

LETÍCIA MORALES WANDERLEY MARINHO

**AS ESTRATÉGIAS CONVERSACIONAIS NO DIÁLOGO
CONSTRUÍDO DE PLÍNIO MARCOS, *DOIS PERDIDOS NUMA
NOITE SUJA.***

Mestrado em Língua Portuguesa

**PUC/SP
2006**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

LETÍCIA MORALES WANDERLEY MARINHO

**AS ESTRATÉGIAS CONVERSACIONAIS NO DIÁLOGO
CONSTRUÍDO DE PLÍNIO MARCOS, *DOIS PERDIDOS NUMA
NOITE SUJA.***

Mestrado em Língua Portuguesa

**PUC/SP
2006**

Comissão Julgadora

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao meu glorioso, bondoso e eterno Deus. Por ter realizado mais um sonho em minha vida, por ser um Pai justo e amoroso, por me amar e cuidar de mim e me proporcionar momentos felizes como esse.

Aos meus pais, que sempre lutaram ou ao meu lado, acreditaram em meus ideais e plantaram em mim o prazer pela busca da sabedoria.

Ao meu irmão, que sempre será o meu melhor amigo e meu “calmante”.

Ao meu querido mestre, que jamais esquecerei, professor Dr. Dino Preti. Obrigada pela maneira a qual me orientou e me ensinou durante esses anos.

A minha querida professora Ana Rosa, que também fez parte da minha formação acadêmica, dando-me incentivos e se mostrando como exemplo no amor pelos estudos lingüísticos.

Ao meu querido mestre, professor Dr. Hudinilson Urbano, que fez a correção da minha dissertação, deu-me conselhos valiosos e também fez parte da minha formação acadêmica.

Aos amigos preciosos que cultivei na PUC/SP, com quem passei momentos valiosos debatendo sobre os temas lingüísticos, em especial o Nilton, Eliza, Regina e Luciana.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo identificar as estratégias conversacionais utilizadas pelas personagens do diálogo de ficção. O *corpus* selecionado contém diálogos retirados da peça de Plínio Marcos, *Dois perdidos numa noite suja*, onde destacamos os esquemas conversacionais que as personagens utilizam para interagirem nas mais variadas situações comunicativas.

Dois perdidos numa noite suja é uma obra ficcional em que os diálogos foram construídos com recursos da língua oral. O texto retrata a vida de duas personagens com poucos recursos financeiros, que sofrem com as diferenças sociais e vivem em um ambiente hostil.

Para realçar o sentimento de revolta, inconformismo e o ódio que as personagens sentem, o autor utiliza recursos lingüísticos que aproxima o texto ficcional da realidade, dando maior ênfase as emoções.

Assim, por meio dos diálogos selecionados, podemos afirmar que os diálogos de ficção podem fornecer-nos exemplos expressivos de interação, aproximando-se de uma conversação natural.

ABSTRACT

This work has the intention of identifying the strategies used by the characters of a constructed dialog. The selected *corpus* contains dialogs between characters from the play of playwright Plínio Marcos, *Dois perdidos numa noite suja* (Both lost in a dirty night). Here we pointed in the dialogs the conversational schemas that the characters use to interact with their in the most diversified conversational situations.

Dois perdidos numa noite suja (Both lost in a dirty night) is a play fiction, elaborated with devices from spoken language. The text show two characters' life that have fewest economic resources, have suffers with the social differences and live a life in a hostile way.

To highlight the feelings like rebellion, non-conformism and hate, that the characters feels the author employs devices that produce effects bringing the fictional text closer to reality.

By the selects dialogs, we can to confirm how the literary dialogs can offer expressive examples of interaction, like it happens in a natural conversation.

Aos meus pais, que sempre me apoiaram
e construíram para mim uma família
perfeita.

Quem obtém sabedoria ama-se a si mesmo;
quem acalenta o entendimento prospera. (Provérbios,
19:08).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Capítulo 1 – Corpus	14
1.1 A escolha de <i>Dois perdidos numa noite suja</i>	14
1.2 O autor: Plínio Marcos	15
1.3A obra: <i>Dois perdidos numa noite suja</i>	18
Capítulo 2 – Contextualização histórica e política	20
2.1 Governo Castelo Branco	23
2.2 Governo Costa e Silva	27
2.3 Governo da junta militar	30
2.4 Governo Médice	31
2.5 Governo Geisel: início da abertura democrática	33
2.6 Brasil rumo à democracia	36
2.7 Plínio Marcos e o governo da ditadura militar	37
Capítulo 3 – Referencial Teórico	43
3.1 Breve histórico sobre a Análise da Conversação	43
3.2 Língua oral – língua escrita	45
3.3 Interação	51
3.4 Situação Comunicativa	55
3.5 Estratégias Conversacionais e o diálogo construído	57
3.3.6 Sequências preparatórias	64
3.3.7 Conceito de Face	65
3.3.8 Planejamento e Replanejamento	69
3.3.9 Pausas	70
3.3.10 Ironia	72
Capítulo 4 – Análise das Estratégias Conversacionais	75
4.1 Interação	75
4.2 Estratégias Conversacionais	78
4.4.3 Sequências preparatórias	80
4.4.4 Preservação da face	83
4.4.5 Planejamento e Replanejamento	89
4.4.6 Pausas	93
4.4.7 Ironia	97

Considerações Finais	101
Referências Bibliográficas	103
Anexo	104

INTRODUÇÃO

Este trabalho integra um projeto iniciado na PUC/SP sob orientação do professor Dino Preti. Trata-se de um estudo sobre as estratégias conversacionais desempenhadas pelas personagens do diálogo construído, de nossa literatura, onde levamos em conta basicamente as teorias da Análise da Conversação (AC). Desse modo, buscaremos meios para descobrir alguns modelos conversacionais revelados nos diálogos construídos.

Observamos que a língua falada tem sido, nas últimas décadas, objeto de estudos, incluindo as teorias sobre variações lingüísticas. Para esses estudos usa-se a metodologia de gravações em fitas magnéticas ou em vídeos, quando possível, como forma de documentar, com mais eficiência, os meios para análise das interações face a face no diálogo oral.

Mesmo assim, nem sempre é possível, ao pesquisador, ou por falta de tempo ou por outros motivos, recorrer aos recursos tecnológicos para registro das características da conversação. Muitos estudos sobre variações lingüísticas eram realizados então sobre diálogos escritos e publicados pela imprensa, revistas em quadrinhos, crônicas, propagandas ou outros textos literários.

Desse modo, essas fontes tornaram-se modelos de diálogos espontâneos que, já memorizados pelos autores, puderam representar uma maneira de falar das pessoas de uma determinada época e em variadas situações comunicativas. Há que se levar também em consideração a criatividade do autor, inclusive nos textos literários.

Assim, podemos afirmar que há interação presente no diálogo construído, podendo ser observada e analisada como um *corpus*, pois os diálogos apresentam modelos ideais de estratégias conversacionais (cf. Tannen, 1996:140).

Ainda assim, não podemos asseverar que os diálogos construídos sejam fiéis a conversação natural, pois não temos como observar algumas características inerentes do diálogo espontâneo, como por exemplo a sobreposição de vozes.

Mesmo não podendo observar essas características, acreditamos que as personagens do diálogo literário podem revelar estratégias conversacionais eficientes que solucionem seus problemas com eficiência.

Partindo dessa hipótese, escolhemos realizar nossos estudos baseados em um *corpus* literário, sob uma perspectiva lingüístico-discursiva. Deixaremos claro então, nos capítulos a seguir, que não temos a intenção de entrar nos mérito da questão estética, histórica e artística do texto em foco, pois esse estudo, embora de extrema importância, faz parte do campo da crítica literária.

Verificaremos que é possível, no diálogo construído, verificar uma interação eficiente, em que as personagens literárias lançam mão de estratégias conversacionais que revelam suas verdadeiras intenções, perfil psicológico e propósitos a serem alcançados.

Organizamos nosso trabalho em quatro capítulos. O primeiro é destinado à apresentação do *corpus* e seu autor. O segundo aborda o contexto histórico; o terceiro trata do referencial teórico e o quarto da análise. Optamos por primeiro mostrar todo o referencial teórico e depois, no capítulo da análise, retomar conceitos citados na teoria, selecionando trechos da obra que comprovam nossos argumentos.

Escolhemos como *corpus* um texto literário brasileiro, pois a nossa literatura oferece um amplo leque de possibilidades para a efetuação de nossos estudos. Assim, selecionamos uma obra que tivesse um número pequeno de falantes, com uma grande variedade de exemplos a serem colhidos. Sob essa perspectiva, nossa escolha não ocorreu de uma forma casual. Após várias leituras e análises, escolhemos a obra do autor Plínio Marcos, *Dois perdidos numa noite suja*, de 1984, de dois atos, sendo o primeiro de cinco quadros e o segundo ato contendo um só quadro. A história se passa em uma hospedaria somente com duas personagens.

Também estaremos analisando 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”. (Koch,2003:12). Essa capacidade, explicitada pela autora, podemos encontrar, com eficiência na análise interacional de nossas personagens.

Desse modo averiguaremos como são utilizadas com eficiência, no diálogo construído, as estratégias conversacionais. Também veremos que o autor transfere, para seus textos, estratégias discursivas que estão arquivadas em sua memória

Assim, estaremos analisando como as personagens do diálogo construído lançam mão de suas estratégias conversacionais, resolvendo problemas, defendendo sua face ou revelando hostilidade ao seu interlocutor, sempre em busca de atingirem seus objetivos.

CAPÍTULO 1

SOBRE O *CORPUS*

1.1. A escolha de *Dois perdidos numa noite suja*.

Após pesquisarmos várias obras, dando prioridade à literatura brasileira, escolhemos a peça teatral do dramaturgo Plínio Marcos, *Dois perdidos numa noite suja*, para nos servir de *corpus*.

Selecionamos essa obra por ser um texto escrito com características próximas da linguagem oral e conter exemplos expressivos de estratégias conversacionais, que são passíveis de análise.

Nesse *corpus* será possível analisar (sob enfoque da teoria da Análise da Conversação) como as personagens, expostas a diversas situações de comunicação, utilizam certas estratégias conversacionais para atingir seus fins e, também, manter sua imagem social.

Outro critério que nos levou à escolha da obra deve-se ao fato de haver somente duas personagens (Tonho e Paco), como já explicito no título. Tendo-se poucas personagens, expostas a inúmeras situações comunicativas, poderemos fazer um estudo minucioso das interações.

A respeito do número de interlocutores, Lakoff (1996:142), apud Preti, explica que, para esse tipo de análise, o ideal é “trabalhar com textos que envolvam um número mínimo de personagens, expostas a uma grande variedade de situação, que permitam um levantamento amplo de sua linguagem e das estratégias discursivas empregadas no diálogo”. (2004:200).

1.2 O autor: Plínio Marcos

Plínio Marcos de Barros nasceu em 1935, em Santos, São Paulo. Aos quinze anos de idade iniciou sua carreira artística interpretando um palhaço, Frajola, no circo.

O dramaturgo ocupou-se em vários ofícios. Além de dar vida ao palhaço Frajola, atuando no Pavilhão Teatro Liberdade, na avenida Pedro Lessa, em Santos, trabalhou como bancário, funileiro, soldado, jornalista, tarólogo, camelô (vendendo seus próprios livros), técnico da extinta TV Tupi, jogador de futebol e ator.

Aos 22 anos, Plínio Marcos escreveu sua primeira peça teatral: *Barrela*, ao presenciar a história verídica de um rapaz que, após fazer uma “baderna” em um botequim, foi levado preso e, ao ser liberado, saiu pior do que entrou:

Houve um caso em Santos de um garoto que, por pouca coisa, baderna de botequim ou coisa parecida, foi recolhido ao xadrez, junto com a malandragem da pesada e penou o bastante para ficar picado de raiva e saindo de lá, se armar e ir matando todos aqueles que o barbarizaram no xadrez (Marcos, s.d.: 05).

Barrela chegou ao conhecimento da jornalista Patrícia Galvão (Pagu) que, admirando o trabalho do escritor, convidou-o para trabalhar em uma peça infantil, encenada em Santos.

Disposta a ajudar, Pagu entregou a Paschoal Carlos Magno, organizador do festival de teatro Estudantil, o texto de Plínio Marcos, *Barrela*. Após a leitura, Paschoal montou a peça, porém, na estréia, os censores, de responsabilidade do governo estadual, proibiram a encenação da peça, alegando que a temática e os diálogos eram obscenos.

Plínio Marcos foi perseguido pelos militares, visto como um problema, pois não tinha medo de retratar, em suas obras, a realidade vivida no submundo de São Paulo.

Plínio Marcos veio com enorme força, trazendo ao palco a marginalidade, os excluídos da sociedade, uma outra humanidade, com muita violência, muita crítica. (FSP, 20.11.99, C.3, p. 8)

Seus textos mostravam a vida de marginais, homossexuais, prostitutas, e a violência por eles sofrida. Plínio também denunciava o aumento dos problemas socioeconômicos, a falta de preocupação por parte da burguesia para com os trabalhadores, que não tinham o mínimo de recursos para sua sobrevivência:

Nada de figuras criadas pela imaginação do autor. Personagens criadas pela exclusão social, vítimas do sistema gerado pelas elites. (...) Plínio era um investigador nato das peripécias criadas por essas figuras (...). E Plínio era a voz cáustica dessas personagens, cujo espaço na mídia era sempre, e até então, na página policial. (Pinto, 2000:15).

Para descrever a vida do submundo, Plínio Marcos fazia uso de uma linguagem próxima da oralidade popular, com abusos de gírias e vocábulos obscenos. Plínio não tentava “maquiar” o vocabulário usado pelas prostitutas, marginais etc:

O palavrão. Eu, por essa luz que me ilumina, não fazia nenhuma pesquisa de linguagem. Escrevia como se falava entre os carregadores do mercado. Como se falava nas cadeias. (...) Se o pessoal das faculdades de lingüística começou a usar minhas peças nas suas aulas de pesquisas, que bom! Isso era uma contribuição para o melhor entendimento entre as classes sociais. (Marcos, 1996:24).

Soares explica que o “uso da linguagem oral popular por meio de vocábulos e expressões, até então considerados tabus (gírias, palavras obscenas), às vezes consideradas vulgares e agressivas, tem o objetivo de imprimir ao texto expressividade e dinamismo próprios dessa modalidade de registro, não propõe a violência, mas agride ao desnudar uma situação injusta e cruel”. (2001:18).

É por meio dessa linguagem que Plínio Marcos apresenta, para o leitor, a dureza e crueldade da vida das classes marginalizadas:

Escrevi (Barrela) em forma de diálogo, em forma de espetáculo de teatro, que era o que eu mais conhecia, mas não me políci, não me preocupei com os erros de português nem com as palavras. (Marcos, s/d.: 06).

A respeito das escolhas lexicais, usadas pelo autor, Magaldi acrescenta:

A linguagem, para exprimir o clima de verdade, não poderia recorrer a falsas delicadezas. Daí a crueza, a frase cortante, a sabedoria popular, a recusa da literatura. Plínio, aliás, cita a propósito a grande atriz Cacilda Becker, que foi sua amiga. Caricaturando, ela se espantava que ele tivesse escrito uma peça, conhecendo apenas vinte palavras. (1998:220)

Lany (1999:16) explica que o uso do palavrão pode, muitas vezes, deixar o leitor um pouco constrangido, porém, deve-se lembrar da fidelidade que se tem para com o texto, pois “o palavrão é real e permeia os diálogos dos personagens reais”, ou seja, personagens do dia-a-dia, do submundo.

Além de escritor, Plínio, também atuava no teatro, representando seus personagens:

Eu amo os atores e os entendo nas suas alucinantes variações de humor, nas suas crises de euforia ou depressão. Amo o ator no desespero de sua insegurança, quando ele, como viajar solitário, sem as bússolas da fé ou da ideologia, é obrigado a vagar pelos labirintos de sua mente, procurando no seu mais secreto íntimo afinidades com as distorções de caráter que seus personagens têm (...) Amo os atores e por eles amo o teatro e sei que é por eles que o teatro é eterno e que jamais será superado por qualquer arte que tenha que se valer da técnica mecânica. (Marcos, 1981:64).

Em 1985 dois acontecimentos marcaram a vida do dramaturgo: com a obra *Madame Blavatsky* ganhou os prêmios Molière e Mambembe de melhor autor, porém, neste mesmo ano, Plínio Marcos foi internado, após sofrer um infarto.

Sua obra *Querô, uma reportagem maldita*, também lhe rendeu, mais uma vez, o reconhecimento de melhor autor com o Prêmio Shell.

Em agosto de 1999, Plínio Marcos foi internado no hospital Santa Luzia, com problemas de diabete e isquemia cerebral. Mesmo com a saúde debilitada, em setembro, do mesmo ano, lançou um livro de contos, *O Truque dos espelhos* e, em outubro, faleceu.

Dentre suas obras, vale destacar: *Barrela, Dois perdidos numa noite suja, Navalha na carne, O abajur Lilás, Quando às máquinas param, Balada de um palhaço, Uma reportagem maldita (Querô)*.

As obras do autor já foram traduzidas, publicadas e encenadas em francês, espanhol e alemão. Também serviram como *corpus* para a realização de estudos da Linguística, Semiologia, Psicologia da religião, Dramaturgia e Filosofia. (cf. Paglia, 2004: 105-177).

