



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

GABRIELLA MONTEIRO PEZATTO

**CORREFERÊNCIA E DÊIXIS:
OPERADORES DA MANUTENÇÃO DIALÓGICA DE TEXTOS
DRAMÁTICOS**

Londrina
2014

GABRIELLA MONTEIRO PEZATTO

CORREFERÊNCIA E DÊIXIS:
OPERADORES DA MANUTENÇÃO DIALÓGICA DE TEXTOS
DRAMÁTICOS

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito final à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Paulo de Tarso Galembeck.

Londrina
2014

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

P521c Pezatto, Gabriella Monteiro.
Correferência e dêixis : operadores da manutenção dialógica de
textos dramáticos / Gabriella Monteiro Pezatto. – Londrina, 2014.
139 f. : il.

Orientador: Paulo de Tarso Galembeck.
Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade
Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de
Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, 2014.
Inclui bibliografia.

1. Anáfora (Linguística) – Teses. 2. Língua portuguesa – Dêixis –
Teses. 3. Teatro (Literatura) – História e crítica – Teses. 4. Linguagem
teatral – Teses. I. Galembeck, Paulo de Tarso. II. Universidade Estadual de
Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação
em Estudos da Linguagem. III. Título.

CDU 801

GABRIELLA MONTEIRO PEZATTO

**CORREFERÊNCIA E DÊIXIS: OPERADORES DA MANUTENÇÃO
DIALÓGICA DE TEXTOS DRAMÁTICOS**

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito final à obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Orientador Prof. Dr. Paulo de Tarso Galembeck
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Juliano Desiderato Antonio
Universidade Estadual de Maringá – UEM

Profa. Dra. Rosemeri Passos Baltazar
Machado
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 07 de maio de 2014.

Aos pais, pelo apoio que me levou em frente.

Ao noivo Guilherme, pelo grande incentivo

e amor.

AGRADECIMENTOS

- ✍ Ao pai Silvio, pela confiança de me permitir migrar e expandir meus horizontes, por financiar meus estudos e, sobretudo, pela generosidade de me possibilitar a conquista daquilo que não pôde ter.
- ✍ À Eunice, mãe, por me encorajar a sempre ir em frente, por me explicar o mundo e desmistificá-lo, por dar voz a um otimismo em que eu não acreditava. Por me permitir transpor a esfera do possível e me ensinar a enxergar a vida de forma mais simples.
- ✍ Ao noivo Guilherme, por estar sempre perto, apesar da distância, por me ouvir, a todo o momento, pela dedicação. Pelo incentivo diário e por ser a pessoa com quem compartilho meus mais belos sonhos. Por ser único, essencial. Pelo amor, meu grande amor.
- ✍ Aos irmãos Rodrigo e Beatriz, por me garantirem a confiança de um porto seguro, ainda que ele pareça estar do outro lado do oceano. Conseguiremos embarcar!
- ✍ Às avós, tias, tios, primas, primos, e aos demais familiares por acreditarem em mim até mais do que eu mesma pudesse imaginar. Pela partilha de momentos alegres, pelo cuidado, pelos conselhos, por serem tão especiais.
- ✍ Aos amigos, por compartilharem da crença de que os estudos são o caminho mais fidedigno de se alcançar o verdadeiro sucesso.
- ✍ Ao orientador, Paulo Galembeck, pelos inúmeros momentos de aprendizado, pela dedicação, por ser de uma cordialidade e elegância ímpares e pela grande generosidade.

- ✍ AOs professores Rosemeri Passos Baltazar Machado e Juliano Desiderato Antonio, pelas valiosas contribuições e orientações nas bancas de qualificação e defesa.

- ✍ AOs demais colegas de pós-graduação, pela partilha de momentos únicos de aprendizado, pela troca de experiências, por tornarem a convivência tão agradável.

- ✍ Ao magistério, por proporcionar a experiência mais impactante de minha vida, a qual me fez crer que a educação é a única forma de conseguir uma sociedade mais justa e íntegra.

- ✍ À CAPES, pelo financiamento da pesquisa.

- ✍ A todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para a realização do trabalho.

PEZATTO, Gabriella Monteiro. **Correferência e dêixis**: operadores da manutenção dialógica de textos dramáticos. 2014. 139 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar as ocorrências de elementos referenciais anafóricos e elementos dêiticos em diálogos conversacionais extraídos de três textos dramáticos, com a finalidade de observar sua influência na composição do tópico conversacional ora em andamento. Além disso, verificam-se, também, as particularidades de seu emprego na interação entre os participantes do discurso e as marcas de oralidade presentes nos diálogos. Os textos teatrais escolhidos para compor o *corpus* da pesquisa são: *Eles não usam black-tie* (1956), de Gianfrancesco Guarnieri; *O pagador de promessas* (1959), de Dias Gomes e *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna. No processo de construção do texto, os anafóricos são responsáveis pela retomada de referentes supracitados, inseridos, ou não, na superfície textual, contribuindo para sua progressão tópica. Por sua vez, os elementos dêiticos têm a função de apontar para o entorno situacional da interação, constituindo um elo entre a produção linguística e o contexto conversacional. Destarte, a forma de emprego da dêixis e da anáfora estabelece uma relação estrita com a natureza e a motivação do discurso, visto que, quando inserida em um determinado texto, a palavra adquire uma significação própria. A metodologia do trabalho segue a linha empírico-indutiva, a qual formula juízos por meio da observação de fatos e da experiência, a partir de características provenientes do *corpus*.

Palavras-chave: Anáfora. Dêixis. Texto dramático. Tópico discursivo.

PEZATTO, Gabriella Monteiro. **Coreference and deixis**: dialogic maintenance operators in dramatic texts. 2014. 139 p. Dissertation (Master's Degree in Language Studies) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

ABSTRACT

The present paper aims at analyzing the anaphoric reference elements and deictic elements in conversational dialogues extract from three dramatic texts, in order to observe its influence in the composition of the ongoing conversational topic. Furthermore, the particularities of its application in the interaction of the discourse participants and the orality traces present in dialogues are also verified. The theater texts that were chosen to compose the research corpus are: *Eles não usam black-tie* (1956) by Gianfrancesco Guarnieri; *O pagador de promessas* (1959), by Dias Gomes and *Auto da Compadecida* (1955), by Ariano Suassuna. In the process of text construction, the anaphorics are responsible for the recapture of the referents aforementioned, inserted, or not, in textual surface, contributing for its topical progression. On the other hand, the deitic elements have the function of pointing at the situational surrounding of the interaction, constituting a bond between the linguistic production and the conversational context. Thus, the way of applying deixis and anaphora sets a strict relation with the discourse nature and motivation, since that, once it is inserted in determined contexts, the word acquires its own signification. The paper methodology follows the empirical-inductivist line, which formulates judgments by the means of facts observation and experience, on the basis of characteristics derived from the corpus.

Key words: Anaphora. Deixis. Discursive topic. Dramatic text.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Dicotomias estritas.....	54
Quadro 2 – Perspeciva do <i>continuum</i> tipológico.....	56
Quadro 3 – Diferença entre o texto narrativo e o texto dramático	71

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	– Total de elementos localizados na obra <i>O pagador de promessas</i>	85
Tabela 2	– Total de elementos localizados na obra <i>Eles não usam black-tie</i>	94
Tabela 3	– Total de elementos localizados na obra <i>Auto da Compadecida</i>	101

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
1 JUSTIFICATIVA	13
2 OBJETIVOS	16
2.1 OBJETIVO GERAL	16
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	16
3 HIPÓTESE	17
4 CONSTITUIÇÃO DO <i>CORPUS</i>	18
5 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	19
6 ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO	21
CAPÍTULO I – O PERCURSO DOS ESTUDOS DO TEXTO	22
1.1 A EVOLUÇÃO DAS CONCEPÇÕES DE LINGUAGEM	23
1.1.1 A Ampliação da Noção de Contexto	25
1.2 A LINGUÍSTICA TEXTUAL	26
1.2.1 Fatores de Textualidade	29
1.2.2 A Coerência Textual	32
1.3 A COESÃO TEXTUAL	33
1.3.1 A coesão Sequencial	36
1.3.2 A coesão Referencial.....	37
1.4 O PROCESSO DA REFERENCIAÇÃO	39
1.4.1 Modalidades de Correferência.....	39
1.5 A ENUNCIÇÃO	41
1.5.1 A Dêixis.....	43
1.5.1.1 Modalidades de dêixis	44
CAPÍTULO II – A LÍNGUA FALADA	47
2.1 NOÇÕES PRELIMINARES.....	48
2.1.1 A Organização da Língua Falada	49
2.1.2 Aspectos Característicos da Modalidade Falada	51
2.1.3 Perspectivas entre Fala e Escrita	53
2.2 A CONVERSAÇÃO	56
2.2.1 Conversação Natural e Artificial.....	59

2.2.2	Modalidades de Diálogos.....	59
2.2.3	A Análise da Conversação.....	60
2.3	O TÓPICO DISCURSIVO	62
2.3.1	Formação e Constituição do Tópico	63
CAPÍTULO III – A LINGUAGEM DO TEXTO DRAMÁTICO		66
3.1	O GÊNERO DRAMÁTICO	67
3.1.1	Características do Texto Dramático.....	69
3.1.2	Constituição Elementar do Teatro.....	70
3.1.3	Literatura Dramática no Brasil.....	72
3.2	O TEATRO BRASILEIRO MODERNO	73
3.2.1	Teatro Dramático e Teatro Épico	75
3.3	OS REPRESENTANTES DO GÊNERO DRAMÁTICO.....	76
3.3.1	<i>O Pagador de Promessas</i>	77
3.3.2	<i>Eles não Usam Black-tie</i>	78
3.3.3	<i>Auto da Compadecida</i>	80
CAPÍTULO IV – ANÁLISE E DISCUSSÃO DO CORPUS.....		82
4.1	PROCEDIMENTOS ADOTADOS	83
4.2	FORMAS DE COLETA DE OCORRÊNCIAS.....	83
4.3	ANÁLISE DA OBRA <i>O PAGADOR DE PROMESSAS</i>	84
4.4	ANÁLISE DA OBRA <i>ELES NÃO USAM BLACK-TIE</i>	94
4.5	ANÁLISE DA OBRA <i>AUTO DA COMPADECIDA</i>	100
4.6	ANÁLISE COMPARATIVA DAS OBRAS.....	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS		111
REFERÊNCIAS.....		114
ANEXOS		119
ANEXO A – <i>O pagador de promessas</i>		120
ANEXO B – <i>Eles não usam black-tie</i>		126
ANEXO C – <i>Auto da Compadecida</i>		132

CONSIDERAÇÕES

INICIAIS

Toda espécie de feras, de aves, de répteis e de seres marinhos se doma e tem sido domada pelo gênero humano; a língua, porém, nenhum dos homens é capaz de domar; é mal incontido, carregado de veneno mortífero.

(Tiago, 3:7-8)

1 JUSTIFICATIVA

Os estudos mais recentes do texto e de seus processos de construção salientam que os referentes textuais – objetos do texto – não coincidem com os objetos do mundo, visto que a língua não reflete a realidade, mas simplesmente a representa, de acordo com a visão de seu usuário. Da mesma forma, os referentes não constituem dados prévios, mas sim são construídos no próprio texto (KOCH, 2009, p.57).

Desse modo, o exame dos elementos constitutivos do texto, bem como suas formas de produção, demonstra que há muito a se compreender acerca da consolidação de um ato discursivo comum. É o produto da interação o responsável por fornecer respostas aos questionamentos acerca de sua composição, visto que o enunciador deposita no texto sua ideologia, tornando-o instrumento de transmissão de suas intenções.

A exposição marcada de textos orais na literatura não é um artifício usado apenas atualmente. Um autor que já se utilizava dos recursos da oralidade era Gil Vicente, com a finalidade de consentir maior expressividade ao texto, como se pode notar na obra *O auto da barca do inferno*, na qual o autor, por meio da inserção no texto de recursos próprios da oralidade, consegue assemelhá-lo à língua falada.

Acerca disso, Preti (2003) menciona que as obras de Gil Vicente foram bastante úteis aos estudos da língua, pois propiciaram uma “reconstituição da língua falada da época (século XV), servindo à filologia e à linguística histórica como documento para reconstituição das fases da língua” (p.63).

Assim, pode-se dizer que a finalidade da escritura de um texto teatral é a expressão oral, isto é, ele é produzido para a encenação em forma de espetáculo. É, então, por esse motivo, que certos autores recorrem a recursos da oralidade, com vistas a oferecer maior veracidade aos seus textos. Conforme salienta Urbano (2005), ao produzir uma obra dramática próxima da oralidade, o autor necessita estar atento a certas marcas naturais na fala: “o texto teatral apresenta semelhanças e particularidades em relação aos diálogos naturais e espontâneos” (p.196).

A utilização de elementos da modalidade falada no texto literário não significa, entretanto, que o diálogo construído seja a representação fiel do discurso

espontâneo, resultado da interação. Isso ocorre, pois, no diálogo da obra literária, não há recursos gráficos que possibilitem a marcação de alguns aspectos inerentes à fala, como hesitações, entonações, sobreposições de vozes etc.

Apesar de se estabelecer, em sua essência, como um discurso construído, o diálogo do texto literário, ainda assim, pode ser considerado como modelo de um esquema conversacional natural, tendo em vista que já fora internalizado por seu autor. Dessa forma, é possível encontrar nos textos exemplos expressivos de estratégias conversacionais, sendo que há, por parte do autor, um planejamento prévio para aproximar o texto escrito de um diálogo natural. (MARINHO, 2006, p.51). Então, por meio das citações de fala, é concebível descrever os hábitos linguísticos do falante e suas particularidades sócio-históricoculturais.

Isso significa que esses textos atuam como repertórios de modelos falados, associados a diálogos reais, guardados na memória de quem escreve. Dino Preti (2004, p.151) denomina essa técnica de “estratégias conversacionais”. Para ele, o texto literário serve, então, como instrumento para a análise linguística, podendo até mesmo substituir o exame de uma gravação de uma interação face a face (p.151).

O autor ainda acrescenta que a língua escrita literária oferece exemplos expressivos dessas estratégias conversacionais, as quais podem, às vezes, não ser encontradas na língua falada espontânea. Os personagens do diálogo artificial podem surpreender pela forma como expressam, simulam ou escondem suas intenções; como marcam, por meio de suas palavras, uma aproximação ou um distanciamento de seu interlocutor; como chegam por meios verbais diferentes ou até pelo próprio silêncio aos fins que pretendem; como se tornam intencionalmente claros ou obscuros no que pretendem transmitir (2000, p.207).

Por conseguinte, é possível afirmar, então, que os diálogos provenientes de textos literários são recursos capazes de oferecer exemplos expressivos de interação e, também, de como seu autor, por intermédio dos personagens, utiliza as estratégias conversacionais com vistas a manter uma interação coesa e alcançar seus objetivos. Conforme fora mencionado, essas estratégias conversacionais encontram-se internalizadas pelo autor do diálogo – no

caso, das obras –, ou seja, o diálogo é pensado e composto por meio das experiências vivenciadas por seu autor.

Portanto, a partir do exposto, justifica-se a escolha da constituição do *corpus* com vistas ao exame dos elementos linguísticos sob investigação no trabalho, a correferência e a dêixis.

2 OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GERAL

O trabalho possui como objetivo geral observar a forma como a correferência e a dêixis atuam na composição do tópico conversacional, bem como na construção do espaço comum entre seus participantes e o contexto.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Os objetivos específicos dividem-se em:

- a) analisar, por meio dos elementos constituintes, o funcionamento dos textos literários selecionados;
- b) verificar as particularidades do uso dos elementos correferenciais e dêiticos em cada um dos três textos estudados;
- c) estudar as marcas da oralidade presentes nos textos e os efeitos de sentido por ela produzidos.

3 HIPÓTESE

A busca pela resposta à questão fundamental para a realização do trabalho, que era a de como realizar uma análise de textos que, em sua essência, são provenientes da língua escrita por meio do embasamento teórico dos estudos de língua falada, foi a que norteou os primeiros estudos da pesquisa. Como se pode afirmar, de acordo com os fundamentos expostos na justificativa, há uma interação presente no diálogo construído, a qual pode ser observada e analisada como um *corpus* genuíno pelos estudos da língua falada e da análise da conversação. Isso é reiterado por Tannen (1996, p. 140) ao afirmar que os diálogos provenientes de textos literários apresentam modelos ideais de estratégias conversacionais.

Sabe-se que, muitas vezes, o material proveniente do diálogo espontâneo, o qual deveria ser corriqueiro, apresenta falta de naturalidade, a qual pode ser gerada pela inibição do falante diante do gravador, pela preocupação com as escolhas lexicais, ou mesmo por medo de errar gramaticalmente. Também ocorre de não se encontrar, nas gravações, os tópicos desejados para estudos, como bem define Tannen (1996), ao dizer que, muitas vezes, os diálogos parecem “modelos pré-concebidos” (p.139).

A respeito do diálogo literário, a autora ainda revela que, se importa descobrir o modelo ideal da estratégia conversacional, é muito frutífero observar, primeiramente, o diálogo artificial, a fim de que se compreenda quais são supostos gerais assumidos inconscientemente, para, em seguida, retornar à conversação natural e estudar como eles podem ser exemplificados no uso literário (1996, p.140).

4 CONSTITUIÇÃO DO CORPUS

O *corpus* do trabalho é constituído por três obras brasileiras do gênero dramático, provenientes do período literário compreendido como Modernismo brasileiro: *Eles não usam black-tie* (1956), de Gianfrancesco Guarnieri; *O pagador de promessas* (1959), de Dias Gomes e *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna. Optou-se, na pesquisa, pelo trabalho com textos literários devido à literatura brasileira oferecer um leque abrangente de possibilidades para a realização de diversos estudos. Assim, as obras selecionadas apresentam uma grande variedade de exemplos a serem colhidos, os quais são localizados nas páginas dos atos iniciais de cada texto, com vistas à melhor localização dos elementos sob observação nos textos.

Assim, é importante salientar que a pretensão do trabalho com o uso dos textos é encontrar, de forma eficiente, por meio da interação entre os personagens dos diálogos, aquilo que explicita Koch (2003): “a capacidade que tem o ser humano de interagir socialmente por meio de uma língua, das mais diversas formas e com os mais diversos propósitos e resultados” (p.12).

5 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A pesquisa foi realizada por meio de busca e coleta de ocorrências dos elementos sob análise nos textos dramáticos citados. Nesses textos, em que predomina o diálogo simétrico, foram utilizadas variáveis definidas a partir de características correspondentes ao material selecionado. As ocorrências localizadas nos textos foram classificadas a partir dessas variáveis e os dados obtidos foram analisados a fim de se compreender o papel desempenhado pelos elementos dêiticos e anafóricos na construção do texto.

Considerando-se as peculiaridades inerentes da linguagem literária, é apropriado recordar que o estilo relativo ao material selecionado para a constituição do *corpus* da pesquisa é bastante opulento e fértil. Devido a isso, rejeitou-se na pesquisa a possibilidade da adoção de uma metodologia pautada em categorias fixas.

Logo, o trabalho é concernente ao paradigma pós-positivista¹, já que foi executado por meio de investigações que levaram à classificação à análise de um determinado tópico levantado, no qual se justificou sua validade por meio de uma série de garantias ou mesmo de exclusões, as quais poderiam ser alteradas ou descartadas no avançar da pesquisa.

De acordo com Guba e Lincoln (2006), a natureza das construções sociais sugere que as elaborações individuais só emergem e se moldam por meio da interação entre pesquisador e objeto. Assim, tendo em vista que o objeto de estudo foi composto de elementos do discurso procedentes de textos teatrais, os dados obtidos na pesquisa foram estudados por meio da interpretação, o que tornou a pesquisa embasada no paradigma *construtivista*.

O estudo dos fenômenos analisados, então, foi compatível com o método *empírico indutivo*, o qual formula juízos de acordo com a observação de fatos e por meio do conhecimento empírico, segundo um determinado comportamento observado e a partir dos dados coletados na pesquisa, de modo que se possa criar uma generalização. Dessa forma, os fenômenos característicos da fala foram analisados e determinados a partir da situação em que se encontraram inseridos. Assim, foi possível transpor a complexidade da significação de um

¹ Pós-positivismo: teoria filosófica que não crê que o conhecimento humano se dê por meio do incontestável, mas sim por meio da formulação de hipóteses.

discurso expresso pelo autor para a compreensão daquilo que é extraído por meio da leitura.

Sabe-se que o universo da linguagem compreende o objeto do conhecimento e das proposições, e que sua relação com o mundo não significa, entretanto, que ele se torne objeto da linguagem. Desse modo, é de suma importância que se leve em conta, nas investigações, a compreensão adquirida na experiência de vida.

Schwandt (2006, p.198), ao mencionar que a compreensão não é, primordialmente, uma tarefa que possa ser regida por procedimentos ou regras, mas, sim, justamente, uma condição do ser humano, afirma que: “a compreensão é a interpretação”, a qual ocorre de modo participativo, tradicional e dialógico, resultando em um significado que é “negociado mutuamente no ato da interpretação e não simplesmente descoberto” (SCHWANDT, 2006, p. 199, grifo nosso).

Desse modo, buscou-se a compreensão das relações estabelecidas pelos elementos referenciais e dêiticos de modo interpretativo, por meio de relações semânticas de inferência que fizeram com que os elementos fossem classificados e agrupados de modo semelhante ou diferente, de modo que se chegasse a uma análise de dados mais bem-sucedida.

A pesquisa perpassou, então, dois momentos. Um primeiro, de caráter essencialmente *quantitativo*, de busca e coleta de ocorrências dos elementos estudados e outro *qualitativo*, que depreendeu o objetivo maior do trabalho, que foi o de interpretar e compreender os itens investigados, bem como os traços característicos da utilização desses objetos discursivos, os quais adquirem sentidos particulares e únicos de acordo com o contexto em que estão empregados.

6 ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO

O trabalho está organizado em quatro capítulos. Conforme é descrito abaixo, a opção de estrutura foi a de, inicialmente, apresentar todo o referencial teórico e, depois, no capítulo da análise, retomar conceitos citados na teoria, selecionando trechos da obra que comprovam os argumentos apresentados na análise.

As etapas da pesquisa percorrem os seguintes passos:

Capítulo I: Embasamento teórico acerca do percurso da Linguística até a constituição da Linguística Textual, ressaltando os elementos constituintes da análise do trabalho: a correferência e a dêixis.

Capítulo II: Embasamento teórico sobre as questões da consolidação dos estudos de Língua Falada, conversação, Análise da Conversação e tópico discursivo.

Capítulo III: Embasamento teórico referente ao gênero dramático, utilizado no *corpus* da pesquisa: o texto dramático, envolvendo suas particularidades, seu histórico no país e a abordagem dos textos empregados nas análises, bem como de seus respectivos autores: *Eles não usam black-tie*; *O pagador de promessas* e *Auto da Compadecida*.

Capítulo IV: Análise do *corpus* e discussão, contemplando o levantamento dos dados, análise, casos particulares e análise comparativa entre os estudos, a qual, por fim, leva às considerações finais.

Capítulo I

O PERCURSO DOS ESTUDOS DO TEXTO

Não há narrativa natural; toda narrativa é uma escolha e uma construção; é um discurso e não uma série de acontecimentos.

(Tzvetan Todorov)

1.1 A EVOLUÇÃO DAS CONCEPÇÕES DE LINGUAGEM

A linguagem, prática social que expressa na língua sua realização material com a finalidade de comunicação, já foi concebida de maneiras distintas ao longo do percurso dos estudos linguísticos. As concepções de linguagem variam conforme a representação que se adote como conceito de língua. A trajetória da Linguística demonstra que as formas de compreensão da língua situam-se por perspectivas diferentes, modificando-se de acordo com a evolução de seus estudos.

A mais antiga concepção, surgida na Grécia e adotada até o século XX, concebia a linguagem como a representação do pensamento, na qual havia o predomínio da consciência individual na realização linguística – sujeito lógico – e seu sentido era estabelecido unicamente pela ação do sujeito enunciador.

Nessa ocasião, o texto era compreendido como o produto lógico do pensamento, em que o destinatário da mensagem a recebia de forma passiva, cabendo a ele, simplesmente, sua decodificação. Essa propriedade desconsiderava por completo o conhecimento de mundo, além de a concepção também não levar em conta os fatores envolvidos na produção do texto.

A segunda forma de representação exprime a noção de um sujeito constrangido pelo sistema e pelo inconsciente. Na concepção anterior, o sujeito da enunciação era o único responsável pela construção de seu sentido, porém, nesta, ocorre a perda de sua autonomia discursiva, visto que, enquanto o autor/falante supõe ser o dono daquilo que diz, ele é iludido.

Assim, pode-se afirmar que o indivíduo que pronuncia o discurso era visto apenas como o canal para a exposição interior que dele se utilizou para o instante da enunciação. Inexistia, nessa concepção, um sujeito ativo, dado sua inconsciência, que o tornava somente uma ferramenta de comunicação.

Nessa perspectiva, então, a língua era compreendida como um sistema, isto é, um conjunto organizado de regras de combinação e signos cuja serventia consistia na veiculação de conteúdos e transmissão de informações, de modo que o uso e a interação eram completamente desconsiderados. Essa concepção estruturalista, por considerar que a maior unidade linguística existente até então era a frase, não levava em conta o sujeito da interlocução.

Os estudos mais recentes, que promovem a concepção sociointeracionista da linguagem, defendem a interação entre os participantes do

diálogo, ou seja, já consideram o fato de o código linguístico exercer a função de mediador dialógico dos sujeitos do discurso, os quais são interativos e inseridos em uma situação de comunicação concreta.

As formas de compreensão e a produção de sentidos, nessa acepção, não são concebidas como a simples captação de uma exposição mental ou como a decodificação de mensagens, mas são construídas na interação com o texto, os sujeitos participantes de sua produção e o contexto. Acerca disso, Galembeck (2005) expõe:

O sentido de um texto é construído (ou reconstruído) na interação texto-sujeitos (ou texto co-enunciadores) e não como algo prévio a essa interação. A coerência, por sua vez, deixa de ser vista como mera propriedade ou qualidade do texto, e passa a ser vista ao modo como o leitor/ouvinte, a partir dos elementos presentes na superfície textual, interage com o texto e o reconstrói com uma configuração veiculadora de sentidos (p.75).

Então, a partir dessa concepção, o texto já não é mais compreendido como um produto cujos dados estão dispostos de modo pronto e acabado, mas como um todo que está em processo de desenvolvimento no ato da interação. Ele não possui, portanto, uma existência anterior ao instante de comunicação.

Dessa forma, ao produzir um texto, o sujeito expressa sua própria realidade que, entretanto, não é particularmente dele, visto que todo evento de comunicação, por ser situado, só passa a existir, de fato, quando é transmitido a alguém que partilhe traços comuns aos seus – como o código linguístico e as convenções sociais – que o permitam ter a capacidade de criar um contexto no qual possa ser inserido e gerar um sentido para ambos. Koch (2009) salienta a relevância desse importante passo para os estudos do texto:

[...] já não se trata de pesquisar a língua como sistema autônomo, mas sim o seu funcionamento nos processos comunicativos de uma sociedade concreta. Passam a interessar os “textos-em-funções” (p.13-14).

Destarte, o avanço dos estudos denota que o sujeito pôde adquirir propriedade perante seu discurso, o qual, por sua vez, é resultante de uma interação

interpessoal e contextual. A produção do texto, portanto, é condizente com a intencionalidade que o autor/falante pretende atribuir ao seu discurso.

1.1.1 A ampliação da Noção de Contexto

A noção de contexto hoje predominante também decorre de um extenso caminho. Inicialmente, nos idos das primeiras pesquisas acerca do texto, como mencionado anteriormente, não se considerava o sujeito, pois a maior unidade linguística estudada era a estrutura das frases e, portanto, como não existem indivíduos que se comunicam por frases isoladas, considerar o sujeito nessa concepção não seria possível. O contexto, então, era concebido apenas como cotexto, ou seja, encontrava-se fixado às unidades linguísticas presentes no texto.

Com o advento da pragmática², passou-se a considerar a interlocução, na qual o plano do texto determinava as funções comunicativas nele contidas e elas, por sua vez, determinavam suas estruturas externas. Essa relação entre os elementos do texto levava em conta a intenção do sujeito, que passou a estar inserido no contexto, porém, a concepção ainda desconsiderava seu aspecto social, como expõe Koch (1997):

A simples incorporação dos interlocutores, porém, ainda não se mostrou suficiente, já que eles se movem no interior de um tabuleiro social, que tem suas convenções, suas normas de conduta, que lhes impõe condições, lhes estabelece deveres e lhes limita a liberdade. Além disso, toda e qualquer manifestação de linguagem ocorre no interior de determinada cultura, cujas tradições, cujos usos e costumes, cujas rotinas devem ser obedecidas e perpetuadas (p.23).

Após nova ampliação dos conceitos, chegou-se à noção do contexto sociocognitivo, que, de modo geral, compreende todos os demais tipos de contexto. Inclui tanto o cotexto, como a situação de comunicação e o entorno sócio-histórico-cultural em que os interlocutores se encontram. Abrange os mais diversos tipos de conhecimento armazenados na memória dos participantes, os quais necessitam ser mobilizados para o ato interacional. Dessa forma, o contexto flui na interação, caminha com ela, é dinâmico.

² Cf. Koch (2009. p.13), a virada pragmática foi a guinada dos estudos linguísticos em direção ao uso da língua, em que seus usuários e o contexto acordam entre si os diversos aspectos das situações de comunicação.

