> <u>fession to /make</u> //
	//1 <u>os /burros não têm ca-</u> <u>madas</u> //	//1 <u>Donkeys don't /have /</u> <u>layers</u> //

1 Há no material de áudio uma repetição do pronome pessoal “eu”; porém essa repetição, a única ocorrência, não foi considerada na transcrição do corpus.

ANEXO 2 – Seleção de filmes animados

Classic Animated Films:

The Adventures of Prince Achmed (1926, Germ.)

Snow White and the Seven Dwarfs (1937)

Gulliver's Travels (1939)

Fantasia (1940) - and *Fantasia 2000* (2000)

Pinocchio (1940)

Dumbo (1941)

Bambi (1942)

The Three Caballeros (1945)

Song of the South (1946)

The Adventures of Ichabod and Mr. Toad (1949)

Cinderella (1950)

Alice in Wonderland (1951)

Peter Pan (1953)

Animal Farm (1954)

Lady and the Tramp (1955)

Sleeping Beauty (1959)

More Recent Greatest Animated Films:

101 Dalmatians (1961)

Gay Purr-ee (1962)

Jason and the Argonauts (1963)

The Sword in the Stone (1963)

Mary Poppins (1964)

The Jungle Book (1967)

Asterix & Cleopatre (1968, Belg/Fr.)

A Boy Named Charlie Brown (1968)

Mad Monster Party? (1968)

Yellow Submarine (1968)

The Phantom Tollbooth (1969)

The Aristocats (1970)

Fritz the Cat (1972) - X-rated

Snoopy, Come Home (1972)

Charlotte's Web (1973)
Fantastic Planet (1973, Czech/Fr.)
Robin Hood (1973)
Streetfight (1975)
Allegro Non Troppo (1977, It.)
The Many Adventures of Winnie the Pooh (1977)
The Rescuers (1977)
The Lord of the Rings (1978)
Watership Down (1978)
The Bugs Bunny/Road Runner Movie (1979)
The Muppet Movie (1979)
Bon Voyage, Charlie Brown (and Don't Come Back!) (1980)
American Pop (1981)
The Fox and the Hound (1981)
Heavy Metal (1981)
The Last Unicorn (1982)
The Plague Dogs (1982)
The Secret of N.I.M.H. (1982)
Fire and Ice (1983)
The Adventures of Mark Twain (1985)
The Black Cauldron (1985)
An American Tail (1986)
The Flight of Dragons (1986)
The Great Mouse Detective (1986)
Ninja Scroll (1986, Jp.)
Transformers: The Movie (1986)
The Brave Little Toaster (1987)
When the Wind Blows (1987)
Akira (Jp.) (1988)
Alice (1988, Czech.)
Grave of the Fireflies (1988, Jp.)
My Neighbor Totoro (1988, Jp.)
The Land Before Time (1988)
Who Framed Roger Rabbit (1988)
Kiki's Delivery Service (1989, Jp.)

The Little Mermaid (1989)
Beauty and the Beast (1991)
Aladdin (1992)
Bebe's Kids (1992)
Batman: Mask of the Phantasm (1993)
The Nightmare Before Christmas (1993)
The Lion King (1994)
Arabian Knight (1995)
Babe (1995)
Balto (1995)
Pocahontas (1995)
Toy Story (1995)
Beavis and Butt-head Do America (1996)
Ghost in the Shell (1996, Jp.) aka *Kokaku Kidotai*
The Hunchback of Notre Dame (1996)
James and the Giant Peach (1996)
Space Jam (1996)
Anastasia (1997)
Hercules (1997)
Princess Mononoke (1997)
Antz (1998)
A Bug's Life (1998)
Mulan (1998)
The Prince of Egypt (1998)
Rugrats Movie (1998)
Fantasia 2000 (1999)
The Iron Giant (1999)
Perfect Blue (1999, Jp.)
South Park: Bigger, Longer, & Uncut (1999)
Tarzan (1999)
Toy Story 2 (1999)
Chicken Run (2000)
Dinosaur (2000)
The Emperor's New Groove (2000)
Titan A.E. (2000)

Atlantis: The Lost Empire (2001)
Final Fantasy: The Spirits Within (2001)
Jimmy Neutron: Boy Genius (2001)
Metropolis (2001, Jp.)
Monsters, Inc. (2001)
Osmosis Jones (2001)
Shrek (2001)
Spirited Away (2001, Jp.)
Waking Life (2001)
Ice Age (2002)
Lilo & Stitch (2002)
The Powerpuff Girls Movie (2002)
Spirit: Stallion of the Cimarron (2002)
Treasure Planet (2002)
Finding Nemo (2003)
The Polar Express (2003)
The Incredibles (2004)
Shrek 2 (2004)
Corpse Bride (2005)
Madagascar (2005)
Robots (2005)
Cars (2006)
Happy Feet (2006)
Monster House (2006)
Persepolis (2007, Iran/US/Fr.)
Shrek the Third (2007)
Wall-E (2008)
Up (2009)
Toy Story 3 (2010)
Despicable Me (2010)
The Adventures of Tintin (2011)
Rango (2011)

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm

Mancha: 23,7 x 42,5 paicas

Tipologia: Horley Old Style 10,5/14

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral

Arlete Quaresma