1.3. A Obra: *Dois perdidos numa noite suja*.

*Se meus textos são atuais o mérito não é meu
A culpa é do país, que não mudou.
Plínio Marcos.*

Inspirado no conto *O terror de Roma* de Alberto Moravia, *Dois perdidos numa noite suja* estreou em 1966, no Ponto de Encontro, situado em um bar, na Galeria Metrópole. Emílio Fontana, amigo do autor, conseguiu o local. Como o dramaturgo não dispunha de recursos financeiros, recebeu, de empréstimo, cinquenta mil réis, de sua amiga Nídia Lycia. Com a ajuda de alguns amigos da TV Tupi, Plínio Marcos conseguiu refletores e as camas para o cenário.

Na estréia da peça, em que o dramaturgo encenava no papel da personagem Paco, só havia na platéia cinco pessoas: seus amigos e um bêbado.

Segundo o crítico Alberto D'Aversa, em *Dois perdidos numa noite suja*, tem-se

uma evolução crítica sobre a dissolução das classes (...) uma linguagem emocionante, despojada, termostática nas graduações da temperatura social e dramática, em que a palavra sobe e desce para determinar as situações humanas, levadas de limite em limite até o extremo fatal e inexorável de uma realidade que condena (...). O final da peça é a hemorragia do câncer. Impiedoso. Cruel. Anti-romântico (1966: 27).

Para Magaldi e Vargas, esse foi um dos maiores acontecimentos de 1966:

O acontecimento mais importante de 1966 quase passou despercebido, de início: trata-se da estréia de *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, no Ponto de Encontro (Galeria Metrópole), transferindo-se logo para o Teatro de Arena. (2000:368-85).

CAPÍTULO 2

CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E POLÍTICA

O Brasil e o mundo têm sido alvo de várias mudanças sociais, políticas, econômicas e religiosas. Para cada uma dessas mudanças que afeta a vida de todos nós, há vários registros, tanto por meio de livros históricos quanto por meio do jornalismo. Porém essas mudanças estão impressas em outras fontes que nos cercam, sejam elas uma escultura, um quadro, um poema ou um livro. Em muitos contextos históricos, tivemos várias manifestações artísticas com o objetivo de lutar pelos princípios sociais e pela evolução da humanidade. No Brasil não foi diferente, principalmente no período da ditadura militar.

Em 1964, veio o golpe militar, iniciavam-se os anos de chumbo. A censura ameaçava de forma definitiva o surto criativo, que se alastrava por toda as áreas da produção artística e intelectual, com poderoso vigor intelectual. Mas também iniciava-se ali uma resistência política e cultural em vários setores da sociedade. (Mamberti, 2000:2).

Os militares tomaram conta do nosso país no dia 31 de março de 1964, com a proposta de banir a corrupção, livrar a pátria do comunismo, que já assolava muitos países, e restaurar a democracia. Porém, o novo regime mostrou-se totalmente diferente do que havia proclamado. O governo começou a mudar as instituições do país por meio de decretos, chamados de Atos Institucionais (AIs). A democracia, cuja deterioração servia de desculpa para a tomada do poder, é banida. Assim, o regime autoritário apoderou-se do país por duas décadas.

A organização do sistema que implantariam e a sustentação de regime se deviam bastante à atuação de uma entidade criada em agosto de 1949, nos moldes de congêneres dos Estados Unidos e da França dos anos de 1930: a *Escola Superior de Guerra* (ESG). Centro de estudos ‘políticos-militares’, tornou-se importante núcleo de irradiação ideológica, reunindo intelectuais conservadores militares e civis. Destacavam-se os generais Golberi do Couto e Silva, Castelo Branco e Cordeiro de

Farias e os professores Glycon de Paiva, Garrido Torres e Mário Henrique Simonsen. (Arruda e Piletti, 1995: 324).

Vários militares, que assumiram o poder, tinham, na grande maioria, ligação com a ESG.

Nessa época deixaram-se de lado as produções artísticas estrangeiras. Se antes o teatro estava voltado para a elite e preocupado com o lucro, com a implantação da ditadura, o teatro passou a representar o panorama nacional, mostrando temática brasileira.

Para controlar as produções artísticas, a ditadura militar implantou um sistema de censura:

Complemento indispensável ao projeto econômico, político e ideológico da ditadura, a censura estendeu sua ação em todas as áreas – jornais, revistas, livros, rádio, TV, filmes, teatro, músicas, ensino – sob a alegação de preservar ‘a segurança nacional’ e ‘a moral da família brasileira (Habert, 1996:29).

Durante o regime militar, a repressão à produção cultural perseguiu qualquer idéia que pudesse ser interpretada como contrária, mesmo que não tivesse conteúdo diretamente ligado a temas políticos. Por causa disso, os militares prenderam, seqüestraram, torturaram e exilaram artistas, jornalistas e intelectuais. Nessa época, até filmes de *kung-fu* foram proibidos, por conter, segundo os censores, “substrato maoísta” (cf. Anaz, 2005: 61):

O poeta Ferreira Gullar uma vez teve uma pasta com artigos apreendidos em sua casa e acredita que a inscrição escrita na capa – *Do Cubismo à Arte Neoconcreta*- foi interpretada pelo oficial como uma referência a Cuba. (op.cit.).

Para disfarçar os efeitos da repressão, as propagandas políticas levavam as pessoas a crer que o país estava se desenvolvendo economicamente e que os problemas da saúde,

educação, já estavam resolvidos. O governo ditador ainda tinha como meta restabelecer a “ordem social” e garantir a segurança nacional.

Mesmo com o aparente crescimento da economia, o país mergulhava em problemas sociais, gerando empobrecimento dos trabalhadores e instabilidade política.

Os ministros militares se autoneomaram como Comando Supremo da Revolução. Para isso, editaram atos constitucionais, permitindo o funcionamento monitorado do congresso e do judiciário.

Os militares autorizavam eleições diretas ou escolhiam os governadores e prefeitos para os Estados e Municípios. Ao mesmo tempo em que permitem a eleição de deputados e vereadores, impõem medidas para cassação do mandato, chegando à prisão e perda dos direitos políticos.(cf. Couto, 1999:63-84)

O primeiro Ato Institucional e a Repressão, decretados no dia nove de abril de 1964, foram comandados pelo Exército, Marinha e Aeronáutica. O AI-1 tinha por objetivo reforçar o Poder Executivo e diminuir a ação do Congresso:

O presidente da República ficava autorizado a enviar ao Congresso projetos de lei que deveriam ser apreciados no prazo de trinta dias na Câmara e em igual prazo no Senado; caso contrário, seriam considerados aprovados. Como era fácil obstruir votações no Congresso e seus trabalhos normalmente se arrastavam, a aprovação de projetos de Executivo ‘por decurso de prazo’ se tornou um fato comum. (Fausto,1998: 466).

Com o AI-1 foi possível, para o governo, suspender imunidades parlamentares, cassar mandatos municipal, estadual e federal e bloquear direitos políticos por dez anos.

Nessa época, ainda era possível utilizar o *habeas corpus*, e a imprensa era, relativamente, livre. Porém, o jornal carioca *Correio da Manhã* já denunciava, contra a Casa Militar, chefiada pelo General Ernesto Geisel, práticas de torturas. Infelizmente as

investigações não duraram muito tempo, pois o presidente Castelo Branco, por “insuficiência de prova”, mandou arquivar as investigações. (Fausto,1998:466-67).

Uma das classes mais visadas pelo governo eram os estudantes. No dia primeiro de abril, a UNE, no Rio de Janeiro, foi invadida e incendiada. Como o novo governo já se mostrava repressor, os membros da União Nacional dos Estudantes passaram a atuar na clandestinidade. Logo após os acontecimentos nas dependências da UNE, outras universidades foram atacadas, sendo uma delas a de Brasília, que era conhecida por ter propósitos renovadores. Assim, os militares a classificaram como subversiva. (cf. Fausto, 1998: 467).

Outra classe que sentiu o peso da mão do regime autoritário foram os camponeses, com destaque o Nordeste, pois o governo ditador prejudicou pessoas ligadas à Ligas Camponesas. Na cidade também houve a ação dos repressores, com intervenção em vários sindicatos e federações de trabalhadores.

O medo aumentava cada vez mais e, para agravar a situação e reforçar a repressão, em junho de 1964, o regime militar criou um órgão para controlar, mais ainda, os cidadãos: o Serviço Nacional de Informações (SNI), idealizado pelo general Golberi de Couto e Silva. A função do SNI era “coletar e analisar informações pertinentes à segurança nacional, à contra-informação e à informação sobre questões de subversão interna. (...) O general Golberi chegou a tentar justificar-se, anos mais tarde, dizendo que sem querer tinha criado um monstro”. (Fausto, 1998:468).

2.1 Governo Castelo Branco

No dia onze de abril, o Congresso elegeu a presidente o ex-diretor do Departamento de Estudos da Escola Superior de Guerra (ESG), o marechal Castelo Branco, chefe do Estado Maior do Exército e coordenador da conspiração contra Jango. Os projetos de Castelo incluíam: “fortalecimento do Executivo e a segurança do Estado, para qual foram criados órgãos como o *Serviço Nacional de Informações* (SNI)” (Alencar, 1985:312).

Suas primeiras medidas foram: anular atos do governo anterior, reprimir prováveis opositores, revogação das refinarias de petróleo, anulação da desapropriação de terras, cassação e suspensão de direitos políticos de 378 pessoas, entre elas, três ex-presidentes: Juscelino, Jânio e Jango, incluindo seis governadores, 55 membros do Congresso Nacional. Também instaurou cinco mil investigações, contra quarenta mil pessoas. Além disso, rompeu relações diplomáticas com Cuba. (cf. Arruda e Piletti, 1998:324).

O novo governo mostrava-se com mãos de ferro, rigoroso. Impôs uma severa política para combater a inflação (PAEG) e retomar o crescimento econômico. Incentivou a exportação, atraiu capitais estrangeiros, porém, não conseguiu diminuir o déficit da balança de pagamentos, as diferenças regionais, nem controlar a inflação.

Nesse período houve crescimento considerável na área econômica. O Brasil saltou, após 16 anos, do quinquagésimo lugar para o décimo, na lista das nações com maior Produto Interno Bruto (PIB), pois o governo lançou uma campanha de exportação, para explorar as reservas naturais brasileiras, vender produtos agrícolas e promover bens manufaturados. Assim, contava com a entrada do capital estrangeiro, em especial, na área de exportação. (cf. Fausto, 1998:472).

Houve também um aumento acima da taxa de crescimento da população, bem como, maior número de matrículas escolares, leitos em hospitais, médicos, casa com água, luz e esgoto e maior quantidade de lares com eletrodomésticos e automóveis.

No período de 1968 e 1973, nossa economia cresceu 11%, resultando no “milagre econômico”, permitindo, assim, o arrocho de salários, poupança aos capitalistas para investir, situação internacional vantajosa, investimentos em estatais e taxa de juros internacional baixa etc. (cf. Arruda e Piletti, 1995:324-26).

Em 17 de outubro, de 1965, Castelo Branco baixou o decreto do AI-2, estabelecendo, definitivamente, que as eleições para presidente e vice-presidente, da República, seriam realizadas pela maioria absoluta do Congresso Nacional, em seção pública e votação nominal, evitando o voto secreto. Segundo Fausto:

O AI-2 reforçou ainda mais os poderes do presidente da República ao estabelecer que ele poderia baixar atos complementares ao ato, bem como decretos-leis em matéria de segurança nacional. O governo passou a legislar sobre assuntos relevantes através de decretos-leis, ampliando até onde quis o conceito de segurança nacional existentes. Mas a medida mais importante do AI-2 foi a extinção dos partidos políticos existentes. (1998: 474).

Assim, sobraram apenas dois partidos: Aliança Renovadora Nacional (Arena), englobando os partidos do governo, e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), reunindo a oposição.

Nesse mesmo governo, no dia cinco de fevereiro de 1966, baixou-se o AI-3, que estabeleceu o princípio das eleições indiretas para governadores do Estado, por meio das Assembleias estaduais.

Segundo Fausto, em 1966, o governo terminou as mudanças na constituição do país, “fazendo aprovar”, pelo Congresso, a nova Constituição de janeiro de 1967:

A expressão “fazendo aprovar” deve ser tomada em sentido literal. Submetido a novas cassações, o Congresso fora fechado por um mês em outubro de 1966 e reconvocato pelo AI-4 para se reunir extraordinariamente a fim de aprovar o novo texto constitucional. A Constituição de 1967 incorporou a legislação que amplia os poderes conferidos ao Executivo, especialmente em matéria de segurança nacional, mas não manteve os dispositivos excepcionais que permitiriam novas cassações de mandatos, perda de direitos políticos etc. (1998:475).

Com o poder oferecido pelos AIs, Castelo perseguia, rigorosamente, as manifestações consideradas perturbadoras, impondo restrições aos sindicatos, organizações estudantis, populares ou intelectuais.

Como esclarece Skidmore:

Milhares foram presos através do Brasil na “Operação Limpeza”, inclusive membros de organizações católicas, como Movimento da Educação de Base (MEB), a Juventude Operária Católica (JUC) e outras cujas atividades de organizações ou caritativas atraíam suspeitas da inteligência militar ou do DOPS, a polícia política. (1988:55-6).

Com um clima de terror se instalando no país, logo a insatisfação popular cresceu. Mesmo com toda a repressão e perigo a que as pessoas eram submetidas, não houve intimidação. Logo começaram a aparecer os primeiros manifestos contra a ditadura.

Além da repressão contra estudantes, outros setores sentiram a ação do governo ditador. O Comando Geral dos Trabalhadores, o Pacto de Unidade e Ação, as Ligas Camponesas, os Sindicatos e Federações viram seus líderes serem presos ou exilados do país. Muitas vezes, líderes políticos desapareciam e sindicatos e associações eram fechados.

Mesmo com a repressão, a arte continuava exercendo seu papel:

Nesse clima de insatisfação, a arte representa um elemento catártico, por se tornar uma forma encontrada pelo povo de extravasar sua revolta. No palco, a relação entre artistas e público se estabelece em clima de cumplicidade que se justifica pela comunhão de ideais e de sonhos de libertação que não podem ser sufocados. Vida e arte se confundem e se entrelaçam numa luta marcada pela coragem e ousadia, pela necessidade de não esmorecer. (Almeida, 2003:42).

Almeida cita obras de grandes destaques na época: *Arena contra Zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, e Plínio Marcos, em 1966, com *Dois perdidos numa noite suja* e, em 1967, com a obra *Quando as máquinas param e Homens de Papel*. (op. cit.).

No final do seu mandato, Castelo Branco e os militares, considerados como “moderados”, mostram desejo de passar o governo do país para os civis, porém os militares

considerados como “linha dura do poder”, junto com o ministro da Guerra, General Costa e Silva, conhecido pela forte repressão, opuseram-se a tal ato. Para eles, os únicos capazes de colocar ordem no país e redemocratizar eram os militares.

2.2 Governo Costa e Silva

Mais uma vez o povo vê o cenário político modificar. No dia seis de outubro de 1966, o General Artur da Costa e Silva é eleito como presidente, para o mandato de quatro anos.

O governo de Costa e Silva era basicamente formado por militares da “linha dura”. Costa e Silva tinha como meta combater a inflação e fazer forte recessão econômica. Para isso, utilizou o Ato Institucional-5, baixado em treze de dezembro de 1968:

Como se tornou usual dizer, o AI-5 representou um golpe dentro do golpe. Para quem queria ampliar os porões da ditadura, foi entendido como uma licença para matar. (Meiguins, 2005:24).

Costa e Silva também cercou, o quanto pode, as manifestações populares, prendendo os opositores e controlando, rigorosamente, os meios de comunicação.

Decretou, com o AI-5, recesso no Congresso, na Assembléia Legislativa, Câmaras Municipais. Também pôde intervir nos Estados, Municípios e Territórios, cassar mandatos, suspender direitos políticos, decretar estado de sítio e confisco de bens.

Segundo Couto:

Com o AI-5, o presidente da república pode tudo: estipular unilateralmente medidas repressivas específicas: decretar o recesso do Congresso, assembleias estaduais e câmaras municipais; intervir nos estados e municípios. Pode censurar a imprensa, suspender direitos e garantias dos magistrados, cancelar *habeas-corpus*, cassar

mandatos e direitos políticos, limitar garantias individuais, dispensar e aposentar servidores públicos. A linha dura e os órgãos de repressão ganham mais espaço e poder. Os direitos pessoais são esmagados. (1999:96).

O Congresso colocado em recesso só seria convocado, novamente, para aprovar indicação no governo Médice.

Mesmo impedidos de atuarem, os manifestantes e seus líderes agiam clandestinamente, não se conformavam com a situação e, muitas vezes, arriscavam a própria vida para mudar o quadro político do país, o que era extremamente delicado e difícil.

As maiores manifestações foram feitas por estudantes da UNE (União Nacional dos Estudantes), que saíam as ruas em passeatas contra o regime ditador, pedindo melhores condições de ensino e liberdade. Contra esses estudantes, o governo, em vários estados, invadiu escolas e universidades, prendendo alunos e professores. Mesmo com a repressão que, muitas vezes, acabava em morte de alguns alunos, a classe estudantil não deixou se intimidar e seguiu em frente com as manifestações. Assim, os protestos começaram a surgir em todo o país:

O ano de 1968 teve início no Brasil com manifestações de estudantes. Eles reivindicavam ensino público gratuito para todos, uma reforma que democratizasse o ensino superior e melhorasse sua qualidade, com maior participação estudantil nas decisões, mais verbas para pesquisa - voltadas para resolver os problemas econômicos e sociais do Brasil. Os estudantes também contestavam a ditadura implantada com o golpe de 1964 e o cerceamento às liberdades democráticas.(Ridenti, 1999:56-7).