Ainda de acordo com Koch (2009, p.32), a relação estabelecida entre linguagem e cognição é estreita, de constituição recíproca, pois, à medida que se supõe não ser provável que preexista pensamento ou qualquer forma de capacidade cognitiva excluindo-se a linguagem, do mesmo modo, não há como conceber a linguagem fora dos processos humanos de interação.

Incorporado, então, na concepção sociointeracionista da linguagem, o conceito de contexto é ampliado novamente, passando a ser representado pelo espaço mútuo em que os sujeitos se constroem no diálogo. Nessa perspectiva, o sentido de um texto é completamente dependente da ação de seus usuários, os quais, como bem explica Koch: “são, portanto, ‘estrategistas’, na medida em que, ao jogarem o ‘jogo da linguagem’, mobilizam uma série de estratégias – de ordem sociocognitiva, interacional e textual – com vistas à produção de sentido” (KOCH, 2009 a, p.19).

Portanto, a evolução apresentada tem a pretensão de demonstrar, ainda que brevemente, os caminhos perpassados pelos estudos linguísticos até alcançar a concepção interacionista da linguagem. De acordo com essa concepção, os sujeitos participantes do ato discursivo são construtores sociais e o texto é o próprio espaço mantenedor da interação, em que os interlocutores interativos constroem-se e, também, são por ela construídos no momento da comunicação (KOCH, 2009, p. 33).

1.2 A LINGUÍSTICA TEXTUAL

A Linguística Textual teve início na década de 1960, na Europa, especialmente na Alemanha, a partir dos estudos de Robert de Beaugrande e Wolfgang Dressler, e adquiriu projeção a partir da década seguinte, tendo como objeto específico, de acordo com Galembeck (2005, p.72) “os processos de construção textual, por meio dos quais os participantes do ato comunicativo criam sentidos e interagem com outros seres humanos.” Foi, dessa forma, que um novo ramo da Linguística cujo objeto de investigação estava profundamente centrado no texto consolidou-se.

A preocupação inicial dos estudiosos concentrou-se na descrição dos fenômenos sintático-semânticos presentes em enunciados ou séries de

enunciados, sendo que, alguns deles, inclusive, já haviam sido estudados no nível da frase.

Esse primeiro momento, denominado de *análises transfrásticas*, foi marcado por não existir um estudo do texto propriamente dito, já que ele era compreendido apenas como uma sequência de frases isoladas que não compunham uma unidade semântica. Nessas análises, então, eram observados apenas os elementos estruturais que se situavam dentro da frase, como a anáfora, os conectivos, o uso dos tempos verbais, entre outros.

Apesar da superficialidade com que se estudavam os aspectos relativos ao texto, nesse período, já se entrevia que os fenômenos gramaticais ultrapassavam a estrutura da frase e que, por isso, havia a consciência da necessidade de ir além dela. Entretanto, as análises transfrásticas ainda não consideravam o texto como unidade dotada de sentido.

Ainda na década de 70, os estudiosos da língua passaram a atentar-se ao fato de que as gramáticas de frase apresentavam lacunas no tratamento de fenômenos como a correferência, a pronominalização, a ordem das palavras no enunciado, a relação tópico-comentário, a entoação, além de várias outras que só podiam ser devidamente explicadas no nível textual ou, então, com referência a um contexto situacional.

Esses fatos, somados à necessidade de integração do conhecimento do falante na construção do texto e no estabelecimento de sua rede de relações, foram os desencadeadores do empenho dos linguistas na criação das *gramáticas de texto*, como comenta Koch (2010), a esse respeito:

A partir da descrição de fenômenos linguísticos inexplicáveis pelas gramáticas de frase – já que um texto não é simplesmente uma sequência de frases isoladas, mas uma unidade linguística com propriedades estruturais específicas -, tais gramáticas têm por objetivo apresentar os princípios de constituição do texto em dada língua (p. 7).

Além da ampliação do conceito de texto, o desenvolvimento das gramáticas possibilitou a instituição de duas noções importantes no tocante aos estudos acerca do tema. Uma delas foi o conhecimento de que o texto constitui a unidade linguística mais elevada, da qual se desdobram unidades menores, assim como ele, passíveis de classificação. A outra noção, que contemplou a primeira

apresentada, exprimia a ideia de que não existe continuidade entre frase e texto, pois as unidades são distintas e o texto não é somente o resultado do somatório de suas partes, mas sim sua estrutura como um todo resulta em sua formação semântica (GALEMBECK, 2005, p. 76).

Apesar do avanço na consideração do texto como unidade, os estudiosos desse período ainda conservavam como principal objetivo a formulação de regras que fossem capazes de identificar se um texto atendia aos requisitos necessários à verificação de sua boa formação. Isso ocorria, pois a gramática de texto fundamentava-se na gramática gerativa, em que se procurava definir o percurso gerativo do texto.

Na década de 1980, várias Teorias do Texto foram fundamentadas por linguistas, nas quais se destacou o trabalho de Beaugrande & Dressler ao enfatizarem que o texto era originado por múltiplas operações cognitivas interligadas e, também, por constituírem os padrões de textualidade, os quais foram divididos em fatores semântico/formais (coesão e coerência) e pragmáticos (intencionalidade, aceitabilidade, situacionalidade, informatividade e intertextualidade), que são conceituados no subitem a seguir.

O linguista Charolles teve seu trabalho voltado à competência textual do falante, que foi estruturado em três divisões básicas: *formativa* (capacidade de produzir, ler e compreender textos, verificando sua boa ou má formação), *transformativa* (capacidade de resumir, parafrasear ou reformular um texto, além de verificar o resultado dessas atividades) e *qualificativa* (capacidade de identificar o tipo ou gênero de um texto e de produzir um texto de um tipo particular) (GALEMBECK, 2005, p.71).

Schmidt definiu texto como qualquer expressão de um conjunto linguístico em um ato global de comunicação, o qual é pertinente a um “jogo de atuação comunicativa” de modo que ele preencha uma função legítima reconhecível e seja tematicamente orientado (KOCH, 2009, p.16).

O trabalho de Van Dijk demonstrou uma evolução às teorias formuladas até então, visto que o linguista voltou-se à macroestrutura do texto, passando a considerar a interação como um ato global, ao levar em conta, definitivamente, o papel do ouvinte na interação, além de seu propósito, o assunto e a intenção de uma atividade discursiva.

Atualmente, o fator da textualidade vem enfatizando os processos de organização global dos textos, em que assumem particular importância as questões de ordem sociocognitiva, que envolvem questões como a referenciação, o acesso ao conhecimento prévio, a relação entre oralidade/escrita, o estudo dos gêneros textuais, a partir da perspectiva bakhtiniana³, o qual ocupa lugar de destaque nas pesquisas sobre o texto e revela-se, hoje, um terreno extremamente promissor (KOCH, 2001, p. 8).

Em síntese, pode-se afirmar que a Linguística Textual tem contribuído significativamente com seu escopo voltado para os estudos do texto e a construção de seus sentidos, garantindo, dessa forma, grandes avanços no campo da textualidade.

1.2.1 Fatores de Textualidade

Para a construção de um texto, faz-se necessária a confluência de vários critérios que se referem tanto a aspectos que circundam o texto (formais, sintáticos e semânticos) quanto a aspectos centrados no usuário (pragmáticos como locutor e interlocutor, contexto de interação, entre outros).

Assim, para Val (1999, p. 3), o texto, seja em sua modalidade escrita ou falada, é definido como uma “unidade linguística comunicativa básica”, empregado como um conjunto de elementos que tem a finalidade de comunicação. A autora acredita que um texto será bem compreendido quando contiver três aspectos fundamentais: o pragmático, que funciona atuando na informação e na comunicação, o semântico-conceitual, dependente de sua coerência e o formal, que depende da coesão.

Beaugrande e Dressler (1981), *apud* Koch (2009, p. 35), atribuem o nome de textualidade ao conjunto de características que fazem com que um texto não seja apenas uma sequência de frases desconexas.

Dessa forma, esse conjunto de particularidades responsáveis por caracterizar uma manifestação linguística como um texto, apresenta sete fatores, que podem ser divididos em duas categorias:

³ É importante salientar que a questão dos gêneros, na perspectiva bakhtiniana, não diz respeito apenas aos gêneros textuais, mas também aos gêneros do discurso, os quais levam em conta a competência discursiva do produtor do texto.

– Fatores que se relacionam a aspectos pragmáticos:

- Intencionalidade
- Aceitabilidade
- Situacionalidade
- Informatividade
- Intertextualidade

Os fatores da intencionalidade e da aceitabilidade estão centrados no enunciador e no enunciatário da mensagem, respectivamente. A intencionalidade da obra busca um discurso coerente, coeso e capaz de satisfazer os objetivos que tem em mente em uma determinada situação comunicativa. Sua meta, que pode ser a de informar, impressionar, alarmar, convencer, pedir, entre outras, vai orientar a produção do texto.

Subi a porta e fechei a escada. Tirei minhas orações e recitei meus sapatos.
Desliguei a cama e deitei-me na luz. Tudo porque ele me deu um beijo de boa noite. (Autor anônimo)

No texto, o locutor teve a intenção de mostrar-se confuso devido ao beijo que ganhara. Seu propósito era demonstrar, por meio da desorganização de qualquer rotina normal, que após ter sido beijado tudo o que estaria dentro da normalidade tornou-se adverso.

O critério da aceitabilidade, ao contrário do anterior, alude à expectativa do receptor de que o conjunto de ocorrências a que se defronta é coerente, coeso, útil e relevante, capaz de levá-lo a adquirir conhecimentos ou a contribuir com os objetivos do emissor.

O sinal vermelho foi feito para parar, você sabia?

Nesse texto⁴, observa-se que há, entre locutor e interlocutor, uma relação de cooperação, pois, por meio dos elementos textuais nele presentes, é

⁴ Exemplo criado para o trabalho.

possível que o receptor estabeleça a coerência de acordo com sua própria interpretação, de acordo com seu conhecimento empírico.

O fator situacionalidade diz respeito aos elementos responsáveis pela relevância do texto de acordo com o contexto em que ocorre. Todo texto é produzido em um determinado momento para um determinado fim, dessa forma, ele deve conter marcas que permitam identificá-lo como pertinente face ao contexto. Por isso, é essencial ao produtor saber com que conhecimentos do receptor ele pode contar e o que, portanto, não precisa explicitar no seu discurso.

Começemos a aula de Geometria discorrendo sobre a importância das leguminosas para a vida dos nativos de comunidades ribeirinhas

O exemplo⁵ demonstra que o que é veiculado pelo texto não está adequado à situação comunicativa de uma aula de Geometria, o qual não é, portanto, relevante ao contexto em questão.

A informatividade diz respeito à medida que as informações contidas em um texto são esperadas ou não, conhecidas ou não, no plano conceitual e no formal. A atenção do receptor, diante de um texto, é dependente do grau de informatividade que ele apresenta; isso significa que o ideal de um texto consiste em obter um nível mediano de informações, no qual se alterne o seu processamento imediato - o conhecido - com o processamento mais trabalhoso, que envolve os dados novos.

Além disso, o índice de informatividade precisa atender a outro requisito: a suficiência de dados. Isso significa, para Costa Val (1999, p.6), que o texto necessita apresentar todas as informações necessárias para que seja compreendido com o sentido almejado pelo produtor.

O Brasil é um país maior do que os menores e menor do que os maiores. É um país grande, porque, medida sua extensão, verifica-se que não é pequeno. Divide-se em três zonas climática absolutamente distintas: a primeira, a segunda e a terceira. Sendo que a segunda fica entre a primeira e a terceira [...] (Millôr Fernandes).

⁵ Exemplo criado para o trabalho.

No exemplo acima, o nível de informatividade é muito baixo, visto que os fragmentos nele citados já fazem parte do conhecimento empírico do leitor, como é bastante claro que algo que é grande não é, por consequência, pequeno. Nesse caso, a baixa informatividade foi ocasionada intencionalmente pelo autor, visto que sua intenção era a de causar humor.

O fator da intertextualidade compreende as diversas maneiras pelas quais a compreensão de um texto depende do conhecimento de outros textos anteriormente produzidos, isto é, ocorre quando o texto é construído por intermédio do já-dito.

Há malas que vêm de trem.

É possível notar no exemplo⁶ que o intertexto ocorre com o ditado popular “Há males que vêm para bem”, com a intenção de parodiá-lo.

– Fatores centrados em aspectos linguísticos do texto:

- Coerência
- Coesão

Dos aspectos de textualidade centrados no texto, podem ser observados os elementos coesivos inerentes à superfície textual (anáfora) e ao contexto da situação comunicativa (dêixis). Os mecanismos que se concentram no texto e referem-se ao estabelecimento de suas relações de sentido são os fatores da coesão e da coerência textual⁷, os quais serão explicitados abaixo.

1.2.2 A coerência Textual

A coerência textual faz menção aos modos como os elementos do universo do texto, isto é, as relações e conceitos subjacentes à superfície textual, ligam-se e formam uma única configuração. A coerência é definida por meio de

⁶ Exemplo criado para o trabalho.

⁷ A coerência textual não está centrada unicamente no texto, já que também leva em conta questões de ordem sociocognitiva acerca dos participantes envolvidos no entorno constituinte do texto.

relações sociais e processos cognitivos por meio da rede de conexões entre os interlocutores, já que o sentido do texto não se esgota nele próprio, mas sim nas relações criadas pelos usuários a partir do contato com o texto. Isso ocorre devido à significação do texto não ser somente concebida pelo produtor, mas também, pelo receptor, que tem a função de interpretá-lo.

A água ferve a zero grau.

Nota-se que na oração⁸ acima não há coerência, pois é de esperar que por intermédio do conhecimento empírico, o receptor da mensagem saiba que a temperatura de ebulição da água é de cem graus *celsius*, o que permite concluir que o conteúdo do texto não é lógico, logo, não é coerente.

1.3 A COESÃO TEXTUAL

A coesão textual refere-se à forma como os elementos linguísticos presentes na superfície do texto se relacionam entre si. Essa relação objetiva o estabelecimento de relações de significação, dentro de sua estrutura interna, a fim de que as ideias se liguem umas às outras e formem um fluxo lógico, contínuo e que alcancem, assim, uma unidade semântica.

Halliday e Hasan (1976, p.31), primeiros teóricos a estudar os elementos coesivos, autores da obra intitulada *Cohesion in English*, estabelecem que o que se pode determinar se uma série de sentenças constitui um texto, ou não, são as relações coesivas estabelecidas entre essas sentenças e com elas. Atribuem o nome de *tessitura* aos recursos de coesão que vão consentir a relação semântica ao texto.

Esses autores, cuja obra clássica serviu como base para grande parte dos estudos posteriores, mencionam a existência de cinco formas de coesão, sendo elas: a referência, a substituição, a elipse, a conjunção e a coesão lexical. Por meio de estudos realizados a partir desse método, hoje, se classificam os recursos coesivos em dois grandes grupos, os quais são responsáveis pelos movimentos de

⁸ Exemplo criado para o trabalho.

construção do texto: a coesão sequencial e a coesão referencial (KOCH, 2009, p.35).

A coesão sequencial é representada por meio de procedimentos linguísticos que têm por função estabelecer, entre os segmentos do texto, relações lógicas – semânticas, pragmático-discursivas – entre as ideias do texto, na medida em que faz progredir o fluxo de informações.

A coesão referencial é a responsável pela retomada dos elementos linguísticos da superfície textual. Constitui uma atividade essencialmente discursiva, pois é executada por sujeitos ativos na interação, os quais atuam sob aquilo que está linguisticamente disponível, tendo como finalidade a realização da necessidade discursiva de cada um (KOCH, 2009, p.59).

Fávero (2002, p. 13), ao mencionar as inúmeras formas de classificação das relações coesivas que podem estabelecer-se formalmente em um texto, enfatiza que a estrutura referencial assume um caráter central na textualização, visto que, por meio dela, o texto alcança estabilidade e continuidade, contribuindo decididamente para a coerência do discurso.

Pode-se determinar uma diferenciação entre os conceitos de referência e referenciação, como se estabelece, por analogia, a relação instituída entre a língua e o mundo, de modo que aquela o copia ou o reflete. Todavia, é importante frisar que a língua não reproduz o próprio mundo, mas cria uma representação dele. Isso ocorre porque toda linguagem é essencialmente subjetiva.

Dessa forma, a relação estabelecida entre a língua e o mundo é sempre mediada pelo sujeito (homem), o qual é responsável por criar suas próprias representações, que variam conforme o conhecimento prévio e a acessibilidade, isto é, a ancoragem em um determinado contexto sociocultural e discursivo, o qual é sempre compartilhado por meio de sua rede de relações sociais, cognitivas etc.

Por meio dessa alusão, pode-se compreender que a referenciação diz respeito ao processo de construção dos referentes e das representações. Já o referente, torna-se o aparato que permite ao autor a exposição de suas ideias.

Para a vertente sociointeracionista, o conceito de referência é contemplado como a base da significação e dos referentes, considerados como “*objetos de discurso*” (SOUZA, 2010, p. 42), os quais são inteiramente dependentes da atividade discursiva.

Desse modo, é por meio do processo de referenciação que se antecipam ou são retomados os elementos do discurso, com a finalidade de obtenção de um sentido consistente. Esses elementos atuam em duas direções: a referência projectiva (catáfora) e a forma de remissão mais comum, a retrospectiva (anáfora).

A catáfora é o elemento que possui a função de antecipar daquilo que será explicitado na superfície textual, ou seja, atua de modo a adiantar a exposição de outro termo que será introduzido posteriormente no mesmo texto. Assim, no enunciado:

Esta obra é um marco da literatura brasileira: *Memórias Póstumas de Brás*

O pronome *esta* é uma forma de remissão catafórica, visto que remete ao nome da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* que é, posteriormente, inserido no texto⁹, indicando claramente que o pronome introduz um referente textual posterior.

O uso da expressão catafórica age de modo a criar no leitor/ouvinte uma expectativa do que será exposto ulteriormente. O emprego da pontuação – dois pontos – é bastante comum após a introdução do elemento catafórico, visto que precede uma explicação, além de expressões com a mesma finalidade, como: *ou seja, isto é*, etc.

A referência catafórica também pode ser realizada por meio de pronomes demonstrativos ou indefinidos neutros (tudo, nada, isso, isto, aquilo), ou, ainda, por nomes genéricos. Com menor frequência, a catáfora pode ocorrer com os outros tipos de pronomes, numerais e advérbios pronominais.

Já a forma de referência anafórica remete a um elemento mencionado anteriormente no texto, esteja esse elemento contido na superfície textual ou fora dela, isto é, no cotexto, ou ainda no contexto da situação que envolve o ato comunicativo. Assim, os elementos anafóricos são de suma importância para a coesão textual, já que todo texto necessita de retomadas para que seja bem articulado internamente, a fim de que o autor/falante supra a sua necessidade

⁹ Exemplo criado para o trabalho.

primordial com o texto, que é a de se comunicar e, por consequência, ser bem compreendido por seu leitor/ouvinte.

As formas de retomada não são realizadas linearmente e jamais são feitas de modo neutro, isto é, muitas vezes acabam por implicar em uma recategorização do termo a que se refere, uma vez que os elementos correferenciais podem introduzir, também, novos dados, como será posteriormente exemplificado no capítulo.

1.3.1 A Coesão Sequencial

A coesão sequencial é a estrutura responsável por estabelecer a progressão do texto, como forma de determinar a relação lógica entre seus elementos, mantendo o fio discursivo. Para tanto, em grande parte das vezes, são utilizados os elementos conectivos.

A progressão do texto, segundo Koch (2010, p.118), pode ser feita com ou sem os elementos recorrentes. Pode-se falar em sequenciação frástica, quando não ocorrem procedimentos de recorrência estrita e em sequenciação parafrástica, quando ocorrem procedimentos de recorrência.

Enquadram-se entre os mecanismos de sequenciação frástica os seguintes procedimentos: manutenção temática, progressão temática, progressão temática linear, progressão temática com um tema constante e encadeamento (por justaposição e por conexão).

Entre os mecanismos que realizam a sequenciação parafrástica inserem-se mecanismos como: recorrência de termos, recorrência de estruturas, recorrência de conteúdos semânticos, recorrência de tempo e aspecto verbal.

Assim, a sequenciação pode ser feita de forma temporal ou por conexão, recorrendo a recursos como a seleção de campos lexicais, o inter-relacionamento entre dois ou mais campos em face da produção de certos efeitos de sentido, os variados tipos de articulação tema-remática e o encadeamento ou a conexão nos textos.

A coesão temporal refere-se à sequência de ordem em que os enunciados se apresentam em um determinado texto, isto é, ela é a responsável por certificar se os fatos ocorrem dentro de uma sequência lógica possível de tempo. Se a ordenação temporal não satisfizer a essa condição, o texto apresentará problemas

no seu sentido. A coesão temporal é, então, assegurada pelo emprego adequado dos tempos verbais, obedecendo a uma sequência plausível do uso de advérbios que ajudam a situar o leitor no tempo (conectores temporais).

A sequenciação por conexão designa a interdependência semântica que há entre uma sentença e outra por meio de pausas e conectores, os quais não só unem as partes do discurso como também norteiam sua argumentação.

1.3.2 A Coesão Referencial

Conforme já foi mencionado, a coesão referencial retoma os elementos linguísticos do texto. Por meio dela, antecipam-se ou são retomados os elementos do discurso, com a finalidade de obtenção de um sentido concreto. Os mecanismos envolvidos nesse processo são os referentes anafóricos e catafóricos.

Uma questão que tem sido discutida há bastante tempo por diversas teorias refere-se ao fato de a língua representar o mundo. De acordo com Koch (2009, p. 57), o cérebro humano não opera como um sistema de espelhamento, ou seja, a maneira de ver e dizer o real não coincide com o próprio real. A língua reelabora os dados sensoriais para fins de apreender e compreender e, essa elaboração, se dá essencialmente no discurso. Também não postula uma reelaboração subjetiva individual: ela deve obedecer a restrições impostas pelas condições sociais, culturais, históricas e, finalmente, pelas condições de processamento decorrentes do uso da língua.

Assim, partindo dessa concepção de que a língua não apresenta uma relação direta com objetos do mundo e de que eles são criados pelo próprio discurso, a visão discursiva sobre a referenciação amplia os horizontes desse processo: no conceito tradicional sobre a referência, o limite para as ancoragens era o texto; porém, nessa nova perspectiva, o limite torna-se a memória discursiva. Isso significa que as categorias linguísticas se constituem a partir do acúmulo de informações sobre um determinado assunto, a ponto de caracterizar uma forma prototípica, esteja a ancoragem dentro ou além do texto.

De acordo com Prince (1981), as unidades participantes da atividade discursiva podem ser classificadas de acordo com o tipo de informação que carregam. Dessa forma, a autora classifica as informações veiculadas pelo discurso em três tipos: informação nova, evocada (velha) e inferível. Como informação nova,

entende-se aquela que não remete a nenhum outro objeto já mencionado no discurso. Já a informação evocada, ou velha, refere-se à nova menção do enunciado já dito. A inferível caracteriza-se por ser um processo referencial de identificação do elemento que já se faz presente na mente dos participantes do discurso.

Nesta pesquisa, leva-se em conta essa classificação descrita por Prince (1981), que estabelece que o *status* de uma informação velha ou nova é determinado pelo próprio falante, pois a informação que ele veicula é condizente ao conhecimento que possui, com base em contextos linguísticos e extralinguísticos, tendo em vista, ela estar ou não presente na consciência do receptor, no momento em que o enunciado é produzido.

Os anafóricos são elementos que fazem referência ou reiteram termos ou expressões que já foram citados no texto, de maneira direta ou indireta. Acerca disso, Antunes (2005, p.52) dispõe que é por meio da reiteração que se cria um movimento constante de volta aos segmentos prévios (ao já-dito), o que assegura ao texto a continuidade necessária de seu percurso. Continuidade essa, indispensável a todo texto, tendo em vista que sempre há a necessidade de estabelecer um elo ao que já fora dito e necessita ser retomado.

A função essencial do elemento anafórico, o qual também pode ser denominado de correferência – cujo termo é mais amplo e abrange a noção de anáfora – é justamente a de retomar os “segmentos prévios” da oração, com a finalidade de estabelecer a ligação entre eles, favorecendo a progressão tópica do tema.

De acordo com Koch (2009):

[...] a interpretação de uma expressão anafórica, nominal ou pronominal, consiste não em localizar um segmento linguístico ('antecedente') ou um objeto específico no mundo, mas em estabelecer uma relação com algum tipo de informação presente na memória discursiva (p.59).

Portanto, pode-se dizer que a correferência refere-se a elementos do mundo real contidos na memória do interlocutor, os quais são transformados em discurso, isto é, ela pressupõe os objetos contidos no modelo contextual dos interlocutores. Então, esses interlocutores atuam sob o material linguístico que possuem disponível com a finalidade de alcançar, por meio do código linguístico, o sentido desejado.

Como já mencionado, as formas de introdução ou retomada dos referentes textuais podem ser realizadas de modo direto, quando é tomado por base o conhecimento de mundo do autor/falante, ou de forma indireta, com a recategorização do referente, isto é, retomando-o por meio de outras palavras ou expressões, ou com sua introdução de forma metafórica.

1.4 O PROCESSO DA REFERENCIAÇÃO

1.4.1 Modalidades de Correferência

A correferência pode ser feita de maneira direta, por meio de elementos gramaticais, lexicais ou por recategorizações. Pode ocorrer também o fato de o termo anafórico e seu referente designarem a mesma entidade, mantendo inalterada sua identidade.

A menina Beatriz ia entusiasmada à escola. Ela era muito dedicada.

No exemplo¹⁰, a relação de correferência é estabelecida por meio do uso do pronome pessoal *ela*, que se refere à expressão *a menina Beatriz*.

Outra forma de anáfora, a associativa, não estabelece uma relação de retomada expressa a um dado já mencionado no discurso. Nesse caso, o referente é obtido por meio de uma inferência que se cria no texto por meio das ligações de sentido entre as palavras nele contidas. Geralmente, esse tipo de anáfora é constituído por expressões definidas e por pronomes que não estejam correspondendo a um antecedente explícito no texto.

A chuva não molhava o interior do carro, pois as janelas estavam fechadas.

Pode-se dizer que a palavra *janelas* é um referente novo no discurso¹¹, mas seu significado está ancorado no ente *carro*, pois, por meio de

¹⁰ Exemplo criado para o trabalho.

¹¹ Exemplo criado para o trabalho.

associações cognitivas, sabe-se que as janelas são uma parte da constituição do carro, devido a isso, a palavra não é classificada como nova no discurso.

A referenciação por inferência, como já mencionado, ocorre por meio do conhecimento sociocognitivo do falante, considerando suas opiniões, crenças e atitudes, que o permitem inferir termos que não existem propriamente na superfície do texto, fazendo uso de termos relacionados de categorias afins, que são úteis para garantir ao texto a fluência necessária para sua continuidade.

Não enxergava direito porque as lentes estavam embaçadas.

No exemplo¹², o termo *lentes* não faz menção a nenhum outro referente discursivo, todavia, é preciso inferir, por meio do conhecimento sociocognitivo, que o ato de enxergar possa requerer o auxílio de lentes corretivas, fato que explica a existência da correferência no termo destacado.

A anáfora encapsuladora, ou cotextual, faz menção a referentes partilhados por meio do cotexto, isto é, que se encontram inseridos na unidade verbal. Retoma o entorno do texto e confere a ele a unidade de sentido indispensável à sua constituição como um todo, visto que auxilia no envolvimento necessário aos participantes do diálogo, favorecendo a boa conexão dos componentes textuais.

O advogado dizia, insistentemente, não mais estar envolvido no caso.

O uso da expressão *no caso* retoma o cotexto discursivo, visto que é de se supor, embora o trecho¹³ esteja fora de um contexto, que o referido caso já havia sido supracitado, tendo em vista que o leitor necessita de sua explicitação para que consiga compreender o texto.

São, então, essas quatro formas de correferência, as levadas em conta nas análises da pesquisa.

Acerca dos mecanismos envolvidos no processo da referenciação, pode-se estabelecer tanto elementos gramaticais – dos quais os pronomes são os

¹² Exemplo criado para o trabalho.

¹³ Exemplo criado para o trabalho.

mais recorrentes, visto que sua função primordial é, justamente, a de substituição nominal – quanto os lexicais, quando as expressões retomadas pelos anafóricos fazem parte do léxico. Todavia, como afirma Koch (2009), outros recursos podem constituir-se como itens referenciais:

Entre os recursos capazes de criar a coesão referencial, foram descritos elementos de ordem gramatical, como os pronomes de terceira pessoa (retos e oblíquos), os demais pronomes (possessivos, demonstrativos, indefinidos, interrogativos, relativos), os numerais, o artigo definido e alguns advérbios locativos, como *lá, aí, ali*. [...] Também elementos de ordem lexical podem ser responsáveis pela coesão referencial, quando empregados com a função de reiterar referentes textuais: a repetição do mesmo item lexical (com ou sem mudança de determinante), sinônimos, hipônimos, hiperônimos, nomes genéricos e formas nominais, inclusive nominalizações (p.37).

Em síntese, o processo da referenciação é de suma importância para a progressão discursiva, já que, é por meio dele que se obtém a possibilidade de antecipar ou tornar a mencionar algo de fundamental importância para a realização efetiva do que se pretende com o discurso. Isso contribui também como um estímulo à compreensão do interlocutor, já que oferece a ele condições de um entendimento mais rápido e eficiente sobre o assunto.

1.5 A ENUNCIÇÃO

A questão norteadora do avanço dos estudos da língua sobre a enunciação foi a inclusão do sujeito nas análises linguísticas. Com vistas a sua solução, Émile Benveniste encontrou a resposta na enunciação, isto é, no ato de dizer. O enunciado significa o que é dito. Isso quer dizer que só se pode enunciar algo caso haja apropriação da língua, já que enunciar consiste no ato individual de dizer. Logo, é possível estabelecer a instância logicamente pressuposta pelo enunciado: ele só existe – o dito – desde que, para ele, haja um enunciador.

