Questões de oralidade e escrita: aquisição da escrita em sociedades com predomínio da oralidade: narrativas guaranis¹²

Dami Baz; Waldemar Ferreira Netto

Nos anos sessenta, McLuhan (1979) propôs que a mensagem de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz na coisas humanas, tratando-se, pois, do resultado da implementação de características formais específicas de um meio para outro. A interpretação dos meios teria de envolver a percepção das diferenças e das semelhanças que existem entre eles, de maneira consciente ou não. Segundo essa hipótese, a comunicação ocorreria em camadas independentes, mas sustentadas umas sobre as outras. Segundo ele, “O conteúdo da escrita é a fala, assim como a palavra escrita é o conteúdo da imprensa e a palavra impressa é o conteúdo do telégrafo.” (p.22)

A análise de aspectos formais específicos de um meio desvendaria os mecanismos de implementação utilizados para manter conteúdos primários precedentes. Do ponto de vista dessa sucessão de implementos formais, a descrição do meio assume a característica de proximidade maior com as etapas predecessoras. Nesse caso, será necessário desvendar as

¹² INTERCÂMBIO EM PESQUISA DE LINGUÍSTICA APLICADA – INPLA, 17. São Paulo, 2009.

características formais(/mensagens) que se acrescentaram a seu conteúdo de maneira que seja possível buscar as camadas sucessivas de sustentação da linguagem. Na medida em que a implementação dessas características não permite a substituição completa de sua camada de sustentação, pode-se postular que, além da informação comum a todos os meios que se acumularam, haverá supressões e acréscimos na passagem de uma camada à outra. Tais supressões e acréscimos tanto podem ser considerados ruídos como aprimoramentos no processo comunicativo.

A mudança da oralidade para o letramento, como reflexo da mudança da fala para a escrita tem sido tomada como um aprimoramento no processo comunicativo das sociedades em que há predomínio ou exclusividade da Tradição Oral: “A alfabetização pode ser vista como o passo fundamental em direção à auto-realização do ser humano em sua potencialidade máxima atual, ou seja, também como “homo scriba” (MONSERRAT, 1983, p. 117)” Também era essa a concepção dos povos que já habitavam estas nossas regiões, tal como descreve o Pe. José de Anchieta logo em meados do século XVI: “... o principal cuidado que temos deles está em lhes declararmos os rudimentos da fé, sem descuidar o ensino das letras; estimam-no tanto que, se não fosse esta atração, talvez nem os pudiéssemos levar a mais nada. (LEITE 1954b, p. 308).

Tal como já dissemos alhures (FERREIRA NETTO, 2006), a implementação da escrita alfabética e a expansão do seu uso pela imprensa acarretaram uma mudança na forma material da linguagem que deve ser considerada com muita atenção. As consequências precisas dessa transformação podem ser diversas; mas, quaisquer que sejam, a se tomar a hipótese de McLuhan (1979), serão implementações a fenômenos já existentes, isto é, apesar de os obscurecerem, não os eliminam. Assim, será necessário verificar como se podem isolar as

transformações de maneira a se compreender como era o fenômeno anterior. Assim, ao retomarmos a proposição de Marc Bloch (1987), de que, para compreender o passado, deve-se compreender o presente, entendemos a necessidade de compreender exatamente o que se transformou no curso evolutivo da linguagem. Nas palavras de Goody e Watt (2006, p. 14), “a transmissão dos elementos verbais da cultura por meio oral pode ser visualizada como uma longa cadeia de conversações conectadas entre membros de um grupo. Dessa maneira, todas as crenças e valores, todas as formas de conhecimento são comunicadas entre indivíduos no contato face-a-face; diferentemente do conteúdo material da tradição cultural, como pintura em cavernas ou machadinha de mão, eles são armazenados apenas na memória humana.”