Além dos estudantes, os sindicatos lutavam contra o arrocho salarial e a repressão. Outra classe que surge para se juntar a essa luta são os intelectuais e artistas, que apoiaram as manifestações operárias e estudantis. Nessa época muitos dramaturgos e teatrólogos foram presos ou exilados. Casas de espetáculos também foram impedidas de funcionar:

Buscava-se revolucionar todas as áreas de comportamento, em busca da liberação sexual e da afirmação da mulher. As formas políticas tradicionais eram vistas como velharias e esperava-se colocar “a imaginação no poder”. Esse clima, que no Brasil teve efeitos visíveis no plano da cultura em geral e da arte, especialmente da música popular, deu também impulso à mobilização social. Era um árduo caminho colocar “a imaginação no poder”, em um país submetido a uma ditadura militar. (Fausto, 1998: 477).

Campos (1988:18) destaca algumas obras de importância na época, como *Terra em Transe* (cinema) de Glauber Rocha. No teatro, merece destaque *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade. “Na poesia destacam-se os movimentos formalistas. No festival de música de 1967, ‘Alegria, Alegria’, de Caetano Veloso, causa intensa polêmica – está dado o primeiro empurrão para o Tropicalismo, uma poética de crise que marcará a virada da década”.

O governo Costa e Silva tentava, de todos os jeitos, eliminar seus opositores, usando a violência. Segundo Meiguins, ocorriam, nos quartéis, maus-tratos e mortes:

Houve aulas de tortura, ministrada por oficiais. Os que se destacavam na repressão recebiam medalhas cujo título seria irônico, não fosse o contexto macabro: Ordem do Grande Pacificador. (2005: 36).

Debilitado, o presidente militar encontrava-se gravemente enfermo. Após sofrer um derrame, que o deixou paralisado, os ministros militares, violando a regra constitucional, impediram que o vice, Pedro Aleixo, ficasse no lugar de Costa e Silva. Além de ser civil, Pedro Aleixo tinha se oposto ao AI-5:

O vice-presidente, Pedro Aleixo, um civil, declarou então que, com o AI-5 em vigência, o que ele temia não era tanto os chefes militares, mas o guarda da esquina. Era uma profecia do que estava por vir. (Arruda e Pilleti, 1995:326)

Desse modo, por meio do AI-12, baixado em trinta e um de agosto de 1969, os ministros Lira Tavares, do Exército, Augusto Rademaker, da Marinha, e Mauricio de Sousa e Melo, da Aeronáutica, assumiram, temporariamente, o poder. (cf. Fausto, 1998:481).

Após a criação do AI-12, baixou-se o AI-13, que baniria, do território nacional, todo brasileiro que viesse a ser nocivo, inconveniente ou perigoso à segurança nacional.

Para o agravamento da situação, mais uma vez, o regime ditador baixou outro Ato Institucional de número 14, que estabelecia a pena de morte para “casos de guerra externa, psicológica adversa, ou revolucionária ou subversiva” (op.cit.).

Formalmente, a pena de morte nunca foi aplicada, porém, havia relatos de torturas e desaparecimentos misteriosos:

Até 1969, o Centro de Informação da Marinha (Cenimar) foi o órgão mais em evidência como responsável pela utilização da tortura. A partir daquele ano, surgiu em São Paulo a Operação Bandeirantes (Oban), vinculada ao II Exército, cujo raio de ação se concentrou no eixo São Paulo-Rio. A OBAN deu lugar aos DOI-CODI, siglas do Destacamento de Operação e Informação e do Centro de Operação de Defesa Interna. Os DOI-CODI se estenderam a vários Estados e foram os principais centros de tortura do regime militar. (Fausto:1998, 482).

2.3 Governo da junta militar

Com a saúde debilitada, Costa e Silva foi substituído, como ficou dito, por uma junta militar formada pelos ministros Aurélio de Lira Tavares, Augusto Rademaker e Márcio de Souza e Melo.

Nessa época, os grupos da esquerda, o MR-8 e ALN, seqüestraram o embaixador americano Charles Elbrick. Em troca, os seqüestradores exigiam a libertação de 15 presos políticos, que após negociações foram libertados. No final de 1969 o líder da ALN, Mariguella, foi morto pelos militares.

No dia 18 de setembro, o governo implantou a Lei de Segurança Nacional, que decretava exílio e pena de morte.

2.4 Governo Médici

Em 1969, o General Emílio Garrastazu Médici assume a presidência da República.

Nessa época, o país estava se reerguendo, apresentava crescimento industrial e as exportações aumentavam. Foi um período em que houve altos registros de crescimento econômico, porém os favorecidos eram os latifundiários, grandes empresários e indústrias. Os mais pobres ainda estavam esquecidos. Com o país retomando o equilíbrio, as pessoas não percebiam, de imediato, que estavam em um governo ainda mais violento:

Em 29 de setembro de 1969, nasce o Decreto-Lei 898, que vai ser conhecido como “Lei de Segurança Nacional”. Ele define os crimes contra a segurança nacional e a ordem pública e social, processos legais e penas. Amplia extraordinariamente o instrumento jurídico à disposição da repressão e sua força.

Na prática, permite que o governo intervenha em qualquer atividade social ou pessoal, caso considere que contrarie a segurança nacional. (Couto, 1999: 103).

Amparados pelos Atos Institucionais e Lei de Segurança Nacional (criada no dia 24 de setembro de 1969), para controle, puniam-se manifestações consideradas como agressão à segurança nacional. Essas repreensões eram feitas por meio de tortura e pena de morte para políticos presos, todas instituídas pelo AI-14.

O governo Médici controlou ainda mais a imprensa e os artistas. Segundo Skidmore (1985: 268), a agravante, na classe artística, “foi o semanário humorístico *Pasquim*, impiedoso para com os generais tanto nos *cartuns* quanto no texto”.

As artes cênicas, muitas vezes, conseguiam driblar a censura, pois suas obras eram feitas com metáforas e alusões, que, de uma maneira disfarçada, posicionavam-se contra a ditadura. Por outro lado, o governo usava, muitas vezes, a arte, para autopromoção.

Segundo Alencar (1985:326),

as restrições às manifestações de arte e até mesmo à informação jornalística dificultavam enormemente a expressão. Por outro lado, predominavam músicas ufanistas (que procuravam divulgar uma imagem de felicidade e euforia) e filmes históricos patrocinados pelo governo.

Se de um lado, mesmo que de forma subliminar, os artistas procuravam abrir os olhos do povo e mostrar a realidade, do outro, o governo transmitia mensagens que não correspondiam com a verdade, fechando os olhos da população para a realidade que se passava dentro de suas casas. Segundo Fausto:

o governo contou com o grande avanço das telecomunicações no país, após 1964. As facilidades de crédito pessoal permitiram a expansão do número de residências que possuíam televisão: em 1960, apenas 9,5% das residências urbanas tinham televisão; em 1970, a porcentagem chegava a 40%. Por essa época, beneficiada pelo apoio do governo, de quem se transformou em porta-voz, a TV Globo expandiu-se até se tornar rede nacional e alcançar praticamente o controle do setor. A propaganda governamental passou a ter um canal de expressão como nunca existira na história do país. (...) Foi a época do “Ninguém segura este país”, marchinha *Pra Frente Brasil*, que embalou a grande vitória brasileira na Copa do Mundo de 1970. (1998:484).

Mesmo sendo uma época conhecida pelo nome de “milagre econômico”, a classe de trabalhadores foi a mais prejudicada, tendo um aumento de 27% do desemprego; por outro lado, as atividades ligadas ao subemprego tiveram alta em 18,3 % de suas vendas. (cf. Alencar, 1985:322).

Outra parte afetada foi a zona rural. Mesmo tendo evoluído em tecnologia, formando várias empresas agrícolas, havia um outro problema: os latifundiários que não produziam, crescendo ainda mais o número de bóias-frias, um total de 8.500 no ano de 1979 (op.cit).

2.5 Governo Geisel - início da abertura democrática.

Como Castelo Branco, Médici não conseguiu fazer seu sucessor. Mais uma vez os militares escolheram o novo presidente para o país. Em 1974 é empossado o general Ernesto Geisel, que, assessorado pelo general Golberi, retoma o modelo político estabelecido por Castello Branco, propondo uma abertura política:

O governo Geisel se associa ao início da abertura política que o general presidente definiu como lenta, gradual e segura. Na prática, a liberalização do regime, chamada a princípio de distensão, seguiu um caminho difícil, cheio de pequenos avanços e recuos. Isso se deveu a vários fatores. De um lado, Geisel sofria pressões da linha-dura, que mantinha muito de sua força. De outro, ele mesmo desejava controlar a abertura, no caminho de uma indefinida democracia conservadora, evitando que a oposição chegasse muito cedo ao poder. Assim, a abertura foi lenta, gradual e insegura, pois a linha-dura se manteve como uma contínua ameaça de retrocesso até o fim do governo Figueiredo. (Fausto, 1998: 489-90).

Mesmo querendo a abertura, os chamados “castelistas”, desde 1964, lutavam por uma democracia relativa.

Em seu governo, Geisel tomava medidas liberais, mas não deixou de lado algumas medidas mais repressivas. Ao mesmo tempo em que Geisel tranquilizava os militares, agindo com autoritarismo, seu governo permitiu, de uma maneira que não chamasse atenção, a suspensão da censura feita ao jornal *O Estado de S. Paulo*. Com essa medida, outros jornais também arriscavam ser mais ousados, como a *Folha de S. Paulo*.

A linha-dura do governo ainda continuava a perseguir os subversivos. Mesmo com o fim da guerrilha, os militares prosseguiram com a prática de tortura e desaparecimento de pessoas:

Em outubro de 1975, no curso de uma repressiva, o jornalista Vladimir Herzog, diretor de jornalismo da TV Cultura, foi intimado a comparecer ao DOI-CODI de São Paulo.

Ele era suspeito de ter ligações com o PCB. Herzog apresentou-se ao DOI-CODI e daí não saiu vivo. Sua morte foi apresentada como suicídio por enforcamento, uma forma grosseira de encobrir a realidade: tortura, seguida de morte. (Fausto, 1998:492).

Após a morte de Herzog, a população de São Paulo ficou indignada. Assim, para ter o controle máximo da repressão, Geisel demitiu o general Ednardo D'Ávila, responsável pela morte e tortura do jornalista Vladimir Herzog e do metalúrgico Manoel Fiel Filho, assassinado em janeiro de 1976.

No lugar de Ednardo D'Ávila, ficou o general Dilermando Gomes Monteiro, que suspendeu as torturas no DOI-CODI. Mesmo assim, a linha-dura ainda tinha espaço. Em 1977, por ordem do coronel Erasmo Dias, a Polícia Militar invadiu a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC), onde estudantes se reuniam para tratar da reorganização da UNE, que se encontrava na ilegalidade. Segundo Fausto, “a invasão foi acompanhada de espancamento e lançamento de bombas, daí resultando graves queimaduras em cinco estudantes”. (1998:492).

A abertura, proposta por Geisel, trouxe vários resultados concretos para o país. Gradativamente a censura foi desaparecendo, liberando, primeiro, os grandes jornais. Também se extinguiu o AI-5, restaurou-se o *habeas corpus* e realizou-se a Emenda Constitucional nº11, aprovada em três de outubro de 1978, para vigorar em primeiro de janeiro do ano seguinte. Geisel também revogou os outros Atos Institucionais, mas não reparou nenhum dano provocado por eles. Mesmo com o fim dos AIs, o governo criou outros mecanismos de defesas:

Geisel preocupou-se, porém, em não deixar o sucessor sem mecanismos de defesa do Estado, caso tivesse a autoridade contestada. Instituiu as *salvaguardas constitucionais*, para substituir os AIs. Eram medidas que limitavam certos direitos, como o de reunião, e permitiam à polícia invadir residência, prender sem ordem judicial etc. (Arruda e Piletti, 1995: 333).

Como sempre, a arte lutava para sobreviver. Foi nessa época que a peça de Plínio Marcos, *Abajur lilás*, foi censurada em plena estréia. Outras peças também sofreram censura: *Gota d'água*, escrita por Chico Buarque, *Castro Alves pede passagem*, de Gianfrancesco Guanieri e *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho:

Em dez anos, cerca de 500 filmes, 450 peças de teatro, 200 livros, dezenas de programas de rádio, 100 revistas, mais de 500 letras de música e uma dúzia de capítulos e sinopse de telenovelas foram censuradas. Só Plínio Marcos teve 18 peças vetadas. (Ventura, 1988: 286-7)

No final de seu governo, Geisel via a necessidade da volta do poder civil, pois o descontentamento havia crescido e várias manifestações populares foram organizadas.

Muitos já notavam o enfraquecimento do governo ditador, pois os movimentos populares, inconformados com a situação, vinham crescendo e ganhando força. Além disso, as greves continuavam acontecendo, mesmo que ilegais. A região do ABC paulista foi a que teve mais destaque, pois nesse local havia grande concentração de indústrias automobilísticas. Esses processos foram liderados pelo atual presidente, Luiz Inácio Lula da Silva (Lula).

Lula levou 160.000 trabalhadores (1979) a pararem com suas atividades e lutarem por mais direitos, melhores salários. Outros agravantes como má distribuição de renda e alta inflacionária eram motivos para revoltas populares.

Com insatisfação e perda de espaço para os civis, Ernesto Geisel deixou a presidência, porém, conseguiu fazer seu sucessor: João Batista de Oliveira Figueiredo.

2.6 Brasil rumo à democratização

Mais uma vez o panorama político do país muda. No dia quinze de março de 1979, toma posse João Batista de Oliveira Figueiredo. De família militar, é empossado com a promessa de dar continuidade ao processo de redemocratização do país:

Figueiredo prosseguiu no caminho da abertura iniciada pelo governo Geisel. O comando das iniciativas ficou nas mãos do general Golberi e do ministro da Justiça Petrônio Portela. Como presidente da Arena e líder no Senado, este último realizara um importante trabalho durante o período Geisel, estabelecendo pontes entre o governo e a sociedade. (Fausto,1998:504)

Outra medida tomada, depois de muitas campanhas populares, foi à lei de anistia, aprovada pelo Congresso, em 28 de agosto de 1979, que possibilitava a volta de políticos exilados, ampliando a liberdade política.

O processo de abertura passou por fases conturbadas. Várias bombas explodiram em jornais da oposição e na Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Uma carta-bomba, enviada ao presidente da OAB, estourou na sede da entidade, matando uma secretária. Também houve seqüestros de líderes religiosos e de pessoas ligadas à Igreja Católica, como o bispo de Nova Iguaçu, Dom Adriano Hypólito e o jurista Dalmo Dallari. (cf. Fausto, 1998: 505).

Os primeiros sinais de democracia deram-se com as campanhas “Diretas Já”. Além das campanhas, houve também a organização de partidos políticos que, em 1980, foi passo decisivo para que os civis voltassem ao poder, derrotando, de uma vez por todas, os militares.

A classe dos artistas também permanecia unida. Segundo Alencar, “o cinema reencontra seus caminhos com filmes que conseguem ao mesmo tempo mostrar a nossa realidade e atingir o grande público, como: *O Rei da Noite*, *Xica da Silva*, *Lúcio Flávio*, *O Passageiro da Agonia*, *Pixote*, *O Homem que Virou Suco*, *Bye Bye Brasil*” (1985:326).

Como explica Peixoto (1989:15), o ano de 1987 ficou conhecido como “o último ano de espetáculos expressivos e polêmicos”. O autor destaca alguns textos que merecem ser lembrados: “*As lágrimas Amargas de Petra Von Kant* de Fassbinder dirigido por Celso Antunes, no Rio e textos de Naum Alves de Souza”.

Os artistas nunca deixaram de cumprir seu papel, mesmo com todas as dificuldades impostas pelo governo ditador. Segundo Almeida,

é fundamental que se entenda que a função da Arte (em particular do teatro) não se restringe apenas a imitar, a repetir a realidade, mas a debruçar-se sobre ela para sentir de perto suas reais necessidades e transportá-la para o cenário da vida artística, apontando caminhos e direções que conduzem a uma possível transformação. (Almeida, 2003: 49).

Após tantos protestos, mortes e revoluções, em 1985 estava decretado o fim da ditadura militar.

No dia 15 de janeiro, Tancredo Neves e Sarney obtiveram vitória no Colégio Eleitoral, ganhando do concorrente Paulo Maluf.

Com a saúde debilitada, Tancredo Neves faleceu no dia 20 de abril de 1985, tendo assumido, em seu lugar, o novo chefe de estado civil: José Sarney.