Entretanto, enunciador e enunciatário não condizem com personagens do mundo real. Eles são autores linguísticos cuja imagem é criada pela obra que produzem, isto é, quando há a tomada de fala, os envolvidos na enunciação “criam” uma imagem particular do enunciador.

Desse modo, a teoria da enunciação descrita por Benveniste tem, na subjetividade, seu conceito fundamental, pelo fato de a linguagem ser analisada a partir do sujeito que a enuncia, com vistas a estabelecer uma interlocução. Então, pode-se dizer que a linguagem não se constrói apenas de meios de comunicação, mas, especialmente, de constituição da identidade do sujeito. A partir dessa verificação, por ser realizada por um leitor situado, a leitura é marcada pela subjetividade.

É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de “ego” (BENVENISTE, 1989, p.289).

A enunciação constitui-se na apropriação que o locutor faz da língua com a finalidade de se expressar – a relação do sujeito com a língua, tornada discurso. Para isso, ele esboça os caracteres formais da enunciação –considerando o próprio ato, as situações em que ele se realiza e os instrumentos para sua realização – e se apropria das formas pré-existentes na língua para referir-se a si próprio, enunciando sua posição em uma situação específica de interação.

É na instância do discurso na qual **eu** designa o locutor que este se enuncia como 'sujeito'. É portanto verdade ao pé da letra que o funcionamento da subjetividade está no exercício da língua (BENVENISTE, 1995, p. 288, grifo nosso).

É, então, no momento da enunciação que se instaura o vínculo entre locutor e interlocutor. Assim, o sujeito falante está no centro de um conjunto de elementos que determinam a vinculação do enunciado aos participantes da comunicação, bem como ao tempo e ao espaço da enunciação.

São denominados de *coordenadas enunciativas* os elementos que determinam a situação dos participantes inseridos em uma interação, com relação ao tempo e ao espaço da enunciação.

Assim, em síntese, a produção de um enunciado corresponde ao evento histórico realizado por uma atividade conjunta de ativação discursiva desenvolvida por aquele que fala, no momento em que fala, no local da fala e por aquele que ouve. A ela preside um conjunto de fatores e atos que se convergem na produção de um enunciado.

Fiorin (1996, p.56) elucida a questão da diferenciação entre dêixis e anáfora, esclarecendo que os dêiticos são interpretados com referência à situação enunciativa, que é pressuposta ou explicitada no texto pelo narrador. Já os elementos anafóricos “são compreendidos em função de marcas temporais e espaciais instaladas no enunciado e de actantes do enunciado anteriormente mencionados”, postula o autor.

1.5.1 A Dêixis

A palavra dêixis, de acordo com sua etimologia grega, significa apontar, indicar, demonstrar, assinalar. Dessa forma, os elementos dêiticos designam o conjunto de palavras ou expressões que têm como função ‘apontar’ para o contexto situacional de um determinado texto.

Assim, palavras ou expressões, ao serem utilizadas no discurso, adquirem uma nova significação, uma vez que o seu referente é completamente dependente de um contexto. Em outras palavras, a dêixis pode ser definida como o conjunto de processos linguísticos que permitem registrar no enunciado as marcas de sua enunciação, que é única.

Herculano de Carvalho (1973), ao discorrer acerca da dêixis na Língua Portuguesa, ressalta o valor da descoberta para os estudos do texto.

Temos finalmente a significação deíctica ou mostrativa (a deixis), a qual consiste na significação realizada por certas formas linguísticas que equivalem a um gesto ou, melhor ainda, o acompanham ou esclarece, mostrando um objecto pertencente ao contexto real (extra-verbal), ou que já foi ou vai ser imediatamente mencionado no contexto verbal (p.209).

Os elementos dêiticos podem indicar o lugar da enunciação, o tempo em que um enunciado é produzido e, também, os participantes da situação comunicativa. Podem atuar como dêiticos os pronomes pessoais, os quais indicam os participantes do discurso, os demonstrativos, além dos advérbios de lugar, que são marcadores do tempo.

Câmara Jr. (2002) ao definir dêixis, enfatiza, em sua constituição, a importância do pronome:

A designação dêitica ou mostrativa figura assim ao lado da designação simbólica ou conceptual em qualquer sistema linguístico. [...] O pronome é justamente o vocabulário que se refere aos seres por dêixis em vez de o fazer por simbolização como os nomes. Essa dêixis se baseia no esquema linguístico das três pessoas gramaticais que norteia o discurso: a que fala, a que ouve e todos os mais situados fora do eixo falante-ouvinte (p.90).

A compreensão dos elementos dêiticos só ocorre se houver uma explicitação no discurso, ou seja, os elementos só estabelecem sentido quando inseridos pelo enunciador na situação de comunicação, visto que esse é o ponto central por meio do qual se estabelecem todas as coordenadas do contexto.

1.5.1.1 Modalidades de dêixis

Os dêiticos atuantes na indicação do lugar da enunciação (dêixis espacial) referem-se ao espaço em que se enuncia, especificando sua localização a partir de um ponto de referência. Esse tipo de elemento é, geralmente, representado por meio de pronomes demonstrativos, advérbios e locuções adverbiais de lugar, nos quais o enunciador aponta para o espaço referido sem citar o seu nome.

As aves que **aqui** gorjeiam / Não gorjeiam como **lá**. (Gonçalves Dias)

Os dêiticos pessoais evidenciam os papéis dos participantes do ato comunicativo, isto é, os personagens da enunciação, como o locutor (eu), pessoa que fala, e o interlocutor (tu/você), com quem se fala. A categoria gramatical de pessoa permite a codificação de seu referente. A dêixis pessoal é assinalada por meio dos pronomes pessoais e possessivos de primeira pessoa, além do uso da flexão verbal.

Eu não vou à festa de Pedro, pois **ele** não **me** convidou.

O tempo da enunciação diz respeito à codificação temporal em que o falante profere seu enunciado no momento em que fala. Assim, vários fatores temporais podem ser observados em um enunciado, pois quando se diz algo remetendo-se a determinado tempo anterior ou posterior ao momento da fala,

obtém-se dêiticos temporais distintos ao do momento de elaboração do ato comunicativo, como bem aponta Benveniste (1989, p. 69-79), ao apresentar duas noções distintas de tempo: o físico e o histórico.

O primeiro trata-se de um tempo psíquico e variável, que cada pessoa mede pelo grau de suas emoções e pelo ritmo de sua vida. Portanto, ele nem sempre coincide com o tempo físico do mundo. O segundo, tempo histórico, é extraído do primeiro e diz respeito ao tempo ou à sequência dos acontecimentos em que está incluída a nossa própria vida.

Com vistas a atender às suas necessidades, o homem socializou o tempo histórico por meio da elaboração do calendário, baseando-se nos fenômenos naturais como: a alternância do dia e da noite, o trajeto do sol, as fases da lua, os movimentos das marés, do clima, das estações, entre outros.

O tempo linguístico está ligado à atividade da fala, à definição e à organização do discurso. Além disso, o tempo tem como centro gerador a presente instância do ato de falar, isto é, o “presente” separa dois momentos distintos, que como ele, é inerente ao exercício da fala: o que deixou de ser presente (passado) e o que virá a sê-lo (futuro).

Assim, para reconhecer um referencial temporal, o receptor precisa reportar-se ao ato da enunciação, como em um jornal, no dia da edição. Dessa forma, “não se pode interpretar esses signos, a não ser quando são de fato empregados”, esclarece Fiorin (1996, p. 55). No exemplo a seguir¹⁴, observa-se, pelo emprego do advérbio, um caso de dêitico temporal.

Hoje não vou ao cinema.

Os pronomes demonstrativos, de acordo com Cunha e Cintra (2007, p. 342) na obra *Nova gramática do português contemporâneo*, além de imprimir a função dêitica – indicar um objeto sem a necessidade de nomeá-lo – podem operar como referentes anafóricos ou catafóricos, os quais atuam de modo a trazer à memória do interlocutor aquilo que já fora dito ou o que se vai dizer. Ambos os elementos são formas de se alcançar a coesão do assunto que está em questão.

¹⁴ Exemplo criado para o trabalho.

A questão é **esta**: impor ou não a autoridade?

No caso¹⁵, o pronome demonstrativo **esta** desempenha unicamente a função catafórica, tendo em vista que sua função é prenunciar o que é mencionado posteriormente ao interlocutor.

Tendo em vista o papel desempenhado pelos elementos dêiticos na enunciação, é relevante recordar que em uma situação de interação face a face, os elementos são menos empregados do que em formas escritas de comunicação, pois, nesses casos, como as coordenadas interacionais se dão posteriormente ao momento da produção linguística, faz-se necessário que o produtor do texto explicita melhor suas marcas de produção, a fim de que o receptor tenha acesso a essas informações, com vistas à melhor compreensão do texto. Nos textos provenientes de interações orais, os quais são, particularmente, abordados no capítulo a seguir, devido aos locutores estarem em simultaneidade ao ato linguístico, as marcas enunciativas são claras aos dois, o que torna sua menção, muitas vezes, dispensável.

¹⁵ Exemplo criado para o trabalho.

Capítulo II

A LÍNGUA FALADA

Esta língua não é minha,
qualquer um percebe.
Quem sabe maldigo mentiras,
vai ver que só minto verdades.
Assim me falo, eu, mínima,
quem sabe, eu sinto, mal sabe.
Esta não é minha língua.
A língua que eu falo trava
uma canção longínqua,
a voz, além, nem palavra.
O dialeto que se usa
à margem esquerda da frase,
eis a fala que me lusa,
eu, meio, eu dentro, eu, quase.
(Paulo Leminski)

2.1 NOÇÕES PRELIMINARES

Até meados da década de 60, os linguistas consideravam bastante improvável o estudo dos aspectos de constituição da língua falada. Isso ocorria devido a sua organização conter um excessivo volume de elementos pragmáticos, como pausas, hesitações, truncamentos, ênfases, alongamentos de vogais e consoantes, entre outros. Assim, devido a seus fatores constitutivos a tornarem uma linguagem de árdua análise, o estudo da modalidade falada era, por muitos, considerado como “o lugar do caos” (FÁVERO, ANDRADE e AQUINO 1999, p.).

Porém, com o surgimento dos estudos do texto, advindos da virada pragmática, o foco das análises linguísticas deixa de ser somente no texto pronto e acabado, isto é, já produzido, e se desloca também para o funcionamento do processo de constituição desse texto. Isso significa que as formas do processo de constituição de da atividade discursiva passam a ser incorporados aos estudos linguísticos.

Nota-se, então, uma preocupação com as circunstâncias de produção da atividade interacional – a situação de interlocução –, na qual o plano do texto é o determinante das funções comunicativas nele contidas, que, por sua vez, determinam suas estruturas externas. Um texto somente é produzido quando há o julgamento de sua validade por meio da pessoa que o faz, isto é, todo texto possui uma função social.

Assim, os componentes presentes em um texto são capazes de desvendar a intenção que o falante/autor pretendia ao transmiti-lo:

A relação existente entre os elementos do texto deve-se à intenção do falante, ao plano textual previamente estabelecido, que se manifesta por meio de instruções ao interlocutor para que se realize operações cognitivas destinadas a compreender o texto em sua integridade, isto é, o seu conteúdo; ou seja, o ouvinte não se limita a ‘entender’ o texto, no sentido de ‘captar’ apenas o seu conteúdo referencial, mas necessita, isto sim, reconstruir os propósitos comunicativos que tinha o falante ao estruturá-lo (KOCH, 2009, p.15).

Portanto, foi com o advento da pragmática que se chegou à concepção interacional da língua, na qual os sujeitos são os responsáveis por

realizar a tessitura linguística, que é uma execução social, na qual o texto é o espaço da interação.

Marcuschi (2001, p.25) conceitua **fala** como uma forma de produção textual-discursiva com a finalidade de comunicar-se por meio da fala – situada, portanto, no plano da oralidade –, que não necessita de tecnologia, além do aparato próprio de posse do ser humano. A fala é caracterizada pelo uso da língua em forma de sons articulados sistematicamente que sejam significativos e, também, por aspectos prosódicos e recursos expressivos, como os gestos, os movimentos do corpo e as mímicas.

Os falantes de uma determinada língua, inseridos em uma comunidade linguística, utilizam-se do código linguístico para a execução de suas trocas comunicativas. A realização individual que cada falante executa por meio da língua caracteriza uma ação de *fala*, isto é, enquanto a língua é uma instituição social de natureza pública, comum a seus usuários, a fala possui um caráter privado, isto é, pertence unicamente ao indivíduo que dela usufrui.

Assim, a fala é um ato singular da linguagem, que não é solidário, pois toda e qualquer pessoa que tenha domínio sobre a língua pode empregá-la como lhe for de conveniência dentro das regras instituídas pelo padrão da língua, e isso não é feito de modo partilhado, visto que a relação do indivíduo com o sistema linguístico é única.

2.1.1 A Organização da Língua Falada

A modalidade falada espontânea da língua consiste nos processos conversacionais que ocorrem na prática do dia a dia do ser humano.

Devido à constituição diferir-se de maneira significativa da modalidade escrita, alguns estudiosos atentaram-se ao fato de que a língua falada exigia uma forma mais apropriada de classificar sua organização. Sobre isso, Fávero, Andrade e Aquino (2009) afirmam:

Dado o caráter de imprevisibilidade em relação aos elementos estruturais, o texto falado deixa entrever plenamente sua estrutura, bem como suas estratégias organizacionais. Dessa forma, observam-se nessa modalidade muitos cortes, interrupções, retomadas, sobreposições etc., de onde se deduz que, se o sistema da língua é o mesmo tanto para a fala quanto para a escrita, as relações sintáticas são de outra ordem (p. 21).

Desse modo, a classificação da língua falada é feita da seguinte forma: primeiramente é organizada em turnos¹⁶, que consistem em cada intervenção de um dos participantes no decorrer da interação, ou seja, cada nova exposição de um participante do diálogo significa que um novo turno é introduzido.

Em virtude de o planejamento da fala espontânea ser local, o participante do ato discursivo pode prolongar o turno tendo em vistas sua manutenção. Dessa forma, lança mão de pausas, não muito longas, que frequentemente são preenchidas por meio de fáticos como “*ah*”, “*eh*”, alongamentos vocálicos e consonantais ou, mesmo, por meio do fenômeno da autocorreção, que ocorre quando o locutor troca o item lexical por ele escolhido ou altera o rumo da conversa, por temer uma heterocorreção, a qual implicaria na perda do turno (CASTILHO, 1998, p.38).

A passagem do turno conversacional é feita por “assalto ao turno” ou por passagem consentida. O assalto trata-se de uma estratégia do ouvinte que, para não ficar no aguardo de seu momento de tomar a palavra, interrompe o turno do outro, geralmente superpondo sua fala, por meio de “deixas” ou não do interlocutor. Nesse caso, há a superposição de vozes durante certo tempo até que um deles desista e o outro tome a palavra. Acerca disso, Galembeck (2010) menciona que “o falante tem consciência de que a sua posição é vulnerável e sabe que é preciso preencher as ‘brechas’, como forma de completar o turno até que sua elocução seja completa” (p.89).

Quando consentida, a passagem de turno pode ocorrer de forma verbal ou não-verbal, em que o processo mais habitual ocorre por meio do olhar. Isso acontece porque quando uma conversa está em fluxo os interlocutores passam a olhar-se menos, exceto quando pretendem passar, de forma consentida, o turno ao outro. De forma verbal, a passagem é feita pelos atos diretos de fala, como em

¹⁶ É importante ressaltar que os turnos são característicos da conversação simétrica.

perguntas, ou em atos indiretos, em que o locutor passa a palavra por meio de uma “deixa”, aguardando a tomada da palavra pelo outro (CASTILHO, 1998, p. 41).

Por não obedecerem a uma divisão específica, as transcrições dos textos falados são estruturadas por unidades discursivas, as quais equivalem basicamente a porções de enunciados conversacionais. Ainda de acordo com Castilho, (1989, p.253) a unidade discursiva refere-se à parte de texto distinguida semanticamente por ser:

Um segmento de texto caracterizado semanticamente por preservar a propriedade de coerência temática da unidade maior, atendo-se como arranjo temático secundário ao processamento informativo de um subtema, e formalmente por se compor de um núcleo e de duas margens (p.253).

As unidades discursivas (UDs) apresentam grande regularidade em seus traços, elas podem revelar coincidências com orações ou atos de fala, além de transmitirem doses informacionais, preservando a coerência temática da unidade maior, o texto (ANDRADE, 1998, p.22).

2.1.2 Aspectos Característicos da Modalidade Falada

Primordialmente, é essencial recordar que o tempo de planejamento para articular a fala espontânea é muito menor que o da escrita, tornando-se uma característica marcante da língua falada, em que sua preparação e execução ocorrem de modo bastante próximo, havendo somente um breve espaço de tempo para que o falante possa articular da melhor maneira possível a mensagem que deseja transmitir. O planejamento local, então, ocorre no momento de sua execução, devido aos interlocutores estarem em simultaneidade ao ato linguístico. Esse fator interfere decididamente para a organização e a realização dos processos de fala.

Desse modo, as informações transmitidas no ato da comunicação oral são expostas de forma extremamente dinâmica, diferentemente da modalidade escrita da língua, visto que a produção da língua falada é realizada em uma fração de tempo muito curta, comprometendo a organização das ideias para a escolha de palavras, para a realização de correções e para a tarefa prévia de reflexão existente na forma escrita (CAMPOS, 1989, p. 203).

Além disso, na fala espontânea é possível observar os processos característicos de sua própria criação, como os falsos começos, os alongamentos, as reiterações de palavras, as hesitações do falante, as sobreposições de fala, os recuos, as pausas, as articulações enfáticas, entre outros, o que também não ocorre na modalidade escrita.

Esses elementos, que são frequentemente recorrentes em um ato conversacional, funcionam como articuladores da conversação. Assim, convencionou-se a denominá-los *marcadores conversacionais*. São eles que verbalizam o monitoramento da fala, embora sejam, em sua maioria, vazios de conteúdo semântico, não tendo influência no processamento do assunto. Apesar disso, são essenciais para a manutenção da interação (CASTILHO, 1998, p.47).

Pode-se observar a existência de marcadores nos diversos tipos de textos orais, conforme é possível verificar na passagem extraída de um diálogo entre dois informantes e documentador (D2) do inquérito nº 360, do Projeto NURC.

As informantes discutem sobre o auxílio que L1 recebe da filha de onze anos e de sua maturidade:

- 1 L1 então a minha de onze anos... ela supervisiona:: o trabalho dos cinco... então ela vê se as gavetas estão em orde/ ... em ordem se o:: material escolar já foi re/ arrumado para o dia seguinte... se nenhum :: fez:: arte demais no banheiro... porque às vezes... estão tomando banho e ficam jogando água pela janela quer dizer essa... é supervisora nata é assim... ah... toma conta... precocemente, não? das:: atividades dos irmãos ent/... é uma pena...
- L2 (tem hora que) sai uma briga não é não sai não?
- 10 L1 é:: de vez em quando sai... ((risos)) ela... é:: tem um temperamento assim muito::... ordeiro então ela... olha pelos irmãos...
- L2 ela é pontual?
- L1 muito pontual::
- 15 L2 ela cuida::... desses outros?
- L1 cuida... e cuida de si... é muito exigente comigo e com o meu marido... essa menina... sabe ela não admite uma falha

nossa... no... ponto de vista dela de que seja ... o:: perfei/ a
perfeição...

20 L2 o coordenamento dela...

L1 o:: o normal e tudo mais

L2 anh anh

Na passagem, é possível notar que as características apresentadas da língua falada mostram-se de forma bastante recorrente, como o falso começo, que pode ser observado na linha 21 “o:: o”; o truncamento, na linha 18, em que a palavra é interrompida para depois ser retomada “o:: *perfei/ a perfeição*”; o marcador de planejamento, conforme se verifica na 10ª linha “é::.”; a correção, na linha 3 “*re/ arrumado*”, em que há o início de uma palavra que é cortada, na qual o planejamento é refeito e a fala é retomada pela introdução de uma nova palavra.

2.1.3 Perspectivas entre Fala e Escrita

Usualmente, quando se estudam os processos da língua falada, há uma propensão natural de compará-los à forma escrita da língua, pois, de acordo com Marcuschi (2011, p.27), a primeira das tendências de tratamento da relação entre a fala e a escrita, a qual é, também, de maior tradição entre os linguistas, é a que se dedica a análise das relações entre duas modalidades de uso da língua, a fala e a escrita.

A linguagem oral e a escrita diferem-se por meio da situação de interação, pois na modalidade oral da língua os interlocutores estão face a face e podem fazer uso de recursos prosódicos, como gestos, recursos entonacionais, sobreposições de vozes, repetições, correções, entre outros. Enquanto na linguagem escrita, em muitas vezes, não se sabe quem será o leitor do texto. Há tempo para reelaborar o que se pretende com a escrita, além de existir, dependendo do gênero, um cuidado maior com questões gramaticais e escolhas linguísticas. Acerca disso, Hilgert (2000) pondera:

Pressupondo que qualquer texto resulta da relação entre interlocutores, um texto conceptualmente falado prototípico, ao contrário do conceptualmente escrito, se caracterizaria, do ponto de vista das condições de comunicação, por um alto grau de privacidade, de intimidade, de envolvimento emocional, de mútua referencialidade, de cooperação, de dialogicidade, de espontaneidade entre os interlocutores e, também, por um destacado grau de dependência situacional e interacional das atividades de comunicação, além de um baixo grau de contração temática (p.3).

Sobre essas diferenciações entre fala e escrita, Koch (2003) ainda ressalta que:

[...] estas diferenças nem sempre distinguem as duas modalidades, mesmo porque existe uma escrita informal que se aproxima da fala e uma fala formal que se aproxima da escrita, dependendo do tipo de situação comunicativa. Assim, o que se pode dizer é que a escrita formal e a fala informal constituem os pólos opostos de um contínuo, ao longo do qual se situam os diversos tipos de interação verbal (p.78).

O distanciamento entre as duas formas de linguagem é observado, principalmente, por meio da perspectiva dicotômica. As dicotomias estritas pertencem a análises que se voltam para o código e permanecem inseparáveis do fato linguístico. É da perspectiva dicotômica que emergem as divisões entre a língua falada e a escrita em blocos distintos, de modo a atribuir-lhes características, como as observadas no quadro:

Quadro1 – Dicotomias estritas (Marcuschi, 2001, p.27).

FALA		ESCRITA
Contextualizada	Versus	Descontextualizada
Dependente		Autônoma
Implícita		Explícita
Redundante		Condensada
Não-planejada		Planejada
Imprecisa		Precisa
Não-normatizada		Normatizada
Fragmentária		Completa

Essa divisão é fundamentada na natureza das condições empíricas do uso da língua – contemplando seu planejamento e realização – e não em características de textos já prontos. Assim, não existe sob essa perspectiva a preocupação com os usos discursivos nem com a produção do texto.

Embora as dicotomias estritas sejam limitadas e engessadas, elas ainda são modelos bastante difundidos em manuais escolares, por contemplar a *visão imanentista*¹⁷ da língua, que dá origem à maioria das gramáticas pedagógicas. O inconveniente da dicotomia está no fato de considerar a fala como o lugar do erro e da desorganização gramatical, e enxergar a escrita como a esfera da norma e do prestígio no uso da língua (MARCUSCHI, 2001, p.28).

Já na perspectiva do *continuum* tipológico, há a sustentação da ideia de que a oralidade e a escrita são fenômenos inerentes às habilidades do ser humano, cujas características afins podem apresentar mais semelhanças do que diferenças. Cada uma das modalidades discursivas envolve diferentes gêneros que, de acordo com a sua função social, são dotados de maior ou menor inclinação às modalidades linguísticas. O quadro a seguir esclarece as particularidades de cada forma e suas relações:

¹⁷ Nome que se dá às doutrinas ou sistemas que afirmam apenas a imanência, negando a transcendência de um ser ao mundo.

Quadro 2 – Perspectiva do *continuum* tipológico - Adaptado de Chaves (2002, p. 19).

FALA		ESCRITA
Os usuários estão em presença	<i>Continuum Tipológico</i>	Os usuários estão em ausência
Planejamento local		Planejamento prévio
Interação no momento da elaboração do texto		Interação posterior ao processo de elaboração do texto
A repetição tem um papel constitutivo que não pode ser ignorado.		A repetição é utilizada como recurso expressivo.
Marcas de elaboração explícitas		Não há marcas de elaboração
Intersubjetividade discursiva		Distanciamento discursivo
As fases de planejamento e execução ocorrem simultaneamente		As fases de planejamento e execução ocorrem em momentos diferentes
As coordenadas espaço-temporais são dadas no próprio momento da fala		As coordenadas espaço-temporais precisam ser explicitadas
Texto rico em descontinuações, elipses, anacolutos, falsos começos, truncamentos, tornando fragmentária a sintaxe.		O espaço sintático é mais sistematicamente preenchido.

Por meio do quadro, é possível observar que há, de acordo com o conceito do *continuum* tipológico, mais semelhanças do que desigualdades entre as formas linguísticas, já que não se observa nenhuma distinção absoluta entre elas. Destarte, esse conceito torna o argumento da dicotomia contraditório, já que, a partir dele, é possível comprovar que os gêneros discursivos podem ser classificados como mais ou menos orais ou escritos, em que essa variação leva em conta seu contexto de produção e recepção.

Dessa forma, a postura adotada na pesquisa considera que existem diferenças entre fala e escrita, mas que, entretanto, as percepções entre elas não são estanques ou mesmo dicotômicas, e que, por conseguinte, a melhor análise para seguir a essa diferenciação é sua observação a partir da perspectiva do *uso*, levando-se em conta as práticas sociais a que os gêneros discursivos se destinam.

2.2 A CONVERSAÇÃO

A situação de interação entre falante e ouvinte ou locutor e interlocutor resulta em um texto conversacional, tendo em vista que ambos exercem uma atividade verbal que é elaborada em uma situação de comunicação

determinada. Todo evento de fala acontece em um contexto situacional específico. A esse respeito Rodrigues (1993) salienta:

A conversação é um evento de fala especial: corresponde a uma interação verbal centrada, que se desenvolve durante o tempo em que dois ou mais interlocutores voltam sua atenção para uma tarefa comum que é a de trocar idéias sobre um determinado assunto. Conversação natural, que ocorre espontaneamente no dia-a-dia, dá-se face a face, presentes os dois falantes, ao mesmo tempo, num mesmo espaço (p.18).

Pode-se dizer que linguagem humana, mesmo em sua forma escrita, é essencialmente dialógica. Assim, a única diferença entre as duas modalidades linguísticas é que na fala os usuários dialogam pessoalmente e a interação ocorre em simultaneidade à produção (CASTILHO, 1998, p.16). O diálogo é o evento que se firma durante o espaço de tempo em que dois ou mais interlocutores voltam sua atenção para um objetivo, o de trocar ideias sobre um determinado assunto.

Marcuschi (2003, p.15) determina que a constituição do ato conversacional deve obedecer a cinco características básicas, das quais são indispensáveis ao processo: a troca entre os falantes, ao menos dois; que as ações se deem coordenadamente e em um tempo determinado e que essa interação seja “centrada”.

Pode-se afirmar que, ao dar início a um determinado processo conversacional, os falantes estão dispostos em um evento variável de constituição mútua, em que suas expectativas serão organizadas ao longo do processo, pois quem inicia um diálogo tem, necessariamente, um objetivo definido e supõe que o alocutário tenha uma pressuposição básica acerca do tema e o aceite, para que a conversa se consolide.

A partir do início da interação, os participantes devem estar atentos tanto à ação linguística como às ações paralinguísticas, como os gestos, os movimentos corporais, os olhares, entre outros.

Marcuschi (1999, p.15), ao mencionar que, um ato de interação verbal é resultado de “um projeto conjunto de interlocutores em atividades colaborativas e coordenadas de co-produção de sentido e não de uma simples

interpretação semântica de enunciados proferidos”, ressalta que a colaboração entre os participantes não implica concordância.

Portanto, cabe à análise da interação a identificação dos processos de compreensão que, em caráter colaborativo, produz estratégias e resoluções para prosseguimento do tópico que está em andamento, sem, no entanto, ser necessária a concordância entre os interlocutores.

As pretensões de um ato conversacional podem abranger diversas práticas, envolvendo os diferentes papéis sociais que os sujeitos exercem ao longo de sua vida. Há ainda atos conversacionais que podem ser muito mais significativos em termos de importância social, como as reuniões, em que são tomadas decisões por meio da fala.

O grau de competência da conversação não exerce tanta influência em sua constituição, a qual é determinada pela partilha de conhecimentos afins entre seus participantes. Essas competências necessárias ao bom desenvolvimento da interação envolvem tanto aspectos linguísticos como circunstâncias sociais e culturais.

Andrade (1998) defende a importância do estabelecimento de um texto conversacional:

As marcas características da construção do texto falado decorrem do vínculo que se estabelece entre falante e ouvinte no momento da interação face a face. A produção do texto oral revela, então, toda a complexidade de seu processo de construção, já que planejamento e realização linguística se estabelecem numa progressão linear, determinada pelas atividades desenvolvidas entre os interlocutores na situação discursiva (p.2).

Destarte, em síntese, a conversação é uma atividade linguística na qual os sujeitos estão ativos na produção do discurso cuja característica fundamental consiste na alternância dos interlocutores nos papéis de falante e ouvinte. A disciplina que centraliza os componentes do ato conversacional em diferentes formas de análise é denominada Análise da Conversação e seu escopo é voltado para os atos linguísticos realizados de modo espontâneo ou não, isto é, o diálogo natural e o artificial.