Vansina (1982), ao classificar as “formas fundamentais da tradição oral”, estabelece quatro categorias — poema, fórmula, epopéia e narrativa — distribuídas da seguinte maneira:

FORMA PROSÓDICA	CONTEÚDO		LEXICAL
		<i>fixo</i>	<i>livre escolha de palavras</i>
	<i>estabelecida</i>	poema	epopéia
	<i>livre</i>	fórmula	narrativa

Essa classificação estabelece restrições específicas para cada uma das formas de narrativa. Ao optar por narrativas de conteúdo fixo e forma estabelecida, o narrador/enunciador se sujeita à manutenção da narrativa tal como tomou conhecimento dela. Nesse caso específico, pode-se imaginar a ausência das mudanças textuais. Atualmente é possível encontrar essas narrativas na forma de orações religiosas, por exemplo, em que um grupo pode fazer a narrativa simultaneamente. Pode-se pensar tratar-se de uma

consequência da documentação escrita, que nos permite manter a muito longo prazo uma forma e um conteúdo imutáveis. No entanto, a presença constante de rituais com orações perfeitamente idênticas num contexto iletrado, sobretudo em comunidades em que há a predominância de analfabetos, permite-nos tratar de fato, no mínimo, como reminiscência da Tradição Oral em nossa sociedade. Encontram-se as formas estabelecidas de conteúdo fixo de maneira mais frequente nas comunidades em que há o predomínio quase absoluto da Tradição Oral.

As narrativas de forma estabelecida e livre escolha de palavras são, via de regra, caracterizadas pela métrica, pela rima, pela sucessão de partes, dentre outras possibilidades. O cururu rural que era produzido no interior paulista, geralmente acompanhado de dança também improvisada (ARAÚJO, 1973) e os repentes produzidos no nordeste brasileiro são exemplos bastante interessantes. Atualmente, é possível encontrar no canto rap em diversas regiões exemplos característicos da manutenção da forma estabelecida com a variação livre das palavras utilizadas. Não se vá confundir as manifestações improvisadas dos rappers com as gravações de músicas semelhantes.

Formas livres e conteúdo fixo são as mais difíceis de se localizar. Caracterizam-se geralmente pela brevidade de sua expressão tal como são piadas, adivinhas, ditos, frases feitas, metáforas cristalizadas, dentre alguns.

Ao contrário, as narrativas com forma livre e com livre escolha de palavras — as narrativas propriamente ditas propostas por Vansina (1982) — são as que mostram maior difusão. Espalham-se por todos os lados, reproduzidas diretamente às crianças e aos adultos. Subdividem-se facilmente em inúmeros outros gêneros narrativos, tal como contos, lendas e mitos, que são

exemplos mais notáveis dessas narrativas em sociedades de Tradição Oral (MALINOWSKI, 1988).

Retomando a proposta de Vansina (1982), que considera apenas a presença ou a ausência dos critérios “livre-escolha de palavras” e “fôrma prosódica”, podemos redefinir um conjunto de subgrupos de gêneros, nos quais a fôrma prosódica possa substituir-se pela entoação. Dessa maneira, o extremo de fixidez será a canção em que não há nem livre-escolha de palavras, nem livre-escolha de variação de tons, e o extremo do improvisado serão a fala espontânea e as conversas (MARCUSCHI, 2001). As atividades de leitura em voz alta, por exemplo, podem caracterizar-se pela possibilidade do improvisado na entoação, apesar de algumas restrições propostas pelo texto, por exemplo na pontuação (CHACON, 1998; PACHECO, 2006), mas nenhuma liberdade quanto à escolha de palavras. Os gêneros musicais improvisados, como o cururu paulista, o repente nordestino ou mesmo o rap, apesar de estabelecer a fixidez da fôrma entoacional, também dentre de certos limites, estabelecem a improvisação da escolha das palavras. A inserção da entoação, formalizando as canções como um dos limites prototípicos para a elaboração de textos orais coloca a música no conjunto dos objetos de estudo linguísticos. Tatit (1994) Já reportou esse fato ao afirmar que a canção “é constituída na tangente da linguagem oral e a partir da musicalização dos mesmos recursos por qualquer falantes em sua comunicação diária” (p. 250).