2.7 Plínio Marcos e o governo da ditadura militar

O governo militar tentou, de todas as maneiras, bloquear a ação dos artistas. Tudo que fosse julgado, pelos censores, como perigoso para a segurança nacional, era penalizado por meio da censura. Muitas vezes artistas eram presos, torturados e, até mesmo, exilados. Com Plínio Marcos não foi diferente:

Eu escrevo histórias. Eu tenho histórias pra contar. Mas, tudo o que escrevo dá sempre teatro. Eu sempre escrevi em forma de reportagem. As minhas peças não têm ficção,

sabe? Eu escrevo, desde *Barrela, reportagens*. Eu há *dezessete* anos, sou um dramaturgo. Há dezessete anos pago o preço de nunca escrever para agradar os poderosos. Há dezessete anos tenho minha peça de estréia proibida. A solidão, a miséria, nada me abateu, nem me desviou do meu caminho de crítico da sociedade, de repórter incômodo e até provocador. Eu estou no campo. Não corro. Não saio. E pago qualquer preço pela pátria do meu povo. (Marcos, 1981:15).

Plínio Marcos viveu em uma época conturbada do governo brasileiro. Vivenciou, desde Getulio Vargas, o agravamento dos problemas sociais. Presenciou, também, uma época difícil de um governo rigoroso e linha dura: 1964.

Mesmo diante de todos os perigos que pudesse sofrer, Plínio não se intimidou perante o governo opressor. Em suas obras descreveu os problemas sociais sofridos pelas classes menos favorecidas e não hesitou em mostrar a vida do submundo paulistano.

Sua primeira obra, *Barrela*, foi classificada como pornográfica e proibida pela censura militar, sendo liberada, somente, em 1980:

Todo mundo queria texto meu. E o Ginaldo de Souza, que dirigia o Teatro Jovem, do Rio de Janeiro, também quis. Chamou o Luís Carlos Maciel pra dirigir a *Barrela*. Depois de um mês de ensaio, a Censura proibiu a peça. Foi convocada a classe teatral, os críticos do Rio e de São Paulo escreveram pedindo a liberação, depois de assistir à peça em sessões clandestinas. Fizemos três, com o teatro cercado por policiais. Pareceres importantes como esses e outros foram enviados ao então Ministro da Justiça, Gama e Silva. De nada adiantaram os argumentos. Era março de 68, e o ministro proibiu a peça. Doeu em mim essa proibição mais do que todas as das outras peças. Doeu, mas não me desanimou.

Em 1969, em Brasília, conversando com um figurão da Censura Federal, ele me disse que o caso *Barrela* poderia ser revisto, desde que houvesse possibilidade de ele assistir a um ensaio. Acreditei. Santa ingenuidade! O Ginaldo de Souza, testemunha dessa conversa, também acreditou, mas não tinha condições de produzir a peça na ocasião. Vim pra São Paulo, contei a conversa pra uns amigos, que resolveram produzir a peça. Convidaram o nosso querido Alberto D'Aversa pra dirigir. E em junho de 69, com a peça prontinha, procuramos o figurão da Censura pra assistir ao ensaio. E o homem

simplesmente negou tudo, negou ter prometido alguma coisa a mim. A peça continuou proibida. E todos nós sofremos. (Marcos, 1996: 32).

Além de *Barrela*, outras obras também foram censuradas. *Navalha na carne* foi considerada como pornográfica e subversiva.

A obra dramática *Dois perdidos numa noite suja* foi apresentada, pela primeira vez, em 1967, período em que o Brasil vivia a era negra da ditadura militar, onde o artista não tinha livre expressão. Uma vez proibida pela ditadura, Plínio conseguiu que sua obra fosse liberada, mas, dentre pouco tempo, foi vetada novamente.

Sobre a censura e Plínio Marcos, Lima esclarece:

As primeiras peças desse genial dramaturgo santista foram escritas durante a ditadura militar que se instaurou no país em 1964, quando a censura controlava com mão de ferro a arte e os meios de comunicação. Foram tachadas de obscenas e subversivas e alvos de vetos parciais ou interdições completas. (*FSP*, 04.05.01, C2, p.D1).

Em *Dois perdidos numa noite suja*, Plínio retrata a vida de duas personagens que vivem à margem da sociedade. Sofrem com a falta de emprego, tendo que viver de “bicos”, e com o problema de moradia, pois as personagens vivem em um quarto de pensão alugado, sem o mínimo para uma boa sobrevivência.

Mesmo com a repressão, Plínio Marcos não desistia de retratar a vida e as péssimas condições a que eram submetidas as pessoas.

Sobre a censura, em entrevista concedida a Guillém, Marcos diz:

A censura não fecha o olho. A censura nunca proíbe o espetáculo com a colocação política. O que eles proíbem é o espetáculo com conotações sociais, o que é uma diferença muito grande. Algumas pessoas vão dizer ‘existe o espetáculo, todo espetáculo é político’, mas o problema social é que eles não querem que se aborde no palco. Por exemplo: problemas de presídio, eles não querem que aborde; problema do menor abandonado, eles não querem que aborde; problema da prostituição, eles não querem mais que aborde; problema do homem deslocado do seu espaço de terra pra tentar viver em outros centros, eles não querem que aborde.

Agora esse problema de discurso muito bem feito, muito bem dito, isso não importância nenhuma. Eu mesmo cansei de fazer Brecht para operário e não aconteceu nada. (1984:144).

No ano de 1968, as peças de Plínio Marcos foram proibidas:

Dois Perdidos Numa Noite Suja e Navalha na Carne, que já haviam sido apresentadas em diversas regiões do país, foram interditas em todo o território nacional. Na década de 70, Plínio Marcos era o próprio símbolo do autor perseguido pela censura. Era considerado um maldito, que incomodava a ditadura e a Censura Federal. Foi preso pelo 2º Exército em 1968, sendo liberado dias depois por interferência de Cassiano Gabus Mendes, então diretor da Televisão Tupi. E, em 1969, foi preso em Santos, no Teatro Coliseu, por se recusar a acatar a interdição do espetáculo *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, em que trabalhava como ator. Foi transferido depois, do presídio de Santos, para o DOPS em São Paulo, de onde saiu por interferência de vários artistas e sob a tutela de Maria Della Costa. Além dessas prisões, foi detido para interrogatório em várias ocasiões. (Anaz, 2005: 66)

Segundo Magaldi, foi publicada, no Diário Oficial da União, do dia 19, a Portaria de 14 de junho, com a proibição da encenação da peça *Navalha na carne*:

Compete à censura federal a seleção de espetáculos públicos, visando preservar a sociedade de influências lesivas ao consenso comum, tendentes a avaliar os padrões de valores morais e culturais coletivamente aceitos; os aspectos ofensivos ao decoro público inseridos em função de entretenimento popular tornam a representação antiestética e conseqüentemente comprometem-lhe o mérito artístico; há uma profusão de seqüências obscenas, termos torpes, anomalias e morbidez explorados na peça (...), a qual é desprovida de mensagem construtiva, positiva, e de sanções a impulsos ilegítimos, o que a torna inadequada a platéia de qualquer nível etário. (cf. Magaldi, 1998:210).

Em 1978, a polícia federal mandou recolher o livro *Abajur Lilás*:

A peça *O Abajur Lilás* foi escrita em 1969, e no mesmo ano Paulo Goulart começou a produção do espetáculo, com ele mesmo dirigindo, e Nicete Bruno e Walderez de Barros no elenco. Após uma consulta informal à Censura, veio à resposta negativa. Os

ensaios foram interrompidos. E, em 1970, o texto foi proibido por cinco anos para todo o território nacional. Em 1980, portanto, o texto estaria liberado. (Magaldi e Vargas, 2000: 229).

Para protestar contra a censura da peça *Abajur Lilás*, proibida, pela segunda vez, no dia 15 de maio de 1975, a classe teatral organizou uma manifestação. Antes de iniciar a apresentação de qualquer peça teatral, era lido, para o público, um manifesto contra a censura. Junto à classe artística, o amigo e advogado de Plínio, Iberê Bandeira de Melo, entrou com recursos contra a Censura. Porém, o ministro da justiça, Armando Falcão, reiterou a proibição da peça, sob a alegação de que ela atentava contra a moral e os bons costumes (cf. Magaldi, 1998:200):

Perdemos em todos os lances. Perdemos. Com um, apenas um voto favorável. Havia um homem honrado entre os juízes. O Dr. Jarbas Nobre. Perdemos. Mas, era uma vitória. Eu voltei de Brasília certo de que tinha enchido o saco dos donos do poder. Cumpri com grandeza o meu papel. Ai, eu me organizei pro pior. E o pior veio. Muito pior do que eu imaginava: na base do maldito ninguém-me-procura. Mas, eu era mais eu. Editava meus livros, na base do crédito naturalmente. E saía vendendo. E ia tocando a catraia contra a maré. (Marcos, 1996: 21)

Para poder ver sua peça liberada, Plínio Marcos teve que esperar anos:

Para algumas obras, a censura significou anos de espera. O *Abajur Lilás*, de Plínio Marcos, que fazia uma crítica irônica à repressão, foi proibida duas vezes, em 1970 e em 1975, sob a alegação que atentava contra a moral e os bons costumes. A peça, que mostrava o conflito entre prostitutas, um homossexual cafetão e seu guarda-costas, incluindo tortura e assassinato, só foi liberada em 1980. (Anaz, 2005: 65).

Mesmo com as perseguições do regime autoritário, Plínio Marcos não desistiu de continuar representando, em suas obras, os menos favorecidos economicamente. O autor não admitia proibições ou cortes em seus textos. Por causa disso ele recebeu o nome de “reporter of bad time”, ou seja, “repórter de um tempo mau”, batizado pelo jornalista Peter Schoenbach. (Schoenbach, apud Szoka, 1988). professora Ms. Eliana Nagaminii

Sobre o regime opressor, Plínio declarou:

De repente, todas as minhas peças foram proibidas. Por quê? Ninguém dizia coisa com coisa. Num dia, perguntei para o censor por que todas as minhas peças estavam proibidas, ficou nervoso:

- Porque suas peças são pornográficas e subversivas.

- Mas por que são pornográficas e subversivas?

- São pornográficas porque têm palavrão. E são subversivas porque você sabe que não pode escrever com palavrão e escreve. (1996:30).

Após passar por períodos difíceis, ter suas obras censuradas, Plínio Marcos pode ver o fim do regime ditador. Suas obras, mais tarde, foram adaptadas para o cinema e encenadas, por diversas vezes, no teatro.

CAPÍTULO 3

REFERENCIAL TEÓRICO

Este capítulo contém uma síntese das teorias que serão utilizadas para análise do *corpus*. Usaremos, como embasamento teórico de maior relevância, os estudos da Análise da Conversação (A.C). Também utilizaremos alguns conceitos da Sociolinguística e Sociolinguística Interacional.

Por meio dessas teorias, estudaremos como se dão, dentro do diálogo construído, os conflitos interacionais e como as personagens utilizam, diante de certas situações comunicativas, as estratégias conversacionais para evitarem conflitos e retirarem-se de uma interação sem prejuízos.

3.1 Breve histórico sobre a Análise da Conversação

A teoria da Análise da Conversação iniciou-se na década de 60, na linha da Etnometodologia e da Antropologia Cognitiva, ambas ramos da Sociologia.

Para os estudiosos, a relação social é construída por meio da interação verbal, entre membros da sociedade.

Até meados dos anos 70, a maior preocupação, nesse estudo (Análise da Conversação), era verificar, segundo Marcuschi, “a descrição das estruturas da conversação e seus mecanismos organizadores”:

Norteou-a o princípio básico de que todos os aspectos da ação e interação social poderiam ser examinados e descritos em termos de organização estrutural convencionalizada ou institucionalizada. Isto explica a predominância dos estudos eminentemente organizacionais da conversação. (2003:06).

Para isso, partiram do pressuposto que a interação se estabelece por meio da linguagem oral, constatando que esta não é uma atividade aleatória e nem desordenada.

Atualmente, são observados outros aspectos envolvidos na conversação. Gumperz (1982), apud Marcuschi (2003:06), explica que

a AC deve preocupar-se sobretudo com a especificação dos conhecimentos lingüísticos, paralingüísticos e socioculturais que devem ser partilhados para que a interação seja bem-sucedida.

Os primeiros estudiosos da Análise da Conversação foram H. Sachs, E.E. Schegloff e G. Jefferson (1974). Suas pesquisas consistiam na investigação dos procedimentos da tomada de turnos. Em paralelo a essa pesquisa, tinham-se os estudos de E. Goffman (1974), sobre interação social. Para essas pesquisas, a metodologia aplicada foi a coleta de dados observacionais (cf. Levinson, 1983:285).

No Brasil, o primeiro estudioso dessa teoria foi L. A. Marcuschi (1986,1987), que relata, em sua, obra *Análise da Conversação*, os principais fundamentos desse estudo.

Justificando as razões para o estudo da AC, Marcuschi explica:

Em primeiro lugar, ela é a prática social mais comum no dia-a-dia do ser humano; em segundo, desenvolve o espaço privilegiado para a construção de identidades sociais no contexto real, sendo uma das formas mais eficientes de controle social imediato; por fim, exige uma enorme coordenação de ações que exorbitam em muito a simples habilidade lingüística dos falantes. (2003: 05)

Outros lingüistas também têm se dedicado há algum tempo a esse estudo: A. T. Castilho, H. Urbano e D. Preti.

A teoria da Análise da Conversação pretende responder a algumas questões fundamentais:

- Como é que as pessoas se entendem ao conversar?
 - Como sabem que estão se entendendo?
 - Como sabem que estão agindo coordenada e cooperativamente?
 - Como usam seus conhecimentos lingüísticos e outros para criar condições adequadas à compreensão mútua?
 - Como criam, desenvolvem e resolvem conflitos interacionais?
- (Marcuschi, 2003:07).

Para esse estudo, pesquisadores utilizam, como *corpus*, diálogos gravados em fitas, porém, também é possível estudar alguns aspectos da conversação em obras literárias, ou seja, nos diálogos construídos.

3.2 Língua oral – língua escrita

Quando se trata do tema fala e escrita, para muitos, pensa-se num sistema lingüístico dicotômico, porém, tanto uma quanto a outra são modalidades do mesmo sistema, embora apresente diferentes estruturas.

Segundo Akinnaso (1982:111), apud Urbano (2000:86), fala e escrita “são estruturas diferentes porque diferem quanto ao modo de aquisição, método de produção, transmissão e recepção nas formas em que os elementos de estrutura são organizados”.

Akinnaso afirma que a aquisição da fala acontece “naturalmente, sem instruções formais”, enquanto a escrita ocorre de forma consciente, geralmente na escola. Quanto à produção, o autor ainda afirma que na língua falada, os interlocutores têm um aparato físico e sonoro, produzido pelo “comportamento social, gestual, fisionômico e, principalmente, emocional”. Por sua vez, a língua escrita não conta com a presença física do interlocutor. Para comunicar, o texto escrito faz uso dos sinais gráficos, que representam a sonoridade da língua falada. Os elementos paralingüísticos e extralingüísticos são evocados na escrita por formas descritivas lingüisticamente, o que exige, do autor, habilidade na descrição das situações, para que, por meio delas, haja a expressividade contida na fala. (cf. Illari, 1978:10, apud Urbano, 2000:87).

A comunicação do texto falado acontece no mesmo momento em que ele está sendo produzido. Por isso, durante a conversação os falantes vão planejando suas falas localmente.

Segundo Koch, o texto falado “é relativamente não planejável de antemão, o que decorre, justamente, de sua natureza interacional; assim, ela é *localmente planejada*, isto é, planejada ou replanejada a cada novo ‘lance’ do jogo” (2003:78).

Embora planejada localmente, não tendo em geral um planejamento elaborado antecipadamente, a fala não tende a ser desorganizada.

Sobre a organização do texto falado, Marcushi (2003:17-84) apresenta estruturas que estabelecem sua organização, resultando em uma comunicação coerente e eficiente. O autor distingue os seguintes níveis:

1. Organização local, por meio dos turnos.
2. Organização além dos turnos.
 - Em níveis de seqüência: pares adjacentes
 - Organização global/ organizadores globais: abertura, desenvolvimentos, fechamento.

Referindo-se aos organizadores globais, Marcushi acrescenta:

O mais normal numa conversação é que ela tenha pelo menos três seções distintas estruturalmente, ou seja, uma abertura, um desenvolvimento e um fechamento. A seção de abertura apresenta normalmente o contato inicial, com os cumprimentos ou algo semelhante, vindo então a seção como o desenvolvimento do tópico ou dos tópicos e, finalmente, as despedidas ou saídas do tema geral, perfazendo a seção de fechamento. Obviamente, também aqui se verificam subdivisões, como pré-aberturas, seções tópicas distintas e pré-fechamento. (op.cit).

No caso da língua escrita, como explica Urbano, “a produção de texto escrito subdivide-se em duas etapas e dois tempos: o tempo da atividade mental (geração ou busca de idéias) e o tempo da prática verbal (realização lingüística efetiva). E o texto assim produzido é transmitido a *posteriori*” (1999:133). Assim a escrita é planejada antes de sua

realização, e re-planejada, porém não deixa aparentes as marcas de reformulações, como vistas no texto oral.

Mesmo que usem diferentes meios para comunicação, não se pode considerar língua falada e escrita como dois sistemas lingüísticos diferentes. Ademais, podemos ter uma fala formal, próxima da escrita (como conferências) e uma escrita informal, próxima da fala (bilhetes, cartas familiares).

Sobre as diferenças entre fala e escrita, Koch (2003:78) 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.