2.2.1 Conversação Natural e Artificial

A conversação natural é o tipo de diálogo planejado e estruturado pelos próprios agentes linguísticos, isto é, ela ocorre quando os interlocutores são dotados de autonomia linguística e seu planejamento é local, muito próximo ao momento da fala. Nesse tipo de diálogo, o locutor é inteiramente responsável pela exposição do que profere e pode expandir o assunto ou delimitá-lo da forma como lhe convir. Nesse caso, é possível estabelecer alguns aspectos característicos da fala que, frequentemente, são mais marcados nessa modalidade: pausas mais longas para planejamento, sobreposições de falas, palavras incompletas, truncamentos, etc.

A conversação artificial, ao contrário, é caracterizada por ser um texto em que há um planejamento anterior de seu conteúdo ao momento da fala. Pode-se dizer que é o tipo de diálogo em que há um *script* pré-determinado a ser seguido pelo falante. Geralmente, ocorre em textos teatrais, discursos, palestras etc. Dessa forma, é muito comum esse tipo de diálogo ser do tipo assimétrico, já que em exposições orais há a prevalência linguística de um falante sobre os demais.

Acerca do diálogo artificial, Tannen (1996, p.140) explica que ele pode representar um modelo ou esquema linguístico já internalizado pelo autor do texto para a produção da conversação, desempenhando, dessa forma, um modelo de competência a que os falantes possuem acesso.

Assim, é válido salientar que a postura adotada por Campos (1989, p.15), que evidencia o fato de a língua falada ser unicamente representada pelos atos voluntários de fala, de acordo com a passagem: “Por língua falada entendem-se apenas as manifestações espontâneas da forma oral, excluindo-se os discursos previamente elaborados para serem lidos em público”, é totalmente rejeitada na atual pesquisa, que leva em conta as formas natural e artificial dos diálogos.

2.2.2 Modalidades de Diálogos

Na constituição do ato conversacional é possível distinguir dois tipos de diálogos. O primeiro tipo é o diálogo *simétrico*, caracterizado pela alternância dos participantes nos papéis de falante e ouvinte na conversação, ou seja, ambos contribuem de forma semelhante para a expansão do tópico discursivo. Trata-se da

conversa espontânea do dia a dia, em que há um estímulo por parte de um dos interlocutores, o qual espera uma resposta para que o diálogo adquira certa fluência.

Outra modalidade de diálogo é o *assimétrico*, na qual há o predomínio linguístico de um só informante no diálogo, o qual é, em grande parte do tempo, o responsável pela abrangência e delimitação do tópico. Esse tipo de diálogo é bastante comum em aulas, palestras, conferências, nas quais, normalmente, há a prevalência de um falante, que possui um predomínio linguístico – tomadas de palavra – bem maior que os demais participantes.

2.2.3 A Análise da Conversação

A Análise da Conversação (AC) surgiu na década de 1960, como uma vertente da Sociologia, na linha da Etnometodologia e da Antropologia Cognitiva. Sua preocupação inicial concentrava-se em descrever as estruturas da conversação e de seus mecanismos organizadores. Partia-se do princípio de que todos os aspectos da ação e da interação social poderiam ser examinados e descritos em termos estruturais. Devido a isso, seus estudos iniciais eram, predominantemente, organizacionais (MARCUSCHI, 2003, p. 6).

O sociólogo norte-americano Harvey Sacks foi o primeiro a estudar todas as possibilidades analíticas a partir da investigação do evento conversacional. Ao analisar trechos de gravações de pessoas que ligavam para um centro de apoio a suicidas em potencial, Sacks descreveu os métodos que as pessoas comuns utilizavam para realizar ações no mundo através da interação.

Sacks publicou, juntamente com alguns de seus alunos, o artigo *A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation*, o qual tinha por objetivo principal demonstrar que a conversa não é uma ação tão caótica quanto parecia ser e que a organização social é decorrente da fala. As observações dos autores acerca das características do processo conversacional foram expostas nos seguintes itens:

1. A troca de falante se repete, ou pelo menos ocorre.
2. Na grande maioria dos casos, fala um de cada vez.
3. Ocorrências de mais de um falante por vez são comuns, mas breves.
4. Transições (de um turno para o próximo) sem intervalos e sem sobreposições são comuns. Junto com as transições caracterizadas por breves intervalos ou ligeiras sobreposições, elas perfazem a grande maioria das transições.
5. A ordem dos turnos não é fixa, mas variável.
6. O tamanho dos turnos não é fixo, mas variável.
7. A extensão da conversa não é previamente especificada.
8. O que cada um diz não é previamente especificado.
9. A distribuição relativa dos turnos não é previamente especificada.
10. O número de participantes pode variar (SACKS; SCHEGLOFF; JEFFERSON, 2003/1974).

Para tanto, os autores tomaram como base conversas mundanas e certificaram que essas observações não eram, em absoluto, regras de caráter prescritivo, mas justamente descrições dos métodos que os interlocutores utilizam para organizar suas interações.

O conteúdo estudado pela AC tem procedência com base em material empírico que reproduz conversas reais e leva em conta detalhes não só verbais, mas entonacionais e paralinguísticos. A forma mais legítima de se obter dados naturalísticos é gravar as conversas dos participantes em áudio e/ou em vídeo.

Outro procedimento imprescindível em pesquisas que utilizam a AC é a transcrição das conversas gravadas que, além de transformar texto oral em documento escrito, necessitam obedecer a uma série de convenções que marcam os diferentes aspectos de uma determinada conversa em certa hora e em certo local. Informações adicionais, quando forem relevantes, devem, também, aparecer na reprodução escrita.

A transcrição dos dados torna a “matéria prima” das pesquisas em AC disponível para que outros pesquisadores possam fazer suas próprias análises, pois, ao se deparar com as análises apresentadas, um pesquisador tem a oportunidade de “voltar aos dados” sobre uma determinada asserção e chegar a suas próprias conclusões, as quais podem, ou não, coincidir com a análise realizada previamente, sem que, para isso, ele necessite tomar a análise apresentada como verdade absoluta e incontestável.

Dessa forma, a mesma reprodução de um fragmento de conversa, além de poder ser estudada por vários analistas, também pode ser utilizada para a análise de diferentes aspectos de interesse da AC, ou seja, em um mesmo excerto selecionado para análise pode ser investigado tanto como é feita a tomada de turno entre os participantes, quanto a forma como os marcadores conversacionais são introduzidos ao início e no fim dos tópicos conversacionais etc.

2.3 O TÓPICO DISCURSIVO

O tópico discursivo ou conversacional constitui o assunto que está em questão entre os sujeitos ativos no discurso. De forma geral, é compreendido como aquilo do que se está falando no ato discursivo. É realizado por todos os sujeitos ativos na interação, já que um interlocutor pode realizar interferências na produção oral do outro. Assim, sua elaboração é realizada por meio de um processo de colaboração.

O sentido é construído durante a interação e está fixado em uma série de fatores contextuais, como: conhecimento empírico, conhecimento partilhado, pressuposições, condições em que ocorre a conversa. Dessa forma, as trocas discursivas realizadas entre falante e ouvinte ao longo do espaço conversacional procuram estabelecer um tópico discursivo e, além disso, nelas, há pré-requisitos mínimos para que os participantes possam perceber a existência do tópico (FÁVERO, 2003, p.45).

Para tanto, é necessário que o falante garanta, ao máximo, a atenção do ouvinte, de forma que a articulação de seu discurso seja satisfatória. Para esse fim, ele utiliza a entonação adequada, gestos, expressões faciais, visando a identificação e decodificação dos elementos do tópico por seu interlocutor, o qual deve, ainda, relacionar as funções entre seus referentes para que, conseqüentemente, consiga estabelecer relações que colaborem para seu entendimento.

Entretanto, nem sempre a identificação do tópico é clara, pois, algumas vezes, ele pode estar implícito, ou seja, sua compreensão pode ser dependente de um conhecimento partilhado, conforme mostra o exemplo:

A – Renata, já podemos buscar a encomenda?

B – Ainda não recebi o cheque.

A – Estamos com alguma pressa.

Nesse trecho, ainda que o tópico não esteja evidente, por meio do contexto comum partilhado, consegue-se estabelecer a coerência textual e compreender que ambos os locutores têm perfeita consciência acerca do tópico discursivo em andamento e podem interagir normalmente.

A interação interfere na estruturação do tópico não somente por meio do conteúdo, mas também pela forma utilizada, isto é, os marcadores da conversação influenciam o tópico, já que seu uso pode ter por objetivo verificar a compreensão ou a aceitação do interlocutor, tendo em vista a continuidade tópica.

Dessa forma, para a construção e manutenção de um tópico discursivo, é necessário que haja, entre os interlocutores, objetivos em comum a fim de que a correspondência entre eles seja realizada de modo satisfatório.

2.3.1 Formação e Constituição do Tópico

A constituição do tópico discursivo obedece às particularidades da estruturação da língua falada, de acordo com o conteúdo veiculado por meio da atividade interacional.

Em sua composição, o *supertópico* é o assunto maior ou o que inicia a conversa, o qual se desmembra em tópicos mais específicos relacionados a ele, aprofundando-o. Quando há a mudança completa do assunto, introduz-se um novo supertópico e, conseqüentemente, novos tópicos. Inseridos nos tópicos, podem surgir *subtópicos*, que são os seus constituintes mínimos, caracterizados por serem porções textuais menores que não chegam a introduzir um novo tópico, já que são breves. (GALEMBECK, 2005, p.277).

Todavia, é relevante ressaltar que devido à grande dinamicidade da linguagem oral, é possível e, também, muito comum que um tópico já explorado anteriormente e, em teoria, já esgotado, seja retomado, mesmo após ter-se iniciado um novo.

Acerca de suas propriedades, pode-se estabelecer a *centração* como a característica do tópico que faz referência àquilo que se fala, o próprio

conteúdo por ele determinado, que implica na utilização de referentes que estão explícitos ou que são inferíveis. Pelo fato de o tópico ser limitado, a centração guia-o até seu fim, quando é iniciada uma nova centração e, por consequência, um novo tópico (FÁVERO, 2003, p.47-48).

A característica da *organicidade* está relacionada à relação estabelecida entre o supertópico e os demais tópicos nele contidos. Essa interdependência é estabelecida simultaneamente em dois planos: linear e vertical. É por meio da noção de linearidade - referente às articulações entre os tópicos na linha discursiva e a introdução de novos dados - que se pode compreender os dois fenômenos básicos constituintes da organicidade: a *continuidade* que origina-se da sequenciação dos tópicos de forma linear, isto é, a abertura de um novo tópico dá-se após o fechamento de outro, compreendendo mecanismos claros de abertura, desenvolvimento e fechamento.

Já a *descontinuidade* decorre do contrário, quando um novo tópico é introduzido sem que o anterior esteja completamente esgotado, o qual pode ou não retornar, havendo, nesse caso digressões, que serão vistas posteriormente. (FÁVERO, 2003, p.48).

Já a noção de verticalidade refere-se às relações de interdependência estabelecidas entre os tópicos mais ou menos abrangentes, dos quais se obtêm níveis de estruturação, sendo que o subtópico é o componente mínimo, o tópico o mediano e a maior porção, o supertópico.

Desse modo, a descrição da organização tópica depende da delimitação de seus segmentos, as porções tópicas, que embora possam ser segmentadas, nem sempre essa delimitação é clara. Assim, as marcas que determinam a estrutura tópica podem não vir a constituir um critério definitivo para a segmentação, pois elas podem ser *facultativas* cujo início e fim nem sempre é bem marcado; *multifuncionais*, nas quais os elementos que delimitam o tópico não possuem, sempre, a mesma função, como é o caso de alguns marcadores utilizados tanto para a abertura como para o fechamento de um tópico; ou mesmo *co-ocorrentes*, quando há o acúmulo de vários processos no mesmo ponto, como uma pausa, um marcador conversacional ou mesmo uma entonação vocal (FÁVERO, 2003, p.49).

As *digressões* são porções conversacionais cujo conteúdo não está diretamente relacionado ao tópico em andamento. Isso significa que há um desvio

do tópico por um breve espaço de tempo que pode ou não caracterizar uma mudança de tópico, em que assunto nele em questão pode logo ser retomado ou ocorrer mesmo a mudança, ocasionando o abandono do tópico. (GALEMBECK, 2005, p.284)

Comumente, as digressões estão presentes na fala corriqueira, devido ao planejamento local casuar recordações de tópicos anteriormente explorados na interação, ou mesmo por intervenções novas acerca de algo ainda não abordado, em que o tópico ora em andamento é interrompido para que o falante retome aquilo que julga pertinente a sua fala.

Capítulo III

A LINGUAGEM DO TEXTO DRAMÁTICO

“Há homens que lutam um dia e são bons.

Há outros que lutam um ano e são melhores.

Há os que lutam muitos anos e são muito bons.

Porém, há os que lutam toda a vida.

Esses são os imprescindíveis.

(Bertolt Brecht)

3.1 O GÊNERO DRAMÁTICO

Etimologicamente, a palavra *teatro* tem sua origem no grego e significa miradouro, lugar onde se vê ou se observa algo. Assim, o termo tem íntima associação com a representação cênica, isto é, em si, faz alusão à dimensão do espetáculo teatral, o qual compreende essencialmente a ideia de personagens, público, assistência.

A palavra *drama*, por sua vez, de mesma etimologia, tem o significado de ação, que postula a existência de um conflito, uma tensão entre a intenção das personagens e a dinâmica de causa e consequência de suas ações (PASCOLATI, 2009, p.93).

Dessa forma, pode-se dizer que o estudo do gênero dramático difere-se do estudo dos demais gêneros literários pelo fato de ele envolver não só o estudo do texto, chamado de literatura dramática, mas, também, por comportar o estudo do espetáculo, a segunda face do fenômeno teatral. Entretanto, é válido afirmar que apesar de o gênero admitir a associação, teatro e drama possuem representações distintas, como será observado a seguir.

O drama, de acordo com D'Onofrio (2007, p.280), pode ser considerado a síntese entre a poesia épica e a lírica, por firmar a reunião da subjetividade da lírica com o preceito objetivo da epopeia e ocupar o meio termo entre a extensão do épico e a concentração do lírico.

A classificação de obras de acordo com seu gênero tem sua raiz na república de Platão. A teoria do filósofo distingue três gêneros, o lírico, o épico e o dramático. Assim, pode-se dizer que a lírica comporta os poemas de extensão menor, em que não se consolidam personagens nítidos e que uma voz central – geralmente um “eu” - seja responsável por exprimir seu próprio estado de alma. Quanto à épica, pertence toda a obra, seja em forma de poema ou não, de extensão maior, em que haja um narrador e personagens envolvidos em situações. Acerca da dramática, relaciona-se a obra dialógica em que atuem personagens sem serem, em geral, apresentados por narrador (ROSENFELD, 1997, p.17).

Desse modo, a forma dramática, “é definida como aquela em que a imitação ocorre com a ajuda de personagens que, eles mesmos, agem ou executam ações” (ROSENFELD, 1997, p. 16). Destarte, a representação é realizada por personagens em ação diante do público. Essa representação é realizada de modo

autônomo, já que os personagens são emancipados de um narrador que apresente os acontecimentos, os quais são apresentados por si mesmos, como na realidade, “fato esse que explica a objetividade e, ao mesmo tempo, a extrema força e intensidade do gênero. A ação se apresenta como tal, não sendo aparentemente filtrada por nenhum mediador” (ROSENFELD, 1997, p.29-30).

Acerca desse panorama, é o próprio indivíduo dramático quem sofre as consequências de seus atos, uma vez que toda a ação está regida pelas leis de causa e efeito. Assim, a forte ligação entre os elementos causais que conectam as ações apresentadas torna o futuro sempre subordinado à atualidade do presente (MARTINS, 1980, p.99).

Essa representação do teatro tem se alterado ao longo da história geral da humanidade. O que mais se modifica é o próprio significado da atividade teatral: sua função social. Apesar de ser incapaz de agir diretamente sob o processo de transformação social, o teatro age diretamente sobre os homens, os quais são os verdadeiros atuantes da construção da vida social.

Dessa forma, a apresentação do mundo para o gênero dramático é feita de modo autônomo, isto é, livre da visão determinante de personagens e narradores. Assim, suas ações vão se desenrolando a fim de que a intriga caminhe coerentemente visando à resolução do conflito.

Massaud Moisés (2003, p.123), acerca da distinção entre “teatro” e “drama”, refere-se a esse como o texto que propõe a representação e àquele como o local do espetáculo, além do espetáculo em si, de forma que “drama” nomearia o texto antes da representação. O autor, então, menciona que o *teatro* será o resultado entre: cenografia + texto (drama). E continua:

Dessa forma, sempre que se falasse em drama, peça dramática ou mesmo literatura dramática, estar-se-ia pensando no texto para representar ou a fração textual do espetáculo, reservando-se para o vocábulo “teatro” o sentido de representação, casa de espetáculo ou a sucessão de obras no gênero (p.124).

Entretanto, Moisés (2003) afirma que, mesmo a distinção entre os elementos sendo estabelecida, ela ainda não é suficiente para desfazer a ambivalência inerente ao gênero teatro.

Rosenfeld (1997), acerca dessa questão, comenta que: “o paradoxo da literatura dramática é que ela não se contenta em ser literatura, já que, ‘sendo

incompleta', exige a complementação cênica". O autor menciona que o palco é o responsável por atualizar e concretizar o texto dramático e que isso é possível por meio dos atores e dos cenários (p.35).

Destarte, o teatro pressupõe o espetáculo, a medida que, ao ser lida, a peça somente é significada na mente do leitor quando ele a imagina como espetáculo, perante a um cenário e a um público do qual faça parte (MOISÉS, p.126).

3.1.1 Características do Texto Dramático

A obra escrita do teatro, isto é, seu texto, embora seja destinado à representação, é pertencente à extensão dos estudos literários e possui um alto nível de literariedade, já que emprega uma linguagem de acordo com os padrões literários e comportando problemáticas que cabem no âmbito da literária (MOISÉS, 2003, p.124).

O texto dramático, então, se alimenta da linguagem literária para se constituir como espetáculo, já que é destinado a ser enunciado pela voz dos atores, a não ser lido. Assim, o dualismo existente no texto teatral é explicitado a olho nu: as indicações cênicas ou de fala pertencem ao teatro como forma de espetáculo e não como texto literário (MOISÉS, 2003, p.125).

Os fragmentos em prosa que servem para indicar o cenário, descrevendo o ambiente em que se desenrola a ação, não participam do texto propriamente dito, já que não fazem parte dele como forma de expressão de algum tipo de conflito ou drama (MOISÉS, 2003, p.125).

O discurso dramático pode surgir por meio do diálogo, sua modalidade mais comum, que ocorre quando os personagens falam entre si; do monólogo, quando um personagem fala consigo próprio; e dos apartes, quando acontece por meio de frases dos personagens que se destinam a ser ouvidas só pelo público.

Então, sendo composto por uma sequência de diálogos, o teatro torna-se a arte da narrativa dialogada, pois todo diálogo guarda sempre um conflito, o qual se manifesta em uma trama ou enredo, marcado por início, meio e fim. Da mesma forma que seria impensável uma peça teatral sem uma representação, assim o enredo faz parte da essência do teatro (MOISÉS, 2003, p.125).

3.1.2 Constituição Elementar do Teatro

Acerca de seu estilo, o texto dramático possui como elemento primordial a tensão. São duas as formas de expressão do estilo dramático: o *pathos* – sofrimento, emoção, estados de tristeza ou piedade – e o estilo problemático, ambas se organizam em torno da tensão.

A primeira forma é pautada pela distância que há entre o que é representado e o público; quanto maior essa distância, mais emoção o elemento dramático será capaz de causar, concentrando a tensão em torno do fato principal. O estilo problemático organiza-se diante de um problema ou uma ideia esboçada desde o início da representação, mas que só é revelado no final. Para essa forma, a tensão é alimentada pelo questionamento “por qual razão?”, que impulsiona o interesse do leitor/espectador. É possível que as duas formas de expressão sejam combinadas no mesmo espetáculo (PASCOLATI, 2009, p.97).

Portanto, entende-se como tensão dramática, de acordo com Pascolati (2009) “o conjunto de elementos que faz o leitor ater-se à trama, colocando-o em constante estado de expectativa, alimentando sua ansiedade pelo desenrolar dos fatos” (p.97). Em outras palavras, a tensão é o motor do interesse do leitor/espectador, que se encontra na problemática em torno da qual a peça é organizada desde o seu início, mas que só será plenamente revelada no final.

Acerca de sua constituição, é possível que o drama englobe também uma narrativa, entretanto, é provável o estabelecimento de algumas diferenças entre os dois gêneros, conforme é exposto no quadro abaixo, extraído de Pascolati (2009, p.96).

Quadro 3 – Diferença entre o texto narrativo e o texto dramático (PASCOLATI, 2009, p. 96).

	NARRATIVA	DRAMA
ENREDO	Permite multiplicidade de núcleos narrativos. Pode se devolver e se desdobrar em muitos episódios.	Concentrado em uma ação nuclear. Circunscrito a poucos episódios.
PERSONAGENS	Podem ser inumeráveis e apresentar múltiplas dimensões, sendo possível descrevê-las em pormenores e analisar seu íntimo cuidadosamente.	Em número reduzido e retratadas com pinceladas precisas. Traços essenciais, valores e formas de pensar são reveladas por atitudes e pelo diálogo.
TEMPO	Pode ser distendido indefinidamente, acolhendo antecipações ou flashback. Possibilita grandes transformações das personagens.	Reduzido ao necessário para o desenlace do conflito, focalizando as personagens numa situação bastante específica.
ESPAÇO	Múltiplo e variado. Pode ser descrito minuciosamente.	Limitado ao essencial. Organizado em função das necessidades do desenrolar da ação. Geralmente reduzido a um ou dois ambientes.
RECEPÇÃO	Ritmo da leitura solitária.	A leitura das indicações cênicas possibilita a construção imaginária de espaços, movimentos e caracteres. Prevê a recepção coletiva pelo público no teatro.

Na constituição do enredo dramático, o texto teatral é, tecnicamente, chamado de *script*, o qual se trata do elemento propriamente literário, composto pelo autor, com a finalidade de ser representado perante a uma plateia. O *script* possui, assim como o gênero narrativo, um conjunto de elementos estruturados especificamente literários, como aponta D'Onofrio (2007, p. 281):

1. as ações que ligadas entre si, formam o enredo, a trama (nível fabular);
2. as personagens, que vivem os fatos que acontecem no enredo (nível atorial);
3. as indicações para o cenário em que as ações se desenvolvem mediante descrições do espaço e do tempo (nível descritivo);
4. as reflexões que as personagens fazem sobre os fatos que estão acontecendo (nível reflexivo).

É possível afirmar que o texto literário é o elemento mais importante do teatro, pois ele é o responsável por conferir estabilidade à peça. O fato de seus elementos estruturais constitutivos serem sempre os mesmos certifica a

permanência e a eternidade da arte, ao passo que outros elementos teatrais são marcados por sua efemeridade, como as mudanças de atores e diretores, cenário, público, enquanto personagens e enredo permanecem inalteráveis (D'ONOFRIO, 2007, p.281).

Acerca de seu enredo, a peça dramática é dividida em atos, comumente em três, dos quais o primeiro deles expressa o surgimento do conflito, o segundo, o choque e a luta e o terceiro ato é o responsável pelo desfecho da trama, com a resolução do conflito ora apresentado.

Por ser constituído de aspectos linguísticos de múltiplas instâncias de enunciação, os quais são vinculados a diferentes situações e eventos, o texto dramático está repleto de elementos contextuais, que fazem referência ao enunciador, aos interlocutores, à situação comunicativa, além das coordenadas temporais e espaciais da ação.

Na tomada da fala, há sempre um *eu* em discurso direto, o qual dialoga com um *tu* (ou múltiplos *tus*) e age em um espaço que situa e organiza conceitualmente em função de si mesmo. Esse sujeito, ao falar, age no tempo linguístico do *presente*, ao qual vão se subordinar os tempos linguísticos do passado e do futuro.

Todavia, nem todas as peças obedecem a essa estrutura, algumas não apresentam divisão alguma entre suas passagens, outras se apresentam em cinco atos ou em vários quadros, como o drama romântico. As divisões cênicas, entretanto, são estruturadas de forma diferente, visto que em todo o momento em que um ator-personagem entra ou sai do palco, há uma mudança de cena (D'ONOFRIO, 2007, p.282).

3.1.3 Literatura Dramática no Brasil

No Brasil, o teatro surgiu ainda no século XVI, mais especificamente em 1564, ano em que o país passa a ser colônia de Portugal. A catequização dos índios, realizada pelos padres jesuítas, foi responsável por trazer ao país grande parte da cultura europeia, como a literatura e o teatro, o qual, inicialmente, foi utilizado pelos portugueses como instrumento pedagógico para a educação religiosa, já que os índios possuíam uma tendência natural para as artes, como a música e a dança.

Devido ao fascínio da imagem ser muito mais representativo para o índio do que um sermão, pode-se dizer que a origem do teatro no Brasil foi religiosa, assim como grande parte das manifestações culturais do país. Nessa época, o principal responsável pela autoria das peças foi o padre José de Anchieta. Como tinham por função única a de promover a catequese dos nativos, os autos sacramentais eram as peças que mais se sobressaíam entre as outras, restando pouquíssimas encenações de peças cômicas ou trágicas (CAMPEDELLI, 1995, p.23).

Ao longo de vinte anos, as peças foram escritas em tupi, português ou espanhol, quando, então, surgiu o latim. Os atores eram os índios domesticados, os futuros padres, os brancos e os mamelucos, todos amadores, que representavam as peças em igrejas, praças e pátios de colégios.

Já ao longo do século XIX, no início do Romantismo, o teatro brasileiro adquiriu forças, impulsionado por escritores como Martins Pena, com sua comédia de costumes, Gonçalves de Magalhães, Artur Azevedo, João Caetano, Machado de Assis e José de Alencar. (CAMPEDELLI, 1995, p.25).

No ano de 1855, o teatro realista chegou ao Brasil. Os dramalhões, então, foram deixados de lado para ceder espaço ao debate dos temas atuais da sociedade, como os problemas e as desigualdades sociais e os conflitos psicológicos, com vistas à revelação do cotidiano da sociedade, do amor adúltero, da falsidade e do egoísmo humanos. Um dos mais importantes autores dessa época foi Joaquim Manoel de Macedo (FISCHER, 2001).

A primeira companhia dramática brasileira, fundada por escravos brasileiros libertados na Nigéria, em 1880, foi denominada *Brazilian Dramatic Company*. Embora tenha passado por inúmeras crises, sobretudo pela censura enfrentada durante o período da ditadura militar, o teatro brasileiro consolidou-se de forma consistente no país. Foi, justamente, após esse período que surgiram as primeiras companhias estáveis do Brasil, com nomes como Procópio Ferreira, Jaime Costa, Odilon de Azevedo entre outros (FISCHER, 2001).

3.2 O TEATRO BRASILEIRO MODERNO

A modernidade chegou ao teatro brasileiro com a obra de Oswald de Andrade, produzida toda na década de 1930, especialmente com a obra *O Rei da*

Vela, que só veio a ser encenada na década de 1960, por José Celso Martinez Corrêa. Foi a partir da encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, que a renovação do teatro brasileiro tomou forma, em 1943, não somente do ponto de vista da dramaturgia, mas também da encenação, o que ocorre em pleno Estado Novo. (FISCHER, 2001).

Vestido de Noiva, em sua estreia, em 1943, escandalizou o público por meio de sua temática e modernizou os palcos brasileiros, como bem ressalta Campedelli (1995) acerca da obra: “apresentou inovações formais importantes, como a não-obeidência às regras tradicionais de unidade de tempo e de espaço, característica da arte dramática desde as mais remotas épocas” (p.25). O resultado da ousadia rendeu ao espetáculo um grande sucesso.

Já em 1957, surgiu o Teatro de Arena de São Paulo, o qual se tornou a porta de entrada de muitos amadores para o teatro profissional que, nos anos seguintes, consolidaram-se como verdadeiras personalidades do mundo artístico.

Com o golpe militar em 1964, as dificuldades aumentam para os diretores e atores de teatro, culminadas pela censura que o governo impunha a diversos artistas, os quais, muitas vezes, tinham de abandonar os palcos e exilar-se em outros países. Restava, então, às gerações futuras, manterem vivas as raízes já firmadas no teatro brasileiro, e dar um rumo ao novo estilo que estaria a surgir (PRADO, 2001, p.147).

Em suma, no início do século XX, o teatro brasileiro conseguiu ultrapassar a comédia de costumes e modernizou sua dramaturgia. Nesse processo de modernização, a linguagem, os personagens e, sobretudo, as temáticas evoluíram, acompanhando a evolução da sociedade. A inserção de problemáticas nacionais, cujos enredos preocupavam-se com questões sociais, ganhou espaço frente a influência de peças estrangeiras (PRADO, 2001, p.147-148).

Com o fim do regime militar, no início da década de 1980, o teatro tentou recobrar seus rumos e estabelecer novas diretrizes. Surgiram grupos e movimentos de estímulo a uma nova dramaturgia, que vem redescobrendo a arte por uma diversidade de vertentes, estilos e temas (FISCHER, 2001).

3.2.1 Teatro Dramático e Teatro Épico

A denominação “teatro dramático” é advinda do teatro que tem origem em Aristóteles, proveniente da obra *Poética*, na qual o filósofo descreveu e teorizou acerca dos princípios da tragédia, cuja característica principal consiste em possuir um tom de serenidade e dignidade, que se ambienta em um conflito entre um personagem e algum poder de instância maior – lei, deuses, destino ou mesmo a sociedade – contra quem o herói trágico impõe uma nova ordem capaz de levar ao sofrimento ou à destruição. Fundamentalmente, o centro do teatro dramático é o conflito, o qual se justifica à medida que o homem é um ser dialético.