Muito embora, a relação entre música e fala seja espinhosa, como já foi caracterizada por Levi-Strauss (2007), diversos autores têm buscado estabelecer essas relações de maneira mais precisa. Feld e Fox (1994) fazem um excelente levantamento das abordagens antropológicas feitas em relação às interações entre música e linguagem. Bod (2002) tentou demonstrar as semelhanças estruturais entre a sintaxe da fala e a da música; Schwartz e seus colegas (2003) propuseram que as

vocalizações humanas, por serem as principais fontes e sons periódicos a que estão expostos os seres humanos, são as que estabeleceriam os princípios que entendem serem universais de formação de escala doze tons; Patel e Daniele (2003), comparando o ritmo das músicas instrumentais inglesas e francesas com os padrões rítmicos linguísticos da fala desses mesmos grupos de falantes, excluindo as músicas cantadas porque entenderam que as mesmas refletiriam obviamente o ritmo da fala; MacMullen e Saffran (2004), buscando as relações entre música e linguagem no desenvolvimento do indivíduo, terminaram por propor que são fenômenos modulares que emergem precocemente. Patel et alii (2006) fazem uma análise da relação entre melodia da música e a entoação na fala, baseando-se nos núcleos silábicos e nos intervalos calculados em semitons entre esses núcleos, novamente comparando as músicas francesas e inglesas e as falas dos mesmos grupos. Os resultados são os mesmos já obtidos na relação entre os ritmos dessas músicas e falas desses povos.

Wertheimer (1938) estabelece o fator do destino comum para sequências de objetos semelhantes são percebidas como um conjunto inanalísável. Ele estabelece analogia entre imagem e som quanto à percepção gestáltica. No caso do fator do destino comum, a formação de unidades contínuas vincula-se diretamente à percepção das linhas de contorno. Assim, uma linha de pontos será uma linha e não uma sucessão de pontos. No caso particular do som, o autor entende que a variação continuada de frequências ascendentes, ou descendentes, gera a percepção de contornos melódicos. A proposição desse fator vincula-se fortemente à natureza dos fatores de proximidade e de semelhança, na medida em que depende da ocorrência de ambos para a sua manifestação; isto é, uma vez garantidas proximidade e semelhança, as unidades devem estar alinhadas numa sequência qualquer de variações mínimas dos outros dois fatores.

Desse ponto de vista, pode-se entender que, numa sequência reta, previsível, ocorrências aleatórias provocam as mudanças significativas que transformam o sentido o qual estamos familiarizados. Isso gera ou a necessidade do retorno ao ponto inicial que se perdera ou então o seu abandono completo pela formação de uma nova sequência. Schoenberg (2008) propôs que “cada sucessão de sons produz inquietação, conflito e problemas. Um único tom não traz problemas, porque o ouvido o define como tônica, ou seja um ponto de repouso. Cada um dos sons subsequentes torna esta determinação questionável. Desse modo, cada forma musical pode ser considerada uma tentativa de resolver esse conflito, seja através de sua paralisação, de sua limitação ou de sua resolução.” Embora não seja exatamente a nossa opinião, pois entendemos que um único tom sugere a dominante de uma escala musical e não a sua tônica, vale a pena reproduzir Schoenberg (2008, p. 130), quando propõe uma distinção entre a noção de *tema* e de *melodia*: “Cada sucessão de sons produz inquietação, conflito e problemas. Um único tom não traz problemas, porque o ouvido o define como tônica, ou seja um ponto de repouso. Cada um dos sons subsequentes torna esta determinação questionável. Desse modo, cada forma musical pode ser considerada uma tentativa de resolver esse conflito, seja através de sua paralisação, de sua limitação ou de sua resolução. A melodia restabelece o repouso através do equilíbrio; um tema resolve o problema, colocando em prática suas consequências. Em uma melodia não há necessidade de que a agitação ascenda à superfície, enquanto o problema de um tema pode penetrar os mais profundos abismos.” Para os propósitos desta discussão, entendemos que é possível discriminar duas reações emocionais próprias da articulação dessas componentes: o *suspense*, que pode ser gerado pela presença de tom fundamental diferente do esperado e a *satisfação* que pode ser

gerada pela proposição de uma finalização pelo ou retorno ao fundamental, que efetivamente se realizou.