Por se manifestarem de diversas maneiras, língua falada e escrita apresentam traços peculiares. Koch destaca as características “mais freqüentemente apontadas entre as modalidades falada e escrita”:

Fala	Escrita
1. não planejada	1. planejada
2. fragmentada	2. não-fragmentária
3. incompleta	3. completa
4. pouco elaborada	4. elaborada
5. predominância de frases curtas simples, ou coordenadas	5. predominância de frases complexas, com subordinação abundante
6. pouco uso de passiva, etc.	6. emprego freqüente de passivas, etc.

Embora a fala preceda a escrita, pois o homem primeiro aprende a falar, depois escrever, isso não significa que haja, na fala, uma soberania sobre a escrita. Nem tão pouco tem maior importância a escrita, que possibilitou um estudo mais complexo da língua.

Sobre isso, Marcuschi (2003A:17) esclarece:

Oralidade e escrita são práticas e usos da língua com características próprias, mas não suficientemente opostas para caracterizar dois sistemas lingüísticos nem uma dicotomia. Ambas permitem a construção de textos coesos e coerentes; ambas permitem a elaboração de raciocínios abstratos e exposições formais e informais; variações estilísticas, sociais, dialetais e assim por diante. As limitações e os alcances de cada uma estão dados pelo potencial do meio básico de sua realização: som de um lado e grafia de outro, embora não se limitem a som e grafia (...).

No nosso caso, o *corpus* selecionado é um texto escrito, porém, como veremos adiante, encontraremos várias características da língua oral, fazendo com que o texto se aproxime, muitas vezes, de uma conversação natural.

O texto teatral é escrito para ser expresso oralmente; assim, os recursos da oralidade são usados para proporcionar maior realidade ao texto. Ao escrever uma peça, próximo da oralidade, o autor deve estar atento a certas marcas naturais na fala:

O texto teatral apresenta semelhanças e particularidades em relação aos diálogos naturais e espontâneos. (Urbano, 2005:196)

Ainda sobre textos teatrais, Pierre Larthomas (1996:107), citado por Ryngaert (1996) apud Urbano (2005:196), complementa que “nos encontramos diante de obras cuja característica essencial é serem escritas em forma de conversação ‘a ser representada’”.

Mas para que se tenha um texto próximo a um diálogo espontâneo, é necessário representar a fala. Sobre isso, Barros explica que a escrita

utiliza recursos diferentes da fala para expressar, e de modo diferente, conteúdos que a fala exprime pela sonoridade da expressão. Daí os sinais gráficos da escrita e a pontuação que são utilizados para cumprir, no texto escrito, as funções de organizar, do ponto de vista argumentativo e afetivo-passional, as relações entre os interlocutores, que a fala organiza com a entonação e a gestualidade (...) Não restam dúvidas, além disso, de que há uma oralidade própria da escrita (...) (2001:74).

Em um estudo feito por Tannen (1980:), sobre as modalidades oral, escrita e o *continuum* literário, a autora faz uma comparação entre histórias escritas e faladas, revelando que o texto de ficção pode manter relação com as duas modalidades da língua, na medida em que ao narrarem histórias escritas, os escritores utilizam características da oralidade.

Fazem isso por meio de certos esquemas, como: utilização do discurso direto, mistura de registros formais e informais, paralelismo, repetição e explicação detalhada das ações. Sobre a utilização do discurso direto, que no texto oral pode ser denominado *citação de fala*, utilizando-se com o objetivo de, além da comunicação, dar ao texto maior expressividade, Urbano explica:

O discurso direto ou citação de fala na verdade faz parte da estrutura da narrativa oral e a narrativa oral, por sua vez, apresenta vários pontos em comum com a narrativa escrita. Na narrativa, mesmo oral, a citação de fala não desempenha evidentemente apenas essa função de meio expressivo, mas indiscutivelmente produz, de forma sensível e notória, esse efeito (1997:65).

Garcia (2000:149) também argumenta que o discurso direto

permite melhor caracterização das personagens, como reproduzir-lhes, de maneira mais viva, os matizes da linguagem afetiva, as peculiaridades de expressão (gíria, modismos fraseológicos, etc.).

Por meio da *citação de fala* é possível descrever os hábitos lingüísticos do falante e suas características sociais.

Deve-se lembrar que, por mais que um texto escrito se aproxime da oralidade, a língua falada tem características que lhe são peculiares, difíceis de serem retratadas no texto escrito. Quanto a isso, Preti esclarece que para essas

limitações, impostas pela precariedade de transcrição de *signos prosódicos*, a língua escrita procura meios de compensá-las. Ora recorre à *ortografia fonética individual*, algumas vezes com prejuízos evidente de compreensão, outras vezes com efeitos expressivos consideráveis; ora à transcrição de *expressões de situação*, de grande importância na língua oral, em que longe de constituírem meros recursos de realce, conforme pensam alguns, representam um papel essencial para a comunicação, facilitando o contato entre os interlocutores; reatando diálogos interrompidos; introduzindo argumentos decisivos, para os quais o falante espera a aprovação do ouvinte; quebrando a frieza provocada pela falta de intimidade entre os componentes do diálogo; expressando uma modéstia aparente, para captar a simpatia do ouvinte etc. (2003:66-67).

Mesmo querendo produzir um texto próximo da oralidade, é difícil, para o escritor, romper as posições definidas entre língua falada e escrita. Segundo Preti (2003:65), a própria sociedade se encarrega de conservar a tradição escrita. Deve-se ainda levar em consideração que, quando é necessário retratar uma certa característica da língua, o autor recorre a um sistema fonético próprio, o que, muitas vezes, dificulta a leitura e o abandono por parte do leitor. Preti ainda afirma que a língua escrita tende a unificar o sistema lingüístico, ter uma tradição ortográfica e apresentar poucas transformações. Por outro lado, a evolução da fala é constante.

A representação de textos orais na literatura não é um mecanismo usado apenas nos dias atuais. Autores com Gil Vicente já usavam os recursos da oralidade para dar maior expressividade ao texto, como se pode notar em uma de suas peças, *O auto da barca do inferno*, onde o autor, por meio da oralidade, confere, ao seu texto, maior semelhança com a

língua falada. Segundo Preti (2003:63), as obras de Gil Vicente serviram de “reconstituição da língua falada da época (século XV), servindo à filologia e à lingüística histórica como documento para reconstituição das fases da língua”.

Ao produzir um texto próximo da modalidade oral, o autor tem a intenção de “apresentar suas personagens como seres vivos, com relações diretas com o ambiente em que atuam, muito embora reconheçamos que tal processo nem por isso deixe de continuar sendo ficção, mera *mimese seletiva* da realidade”. (id. p.71).

O que se deve deixar claro é que o texto escrito não pode ser uma representação fiel da fala. Sobre isso, Preti, apoiado em idéias 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*. (Preti, 2004:126).

3.3 Interação

Segundo Brait (2001:194), interação “é um componente do processo de comunicação, de significação, de construção de sentido e que faz parte de todo ato de linguagem. É um fenômeno sociocultural, com características lingüísticas e discursivas passíveis de serem observadas, descritas, analisadas e interpretadas”.

A autora explica que na interação, ou diálogo, os falantes, além de trocarem informações e expressarem idéias, também constroem um texto e desempenham um determinado papel em seu ouvinte, ou seja, “exatamente como numa partida de um jogo qualquer, visam a atuação sobre o outro” (2001:195). Deve-se ressaltar, também, que além do arsenal lingüístico, os recursos paralingüísticos, como os gestos, olhares e a situação de comunicação, colaboram para uma interação eficiente, passando uma mensagem ao interlocutor.

Sobre interação, Goffman (1999:11) esclarece:

Quando um indivíduo chega à presença de outros, estes, geralmente, procuram obter informações a seu respeito ou trazem à baila as que já possuem.

Assim, o interlocutor deve estar atento a vários aspectos que interferem no diálogo, pois a interação é uma forma de se utilizar a língua para se comunicar, exercendo uma ação sobre o outro, “uma ação entre aquele que produz e aquele que recebe, e vice-versa”. (Silva, 2002:182).

Segundo Brait (2001:195), algumas perguntas podem levar ao maior conhecimento de quem é seu interlocutor:

- quem é o outro a que o projeto de fala se dirige?
- quais são as intenções do falante com sua fala, com a maneira de organizar as seqüências dessa fala?
- que estratégias utilizar para se fazer compreender, compreender o outro e encaminhar a conversa de forma mais adequada?
- como levar o outro a cooperar no processo?

Para que se tenha uma interação coesa, é necessário conhecer seu interlocutor. A partir disso, organizamos nossa fala e estratégias para convencer o outro, ou melhor, ser compreendido.

Mesmo sendo uma atividade cooperativa, podemos notar que na interação os falantes, nem sempre, visam a cooperar com o outro. Segundo Brait, “a interação não implica somente cumplicidade e solidariedade, mas também um certo tipo de embate, de disputa, na medida em que os interlocutores são parceiros de um jogo: o jogo da linguagem”. (2001: 193). Como a autora afirma, a interação é um jogo, que só pode ser analisado quando verificamos como cada falante organiza sua fala:

A abordagem interacional de um texto permite verificar as relações interpessoais, intersubjetivas, veiculadas pela maneira como o evento conversacional está

organizado. Isso significa observar no texto verbal não apenas o que está dito, o que está explícito, mas também as formas dessa maneira de dizer que, juntamente com outros recursos, tais como entoação, gestualidade facial etc., permitem uma leitura dos pressupostos, dos elementos que mesmo estando implícitos se revelam e mostram a interação como um jogo de subjetividades, um jogo de representações em que o conhecimento se dá através de um processo de negociação, de trocas, de normas partilhadas, de concessões. (id. p.194).

A interação é um fenômeno sociocultural e discursivo, ligada a várias situações sociais. Pode ser iniciada a partir de uma co-presença de duas pessoas, como por exemplo, quando dois indivíduos, andando na rua, se cruzam, tomam cuidado para não se esbarrarem, demonstrando uma ação conjunta e socialmente planejada, (cf. Preti, 2002:45), ou, então, quando dois ou mais falantes, ligados por interesses comuns, iniciam uma conversação.

Sobre interação como uma atividade social, Koch (1998), citando P. Bange (1983), esclarece que

um ato de linguagem não é apenas um ato de *dizer* e de *querer dizer*, mas, sobretudo, essencialmente um *ato social* pelo qual os membros de uma comunidade “inter-agem”. (Koch, 2003, 75).

Goffman também explica que

definiria uma situação social como um ambiente que proporciona possibilidades mútuas de monitoramento, qualquer lugar em que um indivíduo se encontra acessível aos sentidos dos outros que estão ‘presentes’, e para quem os outros indivíduos são acessíveis de forma semelhante. De acordo com essa definição, uma situação social emerge a qualquer momento em que dois ou mais indivíduos se encontrem na presença imediata um do outro e ela dura até que a última pessoa saia. (1998:13)

Durante o andamento da interação, os interlocutores colocam em evidência suas estratégias conversacionais, seus argumentos para convencer o outro de suas idéias. Assim,

no diálogo, é possível analisar quais os problemas interacionais que prejudicam o andamento da conversa, ou, conforme explica Preti (2002:46), pode-se observar

a possibilidade de planejamento (ou replanejamento) dos falantes, bem como suas estratégias discursivas, ao longo da conversação, que podem resultar em sucesso ou não de sua argumentação; as possíveis manifestações de poder ou solidariedade entre os interlocutores, que podem refletir-se na simetria ou assimetria dos turnos; a colaboração mútua na realização do ‘discurso a dois.

Outro estudioso da área, afirma que a interação é a “realidade fundamental da linguagem” (Urbano, 2000:88), pois, como o próprio autor enfatiza, não se pode pensar em atividade lingüística sem interação.

Dessa forma, como afirma Andrade, todo falante sabe como

iniciar, desenvolver e encerrar uma conversação; sabe introduzir, manter ou mudar o tópico discursivo; sabe dizer algo explícita ou implicitamente; sabe sugerir ou evidenciar uma idéia; sabe elogiar ou insultar; sabe interagir com o colega de trabalho, um amigo, um médico, uma autoridade ou um cliente. Portanto, podemos concluir que todo indivíduo sabe a diferença entre fazer um elogio, um pedido ou uma ordem, pois tem noção de que há diferenças não só de ato, mas distintas relações de poder. (2001:97).

Assim, por mais simples que pareça um diálogo, durante a interação está em jogo defender idéias, convencer o outro sobre suas crenças, conquistar algo, ou seja, atingir com sucesso os objetivos estabelecidos. Para isso, os falantes utilizam suas competências comunicativas e suas estratégias conversacionais (ou interacionais).

3.4 Situação Comunicativa

A interação está ligada a situação comunicativa dos falantes, pois, no dia-a-dia, usamos a língua para as mais diversas situações comunicativas. Dependendo do contexto em que está inserido o diálogo, os falantes podem reagir de diversas maneiras e utilizar várias estratégias conversacionais para aquele momento.

Não é só no diálogo falado que a situação de comunicação fornece importantes pistas sobre os falantes. Sobre isso Preti afirma:

Da mesma forma que, quando analisamos uma conversação natural, devemos estar de posse certas informações a propósito do tema, do contexto, do local, da natureza dos falantes, da situação de comunicação em que estão envolvidos, assim também na análise de um diálogo de ficção é preciso que tenhamos essas informações, que nos são fornecidas pelo narrador (no caso do diálogo literário) ou pela imagem (no caso do teatro, do cinema e da TV) ou menos comumente na mídia, por um narrador “off” em certos tipos de peças, de filmes ou de textos narrativos de TV. Mas principalmente pelas próprias falas das personagens, que aludem a fotos, características das personagens, que nos ajudam a entender o diálogo que está ocorrendo, por constituírem elementos pragmáticos importantes para o significado. (2004: 2006-7).

A situação comunicativa, como esclarece Urbano (2000), compreende três elementos: interlocutores, circunstâncias espaço- temporais e condições gerais da produção/ recepção da mensagem. Urbano ainda cita estudos de Ducrot e Todorov (1973), que denominam a situação comunicativa como *situação de discurso*, que é

o conjunto das circunstancias no meio das quais se desenrola um ato de comunicação (oral ou escrito).

Deve-se entender por isto, ao mesmo tempo, o ambiente físico e o social em que se realiza este acto, a imagem que dele têm os interlocutores, a identidade destes, a idéia que cada um tem do outro (incluindo a representação que cada um tem do que o outro pensa dele), os acontecimentos que precedem o acto de enunciação (sobretudo as relações que antes tiveram os interlocutores), e sobretudo as trocas de palavras em que se insere a enunciação em questão. (Urbano, 2000:22).

Durante a interação, a situação comunicativa fornece elementos importantes. Levam-se em consideração o espaço físico e social, os falantes, a relação que os interlocutores mantêm, se de intimidade ou não. Todas as informações interferem na comunicação. Assim, para se fazer uma análise das estratégias conversacionais, deve-se considerar todos os elementos que envolvem a situação de comunicação, pois, segundo cada situação, os falantes poderão agir de vários modos de acordo com os meios sociais em que estão.

Sobre situação de comunicação, denominada por Preti como *situação de interação*, o autor esclarece que as informações fornecidas por sua análise são

os elementos pragmáticos que precedem e acompanham as falas, mas também os traços de interatividade, durante o diálogo, como tratamentos gramaticais, fórmulas de cortesia, expressões formulaicas, repetições, seqüências, interrupções sintáticas, disfluência, hesitações, sucessões de turnos, marcadores conversacionais, silêncios, metagensagens etc. utilizados pelos “falantes” e que podem indicar proximidade/afastamento, clareza/ocultação/dissimulação, poder, conhecimentos partilhados etc. (2005:258).

Outro fator que merece nossa atenção é a vida em sociedade e as regras impostas pela mesma, pois, como ressalta Goffman (1998:14), é necessário que, de acordo com a situação comunicativa, sigam-se os preceitos determinados socialmente. Segundo o autor, são as regras que estabelecem

como os indivíduos devem se conduzir em virtude de estarem em um agrupamento e estas regras de convivência, quando seguidas, organizam socialmente o comportamento daqueles presentes à situação.

Além das regras sociais, Goffman também esclarece que a conversação é um “encontro social”:

A conversa é socialmente organizada, não apenas em termos de quem fala para quem em que língua, mas também como um pequeno sistema de ações face a face que são mutuamente ratificadas e ritualmente governadas, em suma, um encontro social (id. p.15).

Nesse caso, a interação está ligada ao contexto e ao que os falantes pretendem passar, conforme explica Almeida:

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 lingüístico do enunciado, de acordo com aquilo que ele pretende ou deixa de pretender. (...)

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. (Almeida, 2002: 63-64).

3.5 Estratégias Conversacionais e o diálogo construído

O *corpus* literário pode ser estudado de maneiras distintas. Uma delas é o estudo literário, no plano estético, estudando as relações das personagens, tempo, espaço, narrador, período literário etc. Outro estudo possível é fazer a análise lingüística, em que verificamos quais recursos são utilizados pelo escritor para a construção dos diálogos. Assim, podemos

verificar que na construção de seus diálogos, o autor mantém uma relação entre a forma lingüística usada pelas suas personagens e a realidade de sua época.