Já o “teatro épico” surgiu com Bertold Brecht, na Alemanha, em contraste ao teatro aristotélico, da mesma forma como epopeia e drama opõem-se como narração e ação. Trata-se de um teatro de cunho narrativo, o qual rejeita a ilusão e qualquer tipo de identificação comum ao público/leitor. Para tanto, utiliza efeitos que garantam o distanciamento da obra, de forma a preservar uma atitude crítica por parte do espectador e uma eficácia pedagógica que o drama, ao apelar à identificação e à comoção, não possui.

Dessa forma, para referir-se à técnica narrativa do espetáculo, a modalidade épica do teatro se utiliza de uma série de instrumentos significativos, como: a comunicação direta entre ator e público, a música como comentário da ação, a ruptura tempo-espaco entre as cenas, a exposição do enredo, o posicionamento do ator como um crítico das ações da personagem que interpreta e como um agente da história.

Quanto ao diálogo, Roubine (1998, p.68) destaca que, na forma épica, ele recebe um tratamento diferente do teatro realista, já que na escrita brechtiana observa-se uma heterogeneidade como traço essencial de seu trabalho. Assim, essa heterogeneidade coloca o ator em falso, proibindo-lhe tanto a representação heroica quanto o mimetismo naturalista. O texto, então, como qualquer instrumento de representação, é exibido conforme texto de teatro, como um artefato que converge elementos incompatíveis, utilizando o critério das possibilidades.

Assim, a concepção essencial do teatro épico concentra-se na ideia da introdução de uma narrativa que implique na distância objetiva do narrador face ao mundo narrado, de forma a desmistificá-lo. Para Brecht, a forma épica é a única

capaz de aprender processos que constituem, para o dramaturgo, a matéria para uma ampla concepção do mundo. Roubine (1998) disserta acerca das características brechtianas inseridas ao espetáculo teatral:

O espetáculo não pode mais ser recebido como uma reprodução mimética (ilusionista, mistificadora) de uma realidade da qual ele pretenderia oferecer a totalidade. Mas, inversamente, não pode tampouco ser reduzido a uma ficção que não representa nada além da sua própria fabulação [...] (p.67).

Assim, o efeito de distanciamento da obra épica tem a finalidade de manter a separação entre o palco e a plateia, de modo a levar as palavras, as imagens e a música não a representarem, mas a mostrarem a realidade, por meio da qual o espectador poderia (deveria) reagir de modo crítico e não emocional (ROUBINE 1998, p.68).

Em suma, o teatro épico pretende que o espectador não se envolva com a ação e nem acredite no personagem, mas que se distancie da história para que possa refletir a respeito dela e adquirir uma visão crítica das ações ali apresentadas, a fim de que desenvolva uma consciência de si mesmo como um ser histórico capaz de provocar transformações reais na sociedade.

No Brasil, o teatro épico surgiu com a obra *Eles não usam black-tie*, como instrumento artístico de luta da classe trabalhadora. Acerca da inserção da obra no gênero épico, Costa (1996, p.49) menciona que o interesse de Guarnieri em retratar a classe trabalhadora como protagonista não foi um acaso, pois representava o novo momento da luta de classes que se abria no Brasil, a partir do intenso processo de industrialização sofrido pelo país ao longo dos anos 50, que culminou na formação de uma nova camada do proletariado industrial, o qual protagonizou importantes greves e mudanças. Outra peça presente no *corpus* do trabalho pertencente ao estilo épico é *Auto da Compadecida*.

3.3 OS REPRESENTANTES DO GÊNERO DRAMÁTICO

Os textos escolhidos para compor o *corpus* do trabalho estão expostos nos itens a seguir. A opção pelas obras deve-se ao fato de que elas são, de modo geral, recentes na literatura brasileira, pertencentes à década de 1950, por terem sido escritas por autores brasileiros renomados e, além disso, por serem

textos engajados na problemática social, cada um ao seu modo, que retratam o cotidiano de pessoas simples cujo discurso condiz com o de pessoas menos favorecidas socialmente no país. A opção pela obra de Suassuna deve-se também ao fato de o autor abordar a linguagem de forma diferenciada, contemplando a variação linguística presente na região do Nordeste brasileiro.

3.3.1 *O Pagador de Promessas*

Alfredo de Freitas Dias Gomes nasceu em Salvador, no estado da Bahia, no ano de 1922. Sua primeira peça teatral, *Comédia dos Moralistas*, foi escrita quando o autor tinha apenas 15 anos de idade e já obteve o prêmio no Concurso do Serviço Nacional de Teatro em 1939, embora nunca tenha chegado a ser encenada. No teatro profissional, sua estreia ocorreu em 1942, com a comédia *Pé-de-cabra*, encenada no Rio de Janeiro e depois em São Paulo por Procópio Ferreira que, com ele, percorreu todo o país. Sua consagração como autor teatral veio em 1960, com a montagem de *O pagador de promessas*, peça que o fez tornar-se, anos mais tarde, um dramaturgo muito premiado.

Em suas obras, o tema preferido era sempre a abordagem de uma visão esquerdista de oposição à religião popular, considerada um instrumento das elites para pacificar e subjugar as massas pobres do país em prol dos interesses dos poderosos, como os latifundiários, políticos e coronéis do Nordeste do Brasil, além dos próprios religiosos que se beneficiavam desses interesses obscuros (CAMPEDELLI, 1995, p.63).

As publicações de Dias Gomes atingiram enorme sucesso, o que foi, também, o motivo de fazê-lo um dos autores mais censurados de seu tempo: suas peças foram proibidas, algumas, às vezes, até no dia da estreia, como é o caso de *O berço do herói*, de 1965.

Devido a esses percalços, o autor optou por aceitar o convite para escrever para a televisão, em 1969, não traindo, contudo, os temas que costumava retratar; pelo contrário, reforçou-os, experimentando a linguagem televisiva e seu novo público (CAMPEDELLI, 1995, p.65). A obra censurada, anos mais tarde, já em 1985, no governo de José Sarney, tornou-se sucesso na televisão, adaptada sob o título de *Roque Santeiro*.

Em sua estreia na televisão, no mesmo ano, escreveu *A Ponte dos Suspiros*. Em *Saramandaia*, sete anos mais tarde, criou o realismo fantástico na telenovela brasileira, estilo que foi muito prestigiado pela crítica e pelo público.

A peça *O pagador de promessas*, escrita em 1959, estreou em São Paulo, sob a direção de Flávio Rangel, com Leonardo Vilar no papel principal. Com ela, Dias Gomes adquiriu projeção nacional e internacional. Em sua adaptação para o cinema, a obra, que foi dirigida por Anselmo Duarte, conquistou a “Palma de Ouro” no Festival de Cannes, em 1962.

Dias Gomes ainda conquistou inúmeros prêmios por sua atuação no rádio, cinema e televisão. Poucas obras, no Brasil, foram tão premiadas quanto *O pagador de promessas*, que recebeu, além do prêmio já mencionado, o “Prêmio Nacional de Teatro”, do Instituto Nacional do Livro, o “Prêmio Governador do Estado de São Paulo”, o “Prêmio Padre Ventura”, do Círculo Independente de Críticos Teatrais, o “Prêmio Melhor Autor Brasileiro”, da Associação Brasileira de Críticos Teatrais e o “Prêmio Governador Estado da Guanabara”. No exterior, a peça foi laureada no “III Festival Internacional de Teatro” em Kaltz, na Polônia, em 1963.

3.3.2 *Eles não Usam Black-Tie*

No ano de 1934, em Milão, na Itália, nasceu Gianfrancesco Sigfrido Benedetto Martinenghi de Guarnieri. Mudou-se para o Rio de Janeiro aos dois anos de idade, junto aos pais músicos, devido ao crescente fascismo que tomava conta do país europeu.

Em 1954, Guarnieri fixou-se em São Paulo, onde se tornou líder estudantil e começou a fazer teatro amador com Oduvaldo Vianna Filho, ao lado de quem fundou o Teatro Paulista do Estudante, o qual, logo após, uniu-se ao Teatro de Arena, tornando-se um dos centros de resistência cultural e de conscientização popular, no início do regime militar em 1964. Sua primeira peça, *Eles não usam black-tie*, foi escrita quando o jovem autor tinha apenas 24 anos. Ao longo de sua vida, produziu muitos outros textos de sucesso e passou a atuar, também, na televisão, onde permaneceu até 2006, ano de sua morte (PRADO, 2001, p.211).

A estreia de *Eles não usam black-tie* realizou-se no Teatro de Arena de São Paulo, em 1958, sob grandes expectativas. Devido ao teatro encontrar-se em meio a uma crise econômica, a peça foi a eleita para a tentativa de contornar a

situação. Assim, pela primeira vez em palcos brasileiros, foi narrada a história da classe trabalhadora, de operários cujo dilema ético consistia na solidariedade de classe (PRADO, 2001, p.211).

A obra, ambientada em uma favela carioca, retrata o conflito de gerações entre pai e filho que possuem posições ideológicas e morais diferentes. O filho, Tião, operário e líder da classe trabalhadora, que aspira a ascensão social e teme a vida proletária, trai os companheiros e seu pai ao não aceitar uma greve e é, ao fim, exilado do morro onde vivem sua família e a moça com quem pretende se casar. Renuncia seu lugar na classe em nome de seu bem-estar individual.

O ponto principal da peça é a esperança. O pai, Otávio acredita que, um dia, seu filho, aceitará a condição do proletariado e se integrará à favela. Entretanto, isso não ocorre e a peça termina com o pai no aguardo do retorno do filho (CAMPEDELLI, 1995, p.46).

A repercussão entre crítica e público fez da obra o marco inaugural de uma nova etapa do teatro brasileiro, em que os cenários pomposos e os figurinos luxuosos cederam lugar aos elementos indispensáveis à cena. No palco, o foco deixava de ser apenas nos personagens ricos e nobres e passava a representar a vida de operários e moradores do morro. Assim, pela primeira vez, os conflitos da realidade brasileira ganhavam espaço em cena.

Essa primeira peça questionava a um só tempo os cânones da dramaturgia e da encenação do teatro burguês. Para encená-la, o Teatro de Arena de São Paulo criou um espetáculo em que a escassez de materiais e a mobilidade da vida da população operária se reproduziam nos artefatos em cena, na disposição circular do espaço e na interpretação que procurava, nos gestos e na voz, a reprodução das características culturais da comunidade da favela. O que se impunha como valor, ao mesmo tempo dramático e cênico, era a autenticidade (O ESTADO DE SÃO PAULO 22/07/2006)¹⁸.

Dessa forma, pode-se dizer que por meio da encenação de *Eles não usam black-tie*, se iniciou uma produção sistemática e crítica no país de textos dispostos a representar as classes inferiorizadas, com ênfase na representação do proletariado. Nesse sentido, o engajamento presente na peça de Guarnieri contribuiu

¹⁸ Passagem retirada do caderno *Variedades* da edição online do jornal O Estado de São Paulo, intitulada *Obra dramática de Guarnieri resgata coletividade*.

de forma legítima para a busca da construção de uma identidade nacional pautada em sua variedade cultural.

3.3.3 *Auto da Compadecida*

Foi na capital da Paraíba que Ariano Vilar Suassuna nasceu no ano de 1927. Aos três anos de idade, após a morte de seu pai, mudou-se com sua mãe e os nove irmãos para Taperoá, no interior do estado, onde cumpriu os estudos primários. O sertão paraibano foi o local em que Ariano se familiarizou com os temas e as formas de expressão que mais tarde vieram a povoar a sua obra (VICTOR E LINS, 2007, p.12-13).

Após a mudança para o Recife, em 1942, ao terminar os estudos regulares, ingressou na faculdade de Direito, onde se engajou no Teatro do Estudante de Pernambuco, em parceria com Hermilo Borba Filho. Antes de formar-se bacharel, Suassuna escreveu sua primeira peça, *Uma Mulher Vestida de Sol*, recebendo, pela publicação, o prêmio “Nicolau Carlos Magno”. Nos anos seguintes, dedicou-se à advocacia e ao teatro.

Em 1955, escreveu a comédia *Auto da Compadecida*, encenada, pela primeira vez, em 1957, no Teatro Adolescente do Recife. A peça conquistou a medalha de ouro da “Associação Brasileira de Críticos Teatrais”. O sucesso do trabalho foi grandioso, alcançando, também, outros países. A peça foi adaptada com enorme sucesso para o cinema. O crítico literário Sábato Magaldi chegou a considerar a obra, no ano de 1962, como “o texto mais popular do moderno teatro brasileiro”. (VICTOR E LINS, 2007, p.33).

Auto é uma designação utilizada para peças curtas, geralmente de conteúdo religioso ou profano, com efeito simbólico, uma vez que seus personagens não são considerados humanos, mas sim, entidades abstratas, determinadas por sua hipocrisia, bondade, luxúria, virtude, entre outras características.

Ariano foi membro fundador do “Conselho Federal de Cultura” e do “Conselho Estadual de Cultura de Pernambuco”. Em 1969, foi nomeado diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, permanecendo no cargo até 1974, além de exercer outros cargos públicos no estado.

Devido a seu grande interesse no desenvolvimento e no conhecimento das formas de expressão populares tradicionais, em outubro de 1970, Ariano lançou o Movimento Armorial, com o concerto “Três Séculos de Música Nordestina: do Barroco ao Armorial”, na Igreja de São Pedro dos Clérigos e uma exposição de gravura, pintura e escultura. O Movimento Armorial tinha como intuito a confluência simultânea de todas as artes populares do Nordeste brasileiro, trabalhando a favor da dignidade humana. (VICTOR E LINS, 2007, p.34).

Suassuna é reconhecido como um dos principais preservadores da cultura do país, visto que sua obra une os valores mais arraigados de sua região ao seu imenso arcabouço erudito e teórico. Sua escrita é capaz de reunir, em um só tempo, elementos inerentes ao Simbolismo, ao Barroco e à literatura de cordel. Assim, o autor consegue transformar o árido sertão brasileiro no palco das questões humanas de qualquer lugar do mundo.

Capítulo IV
ANÁLISE E DISCUSSÃO
DO *CORPUS*

4.1 PROCEDIMENTOS ADOTADOS

A análise do trabalho percorre alguns passos, os quais, para facilitar sua visualização e posterior estudo, são divididos e dispostos em ordem, como está explicitado a seguir:

Inicialmente, é realizada a busca e coleta de elementos dêiticos e anafóricos nas páginas iniciais dos primeiros atos das três obras dramáticas escolhidas para a composição desse *corpus*: *O pagador de promessas*, *Eles não usam black-tie* e *Auto da Compadecida*. Os elementos localizados estão contabilizados e dispostos em tabelas e gráficos, para que as formas sejam mais bem visualizadas.

Posteriormente, é realizada a análise que busca justificar a presença e/ou a ausência de determinados referentes, com vistas à formulação de uma hipótese, objetivando verificar sua influência na composição do tópico discursivo.

Em seguida, busca-se analisar os casos particulares dos eventos localizados ao longo das páginas selecionadas a fim de se observar as características de cada emprego. Por fim, há a verificação das marcas da oralidade que se fazem presentes nos textos.

4.2 FORMAS DE COLETA DE OCORRÊNCIAS

A classificação das ocorrências dos elementos dêiticos e correferenciais localizados nos textos obedece ao seguinte modelo:

1. Tipo de referência

- a) dêitica
- b) correferencial.

2. Forma de referência dêitica

- a) pessoal
- b) temporal
- c) espacial.

3. Condição da informação

- a) nova
- b) velha (evocada)
- c) acessível.

4. Forma de referência correferencial

- a) direta
- b) inferencial
- c) cotextual
- d) associativa.

5. Relação com a progressão tópica (dêixis e correferência)

- a) sim
- b) não.

4.3 ANÁLISE DA OBRA *O PAGADOR DE PROMESSAS*:

A tabela a seguir registra a quantidade de elementos dêiticos e anafóricos localizados ao longo das páginas 21 a 31 da obra *O pagador de promessas* (2011).

Tabela 1 – Total de elementos localizados na obra *O pagador de promessas*.

Tipo de referência	dêitica	correferencial		
Total	99	59		
Forma de referência dêitica	pessoal	temporal	espacial	
Total	74	9	16	
Condição da informação	nova	velha	acessível	
Total	12	39	8	
Forma de referência correferencial	direta	inferencial	cotextual	associativa
Total	50	4	3	2
Relação com a progressão tópica (dêixis)	sim	não		
Total	83	19		
Relação com a progressão tópica (correferência)	sim	não		
Total	55	4		

Análise dos Dados Coletados

A observação dos elementos no texto permite a formulação de uma análise acerca de seu papel no desenvolvimento do diálogo. Em primeiro lugar, os casos de referência ao contexto, isto é, os elementos dêiticos localizados são mais representativos que os de referência anafórica nos trechos estudados. Isso ocorre, devido à necessidade de situar o leitor/espectador no espaço cênico, de modo que o diálogo contribui para o fortalecimento da tensão dramática do espetáculo.

Assim, a encenação, que é por completo realizada no momento do espetáculo, não necessita recorrer a quaisquer outros elementos que já não constem na reprodução dramática, isto é, interessa à representação tão somente o “eu/tu” que já se fazem presentes no próprio diálogo. Dessa forma, são menos marcadas as passagens que contêm referências a um terceiro elemento “ele/ela”, como se pode observar nas passagens:

Zé: **Você** podia não ter vindo. Quando **eu** fiz a promessa, não falei em **você** [...] (p.26)

Marli: **Eu** sei, **eu** sei no que **você** pensa... (p.30)

Desse modo, demonstra-se que a tensão dramática é alcançada quando há, entre os personagens envolvidos na encenação e o público, um consentimento mútuo que os liga no mesmo eu/aqui/agora, isto é, que os torna conectados à mesma situação de interlocução.

Acerca das modalidades de referência dêitica localizadas no período, mostram-se muito mais recorrentes os casos de referência às pessoas participantes do discurso, dos quais os pronomes pessoais “eu” e “você” são os mais recorrentes nos diálogos. Os casos do pronome “a gente” também são frequentes. O pronome “nós” não é mencionado nenhuma vez no trecho, o que contribui para tornar o texto mais adequado à modalidade falada da língua, já que o uso do termo “a gente” é característico da língua falada.

O grande uso de elementos dêiticos no texto demonstra que apesar de os interlocutores estarem em copresença no momento da construção do enunciado e, por consequência, as marcas da interação estarem implícitas a ele, ainda se mostra nítida a necessidade de fixação, por meio da fala, principalmente, dos personagens envolvidos no ato interacional, o espaço da enunciação e o tempo, como em:

Rosa: **Agora** você diz isso [...] (p.26)

Bonitão: Não, vamos resolver **aqui** mesmo. Não tenho nada que discutir com você. (p.28)

Esse fato é, inclusive, curioso, pois, se comparado a textos provenientes de transcrições de enunciados falados, observa-se que há uma troca em relação ao uso de elementos dêiticos e correferenciais, visto que, nos diálogos orais espontâneos, ocorre a predominância de referências anafóricas, justamente, pelo fato de os interlocutores estarem em simultaneidade ao ato da fala, sendo, mais

marcados casos de repetições e anafóricos gramaticais, com vistas a manter o espaço comum partilhado entre os interlocutores.

Quanto às condições das informações no texto, a maioria dos elementos refere-se a dados já mencionados, isto é, que constituem elementos anafóricos. Desses, observa-se um amplo domínio da referência direta, em que os pronomes são os mais utilizados para as retomadas. Nota-se, também, com recorrência, a repetição de termos, especialmente no que se refere à palavra *santa*, que ao longo de toda a passagem analisada, só é retomada uma única vez pelo pronome pessoal “ela”, sendo todas as outras remissões realizadas por seu referente idêntico. Isso demonstra a grande necessidade de reafirmação e marcação, para o interlocutor, dos elementos indispensáveis à trama.

*Rosa: Então: se você não falou, podia ter botado; a **santa** não ia dizer nada. (p.22)*

*Rosa: Pra quê? Você explicava à **santa** que tinha sido roubado, ela não ia fazer questão. (p.25)*

*Zé: (Pensativo.) Só se eu falasse com **ela** e explicasse a situação. (p.25)*

Quanto à relação de itens gramaticais e lexicais localizados, é válido ressaltar que, no que tange à correferência, há um emprego muito mais acentuado de elementos do léxico da língua, sobretudo as reiteraões do mesmo termo e alguns sinônimos. Esse fator é determinante para a análise do texto como pertencente à linguagem oral, visto que, dessa forma, o diálogo se aproxima das circunstâncias costumeiras de um ato conversacional, no qual as repetições são recorrentes, motivadas pelo planejamento local, como é possível observar a reiteração do referente *cruz*.

*Zé: E a **cruz**? (p.24)*

*Rosa: Você deixava a **cruz** aí e amanhã, de dia... (p.24)*

*Rosa: Quem é que vai roubar uma **cruz**, homem de Deus? Pra que serve uma **cruz**? (p.24)*

Zé: [...] *E você já pensou: se me roubassem a **cruz**, eu ia ter que fazer outra e vir de novo com ela nas costas da roça até aqui. Sessenta léguas.* (p.24)

Nota-se, então, que essa particularidade do gênero reforça a afirmação de Dino Preti (2004, p.151), quando sugere que o autor da obra dramática lança mão às “estratégias conversacionais”, características da língua falada, com a finalidade de assegurar ao seu texto uma maior fidelidade ao fato linguístico real.

Embora sejam menos marcados, os casos de referência ao cotexto ocorrem, sobretudo, graças ao pronome demonstrativo “isso”, de modo de que se vê nas passagens:

Rosa: [...] *Santa Bárbara deve saber **disso**, que diabo.* (p.25)

Marli: *É melhor discutirmos **isso** em casa.* (p.28)

Bonitão: *Claro que não. (Guarda o dinheiro na carteira.) **Isso** ia fazer falta no meu orçamento. Tenho compromissos e você bem sabe que não gosto de pedir dinheiro emprestado. É **uma questão** de feitio.* (p.29)

Nesse último caso, o pronome demonstrativo “isso” atua tanto como anafórico cotextual, já que retoma o discurso anterior, como elemento dêitico espacial, visto que se refere ao dinheiro que o personagem tinha em mãos na encenação e que o guardou na carteira. No segundo caso, na mesma passagem, o cotexto é retomado por meio de um nome genérico seguido de um artigo, o qual, apesar de ser indefinido, relaciona-se a uma questão específica, que é a de o personagem Bonitão não consentir dinheiro à Marli, assim, esse é considerado, também, um caso de correferência.

Zé: *Estou, mas **esse negócio** de falar com santo é muito complicado. Santo nunca responde em língua de gente, não se pode saber o que ele pensa. E além do mais, **isso** também não é direito.* [...] (p.26)

No período citado, a expressão formada pelo nome genérico “negócio”, precedido pelo pronome demonstrativo “esse,” atua de modo a retomar o

cotexto anterior que, por meio desse procedimento, passa a constituir um novo referente.

Acerca da progressão tópica, é possível considerar um supertópico para a obra como um todo: A tentativa de Zé-do-Burro em cumprir a promessa.

Desse supertópico, ao longo da obra, desdobram-se tópicos e subtópicos. Assim, são compreendidas, ao longo das páginas analisadas, as seguintes designações às passagens (p.21-31):

Tópico 1: Dúvida quanto à igreja.

Subtópico 1: Almofadinhas

Subtópico 2: Insistência de Rosa

Tópico 2: Discussão entre Bonitão e Marli

Subtópico 1: Dinheiro de Marli

Subtópico 2: Ciúme de Marli

Os desmembramentos de supertópicos, tópicos e subtópicos são indispensáveis à natureza de gêneros literários como o dramático, uma vez que toda história é determinada por uma sucessão de acontecimentos, que sempre vão ter desdobramentos e gerar sequências de eventos ligados à história maior, as quais, por sua vez, vão ser fundamentais ao desenvolvimento e ao desfecho da trama. Isso pode ser comprovado na observação dos fatos periféricos que ocorrem ao longo da obra (tópicos e subtópicos), os quais influenciam, decididamente, no curso dos eventos que levam o fato principal (supertópico) à sua conclusão.

Quanto à influência dos elementos na progressão do tópico ora em andamento, nota-se que, dos referentes anafóricos localizados, em poucos casos os elementos não auxiliaram na continuidade do assunto, o que demonstra que a função primordial da anáfora fora mantida, que é a de retomar o texto e, ao mesmo tempo, garantir sua continuidade. Esses casos, inclusive, estão localizados no início de cada um dos quatro subtópicos encontrados, isto é, seu uso, na inclusão de novos referentes, contribui para a continuidade tópica.

Acerca dos elementos dêiticos, sua maior parte também atua na garantia da continuidade tópica do diálogo, o que atribui ao texto uma semelhança

bastante grande aos textos orais espontâneos, uma vez que, em textos escritos, é comum que os casos de dêixis, especialmente os de pronomes, sejam encontrados em número reduzido, pois neles, a única forma de referência possível é a dêixis temporal, realizada por meio dos pronomes “esse” e “este”. Isso ocorre por não haver menção aos participantes do discurso e pelo fato de as indicações de lugar serem feitas por meio de expressões nominais (GALEMBECK, 2012, p.6).

*Zé: Mas **aqui** não é a igreja de Santa Bárbara. [...] (p.25)*

Casos Particulares

Ao longo das páginas estudadas, é bastante notável que alguns elementos exercem, concomitantemente, as funções de correferência e dêixis. Isso pode ser observado nas passagens:

*Zé: (Olhando a igreja.) É **essa**. Só pode ser **essa**. (p.21)*

Na passagem, os pronomes demonstrativos **essa**, além de atuarem na indicação do lugar representado na cena, também funcionam como referentes anafóricos e isso pode ser observado no cotexto do ato discursivo. Ainda que a passagem esteja iniciando o primeiro ato da obra, isto é, não sendo possível existir um referente anterior, a indicação do cenário “(Olhando a igreja)” atua como uma referência dêitica de lugar que contribui para situar o diálogo.

Assim, por mais que não haja um antecedente explícito na superfície do texto que o pronome tenha a função de retomar, ele pode ser considerado um referente anafórico por meio dessa inferência, devido à contribuição da indicação dêitica em sua explicitação, marcando o espaço para o leitor/espectador.

O mesmo evento também pode ser observado nas passagens que se seguem:

*Zé: É que pode não ser **essa**. (p.23)*

*Rosa: Claro que é **essa**. Não lembra o que o vigário disse? Uma igreja pequena, numa praça, perto duma ladeira. (p.23)*

No trecho a seguir, novamente, observa-se que o pronome opera tanto na função dêitica como na correferencial, embora, nesse caso, sua função coesiva seja catafórica, já que funciona como antecessor do termo *a Igreja de Santa Bárbara*.

*Zé: Qualquer coisa escrita... pra gente saber se **essa** é mesmo a Igreja de Santa Bárbara. (p.23)*

Na fala do personagem Bonitão, mais uma vez, pode-se verificar que o pronome demonstrativo de primeira pessoa atua na indicação de um lugar físico, tendo em vista que aponta para as notas que possui em mãos, como é designado na indicação cênica. Ele também passa a constituir um referente, já que retoma a fala anterior do personagem, na qual o termo antecedente é *dinheiro*, como se vê a seguir.

*Bonitão: Ande, vamos deixar de mas-mas. Passe pra cá o **dinheiro**.*

*Bonitão: (Conta as notas rapidamente.) Só deu **isto**? (p.28)*

Outro caso particular a ser analisado é o da recategorização, em que a retomada é realizada de forma não linear, na qual o referente é qualificado de um modo diferente do vocábulo/expressão anterior. Os eventos de recategorização localizados ao longo do período estudado são:

*Rosa: Quem é que vai roubar uma cruz, **homem de Deus**? Pra que serve uma cruz? (p.24).*

O termo que antecede imediatamente a expressão em destaque na passagem é *Zé*, uma vez que a personagem está se dirigindo a seu marido, *Zé-do-Burro*. Assim, acontece que o referente anafórico é recategorizado, pois é adicionada a ele uma carga semântica diferente, que contribui para o desenvolvimento do tópico.

Outro exemplo de recategorização do mesmo personagem acontece logo em seguida:

*Rosa: Por quê, **homem?! Santa Bárbara é tão sua amiga... Você não está em dia com ela?** (p.24)*

Nota-se, assim, que a personagem *Rosa*, à medida que a discussão com o marido torna-se mais intensa, vai, da mesma forma, modificando sua maneira de dirigir-se a ele.

*Marli: (Compreende a ameaça, avança para ele sacudida pelo ciúme e pelo receio de perdê-lo.) Eu sei, você está dando em cima **daquela arreganhada**. Ela mesma anda dizendo. (p.30)*

No trecho selecionado, o termo antecedente da expressão em evidência é *Matilde*, o qual é introduzido pela primeira vez no texto. Assim, pode-se dizer que sua recategorização serve como um auxílio ao leitor/espectador para que ele possa compreender de forma dinâmica as relações instauradas na obra entre os personagens.

No caso, então, torna-se explícito, pelo uso do adjetivo pejorativo, que a pretensão da fala da personagem *Marli* também é a de caracterizar, por meio de seus juízos de valor, a personagem *Matilde*, que somente é nomeada na trama (não aparece fisicamente), com a finalidade de dar pistas ao leitor/espectador acerca de seu caráter. O pronome demonstrativo, na passagem acima, possui, inicialmente, função de “apontar” para a personagem, diferente do que pode ser observado a seguir.