Da mesma maneira que a melodia pode ser interpretada como um conjunto de sons organizados mediante princípios harmônicos, a entoação da fala parece sujeitar-se a princípios semelhantes, em que pese a necessidade de se compreender suas especificidades. A relação entre o tom médio e o tom final concludente de oração seguiria, desse ponto de vista, o mesmo princípio que expusemos acima, referindo as modalizações formadoras de uma melodia e a sua tendência à conclusão no tom fundamental. Na fala essa relação seria decorrente do intervalo estabelecido pelo tom médio e o tom final concludente de cada frase. Essa relação estabelece o mesmo princípio melódico coesivo, organizador da entoação frasal, provocando uma expectativa constante no ouvinte/interlocutor quanto ao ponto de chegada de uma frase. Em trabalhos anteriores (FERREIRA NETTO; CONSONI, 2008; FERREIRA NETTO; PERES; 2008; FERREIRA NETTO et alii, 2009), analisamos comparativamente frases de texto espontâneo e frases de texto lido e verificamos que esse intervalo manifesta-se de forma significativa na finalização de textos lidos, mas não na de textos de fala espontânea, além de ambas as modalidades diferencarem-se quanto à dispersão da tendência central de f_0 , maior para a leitura, menor para a fala espontânea. A respeito da diferença na entoação entre frases lidas e fala espontânea, Moraes (1999) já havia relatado o fato de que a declinação frasal predomina em frases isoladas lidas em relação às frases próprias da fala espontânea.

Nosso propósito nessa apresentação, é verificar como as práticas da oralidade própria das sociedades de Tradição Oral interferem diretamente na prosódia da língua, especialmente no que diz respeito à entoação. Para tanto, buscamos um texto narrativo, na definição de Vansina (1982), em que a fôrma

prosódica e a seleção lexical estivessem diretamente sobre a responsabilidade do enunciador. A gravação utilizada para isso foi a que está presente no CD *Canto Kaiowá*. (SILVA, 2000). Trata-se, portanto, de um texto de divulgação, gravado em estúdio. GO, é um falante de voz masculina, usando da língua guarani kaiowá. Há um ruído de fundo, feito por um canto superposto de crianças, acima de 300 Hz. Não há filtros para sons graves. As análises foram feitas na faixa compreendida entre 50 e 250 Hz, com uma intensidade mínima em torno de 600 RMS, dada a boa qualidade da gravação. Os segmentos analisados foram definidos pelas sílabas transcritas, guardados os critérios acima descritos.

Como elementos de comparação, buscamos uma fala produzida por um texto lido, coletada diretamente na internet, e uma entrevista feita à um jornalista. Ambas são gravações de estúdio, o que garantiu uma certa qualidade no arquivo sonoro. Os critérios utilizados para a seleção da banda a ser analisada foram os mesmos para as três análises.

Abaixo segue um exemplo do gráfico produzido pela rotina ExProsodia de análise automática da entoação da fala.

Gráfico 1. Da frase guarani-kaiowá: *Ore jeroky ko mbae járy upe.// Orejeroky oromõmorã oroguereko vyteri ojeroky.//* As linhas pontilhadas horizontais representam a variação em semitons (pela conversão em MIDI), os traços na linha

pontilhada móvel mostram a posição tonal de cada sílaba.
A transcrição silábica aparece acima dos traços.

Do conjunto das 17 sentenças analisadas, extraímos os tons médios, TM, e os tons finais de cada uma, por meio da rotina de análise automática ExProsodia. Conforme se pode verificar no gráfico 10 abaixo, a sequência observada, em semitons, convertidos em valores MIDI e em notas musicais, apresenta um movimento ascendente (A-A#-C-D-F) até o sétimo ponto na curva das finalizações. Em seguida, há o retorno ao tom inicial de (A#), oscilando em 3 st (até C) até o último ponto da série, mais grave (G).