Sobre isso Preti esclarece:

Creemos que não seria necessário aludirmos ao repetido exemplo da cultura e sociedade renascentista, em que a literatura clássica exerceu um papel significativo nos comportamentos social e lingüístico, para demonstrarmos que, em todas as épocas, a língua literária, de uma forma ou de outra, com maior ou menor intensidade, não perdeu sua ligação com a realidade falada. Uma prova disso é que a própria lingüística, em grande parte de sua história, se serviu de documentos escritos, na fala de *corpus* gravados, procurando, em cuidadosa seleção, encontrar o que de vivo neles existia, chegando a reconstruir, às vezes, toda a língua falada de uma época, como aconteceu, por exemplo, com o próprio latim vulgar, cuja fonte, entre outras, eram os documentos escritos que revelavam influência popular. (PRETI, 2003: 61-62).

O que devemos deixar claro, é que essa *ligação com a realidade falada* do texto literário não significa que o diálogo construído seja a representação fiel da língua espontânea da interação face a face. Pois, para tal feito, faltam, para o diálogo construído, alguns recursos gráficos que possibilitem marcar a entonação, sobreposição de vozes, hesitação etc.

Mesmo sendo um diálogo construído, ou para usar um termo proposto por Preti (2004:166), uma *conversação literária*, podemos verificar um modelo de um esquema conversacional natural, já internalizado por seu autor. Deste modo, podemos encontrar exemplos significativos de estratégias conversacionais, sendo que há, por parte do autor, um planejamento prévio para aproximar o texto escrito de um diálogo natural. Sobre isso Preti esclarece que

não raro, recorreremos à nossa memória para reproduzir estratégias discursivas ou a documentos escritos da *mídia* ou da literatura, para exemplificar nossas teorias. Assim, se fizermos um levantamento dos textos lingüísticos que tratam de problemas interacionais na língua falada, vamos encontrar um grande número de diálogos escritos publicados pela imprensa, transcrições de entrevistas, crônicas etc., bem como muitos textos literários, notadamente da prosa de ficção. (...)

Quer dizer, podemos entender cada uma dessas fontes como repositórios de modelos falados, de esquemas de diálogos reais, guardados na memória de quem escreve com indicação, não raro, do que podemos chamar de *estratégias conversacionais*. (Preti, 2004:151).

Sendo assim, o texto literário serve como *corpus* para análise lingüística, podendo substituir o exame de uma gravação feita em fita magnética, de uma interação face a face.

Sobre o diálogo construído, Tannen explica que

o diálogo artificial pode representar um modelo ou esquema internalizado para a produção da conversação, um modelo de competência ao qual os falantes têm acesso¹. (1996:140)

Preti ainda acrescenta que

a língua escrita literária oferece exemplos expressivos de estratégias conversacionais que podem, às vezes, não ser encontrados na língua falada espontânea de todos os dias. A falta de naturalidade de certos textos gravados ou até a sua dificuldade em ser compreendidos contrasta freqüentemente com certos padrões ideais revelados pela ‘conversação literária’, que poderia até servir de modelos para a interação falada. (2002: 89-90).

Preti também explica que as personagens do diálogo construído podem surpreender pela

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; como se tornam intencionalmente claros ou obscuros no que pretendem comunicar. (2000:207).

Assim, podemos afirmar que o texto literário oferece exemplos expressivos de interação, e de como os personagens utilizam as estratégias conversacionais para manter uma interação coesa e alcançar seus objetivos.

¹ el diálogo artificial puede representar un modelo o esquema internalizado para la producción de conversación, un modelo de competencia al que los hablantes tienen acceso.

Como mencionado, essas estratégias conversacionais encontram-se internalizadas no autor do diálogo, ou seja, o escritor se utiliza de suas próprias experiências para compor o diálogo construído.

Muitas vezes, o diálogo natural apresenta falta de naturalidade, que pode ser gerada por inibição do falante diante do gravador e a preocupação com qual palavra usar ou medo de errar gramaticalmente. Também ocorre de não se encontrar, nas gravações, os tópicos desejados para estudos, como define Tannen, muitas vezes os diálogos parecem “modelos pré-concebidos”.(1996:139).

A respeito do diálogo literário Tannen explica que

se nos interessa descobrir o modelo ideal da estratégia conversacional, é muito frutífero observar primeiro a conversação artificial, compreender quais são esses supostos gerais que assumem inconscientemente, para em seguida retornar à conversação natural e estudar como eles podem ser exemplificados no uso literal. (1996:140).²

Sobre os modelos internalizados, Tannen (2003:25) relata que, muitas vezes, as conversas dos diálogos construídos que aparecem em seu livro: *Só estou dizendo isso porque gosto de você*

não foram gravadas em fitas, mas sim a mim contadas por parentes, amigos ou conhecidos.

Ao apresentar interações relatadas a mim, as quais experimentei pessoalmente ou ouvi por acaso, construo um diálogo a partir de uma combinação de conversas contadas, lembradas e escutadas de um modo muito parecido com o que um romancista cria diálogos.(...) Sempre especifico quando os exemplos são tirados de transcrições. Na ausência de tal especificação, o diálogo é criação minha – mas toda a conversa que assim criei foi baseada em uma interação real.

Prete, a respeito de diálogos escritos, publicados na imprensa, crônicas ou transcrições de entrevistas ou textos literários, explica que

² Por tanto, si nos interessa descubrir el modelo ideal de la estrategia conversacional, es muy fructífero observar primero la conversacion artificial, comprender cuáles son esos supuestos generales que se asumen inconscientemente, para volver luego a la conversación natural y estudiar como se los puede ejemplificar en el uso literal real.

podemos entender cada uma dessas fontes como repositórios de modelos falados, de esquemas de diálogos reais, guardados na memória de quem escreve com indicação, não raro, do que podemos chamar de *estratégias conversacionais* ou *estratégias comunicativas*. Elas podem resultar das intenções que precedem o ato conversacional ou de alterações ocorridas durante o seu andamento. Referimo-nos a uma estância pragmática, que pode ser revelada pelo narrador ou pelos próprios interlocutores, ocasionando possíveis alterações de seu comportamento verbal. São formas que os falantes planejam no início ou durante o andamento do diálogo para expressar ou não o que realmente pensam; para se fazerem compreender de uma maneira que lhes interessa, para ocultarem intenções não explícitas em seus atos; para revelarem aproximação ou afastamento do interlocutor; para buscarem compreensão ou entendimento, etc. (2000:206)

Desse modo, podemos verificar que interagir não significa somente trocar idéias ou informações com o outro, mas também desempenhar papéis, atuar sobre o outro; assim podemos comparar a interação com um “jogo de subjetividades, um jogo de representações em que o conhecimento se dá através de um processo de negociação de trocas, de normas compartilhadas, de concessões” (Brait, 2001:194).

Na interação, os falantes buscam a compreensão mútua, organizando a fala para ser compreendido. Para isso lançam mão, “além do arsenal lingüístico oferecido pela língua enquanto sistema, de normas e estratégias de uso que combinam com outras regras culturais, sociais e situacionais, conhecidas e reconhecidas pelos participantes do evento conversacional” (Brait,2001:195).

Sobre os participantes do ato conversacional, Almeida elucida:

Contribuem, dessa maneira, para a criação de um ‘clima’ dos atos de fala, o assunto da conversa e o estado emocional que se manifestam na linguagem, a qual se converte em instrumento identificador daqueles que dela se fazem porta-vozes. Dessa forma, não apenas o que se diz, mas como se diz, juntamente com o estilo e o tipo de estratégia a que recorrem os interlocutores são de fundamental importância para o entendimento daquilo que se deseja. (2003:111).

Nesse jogo, o da interação, muitas vezes os falantes podem estar representando. Representar pode ser uma estratégia do locutor, para evitar conflitos interacionais, preservando a face dele ou do outro, obter, para si, resultados desejados, expressar ou não o que pensa. Sobre a “representação do eu”, Goffman esclarece:

Quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pede-lhes para acreditarem que o personagem que vêem no momento possui atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as conseqüências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser. Concordando com isso, há o ponto de vista popular de que o indivíduo faz sua representação e dá seu espetáculo ‘para benefício de outros’. (1999:25)

A interação e as estratégias conversacionais podem ser analisadas dentro da *conversa literária*. Assim, devemos levar em consideração os *fatores extralingüísticos e lingüísticos*. (Prete, 2004:164).

Prete (op.cit) propõe algumas etapas que podem ser trilhadas durante a análise da *conversa literária*:

1. Estudo dos fatores extralingüísticos, trazidos pelas informações de ordem pragmática, em torno do diálogo de ficção, podendo-se lançar mão da teoria da variação lingüística, no caso da caracterização das personagens, além das informações contextuais do narrador.
2. Estudo da interação propriamente dita, levando-se em conta as estratégias conversacionais estabelecidas *a priori*, por meio das informações do narrador.
3. Acompanhamento das estratégias conversacionais das personagens, como se comportam e suas possíveis alterações, no decorrer da interação.
4. Análise dos objetivos atingidos pelo uso das estratégias conversacionais, no início e durante a conversa.

Os fatores *extralingüísticos* são fornecidos ou por meio da descrição direta, feita pelo narrador, acerca das personagens, ou por meio de descrições indiretas, feitas pelas

personagens do diálogo. Os fatores *extralingüísticos* estão relacionados com as características psicológicas e sociais das personagens, ajudando a compreender a linguagem usada nos diálogos entre as personagens ou pessoas:

Pode-se fazer a análise das variações de comportamento lingüístico dos falantes, tomando-se como base as **variações sociais**, considerando-se, nos falantes, a sua faixa etária, sexo (gênero), profissão, escolaridade, origem geográfica, bem como suas **variáveis psicológicas**, seu tipo de pessoa que explicaria muitos aspectos de sua linguagem, como, por exemplo, seu ritmo de voz. Essas variações, associadas à **situação de comunicação**, isto é, às condições em que se desenvolve a conversação (local, grau de intimidade entre os falantes, tema etc) poderiam fornecer pistas para uma análise próxima da realidade do comportamento lingüístico de um falante, permitindo classificar sua linguagem como **culta, comum, popular, vulgar** etc. (PRETI, 2004: 154).

Aos fatores *extralingüísticos*, encontrados na *conversação literária*, com maior ou menor intensidade, Preti (2004) nomeia de *macroanálise da conversação literária*.

Têm-se, também, os *fatores lingüísticos*, que fazem parte da *microanálise da conversação literária*. Aqui, estudam-se a *situação de comunicação* e as *estratégias conversacionais*, usadas pelos falantes ou personagens literárias.

A situação de comunicação trata do momento em que está sendo construída a interação (ou diálogo). Pode-se observar, tanto na interação face a face quanto no diálogo construído, como são utilizados os tratamentos gramaticais, repetições, passagem de turno, marcadores conversacionais etc. Assim, analisando esses itens, podemos verificar qual relação os interlocutores mantêm, se de proximidade ou afastamento, clareza ou dissimulação, relação de poder ou solidariedade. (cf. Preti 2004: 151).

As *estratégias conversacionais* são utilizadas, pelos interlocutores, com objetivos pré-determinados. É comum que ao iniciarmos uma conversação tenhamos objetivos traçados, para que por meio de nossas estratégias obtenhamos o que desejamos:

Um encontro entre pelo menos dois interlocutores gera expectativas muito diversificadas, as quais estão intimamente relacionadas ao contexto, às condições em

que o encontro ocorre, ao conhecimento partilhado, às diferentes perspectivas que os interlocutores possuem. Em situações interativas, os interlocutores sempre têm expectativas prévias (às vezes, chegamos até a ensaiar o que vamos dizer, como vamos dizer, simulando a resposta de nosso interlocutor; e quase sempre esses ensaios não servem para nada no momento real da interação). Por ter expectativas prévias, o falante sempre procura estratégia para fazer com que elas ocorram, bem como fica atento à reação do seu interlocutor. (Dionísio, 2001;94)

Além dos estudos da Análise da Conversação, as estratégias conversacionais também fazem parte de outros estudos, como da Pragmática e Análise do Discurso. (cf. Preti, 2004:156).

Sobre isso, Maingueneau (1996:23) ressalta:

Esse tipo de trabalho acrescenta-se às pesquisas sobre argumentação, que igualmente estudam os sutis jogos tecidos pelos interlocutores durante a dinâmica comunicativa; o encadeamento de suas intervenções e aí estreitamente dependente de estratégias de captação da palavra, de um trabalho implícito de negociação permanente. (...) O diálogo é menos um intercâmbio harmonioso de informações do que uma rede flexível na qual cada um tenta aprisionar seu co-enunciador.

3.3.6 Seqüências Preparatórias

Certamente quando queremos fazer um pedido a alguém, é necessário, antes de tudo, “preparar o terreno”, ou seja, preparar o interlocutor para o pedido. Dependendo do que se deseja, iniciamos o diálogo com um elogio ou apontamos as nossas dificuldades diante de um quadro, muitas vezes, até dramatizando a situação. De acordo com a necessidade, iremos planejar, antes do diálogo, uma

seqüência preparatória. Por meio das seqüências preparatórias podemos avaliar a situação e as condições para poder fazer o pedido, ou uma crítica etc.

Sobre isso Preti esclarece:

São do dia-a-dia exemplos em que começamos a elogiar o interlocutor, para depois lhe pedirmos um favor; em que dizemos frases de duplo sentido para não revelar diretamente um sentimento; em que falamos das virtudes de um comportamento, para depois fazer uma crítica; em que tentamos alternar um comportamento mais danoso para continuar um diálogo de um modo mais agradável ao nosso interlocutor. Essas estratégias prévias que fazem parte da habilidade do falante em tratar certos temas contrastam com outras em que os interlocutores se envolvem em conflitos, desde o início, por revelarem abruptamente as reais intenções de suas palavras. (2004:158).

O autor MacLaughin (1984) chama de seqüência preparatória o que Marcuschi (2003) denomina pré-seqüência.

Segundo Marcuschi, as pré-seqüências são

turnos pares que antecedem uma seqüência par. Nesse sentido, observa Levinson (1983, p.345), a expressão é sistematicamente ambígua, pois a pré-seqüência é uma seqüência. Mas as pré-seqüências são unidades cuja motivação é ou estabelecer a coesão discursiva ou preparar o terreno para

outra seqüência (...) Na terminologia de Sinclair e Coulthard (1975), poderíamos dizer que representam um *frame*, ou melhor, um quadro preparatório para um evento lingüístico posterior. (2003:43).

Marcuschi também afirma que, embora opcionais, as pré-seqüências são freqüentes na fala. Surgem na abertura das conversas telefônicas, nos pré-fechamentos de conversações, nos encaminhamentos de pedidos, convites, ofertas ou informações entre outros.

3.3.7 Conceito de Face

Durante o diálogo, os interlocutores buscam ter uma interação eficaz, cooperando um com o outro, mantendo a auto-imagem:

Em uma conversação, é comum os interactantes cooperarem para a manutenção da face do outro, havendo uma espécie de acordo tácito entre eles. Assim, normalmente, a face de uma pessoa é mantida quando a face da outra que interage é mantida. (Silva, 1999)

O conceito de *face* foi inicialmente estabelecido por Goffman (1970:13), definida como a “expressão social do eu individual”.

Segundo o autor, o conceito de face pode ser definido como valor social positivo que uma pessoa requeri para si. Assim, a face é definida por meio de atributos sociais aprovados, podendo ser compartilhada por outras pessoas, como

quando uma pessoa enaltece sua profissão, religião ou seus próprios méritos. (Goffman, 1970:13).

Assim, a *face* é a imagem social que o falante quer passar ao seu interlocutor durante a interação. Para isso, muitas vezes os interlocutores evitam conflitos interacionais. Porém, caso a perda da face ocorra, esse fato pode levar a uma situação “tensa e comprometedora da interação” (Prete, 2002:54).

Sobre isso, Prete (2004:151) esclarece que Goffman “cunhou, com propriedade, de ‘*modus vivendi* conversacional’ o ato de os interlocutores procurarem interagir, evitando conflitos”. O que devemos deixar claro, como elucidada Prete, é que, muitas vezes, os falantes podem permitir o conflito interacional por fazer parte de uma estratégia discursiva.

Em seus estudos sobre a face, Marcushi argumenta que

toda pessoa é um ser racional e como tal usa da **racionalidade** para a seleção de estratégias que visam à preservação das faces, pois o interesse comum dos interactantes é a preservação mútua das faces diante das ameaças potenciais, minimizando assim os riscos. (1987: 03)

A imagem social vai sendo construída pelos participantes da interação. Desse modo, apenas o fato de alguém entrar em contato com outras pessoas,

pode haver um desequilíbrio que ameaçará a auto-imagem pública estabelecida durante a conversação. (Goffman, 1970:13-14).

Isso evidencia que o simples contato com o interlocutor já representa uma ameaça à face, pois os interlocutores estão sempre buscando reconstruir a face.

Segundo Marcushi, “todo indivíduo tem uma auto-imagem pública (face) que gostaria de preservar e ver preservada. A conversação, por ser uma atividade em que se desenvolvem negociações permanentes entre os indivíduos, apresenta sempre uma ameaça potencial a face do interactantes”. (1987: 03)

Os estudos de Goffman foram aprofundados por Brown & Levinson (1978), que afirmam que face também pode significar um termo “popular inglês que junta faces com noções de estar embaraçado ou humilhado ou ‘perdendo a face’”. (Brown & Levinson, 1978:06). Para os autores, a face

é algo em que há investimento emocional e que pode ser perdida, mantida ou realçada e deve ser constantemente cuidada numa intenção. Em geral, as pessoas cooperam (e pressupõe a cooperação mútua) na manutenção da face na interação, sendo essa cooperação baseada na vulnerabilidade mútua da face. Isto é, normalmente, a face de qualquer um depende da manutenção da face de todos os outros e, como se pode esperar que as pessoas defendam suas faces quando ameaçadas, e, ao defender sua próprias faces ameacem a face dos outros, geralmente é de interesse de cada participante manter a face

do outro, isto é, agir de forma a assegurar aos outros participantes que o agente está atento às pressuposições relativas à face ameaçada. (1978:06)

Desse modo, caso haja um conflito interacional ou uma “invasão da territorialidade”, ocorrerá o que Goffman nomeia de “perda de face”. (cf. Silva, 1999:112).