*Marli: (Agarra-o freneticamente pelos braços.) Bonitão, você não aceitou o dinheiro dela, aceitou? Você não aceitou o dinheiro **daquela vagabunda!** (p.31)*

Nesse caso, a recategorização é realizada do mesmo modo, porém, seu antecedente é gramatical, o pronome possessivo *dela*. Esse fato modifica a função do pronome *daquela*, o qual já não possui mais simplesmente a função demonstrativa, mas sim possessiva, uma vez que seu uso indica a intenção, por meio da fala, de um afastamento da personagem. Além disso, mais uma vez, observa-se que a qualificação depreciativa contribui para a intensificação da figurativização da personagem pelo leitor/espectador.

Além das particularidades já analisadas, é possível, também, ao longo das passagens, notar a presença de marcas de oralidade, como as observadas a seguir:

*Zé: Não, nesse negócio de milagres, é preciso ser honesto. Se **a gente embrulha o santo**, perde o crédito, **De outra vez**, o santo olha, consulta lá os seus assentamentos e diz: Ah, você é o Zé-do-Burro, aquele que **já me passou a perna!** E agora vem me fazer nova promessa. Pois vá fazer promessa **pro diabo que o carregue, caloteiro duma figa!** E tem mais: santo é como gringo, **passou calote num**, todos os outros ficam sabendo. (p.22-23)*

O exemplo acima demonstra que a fala do personagem Zé, além de ser carregada de elementos inerentes à fala, ainda possui uma simulação, por meio de suas próprias palavras e do discurso direto, de como seria o discurso do santo, apesar de o personagem não se preocupar em adaptá-lo aos aspectos linguísticos que o santo empregaria em suas palavras.

*Rosa: **Oxente!** Mas a porta está fechada e a culpa não é sua. Santa Bárbara deve saber disso, **que diabo!** (p.25)*

*Marli: Uma boa-conversa. Queria **se fretar** comigo. **Ficou mangando** a noite toda e não **se resolveu**. (p.29)*

Os trechos sublinhados, que incluem expressões populares, comumente utilizadas na linguagem falada, demonstram que o autor da obra tem a intenção de transpor as marcas da fala para orientar os atores. Entretanto, ele deixa a critério do próprio ator que interpretará o papel, o emprego das características prosódicas, como a troca de fonemas, o possível uso incorreto de plurais, entre outras variações desse tipo de linguagem.

4.4 ANÁLISE DA OBRA *ELES NÃO USAM BLACK-TIE*

A tabela abaixo se refere à quantidade de elementos dêiticos e anafóricos localizados ao longo das páginas 19 a 28 da obra *Eles não usam black-tie* (2010).

Tabela 2 – Total de elementos localizados na obra *Eles não usam black-tie*

Tipo de referência	dêitica	correferencial		
Total	113	112		
Forma de referência dêitica	pessoal	temporal	espacial	
Total	88	12	13	
Condição da informação	nova	velha	acessível	
Total	28	71	13	
Forma de referência correferencial	direta	inferencial	cotextual	associativa
Total	95	6	7	4
Relação com a progressão tópica (dêixis)	sim	não		
Total	79	44		
Relação com a progressão tópica (correferência)	sim	não		
Total	103	9		

Análise dos Dados Coletados

Nas páginas analisadas no primeiro ato da obra, pode-se verificar uma geral regularidade quanto ao emprego dos elementos, com uma margem de dêiticos um pouco mais abrangente do que a de elementos correferenciais. Essa regularidade demonstra que há, ao longo das trocas discursivas, além da necessidade de mencionar os participantes envolvidos, o lugar e o tempo em que ocorre o ato, isto é, seu contexto, a necessidade, também, da retomada de elementos do próprio discurso, os quais contribuem para que a progressão se torne mais simples e dinâmica.

Geralmente, conforme já comentado anteriormente, em diálogos orais, os casos de referência anafórica são mais abrangentes do que os de dêixis, sendo mais marcadas repetições do mesmo termo, paráfrases, além dos pronomes. Assim, pode-se dizer que a estratégia do autor ao utilizar os recursos prosódicos característicos da língua falada espontânea foi de grande valia para atribuir ao texto um caráter mais equivalente aos diálogos orais espontâneos.

Acerca das modalidades dêiticas localizadas, os casos de referência pessoal são os mais empregados no texto, sobretudo pelos pronomes *eu*, *tu* e *a gente*. Os pronomes oblíquos átonos, como *me* e *te*, além dos tônicos como, *mim* e *contigo* também são utilizados com frequência.

Tião: Ó dengosa, eu sem tu não era nada... (p.20)

Maria: [...] É melhó a gente ir indo... (p.21)

Otávio: Vem dizê pra mim... (p.26)

Quanto aos elementos de referência ao tempo e ao espaço, observam-se referentes como, *agora* e *aqui*, o que reitera o fato de a enunciação do texto dramático não poder ser tão expansível quanto a de um texto espontâneo, o qual possui um leque muito maior de possibilidades em sua instância enunciativa.

Outras designações temporais anteriores ou posteriores ao momento da enunciação, realizadas de modo subjetivo pelo falante, como, *amanhã*, *depois*, não são dêiticos temporais¹⁹, pois não dizem respeito ao tempo específico da enunciação.

Tião: A chuva, mãe. Paramo aqui por causa da chuva. Depois, papai chegou e tamo conversando... (p.27)

Sobre os dados do texto, os casos em que predomina a informação já citada são os mais recorrentes. Dessas anáforas, o grande número de elementos

¹⁹ Carreter (1968, p.130) *apud* Castilho (2007) comenta acerca da delimitação do que se compreende por um elemento dêitico: “consiste em señalar algo que está presente ante nuestros ojos: aquí, allí, tú, esto, etc. Cuando la función deíctica no consiste en hacer una ‘demonstratio ad oculos’, sino que señala un término de la frase ya anunciado, recibe el nombre de anáfora” (p. 110).

referenciais diretos contribui para fortalecer a afirmação de que o autor, ao se utilizar de elementos característicos da fala espontânea para escrever o texto, obteve êxito, já que esses dados possuem uma grande aproximação aos obtidos em diálogos provenientes de conversas naturais.

Os casos de elementos inferenciais e associativos são poucos. Isso também pode ser explicado pelo fato de o diálogo comportar elementos característicos do discurso falado espontâneo, já que, para realizar inferências e associações é necessário que o locutor crie elementos com os quais possa associar o discurso e espere de seu interlocutor a capacidade de solucionar o enigma proposto por meio da fala. Como, então, a pretensão do autor era a de demonstrar, de forma fiel, a camada menos favorecida da sociedade, pode-se dizer que o pouco uso do recurso foi útil.

Assim, são raros os casos em que se podem observar sinônimos ou descrições definidas. Desses, para compreensão da correferência associativa exposta a seguir, é exigido um nível baixo de conhecimento de mundo do interlocutor.

*Chiquinho: Foram ao **cinema**? (p.24)*

*Tião: **Filme** de deserto. (p.24)*

Ao ter conhecimento de que o processamento da informação de que o item lexical **filme** está compreendido no campo semântico da palavra **cinema**, o falante se utiliza do recurso linguístico da associação para que a interação torne-se mais ágil, contribuindo para a continuidade tópica.

A estratégia de Guarnieri, ao utilizar já no próprio texto as marcas característica da prosódia, esclarece de antemão para o leitor do texto literário que o emprego dos elementos é próprio da modalidade falada da língua, comprovado pelo uso dos elementos dêiticos e anafóricos como típicos do planejamento local. Nele, são lançadas mão de muitas reiterações do mesmo termo, bastante próximas umas das outras, o que vem a caracterizar, inclusive, algumas anáforas em cadeia, isto é, a constante repetição do mesmo referente anafórico pelo falante, como se vê abaixo:

Otávio: [...] *É preciso mostrá pra **eles** que nós tamo organizado. Ou tu pensa que o negócio se resolve só com comissão. Com comissão, **eles** não diminui o lucro **deles** nem de um tostão! Operário que se dane. Barriga cheia **deles** é o que importa...* (p.26)

As reiteraões do pronome pessoal “eles”, como na passagem citada, somadas ao uso do possessivo “deles” no mesmo turno, os quais formam a anáfora em cadeia, são um traço característico do planejamento local da língua falada, já que os interlocutores, no ato discursivo, não possuem o tempo suficiente para que possam articular melhor a fala, procurando sinônimos ou outras expressões para designarem o referente que pretendem nomear.

O mesmo pode ser observado quanto ao uso dos elementos dêiticos:

*Romana: Calma, sim! Quem levanta daqui a pouco sou **eu!**... Quem acorda vocês sou **eu!** Quem faz café sou **eu!**...* (p.27).

*Tião: É claro que **eu** quero, dengosa. **Eu** só tava esperando me ajeitá melhó na fábrica. [...]* (p.23).

Como já mencionado, muitas formas linguísticas na obra são utilizadas de forma particular, as quais podem ser notadas na maior parte dos turnos discursivos que compõem a obra. Abaixo, estão marcadas algumas delas:

*Tião: **Qué** te **aquietá?** (Pausa. Aponta a cadeira) Senta aqui.* (p.20)

*Chiquinho: (deita-se, começa a rir) Tião, mamãe é gozada pra burro. Ela dá **as bronca**, mas tem esportiva. Hoje ela quis me **batê** com a **colhé** de pau. Eu me **baixei** e a **colhé quebro** na pedra. A mãe xingava e ria, xingava e ria!* (p.25)

No período a seguir, há um caso de catáfora introduzido pelo nome genérico “coisa”. Nele, assim como em quaisquer outras formas de catáfora, pode-se verificar um valor interacional evidente, já que sua função é a de antecipar e chamar a atenção para o que será dito.

*Tião: Mais do que contente... Só tem **uma coisa...** Eu gostaria que tu tivesse tudo, num queria que minha mulhé vivesse em barraco... (p.23)*

No que se referem à manutenção do tópico discursivo, os elementos operam de modo a facilitar a progressão do texto. As formas de correferência, que atuam de modo mais abrangente na manutenção e expansão do tópico, por serem, em sua maioria, provenientes de referentes diretos, possuem a função de tornar o discurso mais dinâmico e abrangente, contribuindo, assim, para que o tópico discursivo possa compreender mais elementos em um tempo mais reduzido.

Como supertópico da obra pode-se estabelecer a questão: Os conflitos ideológicos de Tião. Desse, ao longo da obra, desdobram-se tópicos e subtópicos. Assim, são compreendidas, ao longo das páginas analisadas, as seguintes designações às passagens (p.19-28):

Tópico 1: Conversa entre Maria e Tião

Subtópico 1: Insistência de Maria em ir embora

Subtópico 2: Ciúme de Maria

Tópico 2: Noivado

Subtópico 1: Conversa com Chiquinho e Otávio sobre casamento

Subtópico 2: Discussão com Otávio acerca da greve

Subtópico 3: Discussão com Romana

Casos Particulares

Destacam-se nas páginas estudadas algumas particularidades que podem ser evidenciadas nas passagens a seguir:

*Tião: Ó, **dengosa**, eu sem tu não era nada... (p.20)*

*Tião: O jeito, **nega**, é casá logo... (p.22)*

Nas falas acima, ocorre a recategorização da personagem Maria pelo noivo, Tião, em que, a cada passagem, fica mais evidente, por meio do

tratamento afetuoso com que ele se dirige a ela, a relação entre os dois, até então, no texto.

Outro exemplo de recategorização acontece com a personagem Romana, que é, inclusive, realizado pela própria personagem, ao referir-se a ela mesma, como se observa a seguir:

*Maria: **D. Romana** não vai acha ruim? (p.19)*

*Maria: Fala baixo, senão acorda **sua mãe** (p.24)*

*Tião: Se tive é pra amanhã... E não vai fazê barulho que **a velha** acorda daquele jeito... (p.25).*

*Maria (rindo): Dorme se não tu acorda **ela**... (p.25)*

*Otávio: Calma, **mulhé**, calma... (p.27)*

*Romana: Tá tudo louco! Não podia espera até amanhã pra fala de besteira... (A Maria) Desculpe minha filha, não é contigo, não... Mas esses dois não pensam em nada. Chegam berrando e **a velha** que se dane sem dormi, lavando roupa, acordando antes pra acordá eles... (p.27)*

*Romana: E isso é hora de se marca noivado? (Furiosa a Otávio) Tu tava falando em greve Não me vem com confusão de novo, Otávio... E **a burra** que se dane aqui... (p.27)*

Nesses trechos, é possível notar que a personagem Romana é mencionada por quatro personagens diferentes, incluindo ela própria, entretanto, em nenhum dos casos, a personagem é designada pelo mesmo referente. Isso demonstra que, por cada escolha lexical, é possível atribuir uma nova carga semântica ao termo que já fora usado para mencioná-la, revelando as relações estabelecidas entre os demais personagens e a forma como a própria Romana se mostra a eles, ao utilizar adjetivos depreciativos para se autodesignar.

A personagem, nos casos, ao retratar-se por meio de palavras como “**velha**” e “**burra**”, revela querer demonstrar a todos que é uma vítima da situação, que está sendo explorada, para que os demais personagens solidarizem-se com a sua desvalorização.

A personagem Maria utiliza o discurso direto para descrever, por suas próprias palavras, a fala das outras namoradas que Tião já tivera, como forma de ironizá-lo, já que o considera ser muito namorador:

*Maria: Pensa que eu não sei? Todas elas miando: “**Tiãozinho pra cá, Tiãozinho pra lá...**” (Abraçando-o.) Mas eu roubei ocê pra mim! (p.20)*

A escolha lexical da expressão “**miando**”, é feita de modo a fortalecer o tom de oralidade do trecho para o leitor da obra, já que não há nenhuma marca cênica que mencione o fato de a personagem precisar utilizar-se do recurso da ironia, na passagem, com vistas a fortalecer o sentido com que a personagem refere-se às demais namoradas de Tião.

4.5 ANÁLISE DA OBRA *AUTO DA COMPADECIDA*

A tabela abaixo registra a quantidade de elementos dêiticos e anafóricos localizados ao longo das páginas 15 a 28 da obra *Auto da Compadecida* (2005).

Tabela 3 – Total de elementos localizados na obra *Auto da Compadecida*.

Tipo de referência	dêitica	correferencial		
Total	70	175		
Forma de referência dêitica	pessoal	temporal	espacial	
Total	54	6	10	
Condição da informação	nova	velha	acessível	
Total	26	113	36	
Forma de referência correferencial	direta	inferencial	cotextual	associativa
Total	136	13	17	9
Relação com a progressão tópica (dêixis)	sim	não		
Total	59	15		
Relação com a progressão tópica (correferência)	sim	não		
Total	137	38		

Análise dos Dados Coletados

Na obra analisada de Suassuna, é possível observar que uma das principais características do texto consiste na dinamicidade do diálogo, de forma que as trocas na interação são extremamente fluidas, planejadas e articuladas de modo a levar ao leitor/espectador grandes quantidades de informações em curtos espaços de tempo.

Devido à obra sofrer grande influência da literatura de cordel, que é oriunda de relatos orais e depois impressa em folhetos, é possível afirmar que isso contribui para que as marcas da oralidade estejam presentes de forma significativa no texto de Suassuna. Assim, ao retratar o sertanejo do Nordeste brasileiro, a obra contempla elementos linguísticos singulares dessa região.

No início da peça, sua apresentação é realizada pelo palhaço, uma espécie de elemento épico da obra, cuja função é situar o leitor/espectador para o que está prestes a acontecer.

No estudo, o número de dêiticos localizados é bastante inferior à quantidade de elementos correferenciais. Esse fato pode ser explicado pela

dinâmica conferida aos diálogos da obra, além de ela pertencer à estrutura épica. Não resta, dessa forma, um espaço no texto para que os interlocutores voltem-se ao próprio ato discursivo, mais especificamente no que se refere ao tempo e ao espaço enunciativos, já que a menção aos participantes da enunciação – eu e você – ainda é realizada de modo mais frequente que esses outros casos.

*Chicó: João, danado, ou **você** fala baixo ou **eu** esgano **você**, **já**, **já**.* (p.26)

*Palhaço: Oi, **eu** vou **ali** e volto **já**.* (p.17)

Sobre as condições das informações veiculadas, é evidente que os casos de retomada aos elementos já citados no discurso são mais expressivos. Desses elementos, nota-se uma particularidade referente às retomadas dos nomes de personagens. Na grande maioria das tomadas de fala, os personagens mencionam o nome de seu interlocutor, como fica comprovado na sequência de diálogo, a seguir, extraído da página 26.

*João Grilo: **Chicó**, deixe de ser hipócrita, que você sabe.* (p.26)

*Chicó: Juro que não sei, **João**.* (p.26)

*João Grilo: É a mulher, **Chicó** [...]* (p.26)

*Chicó: **João**, fale baixo [...]* (p.26)

*João Grilo: Deixe de besteira, **Chicó** [...]* (p.26)

*Chicó: **João**, danado [...]* (p.26)

Essa constante invocação dos nomes dos personagens é recorrente ao longo de toda a obra. Isso contribui também para que o uso dos dêiticos torne-se dispensável nas designações aos interlocutores.

Dos elementos correferenciais localizados no período, compreende-se um amplo domínio da menção direta, acentuadamente nas referências que empregam itens gramaticais, como pronomes pessoais e demonstrativos e lexicais,

como as reiterações de mesmo termo, casos de sinônimos e descrições definidas e nomes de personagens. Pode-se verificar isso em casos, como:

*Chicó: Só pode vir. É o único jeito que **ele** tem a dar. **A mulher** disse que vai largá-lo, se **o cachorro** morrer. O doutor disse que não sabe o que é que **o bicho** tem, o jeito agora é apelar para **o padre**. Hora de se chamar padre é a hora da morte, **ele** tem de vir. **Padre João! Padre João!** (p.21)*

Nessa fala, em que Chicó vai tentar convencer o padre João a benzer o cachorro do Major que, na verdade, é da esposa do padeiro, verifica-se que o uso da correferência é realizado, principalmente, por elementos lexicais, como **a mulher**, **o cachorro**, **o padre** e **Padre João**. Além desses, também há uma recategorização, **o bicho**, realizada por um hiperônimo para designar o referente **o cachorro**, evitando, assim, a repetição.

Quanto à divisão tópica, o supertópico da obra pode ser compreendido como: a vida do sertanejo nordestino e as influências do meio – astúcia, religião, hábitos. Desse, no período analisado é possível distinguir um único tópico discursivo e alguns subtópicos, os quais foram considerados da seguinte forma:

Tópico 1: Discussão para benzer o cachorro da esposa do padeiro

Subtópico 1: História do cavalo de Chicó

Subtópico 2: Tentativa de convencer o padre.

Subtópico 3: Discussão entre Chicó e João Grilo.

Ao longo do tópico discursivo localizado, foi possível observar digressões, as quais não chegam a comprometer sua continuidade e desfecho. Esses desvios do assunto contribuem para tornar o texto mais detalhado e completo, mas, ao mesmo tempo, mais fragmentado, exigindo do leitor/espectador mais atenção ao longo das trocas discursivas, a fim de que nenhum diálogo fique perdido e isso comprometa sua compreensão dos atos.

Chicó: Mas se eu tive mesmo o cavalo, meu filho, o que é que eu vou fazer? Vou mentir, dizer que não tive? (p.18)

João Grilo: Você vem com uma história dessas e depois se queixa porque o povo diz que você é sem confiança. (p.18)

Chicó: Foi uma velha que me vendeu barato, porque ia se mudar, mas recomendou todo o cuidado, porque o cavalo era bento. E só podia ser mesmo, porque cavalo bom como aquele eu nunca tinha visto. [...] (p.19)

Acima, a digressão de Chicó, ao narrar a história do cavalo bento que tivera, persiste durante 3 páginas da obra, quando o tópico é, novamente, retomado pela questão do cachorro da esposa do padeiro.

Entre essas pequenas porções de texto transversais à história, encontram-se divagações dos próprios personagens acerca de histórias já vivenciadas e, além delas, é realizada a introdução – por meio de diálogos entre Chicó e João Grilo – de alguns dos demais personagens da história, como o padeiro, sua esposa e o Major Antônio Moraes.

Isso contribui para que, quando esses personagens tomem a cena, o leitor/público já tenha ciência de seu perfil e de suas particularidades, tendo em vista que a figurativização já realizada. Essa característica pode ser vista em passagens, como, nas páginas 18 e 19, no diálogo entre João Grilo e Chicó sobre o benzimento do cachorro do padeiro, quando esse introduz a história do cavalo bento:

*João Grilo: Quer dizer que você acha que **o homem** vem? (p.21)*

*Chicó: Só pode vir, É o único jeito que **ele** tem a dar. **A mulher** disse que vai largá-lo se o cachorro morrer [...] (p.21)*

É por meio dessas e de outras falas em que Chicó e João Grilo referem-se aos personagens padeiro e sua esposa, que se consegue depreender a relação estabelecida entre eles. Além disso, no trecho acima, fica clara a relação de subordinação a que o padeiro é visto perante sua mulher.

*João Grilo: Eu disse que uma coisa era o motor e outra **o cachorro do Major Antônio Moraes**. (p.23)*

*Padre: E **o dono do cachorro** de quem vocês estão falando é **Antônio Moraes**? (p.23)*

*João Grilo: É, eu não queria vir, com medo de que o senhor se zangasse, **mas o Major é rico e poderoso** e eu trabalho na mina dele. Com medo de perder meu emprego, fui forçado a obedecer; mas disse a Chicó: o padre vai se zangar. (p.23)*

*Padre (desfazendo-se em sorrisos): Zangar nada, João! Quem é um ministro de Deus para ter o direito de se zangar? Falei por falar, **mas também vocês não tinham dito de quem era o cachorro!** (p.23)*

Em trechos de falas anteriores, o padre havia classificado a possibilidade de benzer um cachorro, como maluquice, besteira. Após Chicó e João Grilo o convencerem de que se tratava do cachorro do Major Antônio Moraes, o discurso do padre imediatamente muda, devido à sua postura em relação ao poder do major. Esse evento exemplifica que os atos linguísticos são completamente suscetíveis aos acontecimentos do contexto, conforme esclarece Almeida (2003):

É assim que, envolvido no contexto do ato interacional, o interlocutor poderá imprimir à sua maneira de falar um tom condizente com seu estado emocional e com a intenção que tenha em relação àquele com quem se comunica. Se for seu objetivo agradá-lo, cativá-lo, usará expressões e estratégias discursivas que concretizem sua intenção.

Por outro lado, se tiver como finalidade ofender, ferir, encobrir sentimentos e intenções, a escolha dos recursos a serem utilizados, obedecerá a critérios de seleção relacionados com suas necessidades expressivas. Desse modo, somente a inserção de todos esses elementos no universo contextual da interação (que é um ato social) é que poderá definir o comportamento linguístico do enunciado, de acordo com aquilo que ele pretende ou deixa de pretender. (p. 63)

Devido, então, às relações instauradas entre os personagens, mais especificamente, às relações de subordinação e subserviência dos demais personagens em relação ao major, cuja posição social a autoridade são

intimidadoras, os diálogos em que o interlocutor é o próprio major possuem características linguísticas diferentes dos demais, nos quais além da diferença no emprego de pronomes de tratamento, também há mudanças no campo lexical das palavras utilizadas.

*João Grilo: [...] Ora viva, **seu** Major Antônio Moraes, como vai **Vossa Senhoria**? Veio procurar o padre? [...] Se **Vossa Senhoria** quer, eu vou chamá-lo. [...] É que eu queria avisar, pra **Vossa Senhoria** não ficar espantado: o padre está meio doido.* (p.28)

*Padre: Ora quanta **honra! Uma pessoa como Antônio Moraes** na igreja! Há quanto tempo esses pés não cruzam **os umbrais** da casa de Deus!* (p.31)

Quanto aos traços de oralidade no texto, a obra além de demonstrar nas falas dos personagens seu contexto sócio-histórico-cultural, também apresenta sinais da linguagem regional, frutos da variação geográfica, pelo fato de a história se passar no Nordeste do Brasil e, ainda, por o autor ser natural da região.

Braulio Tavares (2005), em um artigo sobre a obra em questão, menciona que “reza a lenda”, o próprio Ariano Suassuna ter relatado a um crítico teatral o fato de quase todos os episódios de *Auto da Compadecida* terem sido retirados de folhetos de cordel. Acerca disso, o escritor complementa:

Recontar uma história alheia, para o poeta e o dramaturgo popular, é torná-la sua, porque parece existir na cultura popular a noção de que a história, uma vez contada, torna-se patrimônio universal e transfere-se para o domínio público. Autoral, apenas, é a forma textual dada à história por cada um que a reescreveu e reescreverá (p.178).

Dessa forma, ao escrever uma história com episódios que eram, inicialmente, relatos orais e foram transformados em folhetos de cordel, o autor utilizou-se da apropriação desses diálogos e tomou-os para si, atribuindo a eles as características que pretendia transmitir à sua obra. Assim, quando Tannen (1996) afirma que a composição do diálogo artificial é possível graças a seu autor possuir referências já internalizadas de diálogos reais, entende-se que essa apropriação de

Suassuna garante à obra um teor autêntico, preocupado em transmitir questões genuínas da região.

*Chicó: João, deixe de ser vingativo que você **se desgraça!** Qualquer dia você **inda se mete numa embrulhada séria!*** (p.27)

*João Grilo: E o que é que tem isso? Você pensa que eu tenho medo? Só assim é que posso me divertir. **Sou louco por uma embrulhada!*** (p.28)

*João Grilo: **Cale a boca, besta!** Não diga uma palavra, deixe tudo por minha conta. [...]* (p.28)

Nas passagens acima, assim como em diversas outras da obra, a linguagem do texto é particular do falar regional nordestino, característico da variação geográfica da língua, a qual se dá por meio da pronúncia de sons, das construções sintáticas e do uso característico do vocabulário (CAMACHO, 1988, p.7). Esses dois últimos podem ser observados nos trechos acima. O uso da gíria *embrulhada*, natural da região, é um exemplo disso.

Casos Particulares

Uma propriedade linguística que pode ser notada em boa parte dos diálogos da obra é a recategorização de termos, inclusive acerca dos próprios personagens:

*João Grilo: E você deixe de conversa! Nunca vi **homem** mais mole do que você, **Chicó**. O padeiro mandou você arranjar o padre pra benzer o cachorro e eu arranjei sem ter sido mandado. Que é que você quer mais?* (p.25)

*Chicó: Ih, olha como **isso** está apegado com o patrão. Faz gosto **um empregado dessa qualidade**.* (p.25)

A queixa de João Grilo ao amigo, que em sua fala já utiliza termos que recategorizam o interlocutor, acaba por despertar em Chicó o mesmo hábito. Ao

referir-se a João, ele utiliza o pronome demonstrativo **isso**, que não é comumente utilizado para retomar pessoas. Nesse caso, o pronome atua como elemento correferencial e dêitico ao mesmo tempo, pois, o personagem Chicó refere-se ao amigo como uma terceira pessoa, apontando-o, embora os dois estejam juntos em cena.

Outros exemplos de recategorização são:

*Chicó: [...] Uma vez corremos atrás de uma **garrota**, das seis da manhã até às seis da tarde, sem parar nem um momento, eu a cavalo, ele a pé. Fui derrubar **a novilha** já de noite, mas quando acabei o serviço e enchocalhei **a rês**, olhei ao redor, e não conhecia o lugar em que estávamos. Tomei uma vereda que havia assim e saí tangendo **o boi**... (p.19)*

Na aventura narrado por Chicó, o personagem deixa-se fascinar pelo entusiasmo e acaba transformando, na mesma passagem, uma garrota em um boi. João Grilo, ao perceber a vanglória do amigo, questiona-o:

*João Grilo: **O boi?** Não era **uma garrota**? (p.19)*

Entretanto, o personagem Chicó, que é distinguido por sua esperteza e artimanhas, logo encontra uma forma de livrar-se da saia justa imposta pelo amigo:

*Chicó: **Um boi e uma garrota**. (p.19)*

Os casos de referência ao cotexto são realizados, na maioria das passagens, por meio do pronome demonstrativo “isso”.

*João Grilo: Não, mas eu me admiro é eles correrem tanto tempo juntos, sem se apartarem. Como foi **isso**? (p.20)*

Em poucas passagens, como a que segue, que emprega os pronomes “dessas” e “outras”, observa-se o uso de outros pronomes para designar o cotexto conversacional:

Chicó: É por causa dessas e outras que eu não me admiro mais de nada, João. Cachorro bento, cavalo bento, tudo isso eu já vi. (p.21)

4.6 ANÁLISE COMPARATIVA DAS OBRAS

A observação dos elementos localizados nos atos iniciais das três obras serviu para verificar que, entre elas, fazem-se presentes algumas semelhanças e diferenças. Além disso, apesar de os três textos terem sido produzidos na mesma década e abordarem, de maneiras distintas, as camadas populares da sociedade, é considerável que cada um possui elementos linguísticos que os caracterizam singularmente.

Assim, ao realizar-se uma análise comparativa entre os textos estudados, a obra *Eles não usam black-tie* diferencia-se das outras duas por empregar elementos linguísticos puramente pragmáticos no texto, em especial, na diferenciação gráfica das palavras, em que o autor do texto forneceu aos atores da encenação, bem como ao leitor da obra, as marcas que pretendia que fossem empregadas nos diálogos.

Dessa forma, os diálogos tornam-se carregados de elementos coloquiais, o que não significa, entretanto, que, no momento da representação, os demais textos, não contemplem as mesmas ou até mais marcas de oralidade, pois, como já fora mencionado, ao longo dos atos discursivos, os atores possuem autonomia para adaptar o texto de acordo com as necessidades linguísticas particulares dos personagens que interpretam, além dos ajustes necessários ao contexto de sua representação.