TM	36	38	39	38	38	39	38	37	39	37	38	38	37	36	38	37	36
F	33	33	34	34	36	38	41	34	35	34	36	35	34	34	35	33	31
	A	A	A#	A#	C	D	F	A#	B	A#	C	B	A#	A#	B	A	G

Tabela 1. Tabela referente ao gráfico 2, em que se mostram os valores MIDI obtidos para cada frase analisada da fala guarani-kaiowá de GO. TM é o tom médio de cada frase, e F é o tom final, também de cada frase. A notação musical refere-se especialmente aos tons finais.

Gráfico 2. Série de tons médios (linhas pontilhadas com marcadores de traço) de cada uma das frases analisadas e de tons de finalização (linhas pontilhadas com marcadores de círculo preto).

O sistema musical guarani kaiowá preconiza melodias e harmonia monocórdias (de forma não categórica), caracterizando um núcleo tonal que descarta efeitos polarizadores ou hierarquias de tom (SETTI, 1997). Conforme análise que realizou, Setti (1997) verificou que, dada a maior

ocorrência da nota G, o centro tonal parece aí concentrar-se, e chamou a atenção para o fato de que se trata do som básico determinante para a afinação das cordas do maraká (um violão com apenas 5 cordas, afinado em ré, sol, ré, sol, si. O uso do maraká tem caráter ritualístico, mas não assume as funções de acompanhamento harmônico da forma que concebemos na música atual. Entretanto, nas palavras de Setti, o violão ou maraká “desempenha um papel preponderantemente rítmico, mas simultaneamente mantenedor do clima tonal” (op. cit. p. 94, cf. também, FERREIRA NETTO, 1994a). Dessa maneira, todo o canto guarani pressupõe uma oscilação tonal de um tom básico, sempre marcado pela afinação do maraká.

Tendo em vista que a manutenção da identidade guarani ocorre principalmente nesses rituais, a participação é uma atividade fundamental para o desenvolvimento do indivíduo e do grupo (FERREIRA NETTO, 1996; 1997). Desde os primeiros momentos, os membros do grupo estão imersos num mesmo ambiente sonoro, cujas práticas são desencadeadas quase diariamente, por meio de cantos religiosos, em tom fortemente marcado. Diferentemente do nosso ambiente musical, em que há profusão de tons e de modulações, que atuam competitivamente em nossos ouvidos, a musicalidade guarani é sempre complementar à si própria e pressupõe uma eterna repetição, com mínimos movimentos de mudança, para adaptações imperceptíveis e sempre necessárias.

Podemos perceber na fala de GO que a fala dedicada a uma platéia bastante diversa daquela da aldeia e dos rituais mantém as características próprias da fala guarani, igualmente ritualizada. A oscilação tonal decorre de movimentos em semitons ascendentes e descendentes, sem ultrapassar a barreira dos 5 tons, e termina na forma tonal em sol, que pode até caracterizar etnicamente o grupo. A prática desse procedimento vocal é uma consequência direta do ambiente sonoro em que

ocorrem não somente os cantos religiosos, mas todas as práticas próprias da oralidade desses grupos.

Dessa maneira, estaremos fortemente inclinados a perceber que a prosódia tonal impressa na fala de GO é uma decorrência das práticas da oralidade a que se submeteu durante a maior parte de sua formação.

A comparação desses dados com a entoação da leitura permite-nos verificar que fenômeno semelhante ocorre.

TM	34	35	34	35	35	31
F	26	27	27	31	30	27
	D	D#	D#	G	F#	D#

Tabela 2. Tabela referente ao gráfico 3 (abaixo), em que se mostram os valores MIDI obtidos para cada frase analisada do texto lido. TM é o tom médio de cada frase, e F é o tom final, também de cada frase. A notação musical refere-se especialmente aos tons finais.

Gráfico 3 Série de tons médios (linhas pontilhadas com marcadores de traço) de cada uma das frases analisadas e de tons de finalização (linhas pontilhadas com marcadores de círculo preto).