Para Brown & Levinson (1978:06), a noção de face consiste em dois conceitos: *face negativa* e *face positiva*:

1. *face negativa*: a reivindicação básica a territórios, proteções pessoais, direitos a não-distração, isto é, liberdade de ação e liberdade para imposição;
2. *face positiva*: a auto-imagem positiva consistente ou “personalidade” (crucialmente incluindo o desejo de que essa auto-imagem seja apreciada e aprovada) reivindicada pelos interactantes.

Como alguns atos de linguagem são ameaçadores para face negativa ou positiva dos interlocutores, segundo Rosa (1992:20), Brown e Levinson “tentam identificar as estratégias de polidez utilizadas pelos interlocutores com vistas a manter mutuamente sua face quando realizam FTA”³. A autora ainda acrescenta que

³ FTA (*face-threatening acts*) são os atos ameaçadores da face positiva ou da face negativa.

os elementos atenuadores ou 'aliviadores' não são vistos pelos autores como uma categoria, mas como um conjunto de procedimentos variadíssimos que resultam na atenuação à face dos interlocutores. (Rosa, 1992:20)

Desse modo, durante a conversação, os falantes utilizam estratégias para manter a face, saindo da interação sem prejuízos.

Sobre o conceito de face e regras sociais, Maingueneau (1996:128) faz suas considerações:

Face é aqui considerada numa acepção bem ilustrada pelas expressões “salvar/ perder a face [a cara]”. Na vida em sociedade, todos tentam defender seu território (chamando *face negativa*) e valorizar, fazer com que os outros reconheçam e apreciem a qualidade de sua própria imagem (*face positiva*). Esse objetivo egoísta, porém, só pode ser atingido quando se poupam as faces negativa e positiva do outro: quando se agride alguém, ele não terá uma imagem positiva de você, etc. Dirigir-se a alguém, dar-lhe uma ordem, interrompê-lo...tudo isso são incursões em seu território. Inversamente, titubear, desculpar-se, etc., desvalorizam a face positiva do enunciador. É contudo necessário se autodesvalorizar um pouco para valorizar o outro e ser, em compensação, valorizado por ele.

Além do diálogo real, também pode-se analisar a aplicação do conceito de face no diálogo construído. Verificaremos esses conceitos na análise.

3.3.8 Planejamento e replanejamento

No diálogo face a face, normalmente, a fala dos interlocutores são planejadas localmente, pois a língua falada, como afirma Rodrigues, “constitui uma atividade administrada passo a passo” (2001:20).

Segundo Urbano, esse planejamento local acontece porque

o texto falado emerge e se transmite no próprio momento da interação, num tempo único. Há, pois, uma tarefa cognitiva e verbal quase conjunta, sendo a verbalização praticamente sobreposta à ativação das idéias. (1999:132).

Desse modo, no texto falado, a produção das expressões e pensamentos acontecem simultaneamente, o que leva Urbano a argumentar que

por força dessa produção simultânea de pensamento e expressão, o texto falado brota bruto, revelando na superfície esse caráter emergente, isto é, explicitando os processos de sua própria criação/ construção. (2000:88).

Ademais, Urbano afirma que o texto falado “emerge dentro de uma dupla atividade de produção discursiva, isto é, dentro de uma co-produção do falante com e seu interlocutor”.(1999:133).

Assim, em alguns casos, como não há planejamento prévio, o texto oral, segundo Rodrigues, é o “resultado de um trabalho cooperativo de dois interlocutores, que vão compondo à medida que a conversação se realiza”. (2001:20).

Segundo Koch (2003:69), a conversação face a face é

relativamente não planejável de antemão, o que decorre, justamente, de sua natureza altamente interacional; assim, ela é *localmente planejada*, isto é, planejada a cada novo ‘lance’ do jogo.

Para a autora, o texto falado apresenta em “se fazendo”.

Para Preti, que acredita no replanejamento contínuo do texto falado, o locutor tem, no início do diálogo, uma idéia do tema que será abordado e, conforme o fluxo da conversação, ele replanejará sua fala:

De fato, quem principia uma conversação tem, pelo menos, um tema e uma mínima organização das idéias que irá desenvolver, até mesmo com o objetivo de manifestar interesse no seu interlocutor. Com o correr do diálogo, com a alteração normal dos tópicos e subtópicos, pode haver a necessidade de construir uma argumentação que implica um replanejamento do discurso. (2002:51).

Veremos no capítulo de análise, como os personagens do diálogo construído se utilizam dessas características da fala, planejamento local e replanejamento, para se favorecerem.

3.3.9 Pausas

Para a organização do texto falado, as pausas são de grande importância. São freqüentes, na fala, no final das unidades comunicativas e, também aparecem próximas de marcadores conversacionais e início das unidades conversacionais, revelando, às vezes, hesitação.

Os estudos sobre as pausas, como estratégias conversacionais, servem para “decodificar eventuais ‘intenções’ do falante na produção de seu texto” (Torre, 1994:10).

Segundo Marcuschi (2003: 63-64), na conversação espontânea, as pausas podem propiciar mudança de turno ou, no caso dos monólogos, podem revelar um planejamento verbal ou organização de um pensamento.

Há vários tipos de pausas. Em seus estudos de Iniciação Científica, a autora Cleide La Torre (1994:11) enumera, pelo menos, vinte e um tipos de pausas.

Dentre as pausas estudadas por Torre, selecionamos a ocorrência da LRT: Lugar Relevante para a Transição, que a autora esclarece como sendo o

lugar/ momento intuído pelo ouvinte como adequado para se tomar e dar sua contribuição para o desenvolvimento do tópico. Lugar/ momento marcado por sinais como silêncio, pausas longas, marcadores conversacionais, gestos, olhares etc., em que o ouvinte percebe que o turno de seu interlocutor está virtualmente completo e que, portanto, pode ser a sua vez de falar (embora a passagem do turno nem sempre realmente acontece). (1994:14).

A autora também chama a atenção para a importância dada à duração de cada pausa, que pode indicar as intenções do falante. Para isso, Torre fez pesquisas em laboratórios de fonética e utilizou o método humano de contagem para duração de cada pausa.

As pausas, segundo Marcuschi (2003:64), dividem-se em dois tipos: sintáticas e não sintáticas. As sintáticas subdividem-se em dois grupos: de ligação e de separação.

As de ligação servem para substituir um termo conectivo qualquer, como conjunções (e, enquanto, então etc.). As pausas de separação servem para “delimitar ou separar unidades comunicativas” que, segundo Rath, apud Marcuschi (2003:63-64), vêm logo “após um sinal de fechamento de unidades ou baixamento de voz”.

As pausas não-sintática podem ser consideradas, também, como pausas não-sintáticas de hesitação e pausas não-sintáticas de ênfase. Assim, elas funcionam como sinalizadoras de um pensamento, em que podem aparecer entre artigos e o nome ou no meio de um sintagma.

Para Rath, apud Marcuschi, essa classificação apresenta alguns problemas:

As pausas de separação e as de hesitação podem às vezes ter a mesma função sintática. Por outro lado, algumas pausas de hesitação têm por vezes uma função semelhante às de ligação, sobretudo quando ocorrem no interior de uma unidade. (2003:64).

No capítulo de análise, veremos como as personagens do diálogo construído se utilizam das pausas para atingirem determinados fins.

3.3.10 Ironia

O conceito de ironia tem sido abordado por diversas áreas de conhecimento, como a retórica, a lingüística, a sociologia, a filosofia e a psicanálise. Essas áreas, muitas vezes tão diferentes, tem por objetivo ampliar os estudos sobre ironia e esclarecer ainda mais esse termo tão complexo.

Dentro da Retórica, baseada na concepção Aristotélica, a ironia é vista como a arte de persuadir o público, com objetivo de ter aprovação as opiniões defendidas. Assim, tenta-se dissimular a seriedade do adversário.

Considerada como uma espécie de desvio do real significado da palavra, a ironia, dentro da Retórica, dá uma certa elegância ao estilo. É uma maneira de dizer algo por meio de palavras que exprimem uma noção diversa e oposta daquela projetada pela expressão lexical. Assim, a concepção retórica é a mais tradicional da ironia, explicada como o modo de se dizer alguma coisa significando o contrário, numa “perspectiva exclusivamente frasal” (Brait, 1996:21), ou seja, a ironia não é vista como um conceito de reflexão sobre uma dada realidade, como concebida pelos estudos filosóficos.

Para que se entenda se houve ou não uma intenção irônica no discurso, é necessário que o receptor possa compreendê-la, pois caso ocorra o contrário, a função comunicativa se perderá.

Sobre isso, Ferraz argumenta que

se o ironista toma a liberdade de negar valores, normas, leis, é porque sabe que há mais alguém que conhece essas mesmas normas e valores e que perceberá (e apoiará) a infração das mesmas. (1987:23).

Desse modo, dentro do texto, modalidade abordada por Ferraz, são deixadas marcas de intenção irônica, que o receptor precisa estar atento e apto a compreender, porém

não podemos deixar de reconhecer que a força da ironia é tanto maior quanto mais os ‘sinais’ da intenção irônica estivessem ‘escondidos’, o que equivale a dizer: quanto mais (dis)simulado for essa intenção. (1987:27).

Essa intenção dissimulada deixa dúvidas tanto no ironista, que não tem a certeza de ter sido compreendido, quanto no receptor, que não sabe se realmente captou o sentido oculto do texto.

Sobre isso, Almeida, analisando os estudos de Freud, esclarece:

Para Freud, a ironia consiste em dizer o oposto do que se pretende comunicar ao outro, de forma que ele entenda apenas pelo tom de voz, ou pela inversão, ou por alguma ‘indicação estilística’. Esse método proporciona uma via alternativa, que permite ao sujeito um desvio das dificuldades das vias diretas que podem ser descaradamente ofensivas. O ouvinte, neste caso, fica em suspenso um momento, geralmente com um meio-sorriso entre os lábios, enquanto decide se há intenção irônica. (1998B:27)

Sobre ironia, a autora ainda completa, citando Jankélévitch: “a ironia pode ser interpretada com a arte de ofender levemente e não aprofundar no assunto (...), o irônico não pretende ser profundo, pois (...) ‘a consciência irônica não deseja unir: ela prefere borboletear de anedota em anedota, de prazer em prazer, e apreciar tudo sem pousar em nenhuma parte’. (1998B:26).

Linda Hutcheon, analisa a ironia como estratégia discursiva, em nível de linguagem, em que verifica, além do enunciador, o ponto de vista do interpretador e das circunstâncias em que acontece a ironia:

Este estudo argumenta que a ironia acontece como parte de um processo comunicativo; ela não é um instrumento retórico estático a ser utilizado, mas nasce nas relações entre

significados, e também entre pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações (2000:30).

Neste caso, ser irônico é não dar certeza nos significados das palavras, apresentar um discurso ambíguo para um receptor inserido num determinado contexto.

Para Hutcheon, a ironia, além da ambigüidade, também é constituída da relação entre o dito e o não dito, criando uma nova interpretação. Para autora, interpretar ou não a ironia, a tensão entre o dito e não dito, pode ser motivo de inclusão ou exclusão de um grupo interpretante:

Se você entende que a ironia pode existir (que dizer uma coisa e querer dizer outra não é necessariamente uma mentira) e se você entende como funciona, você já pertence a uma comunidade: aquela baseada no conhecimento da possibilidade e natureza da ironia. Não é que a ironia cria comunidades, então; é que comunidades discursivas tornam a ironia possível em primeiro lugar. (2000:37).

Para a autora, essas comunidades referem-se a grupos que possuam afinidades, como vizinhança, profissão, religião ou gênero, pois dentro dessas comunidades discursivas a ironia é mais bem compreendida, pois os participantes do ato comunicativo já tem um conhecimento prévio entre si.

A autora ainda complementa que a ironia não está presente em pontos isolados, mas que também “acontece” no interior da trama textual.

Desse modo, podemos analisar no diálogo construído a ironia usada como estratégia para provocar o interlocutor.

Sobre o uso da ironia, como estratégia de provocação, Brait afirma que é

provável que a idéia de ironia, como principio estruturador de um dado discurso ou de um dado texto, possa auxiliar a compreensão não apenas dos discursos literários, mas também dos não-literários e de suas especificidades. Se os discursos literários irônicos demonstram uma força de ruptura com estilos anteriores, utilizando justamente a estratégia da ironia em seus diversos mecanismos a fim de representar e revelar as

formas esgotadas, outros discursos também podem utilizar os mesmos mecanismos como forma de argumentação indireta contra algum alvo. (Brait, 1996:57).

Veremos na análise como as personagens do diálogo construído utilizam-se da ironia para provocar seu interlocutor.

CAPÍTULO 4

Análise das Estratégias Conversacionais

Neste capítulo selecionamos trechos de vários diálogos da peça onde é possível analisar o uso de certas estratégias conversacionais.

Assim, retomando nosso estudo sobre interação, no capítulo “Referencial Teórico”, iremos analisar, neste capítulo, a interação entre as duas personagens da peça, Paco e Tonho.

4.1 Interação

Os diálogos de nosso *corpus* se passam em um “quarto de hospedaria de última categoria, onde se vêem duas camas bem velhas, caixotes improvisando cadeiras, roupas espalhadas, etc”. (Marcos, 1984:10).

A interação entre os dois falantes se realiza em diálogos conflituosos, que acabam em discussões ou brigas corporais.

A personagem Paco mantém, em vários momentos da interação, o poder sobre Tonho. Paco tem um sapato que é desejado por Tonho. Em quase todo o diálogo, Tonho tenta conseguir, emprestado, o sapato. Para isso, expõe seus problemas sociais, mostrando como poderia melhorar de vida, conseguindo um bom emprego se tivesse um sapato que não lhe causasse vergonha. Assim, com um bom calçado, ele deixaria de ser humilhado.

Mesmo ouvindo todas as dificuldades de Tonho, Paco não se emociona com as explicações do colega de quarto. Não empresta o sapato, usa de ironia e mantém o poder na interação, que é conferido pelo domínio do sapato.

Tonho tem projetos de vida: melhorar as condições sociais e ajudar os pais no interior. Acha-se mais capacitado do que Paco por ser uma pessoa estudada, porém só lhe falta algo: um novo par de sapatos.

Paco não tem planos para o futuro. Prefere viver trabalhando no mercado até poder comprar uma flauta e, a partir daí, viver tocando de bar em bar, bebendo e comendo o que lhe oferecem.

Tonho, ao se referir à família, em seus diálogos, usa uma linguagem afetiva, remetendo-se ao sofrimento de seus pais para educá-lo e a vergonha de voltar para casa sem nada a oferecer em troca. Quando precisa tomar algumas atitudes, aconselhadas por Paco, Tonho também pensa como reagiria a família:

TONHO – Não é medo. É que posso evitar encrenca. Falo com o negrão e acerto os ponteiros. Poxa, se eu faço uma besteira qualquer, minha mãe é que sofre. Ela já chorou paca no dia que saí de casa. (p. 29)

.....

TONHO – Eu bem que queria ficar. Mas minha cidade não tem emprego. Quem quer ser alguma coisa na vida tem que sair de lá. Foi o que fiz. Quando acabei o exército, vim pra cá. Papai não pode me ajudar. (p. 29).

.....

TONHO – Olha lá miserável. Minha mãe é uma santa, e eu não admito que você fale mal dela. (p. 30).

Por outro lado, Paco não demonstra afetividade familiar, e quando vê as demonstrações de carinho, por parte de Tonho, ironiza.

PACO – Quem tem papai é bicha. (p. 29)

.....

PACO – Pela alma de minha mãe. Quero que ela se dane de verde e amarelo no inferno, se eu te sacanear. (p. 62).

Desse modo, dentro do diálogo, podemos afirmar que ambos têm um conhecimento parcial sobre cada um. Sabem como podem exercer influência um sobre o outro, para obterem o que desejam.

Sobre isso Goffman argumenta:

A informação a respeito do indivíduo serve para definir a situação, tornando os outros capazes de conhecer antecipadamente o que ele esperará deles e o que dele podem esperar. Assim informados, saberão qual a melhor maneira de agir para dele obter uma resposta desejada. (1999:11).

Desse modo, quanto mais conhecemos nosso interlocutor, maiores informações tivermos, mais saberemos como influenciá-lo durante a interação. Assim, a todo o momento, o diálogo ocorrerá em torno de uma só temática: a tentativa de conseguir o sapato, por parte de um, e a provocação, por parte do outro falante.

Um fator importante na interação, é a situação de comunicação, ou seja, a situação a qual estão expostos os falantes. Dependendo da situação, os falantes tendem a ter um ou outro tipo de comportamento lingüístico.