Acerca dessa precisão de se realizar ajustes no texto devido a inúmeros fatores, a fim de torná-lo o mais cognoscível e verídico possível ao público, Almeida (2003) afirma:

É nesse intercâmbio interacional que se operam as mudanças em função de necessidades expressivas e do contexto. A partir do momento em que se coloca à disposição do homem, como instrumento de comunicação, a palavra assume sua função social e se “submete” às mudanças decorrentes da diversidade de situações comunicativas. Esta é a característica relacionada com o dinamismo da língua (p.64).

Quanto à constituição do tópico discursivo, questão também norteadora do estudo, é nítido que ambos os elementos estudados nas análises influenciam o tópico de forma indiscutível, sobretudo os elementos correferenciais, cuja função é assegurar a coesão do texto, conferindo-lhe clareza e orientando os falantes, conduzindo-os para a continuidade tópica do assunto, auxiliando a expansão e o dinamismo do tópico.

A grande divergência da quantidade de elementos correferenciais e dêiticos localizados nas três obras, sobretudo pela diferença entre a primeira analisada e a terceira, nota-se que as peças que pertencem à estética épica – *Eles não usam black-tie* e *Auto da Compadecida* –, cujo ideal consiste no máximo distanciamento entre a ação dramática e o público, utilizam em seus textos uma quantidade de elementos dêiticos bem inferior à obra pertencente à estética aristotélica - *O pagador de promessas*. Desse modo, é possível concluir que a ausência de elementos discursivos referentes à situação enunciativa, auxilia para que esse afastamento obtenha êxito.

Assim, pode-se dizer que o emprego dos elementos anafóricos e dêiticos nas obras estudadas, embora seja realizado em textos que, em sua essência, são provenientes da modalidade escrita da língua, isto é, puderam ser planejados previamente, possuem muitas semelhanças, quanto ao uso dos elementos, a textos oriundos da modalidade falada da língua. Isso ocorre por meio de estratégias dos autores dos textos, devido à própria função do texto dramático ser a de sair do papel para ser encenado, o qual, então, virá a tornar-se um discurso falado.

Além disso, as análises puderam reiterar a afirmação de Dino Preti (2000, p.207), ao mencionar que os próprios personagens do diálogo artificial podem surpreender pela forma como expressam, simulam ou escondem suas intenções; como marcam, por meio de suas próprias palavras, uma aproximação ou um distanciamento de seu interlocutor; como chegam por meios verbais diferentes ou até pelo próprio silêncio aos fins que pretendem; como se tornam intencionalmente claros ou obscuros no que pretendem transmitir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve o intuito de contribuir, ainda que de forma exígua, aos estudos da área de língua falada e interação verbal. O tema da pesquisa, somado ao *corpus* proposto para a análise, compõe um material bastante fértil para investigações, o qual necessita, ainda, ser explorado de forma significativa em pesquisas, sob os diversos vieses que permeiam essa área do conhecimento.

A análise da interação nos diálogos selecionados e das estratégias utilizadas levou em consideração a situação específica de comunicação, pois, é por meio dela que o falante irá traçar as melhores estratégias para aquele determinado momento, tendo em vista a garantia de que seu interlocutor compreenderá o texto da melhor forma possível.

O texto literário, então, foi o responsável por fornecer dados concretos à pesquisa acerca da interação verbal, por meio dos diálogos construídos. Sobre isso, Preti (2004), apoiado nas ideias de Tannen e Wallerstein (1993), afirma que:

é possível fazer chegar ao leitor a ilusão de uma realidade oral, desde que tal atitude decorra de um hábil processo de elaboração, privilégio do texto literário. O escritor emprega, na escrita, 'marcas da oralidade', que permitem ao leitor reconhecer no texto uma realidade lingüística que se habituou a ouvir ou que, pelo menos, já ouviu alguma vez e que incorporou a seus esquemas de conhecimento (p.126).

Ao longo das análises, foi possível observar que, enquanto a obra *Eles não usam black-tie* preocupa-se em transmitir aos atores os elementos prosódicos que gostaria de observar na representação e, dos quais, a encenação necessita, os textos dos autores de *O pagador de promessas* e *Auto da Compadecida* deixam grande parte desses elementos a cargo do próprio ator que representará o papel, pois, no próprio ato verbal, ele sentirá a necessidade de adaptar o texto, de acordo com as características do personagem e o contexto da representação – local, época, público.

Essa questão também se evidencia pelo fato de os enredos das obras narrarem histórias de pessoas de vida modesta, desprivilegiados socialmente, de quem é esperado que a linguagem habitual não seja próxima à variedade padrão da língua. Acerca disso, Preti (2000) menciona que, no diálogo construído, há,

também, a possibilidade de os personagens revelarem-se por meio de traços particulares da forma falada da língua, devido a:

[...] forma como expressam, simulam ou escondem suas intenções; como marcam com suas palavras uma aproximação ou um distanciamento de seu interlocutor; como fingem camaradagem ou revelam hostilidade; como chegam por meios verbais diferentes ou até pelo próprio silêncio aos mesmos fins [...] (p. 207).

Assim, conforme fora exposto, por ser constituído de aspectos linguísticos de múltiplas instâncias de enunciação, vinculados a situações e eventos, que, por sua vez, são realizados em um recorte específico de tempo e de espaço, o texto dramático, ao contrário dos textos orais espontâneos, necessita de elementos enunciativos, os quais justificam a importância e a quantidade de dêiticos localizados nas análises – especialmente na obra que não contempla a estrutura épica –, ao referir-se ao enunciador, aos interlocutores, à situação comunicativa e às coordenadas temporais e espaciais da ação.

Dessa forma, pôde-se, por meio do *corpus* escolhido, bem como das particularidades nele analisadas, verificar que é possível, no diálogo construído, observar as formas de progressão e manutenção do tópico discursivo atuantes na composição de uma interação eficiente, na qual os personagens literários lançam mão de estratégias conversacionais que revelam, por seus hábitos linguísticos, suas verdadeiras intenções, seu perfil psicológico e sua condição sócio-histórico-cultural.

Além disso, as estratégias linguísticas desenvolvidas pelos autores permitem revelar o contexto situacional de cada produção, as condições de elaboração de cada uma e, por consequência, toda a ideologia de uma sociedade, situada em um determinado tempo e espaço. A cada montagem de encenação, cabe, então, aos atores envolvidos na produção, atualizar esse contexto ao público, a fim de que a compreensão do espetáculo torne-se mais inteligível.

Em suma, as análises dos trechos iniciais dos textos literários, possibilitaram a descrição dos fatores linguísticos neles contidos, os quais são responsáveis por tornar o diálogo mais, ou menos característico da modalidade falada da língua, a qual pode ser considerada o motor de todo texto dramático, já que esse texto só é completamente pleno quando é realizado e atualizado no momento da encenação.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

- AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1991. p. 604-20.
- ALMEIDA, Jahilda L. de. *As pressões sociais e sua manifestação na linguagem: Um estudo do diálogo construído em Quando as máquinas param*, de Plínio Marcos. Dissertação de Mestrado em Língua Portuguesa, São Paulo: PUC-SP, 2003.
- ANDRADE, Maria Lúcia da Cunha. "O Texto Oral e Sua Aplicação em Sala de Aula: Unidade Discursiva e Marcadores Conversacionais como Estruturadores Textuais". *Anais do 6º. Congresso Brasileiro de Língua Portuguesa*. São Paulo: IP-PUC/SP, 1998.
- ANTUNES, Irandé. *Lutar com palavras: Coesão e Coerência*. São Paulo: Parábola, 2005. p. 43-61.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. 4ª Ed. São Paulo: Pontes, 1995.
- _____. *Problemas de linguística geral II*. Campinas: Pontes, 1989.
- CAMACHO, Roberto G. A variação linguística. In: *Subsídios à proposta curricular de língua portuguesa para o 1º e o 2º graus*. São Paulo: SE/CENP, 1988. v. 3.
- CÂMARA Jr., J. Mattoso. *Dicionário de lingüística e gramática*. 24ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Scipione, 1995.
- CAMPOS, Odette G. L. Altmann de. "A língua falada: características gerais". In: IGNÁCIO, Sebastião Expedito (Org.). *Estudos Gramaticais*. UNESP – Campus de Araraquara: Série Encontros, 1989.
- CASTILHO, Ataliba Teixeira de. *A Língua Falada no Ensino de Português*. São Paulo: Contexto, 1998.
- _____. "Português falado e ensino de gramática". *Letras de Hoje* Porto Alegre, PUCRSG, v. 25, n. 1, 1990.
- _____. "Para o estudo das unidades discursivas no português falado". In: _____. (Org.). *Português culto falado no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.
- CASTILHO, Ataliba Teixeira de; PRETI, Dino (Org.). *A língua falada culta na cidade de São Paulo. II Diálogos entre dois informantes*. São Paulo: T. A. Queiroz/FAPESP, 1987
- _____. "Fundamentos teóricos da Gramática do Português culto falado no Brasil: sobre o segundo volume, classes de palavras e as construções gramaticais". In:

Alfa, São Paulo, 51 ed., 2007. Disponível em:

<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/viewFile/1428/1129>. Acesso em: 17 jan. 2014

CARVALHO, Herculano de. *Teoria da Linguagem*. Vol. II. Coimbra: Atlântica Editora, 1973.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.

FÁVERO, Leonor Lopes. "O tópico discursivo". In: PRETI, Dino (Org.). *Análise de textos orais*. São Paulo: Humanitas, 2003. p.39-63.

_____. *Coesão e coerência textuais*. São Paulo: Ática, ed. 9. 2002.

FÁVERO, Leonor Lopes; AQUINO, Zilda; ANDRADE, Maria Lúcia. *Oralidade e escrita - perspectivas para o ensino de língua materna*. 7 ed. São Paulo: Cortez, 2009.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.

FISCHER, Lionel. "Realismo no teatro brasileiro". 23/06/2010. Disponível em: <http://lionel-fischer.blogspot.com.br/2010/06/o-realismo-no-teatro-brasileiro-1-fase.html>. Acesso em: 19 jan. 2014.

GALEMBECK, Paulo de Tarso. "A linguística textual e seus mais recentes avanços". In: *Cadernos do Congresso Nacional de Linguística e Filologia*. Vol. IX, n. 05, 2005. p. 68-76.

_____. "O tópico discursivo: procedimentos de expansão". In: PRETI, Dino. (Org.) *Diálogos na fala e na escrita*. São Paulo: Humanitas. 2005, p. 277-99. v. 7.

_____. "O turno conversacional." In: PRETI, Dino (Org.). *Análise de textos orais*. São Paulo: Humanitas, 2003. p.65-92.

GOMES, Dias. *O pagador de promessas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 54. ed. 2011.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. 24. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

HALLIDAY, Michael; HASAN, Ruqaiya. *Cohesion in English*. London: Longman, 1976.

HILGERT, José Gaston. "A construção do texto 'falado' por Escrito": A conversação na Internet. In: PRETI, Dino. (Org.). *Fala e escrita em questão*. São Paulo: Humanitas FFCH/USP, 2000.

KOCH, Ingedore. V. *A inter-ação pela linguagem*. 8.ed. São Paulo: Contexto, 2003.

_____. *Introdução à linguística textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *A coesão textual*. 22. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 1997.

_____. “lingüística textual: quo vadis?” São Paulo, v. 17, n. especial. P. 1-11, 2001. *SCIELO – Scientific Electronic Library Online*. Disponível em: <http://www.scielo.br/>. Acesso em: 28 dez. 2012.

LINCOLN, Y. S.; GUBA, E. G. “Controvérsias paradigmáticas, contradições e confluências emergentes”. In: DENZIN, N.K.; LINCOLN, Y. S. (Orgs.) *O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens*. Porto Alegre: Artmed, ed. 2, 2006. p.169-192.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Análise da conversação*. São Paulo: Ática, 2003.

_____. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. “Atividades de compreensão na interação verbal”. In: PRETI, Dino (Org.) *Estudos da língua falada: variações e confrontos*. São Paulo: Humanitas FFLCH – USP, 1999. p. 15-45.

MARINHO, Letícia M. W. *As estratégias conversacionais no diálogo Construído de Plínio Marcos, Dois perdidos numa noite suja*. Dissertação de Mestrado em Língua Portuguesa, São Paulo: PUC-SP, 2006.

MARTINS, Maria Helena. *Gianfrancesco Guarnieri – seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1980.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária – Prosa II*. 18 ed. São Paulo: Cultrix, 2003, p.121-151.

O ESTADO DE SÃO PAULO. *Caderno Variedades*. Obra dramática de Guarnieri resgata coletividade. 22/07/2006. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2006/not20060722p5367.htm>. Acesso em: 30 set. 2013.

PASCOLATI, Sônia Aparecida Vido. “Operadores de leitura do texto dramático”. In: *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Orgs.) 3.ed. Maringá: Eduem, 2009.

POSSENTI, Sírio. *Discurso, Estilo e Subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PRETI, Dino. *Estudos de língua oral e escrita*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

_____. *Sociolingüística: os níveis de fala*. 9.ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

_____. Estratégias conversacionais no diálogo de ficção: em busca de uma teoria da “conversação literária”. *Revista Gragoáta*, n.9, 2000.

_____. “A língua falada e o diálogo literário”. In: PRETI, Dino (Org.) *Análise de Textos Oraís*. São Paulo: Humanitas FFLCH -USP, 1993.

PRINCE, Ellen. “Toward a Taxonomy of Given – New Information”. In: *Syntax and semantics*: Vol. 14. New York: Academic Press, 1981.

RODRIGUES, Ângela C. Souza. “Língua falada e língua escrita”. In: PRETI, Dino (Org.) *Análise de Textos Oraís*. São Paulo: Humanitas FFLCH -USP, 1993.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 15-36.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução de Yan Michalski. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 66-78.

SACKS, Harvey; SCHEGLOFF, Emanuel A.; JEFFERSON, Gail. “Sistemática Elementar para a organização da tomada de turnos para a conversa”. Veredas, V., 2003. Tradução de SACKS, Harvey; SCHEGLOFF, Emanuel A.; JEFFERSON, Gail. *A Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking for Conversation*. *Language*, 1974. v. 50.

SCHWANDT, T. A. “Três posturas epistemológicas para a investigação qualitativa. Interpretativismo, hermenêutica e construcionismo social”. In: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. (Orgs.). *O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens*. Porto Alegre: Artmed, ed. 2, 2006. p.193-218.

SOUZA, Cláudia Roncarati de. *As cadeias do texto: construindo sentidos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 35 ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

TANNEN, D. “Estrategia y metaestrategia conversacional en una teoría pragmática – El ejemplo de Secretos de un matrimonio”. In: TANNEN, D. *Géneros y discurso*. Barcelona, Buenos Aires, México: Páidós, 1996.

TAVARES, Braulio. “Tradição popular e recriação no Auto da Compadecida”. In: SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 35 ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p.175-180.

URBANO, Hudinilson. “O diálogo teatral na perspectiva da Análise da Conversação”. In: PRETI, Dino. (Org.). *Diálogos na fala e na escrita*. São Paulo: Humanitas, FFLCH – USP, 2005.

VAL, Maria da Graça Costa. *Redação e textualidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VICTOR, Adriana; LINS Juliana. *Ariano Suassuna: um perfil biográfico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. p. 11-40.

ANEXOS

ANEXO A
O pagador de promessas

PRIMEIRO QUADRO

Uma pequena praça, onde desembocam duas ruas. Uma à direita, seguindo a linha da ribalta, outra à esquerda, ao fundo, de frente para a plateia, subindo, enladeirada e sinuosa, no perfil de velhos sobrados coloniais. Na esquina da rua da direita, vemos a fachada de uma igreja relativamente modesta, com uma escadaria de quatro ou cinco degraus. Numa das esquinas da ladeira, do lado oposto, há uma vendola, onde também se vende café, refresco, cachaça etc.; a outra esquina da ladeira é ocupada por um sobrado cuja fachada forma ligeira barriga pelo acúmulo de andares não previsto inicialmente. O calçamento da ladeira é irregular e na fachada dos sobrados veem-se alguns azulejos estragados pelo tempo. Enfim, é uma paisagem tipicamente baiana, da Bahia velha e colonial, que ainda hoje resiste à avalanche urbanística moderna.

Devem ser, aproximadamente, quatro e meia da manhã. Tanto a igreja como a vendola estão com suas portas cerradas. Vem de longe o som dos atabaques dum candomblé distante, no toque de Iansã. Decorrem alguns segundos até que Zé-do-Burro surja, pela rua da direita, carregando nas costas uma enorme e pesada cruz de madeira. A passos lentos, cansados, entra na pra-

ça, seguido de Rosa, sua mulher. Ele é um homem ainda moço, de 30 anos presumíveis, magro, de estatura média. Seu olhar é morto, contemplativo. Suas feições transmitem bondade, tolerância e há em seu rosto um "quê" de infantilidade. Seus gestos são lentos, preguiçosos, bem como sua maneira de falar. Tem barba de dois ou três dias e traça-se decentemente, embora sua roupa seja mal talhada e esteja amarrotada e suja de poeira. Rosa parece pouco ter de comum com ele. É uma bela mulher, embora seus traços sejam um tanto grosseiros, tal como suas maneiras. Ao contrário do marido, tem "sangue quente", revelando, logo à primeira vista, uma insatisfação sexual e uma ânsia recalcada de romper com o ambiente em que se sente sufocar. Veste-se como uma provinciana que vem à cidade, mas também como uma mulher que não deseja ocultar os encantos que possui.

Zé-do-Burro vai até o centro da praça e aí pouso a sua cruz, equilibrando-a na base e num dos braços, como um cavalete. Está exausto. Enxuga o suor da testa.

ZÉ

(Olhando a igreja.) É essa. Só pode ser essa.

Rosa para também, junto aos degraus, cansada, enfatiada e deixando já entrever uma revolta que se avoluma.

ROSA

E agora? Está fechada.

ZÉ

É cedo ainda. Vamos esperar que abra.

ROSA

Esperar? Aqui?

ZÉ

Não tem outro jeito.

ROSA

(Olha-o com raiva e vai sentar-se num dos degraus. Tira o sapato.) Estou com cada bolha d'água no pé que dá medo.

ZÉ

Eu também. *(Num ricto de dor, despe uma das mangas do paletó.)* Acho que os meus ombros estão em carne viva.

ROSA

Bem feito. Você não quis botar almofadinhas, como eu disse.

ZÉ

(Convicto.) Não era direito. Quando eu fiz a promessa, não falei em almofadinhas.

ROSA

Então: se você não falou, podia ter botado; a santa não ia dizer nada.

ZÉ

Não era direito. Eu prometi trazer a cruz nas costas, como Jesus. E Jesus não usou almofadinhas.

ROSA

Não usou porque não deixaram.

ZÉ

Não, nesse negócio de milagres, é preciso ser honesto. Se a gente embrulha o santo, perde o crédito. De outra vez

22

o santo olha, consulta lá os seus assentamentos e diz: — Ah, você é o Zé-do-Burro, aquele que já me passou a perna! E agora vem me fazer nova promessa. Pois vá fazer promessa pro diabo que o carregue, seu caloteiro duma figa! E tem mais: santo é como gringo, passou calote num, todos os outros ficam sabendo.

ROSA

Será que você ainda pretende fazer outra promessa depois desta? Já não chega?...

ZÉ

Sei não... a gente nunca sabe se vai precisar. Por isso, é bom ter sempre as contas em dia.

Ele sobe um ou dois degraus. Examina a fachada da igreja à procura de uma inscrição.

ROSA

Que é que você está procurando?

ZÉ

Qualquer coisa escrita... pra gente saber se essa é mesmo a Igreja de Santa Bárbara.

ROSA

E você já viu igreja com letreiro na porta, homem?

ZÉ

É que pode não ser essa.

ROSA

Claro que é essa. Não lembra o que o vigário disse? Uma igreja pequena, numa praça, perto duma ladeira...

23

ZÉ

(*Corre os olhos em volta.*) Se a gente pudesse perguntar a alguém...

ROSA

Essa hora tá todo mundo dormindo. (*Olha-o quase com raiva.*) Todo mundo... menos eu, que tive a infelicidade de me casar com um pagador de promessas. (*Levanta-se e procura convencê-lo.*) Escute, Zé... já que a igreja está fechada, a gente podia ir procurar um lugar pra dormir. Você já pensou que beleza agora uma cama?...

ZÉ

E a cruz?

ROSA

Você deixava a cruz aí e amanhã, de dia...

ZÉ

Podem roubar...

ROSA

Quem é que vai roubar uma cruz, homem de Deus? Pra que serve uma cruz?

ZÉ

Tem tanta maldade no mundo. Era correr um risco muito grande, depois de ter quase cumprido a promessa. E você já pensou: se me roubassem a cruz, eu ia ter que fazer outra e vir de novo com ela nas costas da roça até aqui. Sessenta léguas.

24

ROSA

Pra quê? Você explicava à santa que tinha sido roubado, ela não ia fazer questão.

ZÉ

É o que você pensa. Quando você vai pagar uma conta no armário e perde o dinheiro no caminho, o turco perdoa a dívida? Uma ova!

ROSA

Mas você já pagou a sua promessa, já trouxe uma cruz de madeira da roça até à Igreja de Santa Bárbara. Está aí a Igreja de Santa Bárbara, está aí a cruz. Pronto. Agora, vamos embora.

ZÉ

Mas aqui não é a Igreja de Santa Bárbara. A igreja é da porta pra dentro.

ROSA

Oxente! Mas a porta está fechada e a culpa não é sua. Santa Bárbara deve saber disso, que diabo.

ZÉ

(*Pensativo.*) Só se eu falasse com ela e explicasse a situação.

ROSA

Pois então... fale!

25

ZÉ

(Ergue os olhos para o céu, medrosamente, e chega a entreabrir os lábios, como se fosse dirigir-se à santa. Mas perde a coragem.) Não, não posso.

ROSA

Por quê, homem?! Santa Bárbara é tão sua amiga... Você não está em dia com ela?

ZÉ

Estou, mas esse negócio de falar com santo é muito complicado. Santo nunca responde em língua de gente, não se pode saber o que ele pensa. E além do mais, isso também não é direito. Eu prometi levar a cruz até dentro da igreja, tenho que levar. Andei sessenta léguas. Não vou me sujar com a santa por causa de meio metro.

ROSA

E pra você não se sujar com a santa, eu vou ter que dormir no chão, no "hotel do padre". *(Olha-o com raiva e vai deitar-se num dos degraus da escada da igreja.)* E se tudo isso ainda fosse por alguma coisa que valesse a pena...

ZÉ

Você podia não ter vindo. Quando eu fiz a promessa, não falei em você, só na cruz.

ROSA

Agora você diz isso. Dissesse antes.

ZÉ

Não me lembrei. Você também não reclamou...

26

ROSA

Sou sua mulher. Tenho que ir pra onde você for.

ZÉ

Então...

Rosa ajeita-se da melhor maneira possível no degrau, enquanto Zé-do-Burro, não menos cansado do que ela, faz um esforço sobre-humano para não adormecer. Cochila, montando guarda à sua cruz. Subitamente, irrompem na praça Marli e Bonitão. Ela tem, na realidade, vinte e oito anos, mas aparenta mais dez. Pinta-se com algum exagero, mas mesmo assim não consegue esconder a tez amarelo-esverdeada. Possui alguns traços de uma beleza doentia, uma beleza triste e suicida. Usa um vestido muito curto e decotado, já um tanto gasto e fora de moda, mas ainda de bom efeito visual. Seus gestos e atitudes refletem o conflito da mulher que quer libertar-se de uma tirania que, no entanto, é necessária ao seu equilíbrio psíquico — a exploração de que é vítima por parte de Bonitão vem, em parte, satisfazer um instinto maternal frustrado. Há em seu amor e em seu aviltamento, em sua degradação voluntária, muito de sacrifício maternal, ao qual não falta, inclusive, um certo orgulho. Bonitão é insensível a tudo isso. Ele é frio e brutal em sua "profissão". Encara a exploração a que submete Marli e outras mulheres como um direito que lhe assiste, ou melhor, um dom que a natureza lhe concedeu, juntamente com seus atributos físicos. Em seu entender, sua beleza máscula e seu vigor sexual, aliados a um direito natural de subsistir, justificam plenamente seu modo de vida. É de estatura um pouco acima da média, forte e de pele trigueira, amulatada. A ascendência negra é visível, embora os cabelos sejam lisos, reluzentes de gomalina e os traços regulares, com exceção dos lábios grossos e sensuais e das narinas um tanto dilatadas. Veste-se sempre de branco, co-

27

larinho alto, sapatos de duas cores. Descem a ladeira, ela na frente, a passos rápidos. Ele a segue, como se viessem já de uma discussão.

BONITÃO

Espere. Não adianta andar depressa.

MARLI

É melhor discutirmos isso em casa.

BONITÃO

(Alcança-a e a obriga a parar torcendo-lhe violentamente o braço.) Não, vamos resolver aqui mesmo. Não tenho nada que discutir com você.

MARLI

(Livra-se dele com um safanão, mas seu rosto se contrai dolorosamente.) Estúpido!

BONITÃO

Ande, vamos deixar de mas-mas. Passe pra cá o dinheiro.

MARLI

(Tira do bolso do vestido um maço de notas e entrega a ele.) Não podia esperar até chegar em casa?

BONITÃO

(Conta as notas, rapidamente.) Só deu isto?

MARLI

Só. A noite hoje não foi boa. Você viu, o "castelo" estava vazio.

28

BONITÃO

E aquele galego que estava conversando com você quando cheguei?

MARLI

Um boa-conversa. Queria se fretar comigo. Ficou mangando a noite toda e não se revolveu...

BONITÃO

(Mete subitamente a mão no decote de Marli e tira de entre os seios uma nota.) Sua vaca!

Ele faz menção de dar-lhe um bofetão, ela corre e refugia-se atrás da cruz. Zé-do-Burro desperta de sua semissonolência.

MARLI

Eu precisava desse dinheiro. Pra pagar o quarto, você sabe.

BONITÃO

Não gosto de ser tapeado. Por que não pediu?

MARLI

E você dava?

BONITÃO

Claro que não. *(Guarda o dinheiro na carteira.)* Isso ia fazer falta no meu orçamento. Tenho compromissos e você bem sabe que não gosto de pedir dinheiro emprestado. É uma questão de feitio.

MARLI

E eu, que faço pra pagar o quarto? Já devo dois meses e a dona anda me olhando atravessado.

29

BONITÃO

(Indiferente.) É um problema seu. Tenho muita coisa em que pensar.

MARLI

Eu sei, eu sei no que você pensa...

BONITÃO

(Sorri e há em seu sorriso uma sombra de ameaça.) Penso, por exemplo, que você, de três meses pra cá, está fazendo muito pouco. A Matilde está fazendo quase o dobro...

MARLI

(Compreende a ameaça, avança para ele sacudida pelo ciúme e pelo receio de perdê-lo.) Eu sei, você está dando em cima daquela arreganhada. Ela mesma anda dizendo.

BONITÃO

Eu não dou em cima de mulher nenhuma, você sabe disso. É uma questão de princípios.

MARLI

Quer dizer que é ela quem está dando em cima de você!

BONITÃO

Ela perguntou se eu estava precisando de dinheiro.

MARLI

(Ansiosamente.) E você?...

BONITÃO

Eu só pedi umas informações de ordem técnica: arrecadação diária etc.

MARLI

(Agarra-o freneticamente pelos braços.) Bonitão, você não aceitou o dinheiro dela, aceitou?! Você não aceitou o dinheiro daquela vagabunda!

BONITÃO

(Olha-a friamente.) E que tinha, se aceitasse? Eu também preciso viver.

MARLI

O que eu lhe dou não chega?

BONITÃO

Você compreende, eu também tenho ambições. Se eu não tivesse qualidades, bem. Mas eu sei que tenho qualidades. É justo que viva de acordo com essas qualidades.

MARLI

Mas o que lhe falta? Eu não tenho lhe dado tudo que você me pede? Se for preciso, dou mais ainda. Não pense que é por medo de que você me largue pela Matilde, não. *(Alisa sua roupa e admira-o, maternalmente.)* É porque tenho prazer em ver você vestido com a roupa que eu dei, com os sapatos que eu comprei e com a carteira recheada de notas que eu ganhei pra você. Tenho orgulho, sabe?

ANEXO B

Eles não usam black-tie

Ato I

(Barraco de Romana. Mesa ao centro. Um pequeno fogareiro, cômoda, caixotes servem de bancos. Há apenas uma cadeira. Dois colchões onde dormem Chiquinho e Tião.)

QUADRO I

MARIA *(falando baixo, entre risos)* — Pronto, lá se foi o sapato...
Enterrei o pé na lama...

TIÃO — Olha só como tá meu linho! *(Passa a mão pela roupa, risonho. Para fora)* Ei, Juvêncio! Tocando na chuva estraga a viola! *(Pausa. O violão afasta-se.)* É um maluco... tocando na chuva.

MARIA — Fala baixo, tu acorda o pessoal!

TIÃO — Acorda, não.

MARIA — É melhó a gente ir andando... é só um pedacinho.

TIÃO — Pra ficá enterrada na lama? Não senhora, vamo esperá estiá.

MARIA — D. Romana não vai achá ruim?

TIÃO *(acendendo um lampião)* — Não sei por quê!

MARIA — Vamo embora, Tião. Tá tarde, mamãe não dorme enquanto eu não chego...

TIÃO — Qué te aquieta? *(Pausa. Aponta a cadeira:)* Senta aqui.

Maria obedece. Tião senta-se no chão junto dela. A viola continua. Pergunta.

MARIA *(sorrindo)* — Tu gosta de eu?

TIÃO — Ó dengosa, eu sem tu não era nada...