Da mesma maneira que na fala de GO, a variação dos tons finais decorreu de um processo de ascensão inicial (D-D#-D#-G), em semitons, culminando num salto de 4 st, e daí, descendo

inicialmente por semitons até a finalização por um salto de 3 st (G-F#-D#). A semelhança em ambos os processos aponta para o fato de que a fala de GO, de uma sociedade de Tradição Oral, tem características semelhantes às da leitura e voz alta, na língua portuguesa, em que a Tradição Oral não é forma predominante.

A comparação desses dados com os da fala espontânea permite-nos verificar fenômenos distintos desses.

MEDICINA	F01	F02	F03	F04	F05	F06	F07	F08	F09	F10	F11	F12
TM	33	34	35	34	35	36	34	35	33	34	33	33
F	29	25	38	28	27	43	38	36	33	26	35	24
	F	C#	D	E	D#	G	D	C	A	D	B	C

Tabela 3 Tabela referente ao gráfico 4 (abaixo), em que se mostram os valores MIDI obtidos para cada frase analisada da fala espontânea de língua portuguesa do Brasil. TM é o tom médio de cada frase, e F é o tom final, também de cada frase. A notação musical refere-se especialmente aos tons finais.

Gráfico 4. Série de tons médios (linhas pontilhadas com marcadores de traço) de cada uma das frases analisadas e de tons de finalização (linhas pontilhadas com marcadores de círculo preto).

Conforme se pode notar no gráfico acima, apesar de o locutor manter um tom médio relativamente constante, com variações máximas de 3 st, as finalizações apresentam-se com grande dispersão, sem configurar uma linha contínua de pontos

ascendentes ou descendentes direcionados a um ápex ou a uma finalização do texto. Esse fato aponta para uma característica própria da fala espontânea que é a ausência de uma fôrma prosódica, deixando a cargo do enunciador tanto a seleção lexical quanto à seleção da entoação a ser realizada durante a fala. Essa interpretação corrobora com os dados que obtivemos anteriormente (FERREIRA NETTO; CONSONI, 2008; FERREIRA NETTO; PERES; 2008; FERREIRA NETTO et alii, 2009). Embora a comparação entre fala espontânea não seja novidade (ESSER, 1988; MORAES, 1999; MARTIN, 2005; FERREIRA, 2007; BARBOSA, 2008), neste trabalho foi possível verificar que há diferenças não só entre a leitura em voz alta e a fala espontânea, mas também que tais diferenças refletem a diversidade dos processos de aquisição preconizados nas sociedades. Deve-se notar que a fala espontânea em língua portuguesa foi a que apresentou características mais diversas em relação às demais, o que sugere uma interferência bastante forte da produção improvisada da entoação. Tanto a leitura em voz alta na língua portuguesa do Brasil quanto a fala espontânea na língua guarani-kaiowá apresentaram maior regularidade na entoação, o que sugere a existência de fôrmas prosódicas mais fixas.

Retomando a proposição de McLuhan (1979), podemos imaginar que os processos expressivos próprios da entoação da fala, perdendo a fixidez própria das sociedades de Tradição Oral predominante e incorporando-se às leituras em voz alta, ficaram sob a responsabilidade do falante, individualizando suas formas de expressão entoacionais. Na medida em que a leitura em voz alta é um fenômeno particular das sociedades letradas, podemos entender com isso, que as variações de entoação na fala espontânea assumem uma gama mais variada de valores expressivos, à disposição dos falantes. A habilidade no improviso, entretanto, poderá representar um custo maior na produção da fala, na medida em que exigirá mais uma atividade

a ser realizada concomitantemente à seleção lexical e sua produção segmental. Desse ponto de vista, podemos retomar a proposta de Rosenstock-Huessy (2002) quando propõe que a linguagem formal anteceda a informal, tornando essa uma decorrência daquela. Assim, a proposição de McLuhan de que a implementação de características formais específicas de um meio para outro promove a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz pode ser entendida, no caso que estamos analisando, como a mudança da forma entoacional fixa para a improvisada. Esse é o fato que produz a mudança na expressividade da fala espontânea individual.