MARIA — Bobagem, namoradô como tu era...

TIÃO — Tudo passou!

MARIA — Pensa que eu não sei? Todas elas miando: “Tiãozinho pra cá, Tiãozinho pra lá...” *(Abraçando-o.)* Mas eu roubei ‘ocê pra mim!

TIÃO — Todo eu!

MARIA *(fazendo bico)* — Fingido!

TIÃO — Palavra, dengosa!

MARIA — Sei tudo tintim por tintim. Quando ‘ocê morava na cidade era o garoto mais sapeca do Flamengo. Namorava uma filhinha do papai que era vizinha dos seus padrinhos e por causa dela levou uma bronca deles. Viu como sei tudo?...

TIÃO — Muito bem, o que mais?

MARIA — Sei muito mais. Tu era um grande mentiroso. Dizia pra menininha que era estudante, contava uma porção de vantagem, até que um dia ela ia te pegando servindo de babá. *Aí,* quando tu viu ela, quis escondê o carrinho da criança atrás do murinho da praia. O garoto caiu, machucou a cabeça e tu levou uma bruta surra de teus padrinhos, e a menina não quis mais nada com você!

TIÃO — É uma bela história, mas é também uma grande mentira que eu nunca escondi de ninguém que era cria dos meus padrinhos, muito menos pra aquela enjoada lá. *(Intrigado)* Quem te contô tudo isso?

MARIA — Não digo.

TIÃO — Tá bem. Não pensa que eu vou rogá...

MARIA — E sem falá nas moças da fábrica de lã que tu namorou todas...

TIÃO — E nunca esquecendo a Brigitte Bardot que eu namorei três anos...

MARIA — Convencido!

TIÃO — Quem te contou essas histórias?

MARIA — Num adianta que eu não digo.

Chiquinho resmunga e remexe-se.

MARIA — Fala baixo que ele vai acordá!...

TIÃO — Chiquinho? Nem com uma bomba... Quem te contô?

MARIA — Não digo.

TIÃO *(abraçando-a e encostando seu rosto no dela)* — Diz sim...

MARIA — Fica quieto, Tião. Teus pais acorda daqui a pouco. É melhó a gente ir indo...

TIÃO — Quem te contô?

MARIA — Foi o Jesuíno, pronto.

TIÃO — Safadão! Deixa ele pra mim!

MARIA — E não vai fazê diz que diz!

TIÃO — Tá bem. Gosto de tu toda a vida!

MARIA — Tomara!

TIÃO — Juro!

MARIA — Tomara sim... Se não gostá, eu vou sê a moça mais infeliz do mundo... Ainda mais agora!

TIÃO — Vou te gostá sempre! O Juvêncio continua tocando... O samba é dele, sabe?

MARIA — Eu disse: Ainda mais agora!

TIÃO — Eu sei...

MARIA (*um pouco sem jeito*) — Não. Você tem de perguntá por quê.

TIÃO — Por quê?

MARIA (*sem jeito*) — Porque sim!

TIÃO (*num protesto*) — Ah! dengosa!

MARIA — Porque parece que nós vamo...

TIÃO (*num berro*) — Um garoto!

MARIA — Psiu!... Seu maluco!

TIÃO — Não! Fala sério!

MARIA — Parece que sim.

TIÃO — Mas não está certo, certo...

MARIA — Tá quase, quase...

TIÃO — O jeito, nega, é casá logo...

MARIA — Se tu quisé, eu fico feliz!

TIÃO — Ora, se quero. Marco o casamento amanhã mesmo!

MARIA — Precisa ficá noivo antes...

TIÃO — Não dá... Depois começa a aparecer, vai dá bolo na tua casa.

MARIA — Não aparece logo não. O bolo dá também se a gente casá sem noivá...

TIÃO — Então, é fazê o noivado logo...

MARIA — Mas, Tião, só se tu quisé mesmo...

TIÃO — É claro que eu quero, dengosa. Eu só tava esperando me ajeitá melhó na fábrica. Mas sendo assim, não tem outro jeito.

MARIA — Tu tá contente ou triste?

TIÃO — Mais do que contente... Só tem uma coisa... Eu gostaria que tu tivesse tudo, num queria que minha mulhé vivesse em barraco...

MARIA — Sempre vivi em barraco! E vivê com tu é o que interessa...

TIÃO — Eu é que não me ajeito muito no morro.

MARIA — Por quê? Aqui também tem tanta coisa boa... Só o que eu quero é vivê contigo...

TIÃO — E vai vivê! Festa de noivado daqui dez dias, tá?

MARIA (*rindo feliz*) — Tá...

TIÃO — Dá um beijo! (*Beijam-se.*)

MARIA — A chuva já parou, vamo indo...

TIÃO (*vai até a porta*) — Parou nada... Vem vê!

MARIA (*indo até a porta*) — É esquisito ele...

TIÃO — Eu já vi ele assim uma porção de vez, fica olhando o céu e parece não senti nada...

MARIA — Não sente mesmo, tá todo molhado!

TIÃO — E como faz samba, o danado. Ficou assim depois que aquela mulata deixou ele...

MARIA — Mesmo de antes ele era diferente. Tu nunca vai me deixá!...

TIÃO — Nunca! E tu?

MARIA — Nunca! Só se tu deixa de sê meu Tião!...

TIÃO — Nunca vou deixá de sê!... Já ouviu a letra desse samba dele?

TIÃO (*cantarola*) — Nosso amor é mais gostoso,
Nossa saudade dura mais
Nosso abraço mais apertado
Nós não usa as “bleque-tais”.

Minhas juras são mais juras
Meus carinhos mais carinhoso
Tuas mão são mãos mais puras,
Teu jeito é mais jeitoso...
Nós se gosta muito mais,
Nós não usa as “bleque-tais”...

MARIA — Bonito!... E tu diz que não se ajeta no morro, me deixou triste.

TIÃO — Esquece!

MARIA — Quem é que a gente vai convidá pra festa?

CHIQUINHO (*num pesadelo, acordando*) — Balisa!... Ahnn!... Não senhora... (*Senta-se no colchão assustadíssimo*)... O quê?

MARIA — Eu disse que acordava.

TIÃO — Não foi nada. Dorme, Chiquinho.

CHIQUINHO — Ocês tão aí?... Que chuva, hein?

MARIA — Fala baixo, senão acorda sua mãe.

CHIQUINHO — Foram ao cinema?

TIÃO — Filme de deserto.

CHIQUINHO — Que legal!... Eu tava sonhando com escola de samba... Quem tá tocando?

TIÃO — Juvêncio.

CHIQUINHO (*desaprovador*) — Manco e andando na chuva...

MARIA — Que é que tem uma coisa com outra?

CHIQUINHO — Escorrega mais... Tem café?

TIÃO — Se tivé é pra amanhã... E não vai fazê barulho que a velha levanta daquele jeito...

MARIA — Sabe, Chiquinho, nós vai ficá noivo daqui dez dias.

CHIQUINHO — Boa!... E quando casa?

TIÃO — Logo.

CHIQUINHO — Eu quero casá com Tezinha também...

TIÃO — Deixa de onda moleque!

CHIQUINHO — Vou casá sim. Deixa eu entrá pra fábrica...

TIÃO — Fábrica não dá sustento pra ninguém!

CHIQUINHO — Dá pra tu, dá pro pai, prué não vai dá pra mim?

TIÃO — Dorme, vá...

CHIQUINHO (*deita-se, começa a rir*) — Tião, mamãe é gozada pra burro. Ela dá as bronca, mas tem esportiva. Hoje ela quis me batê com a colhé de pau. Eu me baixei e a colhé quebrô na pedra. A mãe xingava e ria, xingava e ria!

MARIA (*rindo*) — Dorme se não tu acorda ela...

Tião e Maria abraçam-se sorrindo.

OTÁVIO (*entra de capa, sacudindo o guarda-chuva*) — Ué, que é isso?

TIÃO — Esperando a chuva passá!

MARIA — Boa noite, seu Otávio!...

OTÁVIO — Salve!... Pegaram muita chuva?

MARIA — Um pouco...

OTÁVIO — Não passa tão cedo, não. Deixa chovê que espanta o calor.

Deixa o guarda-chuva num canto e começa a tirar os sapatos.

TIÃO — De farra, hein pai?

OTÁVIO — Farra?.. Farra vão vê eles lá na fábrica. Sai o aumento nem que seja a tiro!... Querendo podem aproveitá o guarda-chuva, tá furado mas serve... Eu acho graça desses caras, contrariam a lei numa porção de coisas. Na hora de pagá o aumento querem se apoiá na lei. Vai se preparando, Tião. Num dou duas semanas e vai estourá uma bruta greve que eles vão vê se paga ou não. *(Vai até o móvel e pega uma garrafa de pinga.)* Pra combatê a friagem... Se não pagá, greve... Assim é que é...

TIÃO — O senhor parece que tem gosto em prepará greve, pai.

OTÁVIO — E tenho, tenho mesmo! Tu pensa o quê? Não tem outro jeito, não! É preciso mostrá pra eles que nós tamo organizado. Ou tu pensa que o negócio se resolve só com comissão. Com comissão eles não diminui o lucro deles nem de um tostão! Operário que se dane. Barriga cheia deles é o que importa... *(Apontando a garrafa)* Não vão querê um golinho?

MARIA — Sabe, seu Otávio, o Tião resolveu uma coisa...

TIÃO — É sim, pai. Nós vamos ficá noivo!

OTÁVIO — Hum!... Se se gosta mesmo é o que tem de fazê!

TIÃO — Isso não tem dúvida. Daqui dez dias nós fica noivo...

OTÁVIO — Não tá meio apressado, não?

TIÃO — Tem de sê mesmo. Vamo fazê logo...

OTÁVIO — É uma teoria. Só que nós, ó, dinheiro é pouco...

MARIA — De todo o mundo...

OTÁVIO — Vem dizê pra mim...

ROMANA *(interrompendo, sonolenta e furiosa)* — Tem festa e eu não sabia?

OTÁVIO — Chiiiiiii!

ROMANA *(a Otávio)* — E não vem depois se queixá de reumatismo. Andando na chuva, preparando encrenca, depois de velho fica bobo... *(A Maria:)* Como vai, Maria... É melhó ir andando; sua mãe daqui a pouco desentrevra e vem te procurá...

OTÁVIO — Calma, mulhé, calma...

ROMANA — Calma, sim! Quem levanta daqui a pouco sou eu!... Quem acorda vocês sou eu! Quem faz café sou eu!... *(Caindo em si)* Mas que gandaia é essa...

TIÃO — A chuva, mãe. Paramo aqui por causa da chuva. Depois, papai chegou e tamo conversando...

OTÁVIO — Vão ficá noivo daqui dez dias...

ROMANA — Tá tudo louco! Não podia esperá até amanhã pra falá de besteira... *(A Maria:)* Desculpe, minha filha, não é contigo, não... Mas esses dois não pensam em nada. Chegam berrando e a velha que se dane sem dormi, lavando roupa, acordando antes pra acordá eles... *(Quase berrando)* Que noivado é esse?

TIÃO — Resolvemo ficá noivo, mãe...

OTÁVIO — Daqui a dez dias...

ROMANA — E isso é hora de se marcá noivado? *(Furiosa, a Otávio:)* Tu tava falando em greve. Não me vem com confusão de novo, Otávio... Noivado, greve... E a burra que se dane aqui...

CHIQUINHO *(sentando na cama)* — Mãe, eu também vou...

ROMANA *(cortando)* — E tu dorme aí que não é nada da tua conta. Eu acho bom cada um ir pra sua cama, amanhã a gente conversa. *(A Maria:)* Num é nada contigo não, Maria. Esses dois é que são de amargá... *(A Otávio:)* Deixa essa pinga e vem dormi que tu amanhã tem de levantá mais cedo... *(Sai.)*

OTÁVIO — Ô furacão! Coitada, tem razão... Amanhã a gente conversa melhó. Daqui dez dias, vamo lá... Até amanhã, moça... Leva o guarda-chuva!...

MARIA — Até amanhã...

TIÃO (*está sério, evidentemente preocupado*) — Mamãe é de morte...

MARIA — É o jeito dela... Eu gosto dela toda a vida...

TIÃO — É boa, sim!... Vamos indo...

O violão aumenta como se Juvêncio estivesse tocando encostado à porta do barraco.

MARIA — Que foi, Tião?

TIÃO — O quê?

MARIA — Tu tá preocupado, é por causa do garoto? Não quero que tu case por obrigação...

TIÃO — Não diz bobagem... Greve agora não vai nada bem... Sempre dá bolo...

MARIA — Vamo indo...

CHIQUINHO — Tião!

Tião volta-se.

CHIQUINHO — Diz pro Juvêncio continuá tocando aqui perto!...

Os dois saem.

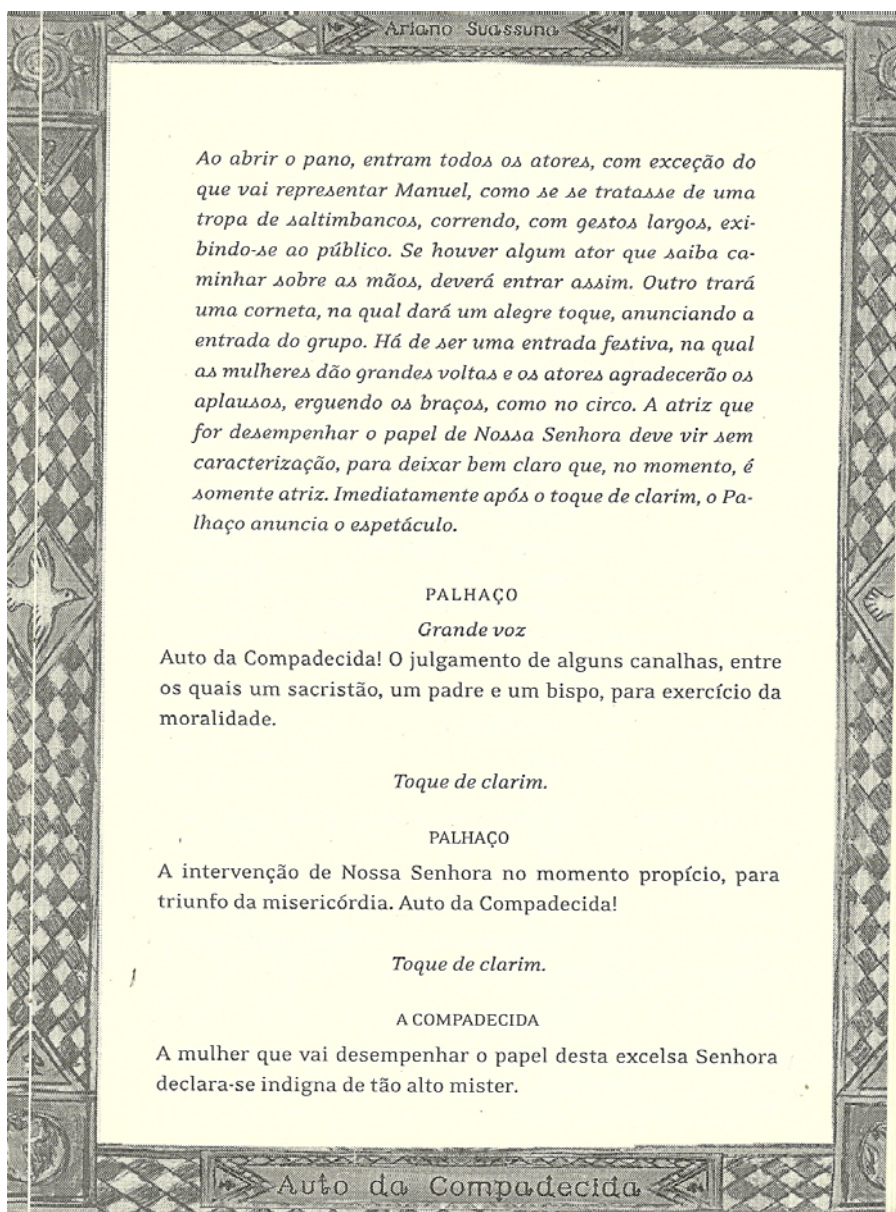
QUADRO II

CHIQUINHO E TEREZINHA

(jogam cantando) — Nosso amor é mais gostoso
 Nossa saudade dura mais
 Nosso abraço mais apertado
 Nós não usa as “bleque-tais”!

OTÁVIO — Filho da mãe, pra emprestá uma porcaria dessa era melhor não ter emprestado nada!

ANEXO C

Auto da Compadecida

ARIANO SUASSUNA

Toque de clarim.

PALHAÇO

Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito popular de sua gente, porque acredita que esse povo sofre e tem direito a certas intimidades.

Toque de clarim.

PALHAÇO

Auto da Compadecida! O ator que vai representar Manuel, isto é, Nosso Senhor Jesus Cristo, declara-se também indigno de tão alto papel, mas não vem agora, porque sua aparição constituirá um grande efeito teatral e o público seria privado desse elemento de surpresa.

Toque de clarim.

PALHAÇO

Auto da Compadecida! Uma história altamente moral e um apelo à misericórdia.

JOÃO GRILO

Ele diz "à misericórdia", porque sabe que, se fôssemos julgados pela justiça, toda a nação seria condenada.

PALHAÇO

Auto da Compadecida! [*Cantando.*] Tombei, tombei, mandei tombar!

16

AUTO DA COMPADECIDA

ATORES

respondendo ao canto

Perna fina no meio do mar.

PALHAÇO

Ol, eu vou ali e volto já.

ATORES

saindo

Ol, cabeça de bode não tem que chupar.

PALHAÇO

O distinto público imagine à sua direita uma igreja, da qual o centro do palco será o pátio. A saída para a rua é à sua esquerda. O resto é com os atores.

Aqui pode-se tocar uma música alegre e o Palhaço sai dançando. Uma pequena pausa e entram Chicó e João Grilo.

JOÃO GRILO

E ele vem mesmo? Estou desconfiado, Chicó. Você é tão sem confiança!

CHICÓ

Eu, sem confiança? Que é isso, João, está me desconhecendo? Juro como ele vem. Quer benzer o cachorro da mulher pra ver se o bicho não morre. A dificuldade não é ele vir, é o padre benzer. O bispo está aí e Padre João não vai benzer o cachorro.

JOÃO GRILO

Não vai benzer? Por quê? Que é que um cachorro tem de mais?

17

ARIANO SUASSUNA

CHICÓ

Bom, eu digo assim porque sei como esse povo é cheio de coisas, mas não é nada de mais. Eu mesmo já tive um cavalo bento.

JOÃO GRILO

Que é isso, Chicó? [*Passa o dedo na garganta.*] Já estou ficando por aqui com suas histórias. É sempre uma coisa toda esquisita. Quando se pede uma explicação, vem sempre com "não sei, só sei que foi assim".

CHICÓ

Mas se eu tive mesmo o cavalo, meu filho, o que é que eu vou fazer? Vou mentir, dizer que não tive?

JOÃO GRILO

Você vem com uma história dessas e depois se queixa porque o povo diz que você é sem confiança.

CHICÓ

Eu, sem confiança? Antônio Martinho está aí pra dar as provas do que eu digo.

JOÃO GRILO

Antônio Martinho? Faz três anos que ele morreu.

CHICÓ

Mas era vivo quando eu tive o bicho.

JOÃO GRILO

Quando você teve o bicho? E foi você quem pariu o cavalo, Chicó?

18

AUTO DA COMPADECIDA

CHICÓ

Eu não. Mas do jeito que as coisas vão, não me admiro mais de nada. No mês passado uma mulher pariu um, na serra do Araripe, para os lados do Ceará.

JOÃO GRILO

Isso é coisa da seca. Acaba nisso, essa fome: ninguém pode ter menino e haja cavalo no mundo. A comida é mais barata e é coisa que se pode vender. Mas seu cavalo, como foi?

CHICÓ

Foi uma velha que me vendeu barato, porque ia se mudar, mas recomendou todo cuidado, porque o cavalo era bento. E só podia ser mesmo, porque cavalo bom como aquele eu nunca tinha visto. Uma vez corremos atrás de uma garrota, das seis da manhã até as seis da tarde, sem parar nem um momento, eu a cavalo, ele a pé. Fui derrubar a novilha já de noitinha, mas quando acabei o serviço e enchoalhei a rês, olhei ao redor, e não conhecia o lugar em que estávamos. Tomei uma vereda que havia assim e saí tangendo o boi...

JOÃO GRILO

O boi? Não era uma garrota?

CHICÓ

Uma garrota e um boi.

JOÃO GRILO

E você corria atrás dos dois de uma vez?

CHICÓ

irritado

19

ARIANO SUASSUNA

Corria, é proibido?

JOÃO GRILO

Não, mas eu me admiro é eles correrem tanto tempo juntos, sem se apartarem. Como foi isso?

CHICÓ

Não sei, só sei que foi assim. Saí tangendo os bois e de repente avistei uma cidade. Você sabe que eu comecei a correr da ribeira do Taperoá, na Paraíba. Pois bem, na entrada da rua perguntei a um homem onde estava e ele me disse que era Propriá, de Sergipe.

JOÃO GRILO

Sergipe, Chicó?

CHICÓ

Sergipe, João. Eu tinha corrido até lá no meu cavalo. Só sendo bento mesmo!

JOÃO GRILO

Mas Chicó, e o rio São Francisco?

CHICÓ

Só podia estar seco nesse tempo, porque não me lembro quando passei... E nesse tempo todo o cavalo ali comigo, sem reclamar nada!

JOÃO GRILO

Eu me admirava era se ele reclamasse.

20

AUTO DA COMPADECIDA

CHICÓ

É por causa dessas e de outras que eu não me admiro mais de nada, João. Cachorro bento, cavalo bento, tudo isso eu já vi.

JOÃO GRILO

Quer dizer que você acha que o homem vem?

CHICÓ

Só pode vir. É o único jeito que ele tem a dar. A mulher disse que vai largá-lo, se o cachorro morrer. O doutor diz que não sabe o que é que o bicho tem, o jeito agora é apelar para o padre. Hora de se chamar padre é a hora da morte, ele tem de vir. Padre João! Padre João!

PADRE

aparecendo na igreja

Que há? Que gritaria é essa?

Fala afetadamente com aquela pronúncia e aquele estilo que Leon Bloy chamava "sacerdotais".

CHICÓ

Mandaram avisar para o senhor não sair, porque vem uma pessoa aqui trazer um cachorro que está se ultimando para o senhor benzer.

PADRE

Para eu benzer?

CHICÓ

Sim.

21

ARIANO SUASSUNA

PADRE

com desprezo

Um cachorro?

CHICÓ

Sim.

PADRE

Que maluquice! Que besteira!

JOÃO GRILO

Cansei de dizer a ele que o senhor não benzia. Benze porque benze, vim com ele.

PADRE

Não benzo de jeito nenhum.

CHICÓ

Mas padre, não vejo nada de mal em se benzer o bicho.

JOÃO GRILO

No dia em que chegou o motor novo do Major Antônio Moraes o senhor não benzeu?

PADRE

Motor é diferente, é uma coisa que todo mundo benze. Cachorro é que eu nunca ouvi falar.

CHICÓ

Eu acho cachorro uma coisa muito melhor do que motor.

22

AUTO DA COMPADECIDA

PADRE

É, mas quem vai ficar engraçado sou eu, benzendo o cachorro. Benzer motor é fácil, todo mundo faz isso; mas benzer cachorro?

JOÃO GRILO

É, Chicó, o padre tem razão. Quem vai ficar engraçado é ele e uma coisa é benzer o motor do Major Antônio Moraes e outra é benzer o cachorro do Major Antônio Moraes.

PADRE

mão em concha no ouvido

Como?

JOÃO GRILO

Eu disse que uma coisa era o motor e outra o cachorro do Major Antônio Moraes.

PADRE

E o dono do cachorro de quem vocês estão falando é Antônio Moraes?

JOÃO GRILO

É. Eu não queria vir, com medo de que o senhor se zangasse, mas o Major é rico e poderoso e eu trabalho na mina dele. Com medo de perder meu emprego, fui forçado a obedecer; mas disse a Chicó: o padre vai se zangar.

PADRE

desfazendo-se em sorrisos

Zangar nada, João! Quem é um ministro de Deus para ter direito de se zangar? Falei por falar, mas também vocês não tinham dito de quem era o cachorro!

23

ARIANO SUASSUNA

JOÃO GRILO

cortante

Quer dizer que benze, não é?

PADRE

a Chicó

Você o que é que acha?

CHICÓ

Eu não acho nada de mais!

PADRE

Nem eu. Não vejo mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus!

JOÃO GRILO

Então fica tudo na paz do Senhor, com cachorro benzido e todo mundo satisfeito.

PADRE

Digam ao Major que venha. Eu estou esperando.

Entra na igreja.

CHICÓ

Que invenção foi essa de dizer que o cachorro era do Major Antônio Moraes?

JOÃO GRILO

Era o único jeito do padre prometer que benzia. Tem medo da riqueza do Major que se péla. Não viu a diferença? Antes era "Que maluquice, que besteira!", agora "Não vejo mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus!"

24

AUTO DA COMPADECIDA

CHICÓ

Isso não vai dar certo! Você já começa com suas coisas, João! E havia necessidade de inventar que era empregado de Antônio Moraes?

JOÃO GRILO

Meu filho, empregado do Major e empregado de um amigo do Major é quase a mesma coisa. O padeiro vive dizendo que é amigo do homem, de modo que a diferença é muito pouca. Além disso, eu podia perfeitamente ter sido mandado pelo Major, porque o filho dele está doente e pode até precisar do padre.

CHICÓ

João, deixe de agouro com o menino, que isso pode se virar por cima de você!

JOÃO GRILO

E você deixe de conversa! Nunca vi homem mais mole do que você, Chicó. O padeiro mandou você arranjar o padre pra benzer o cachorro e eu arranjei sem ter sido mandado. Que é que você quer mais?

CHICÓ

Ih, olha como isso está pegado com o patrão! Faz gosto um empregado dessa qualidade.

JOÃO GRILO

Muito pelo contrário, ainda hei de me vingar do que ele e a mulher me fizeram quando estive doente. Três dias passei em cima de uma cama pra morrer e nem um copo d'água me mandaram. Mas fiz esse trabalho com gosto, somente porque é pra enganar o padre. Não vou com aquela cara.

25

ARIANO SUASSUNA

CHICÓ

Com qual? Com a do padre?

JOÃO GRILO

Com as duas. Estou acertando as contas com o padre, a qualquer hora acerto com o patrão! Eu conheço o ponto fraco do homem, Chicó!

CHICÓ

Qual é?

JOÃO GRILO

Chicó, deixe de ser hipócrita, que você sabe.

CHICÓ

Juro que não sei, João.

JOÃO GRILO

É a mulher, Chicó, e você sabe muito bem disso. Você mesmo sabe que a mulher dele...

CHICÓ

João, fale baixo, que o padre pode ouvir. Essas coisas num instante se espalham!

JOÃO GRILO

Deixe de besteira, Chicó, todo mundo já sabe que a mulher do padreiro engana o marido!

CHICÓ

João, danado, ou você fala baixo ou eu esgano você já, já.

26

AUTO DA COMPADECIDA

JOÃO GRILO

Mas todo mundo não sabe mesmo?

CHICÓ

Sabe, mas não sabe que foi comigo, entendeu? E mesmo ela já me deixou por outro! Uma vez, João, e não posso me esquecer dela. Mas não quer mais nada comigo.

JOÃO GRILO

Nem pode querer, Chicó. Você é um miserável que não tem nada e a fraqueza dela é dinheiro e bicho. Ela não o teria deixado se você fosse rico. Nasceu pobre, enriqueceu com o negócio da padaria e agora só pensa nisso. Mas eu hei de me vingar dela e do marido de uma vez.

CHICÓ

Por que essa raiva dela?

JOÃO GRILO

Ó homem sem vergonha! Você inda pergunta? Está esquecido de que ela deixou você? Está esquecido da exploração que eles fazem conosco naquela padaria do inferno? Pensam que são o Cão só porque enriqueceram, mas um dia hão de me pagar. E a raiva que eu tenho é porque quando estava doente, me acabando em cima de uma cama, via passar o prato de comida que ela mandava pr'o cachorro. Até carne passada na manteiga tinha. Pra mim nada, João Grilo que se danasse. Um dia eu me vingo!

CHICÓ

João, deixe de ser vingativo que você se desgraça! Qualquer dia você inda se mete numa embrulhada séria!

27

ARIANO SUASSUNA

JOÃO GRILO

E o que é que tem isso? Você pensa que eu tenho medo? Só assim é que posso me divertir. Sou louco por uma embrulhada!

CHICÓ

Permita então que eu lhe dê meus parabéns, João, porque você acaba de se meter numa danada.

JOÃO GRILO

Eu? Que há?

CHICÓ

O Major Antônio Moraes vem subindo a ladeira. Certamente vem procurar o padre.

JOÃO GRILO

Ave-Maria! Que é que se faz, Chicó?

CHICÓ

Não sei, não tenho nada a ver com isso! Você, que inventou a história e que gosta de embrulhada, que resolva!

JOÃO GRILO

Cale a boca, besta! Não diga uma palavra, deixe tudo por minha conta. [*Vendo Antônio Moraes no limiar, esquerda.*] Ora viva, seu Major Antônio Moraes, como vai Vossa Senhoria? Veio procurar o padre? [*Antônio Moraes, silencioso e terrível, encaminha-se para a igreja mas João toma-lhe a frente.*] Se Vossa Senhoria quer, eu vou chamá-lo. [*Antônio Moraes afasta João do caminho com a bengala, encaminhando-se de novo para a igreja. João, aflito, dá a volta, tomando-lhe a frente e fala, como último recurso.*] É que eu queria avisar, pra Vossa Senhoria não