Iremos notar, mais adiante, que em determinadas situações, a personagem Paco tende a dominar a conversa, mantendo o poder na fala, enquanto Tonho se humilha perante ele. Envolvido em outras situações, Paco troca de papel, de exaltado, passa a se humilhar, perdendo a face e desmentindo tudo o que havia afirmado antes.

4.2. Estratégias Conversacionais.

Como elucidado nos capítulos anteriores, as estratégias conversacionais consistem em táticas que os falantes desenvolvem para atingir determinadas necessidades na interação.

No início da peça (no primeiro ato e primeiro quadro), após brigarem por causa de uma gaita, Tonho questiona Paco sobre a origem do sapato que ele estava usando. Em resposta, Paco afirma ter ganhado o sapato de uma pessoa, porém Tonho o acusa de ser ladrão, não acreditando no que Paco contara.

Após algumas discussões e insistência de Paco, afirmando que não havia roubado o sapato de ninguém, Tonho aceita suas explicações e faz um elogio ao calçado. A partir desse momento, Paco percebe o quanto aquele sapato é almejado pelo seu companheiro de quarto. Após identificar o que Tonho mais quer naquele momento, Paco já tem definidas suas estratégias, que consistem em provocar e humilhar Tonho por meio dos sapatos:

PACO – Eu não roubei!

TONHO – Está bem! Mas fecha esse berreiro.

(PACO PÁRA DE CHORAR E COMEÇA E RIR)

PACO – Você sabe que não afanei nada.

TONHO – Sei lá.

PACO – O pisante é bacana, mas não é roubado.

TONHO – Onde achou?

PACO - Não achei.

TONHO – Onde conseguiu, então?

PACO – Trabalhando.

TONHO – Pensa que sou trouxa?

PACO – Parece. (Ri).

TONHO – Idiota!

(PACO RI).

TONHO – Nós dois trabalhamos no mesmo serviço. Vivemos de biscates no mercado. Eu sou muito mais esperto e trabalho muito mais do que você. E nunca consegui mais do que o suficiente pra comer mal e dormir nesta espelunca.

Como então você conseguiu comprar esse sapato?

PACO – Eu não comprei.

TONHO – Então roubou.

PACO – Ganhei.

TONHO – De quem?

PACO – De um cara.

TONHO – Que cara?

PACO – Você não manja.

TONHO – Nem você.

PACO – Não manjo, mas ele me deu o sapato.

TONHO – Por que alguém ia dar **um sapato bonito** desses pra uma besta como você?

PACO- **Ah, você também acha meu sapato legal?**

TONHO – Acho. E daí?

PACO – **JÁ morei.**

TONHO – O quê?

PACO – Toda sua bronca.

TONHO – Que bronca, seu?

PACO – Você bota olho-gordo no meu pisante.

TONHO – Você é louco.

PACO – Louco nada. Agora eu sei por que você sempre invoca comigo⁴.
(p. 16-18).

Assim, sempre que surgir uma oportunidade, Paco trará à tona a temática do sapato, como estratégia provocadora contra Tonho:

PACO – Veja lá, Boneca do Negrão! Não folga comigo, não. Já tenho bronca sua porque inveja meu sapato (...). (p. 35).

Tonho sempre usará novas artimanhas para conseguir emprestado o sapato. Paco usará de novas estratégias, como uso abusivo de ironia, toda vez que ele quiser provocar Tonho, ou fazê-lo brigar com o negrão do mercado, onde ambos trabalham ou quando quiser participar de um assalto, ajudando Tonho.

4.4.3 Seqüências Preparatórias.

Em um diálogo, quando queremos algo que, muitas vezes sabemos que será difícil conseguir, é necessário preparar o interlocutor para o que temos a dizer. Essa preparação faz parte de nossas estratégias conversacionais.

Observamos que em nosso diálogo construído a personagem Tonho, ao introduzir os novos tópicos, utiliza-se de seqüências preparatórias para atingir seus objetivos.

Na maioria das vezes, após planejarmos nossa fala para pedir algo, damos início a estratégias, que consistem primeiro em mostrar as causas e conseqüências das coisas que almejamos:

São muito comuns nas conversações as seqüências preparatórias que, como as pré-seqüências, preparam as condições para um pedido. (Preti, 2004:174).

⁴ Os negritos dos textos são nossos, a fim de apontar com exatidão os fenômenos estudados.

Desse modo, verificamos que Tonho necessita de um sapato e não dispõe de recursos financeiros para conseguir; a única saída é pedir, emprestado, o calçado a Paco. Porém, antes é necessário expor suas dificuldades ao companheiro de quarto:

TONHO – Só preciso ganhar uma grana pra me ajeitar um pouco. Não posso me apresentar todo roto e com esse sapato.

PACO – Se eu tivesse estudado, nunca ficaria assim jogado-fora.

TONHO – Fiquei assim, porque vim do interior. Não conhecia ninguém nessa terra, foi difícil me virar. Mas logo acerto tudo.

PACO – Acho difícil, você é muito trouxa.

TONHO – Você é que pensa. Eu fiz até o ginásio. Sei escrever à máquina e tudo. Se eu tivesse boa roupa, você ia ver. **Nem precisava tanto, bastava eu ter um sapato...assim como o seu. Sabe, às vezes eu penso que, se o seu sapato fosse meu, eu já tinha me livrado dessa vida. E é verdade.**

Eu só dependo do sapato. Como eu posso chegar em algum lugar com um pisante desses? Todo mundo a primeira coisa que faz é ficar olhando para o pé da gente. Outro dia, me apresentei pra fazer um teste num banco que precisava de um funcionário. Tinha um monte de gente querendo entrar no lugar.

Nós entramos na sala pra fazer o exame. O sujeito que parecia ser o chefe bateu os olhos em mim, me mediu de cima a baixo. Quando viu o meu sapato, deu uma risadinha, me invocou. Eu fiquei nervoso paca. **Se não fosse isso, claro que eu seria aprovado.** Mas, poxa, daquele jeito, encabulei e errei tudo. E era tudo coisa fácil que caiu no exame. Eu sabia responder àqueles problemas. Só que, por causa do meu sapato, eu me afobei e entrei bem (PAUSA). Que diz, Paco? (p. 21-23).

Nesse trecho, Tonho utiliza várias seqüências, a fim de preparar seu interlocutor para o pedido. Porém, após uma pausa, Paco não se mostra sensibilizado, Tonho adia o pedido para um outro momento. Assim, Tonho continuará apresentando motivos pelos

quais necessita de novos sapatos. Desse modo, insiste nas mesmas estratégias anteriores: preparar seu interlocutor para o pedido.

O próximo diálogo sob análise também será conflituoso. Após trabalhar no lugar de outra pessoa no mercado, e receber o dinheiro, Tonho chega a pensão e se depara com uma novidade. Paco lhe conta que no trabalho há uma pessoa que quer “acertar as contas” com ele. Depois de saber quem é (o Negrão), Paco começa a insistir para Tonho ir “tirar satisfação”, ou melhor dizendo, iniciar uma briga. Porém, mais uma vez, Tonho tenta mostrar a Paco que ele estudou e não precisa de mais um problema. A partir desse momento, relata, outra vez, seus problemas sociais e como as coisas seriam se ele tivesse um bom calçado:

TONHO – Não vou enfrentar negrão nenhum.

PACO – Então volta pro rabo da saia da tua mãe.

TONHO – Vou voltar, mas só quando me aprumar na vida.

PACO – Então nunca mais vai ver sua coroa.

TONHO – E por que não?

PACO – Não força a paciência. Você nunca vai ser ninguém.

TONHO – **Eu só preciso de um sapato. Uma boa apresentação abre as portas.** Se eu tivesse sorte de me ajeitar logo que cheguei, a essas horas estava longe daqui. Mas dei azar. O sapato estragou. **Eu não tenho coragem de ir procurar emprego com essa droga nos pés.** Tenho que desafogar aqui no mercado. Quando escrevo pra casa, digo que está tudo bem, pra sossegar o pessoal. Sei que eles não podem me ajudar. Vou me agüentando. Um dia me firmo. (p. 30).

Mesmo falando de seus problemas e relatando que a família não pode ajudar, ou seja, não poderia lhe dar um novo par de sapatos, Paco não cede.

Nos diálogos analisados, Tonho expõe suas dificuldades, esperando um retorno positivo de seu interlocutor, porém, essas estratégias não dão certo. Diante disso, Tonho muda de estratégia. Primeiro expõe suas dificuldades, utilizando-se de uma seqüência

preparatória, que, logo em seguida, dará início a uma segunda, que determinará o tópico mais importante e seu objetivo principal: pedir emprestado o calçado:

TONHO (COMO DESCULPA) – Eu ando bronqueado....

É por causa desses sapatos.

(PACO VOLTA A TOCAR).

TONHO – Se eu tivesse esses sapatos, tudo seria fácil. Eu arranjava um bom emprego. (Pausa). Sabe, Paco, eu estive pensando que você podia me emprestar seu sapato.

PACO – Ficou goiaba? (p. 44).

4.4.4 Preservação da face.

Quando duas pessoas iniciam um diálogo, estão procurando interagir e, para que isso ocorra com eficiência, os falantes buscam cooperar um com outro, para que ambos mantenham sua auto-imagem social.

Sobre conceito de face, Galembeck afirma que

nos diálogos e nas demais formas de interação face a face (entrevistas, palestras), o falante acha-se em posição vulnerável, já que expõe publicamente sua auto-imagem (*face*). Dessa forma, ele corre o risco de exibir o que deseja ver resguardado e deixar de colocar em evidência o que tem a intenção de mostrar. Por esse motivo, o falante adota procedimentos que lhe permitem controlar a construção dessa auto-imagem (1997:134).

No decorrer da interação, os falantes tentam manter um diálogo eficiente, ou, como demonima Goffman (1999), os interlocutores matem um “modus vivendi conversacional”, ou seja, interagem evitando conflitos.

Mesmo tomando todos os cuidados necessários, evitando qualquer tipo de problema interacional, muitas vezes, os interlocutores entram em um embate conversacional, que resulta em evitar ameaças à face ou tomar cuidados para que não se perca, de vez, a imagem social. Dessa maneira, durante esse embate, um dos falantes pode vir a perder sua face e, nessa perda, originar um conflito interacional e corporal.

Veremos que as personagens durante a interação lançam mão de certas estratégias e buscam resguardar a face. Muitas vezes, quando não conseguem, partem para um tipo de agressão mais aguda: trocam pesadas ofensas ou lutam corpo-a-corpo.

O objetivo de Tonho, desde o início do diálogo, já estão definidas: conseguir um par de sapato. Por sua vez, as táticas de Paco também estão determinadas: não emprestar seu sapato e, por meio dessa atitude, pressionar Tonho para ceder ao que pretende.

Dentre um dos diálogos iniciais selecionados, Tonho acusa Paco de ter roubado o sapato. Mesmo Paco negando o fato, Tonho, cada vez mais, acusa o companheiro de quarto, de ter praticado o roubo. Indignado com as acusações, Paco tenta se defender de todas as maneiras. Ao ver que suas defesas não são suficientes, Paco entrega a face e se rende. Acaba o diálogo chorando e incriminado por algo que não fez:

TONHO – Onde você roubou?

PACO – Roubou o quê?

TONHO – O sapato.

PACO – Não roubei.

TONHO – Não mente.

PACO – Não sou ladrão.

TONHO – Você não me engana.

PACO – Nunca roubei nada.

TONHO – Pensa que sou bobo?

PACO – Você está enganado comigo.

TONHO – Deixa de onda e dá o serviço.

PACO – Que serviço?

TONHO – Está se fazendo de otário? Quero saber onde roubou esses sapatos.

PACO – Esses?
TONHO – É.
PACO – Mas eu não roubei.
TONHO – Passou a mão.
PACO – Não sou disso.
TONHO – Conta logo. Onde roubou.
PACO – Juro que não roubei.
TONHO – Canalha! Jurando falso.
PACO – Não enche o saco, poxa!
TONHO – Então se abre logo.
PACO – Que você quer? Não roubei e fim.
TONHO – Mentiroso! Ladrão! Ladrão de sapato!
PACO – Cala essa boca.
TONHO – Ladrão sujo!
PACO – Eu não roubei.
TONHO – Ladrão mentiroso!
PACO – Não roubei! Não roubei!
TONHO – Confessa logo, canalha!
PACO (BEM NERVOSO) – **Eu não roubei! Eu não roubei! Eu não roubei!**
(COMEÇA A CHORAR) Não roubei! Poxa, nunca fui ladrão! Nunca
roubei nada! Juro! Juro! Juro que não roubei! Juro. (p. 15-16).

Na seqüência, as personagens continuam trocando ofensas. Aproveitando-se da situação inferior de Tonho em relação a falta de sapatos, Paco começa a zombar dos problemas sociais que Tonho enfrenta por não dispor de bons calçados.

A humilhação a que é submetido, deixará Tonho sem palavras para se defender. Assim, enquanto Paco lança mão de suas estratégias de provocação, Tonho, sem argumentos para se defender, perde a face, apelando para a agressão:

PACO – De manhã, quando saio rápido com meu sapato novo e você demora aí forrando sua droga com jornal velho, deve ficar cheio de bronca.

TONHO – **Palhaço!**

PACO (GARGALHADA) – Por isso é que você é azedo.
Coitadinho! Deve ficar uma vara quando pisa num cigarro aceso. (PACO REPRESENTA UMA PANTOMIMA.) Lá vem o trouxão, todo cheio de panca. (ANDA COM POSE.) Daí, um cara joga a bia de cigarro, o trouxão não vê e pisa em cima. O sapato do cavalão é furado, ele queima o pé e cai da panca. (PACO PEGA SEU PÉ E FINGE QUE ASSOPRA.) Ai! Ai! Ai! (PACO COMEÇA A RIR E CAI NA CAMA GARGALHANDO.)
TONHO (**BRAVO**) – **Chega!**
(PACO APONTA A CARA DE TONHO E ESTOURA DE TANTO RIR.)
TONHO – **Pára com isso, Paco!**
(PACO CONTINUA A RIR. TONHO PULA SOBRE ELE E, COM FÚRIA, DÁ VIOLENTOS SOCOS NA CARA DE PACO (...))
(p. 18)

Como Tonho ocupa a posição de pedinte, ele sempre estará um grau abaixo que Paco, submetendo-se a situações humilhantes.

Com efeito, quando interagem, os falantes expõem sua imagem social e, ao mesmo tempo, constroem sua auto-imagem para os outros participantes da interação.

Mesmo munindo-se de todos os meios para resguardar a face, os falantes estão expostos a diversos conflitos.

Desse modo, Paco que, por causa dos sapatos em bom estado, mantém o poder na fala e tenta, durante a interação, manipular Tonho ao seu favor. Durante as tentativas de suborno, às quais, muitas vezes, Tonho não se rende, Paco lembrará que o companheiro de quarto, por não ter sapatos, ocupa uma posição inferior. Assim, diante das humilhações, Paco sempre ferirá, durante as negociações, a auto-imagem de Tonho.

Como estratégia, Tonho tenta revelar para Paco suas qualidades e projetos para o futuro. Desse modo mostra sua face positiva, revelando o quanto ele estudou e pode mudar sua vida social. Porém, para Paco, todo esse discurso não lhe interessa. Assim, como analisado nos diálogos anteriores, Paco também impõe sua opinião e ameaça a face de Tonho.

Mesmo mantendo poder na interação, Paco, ao expor sua face no diálogo, também corre o risco de perdê-la. Pressionado e vendo-se em apuros, Paco tenta utilizar certas estratégias e, até mesmo se contradizendo ao se ver em apuros.

Desse modo, durante todo o diálogo, Paco agride com palavras seu companheiro de quarto. Ao se referir a Tonho, chama-o por certos adjetivos injuriosos: Boneca de Negrão, bicha etc.

TONHO – Estou pensando seriamente em conseguir um sapato igual ao seu.

PACO – Pede pro negrão. (RI.)

(PACO VÊ O REVÓLVER NA MÃO DE TONHO, PÁRA DE RIR.)

PACO – Que é? ... Poxa, não vem com idéia de jerico pra cima de mim... Que é?... Quer roubar meu pisante?

TONHO – Não precisa ficar com medo. Não vou te roubar. O berro está sem bala.

PACO – Pra que isso, então?

TONHO – Foi o que o cara lá no mercado deu pra eu passar nos cobres.

PACO – **Poxa, pensei... Poxa, você é um bom cara. Fiquei encagaçado.**

Pensei que você ia afanar meu sapato. (p. 40)

Em outro momento do diálogo, após um assalto, em que Tonho tinha por objetivo obter um calçado novo, há um desentendimento entre ele e Paco. Depois de provar os sapatos roubados e ver que eles não lhe servem, Tonho tenta negociar com Paco a troca dos sapatos. Porém Paco não aceita a proposta e começa a ofender o companheiro de quarto.

Perante a situação, já ofendido e com a face completamente destruída por Paco, Tonho toma uma atitude: assassinar o companheiro.

Quando percebe que se envolveu em uma situação embaraçosa, Paco tenta, durante o diálogo, salvar a vida, mesmo que para isso seja necessário sacrificar toda face. Desse modo, busca por novas estratégias, reelaborando seu discurso e negando tudo o que havia afirmado anteriormente:

TONHO (BEM PAUSADO) – Vou acabar com você, Paco.
PACO – Comigo? Poxa, comigo? Mas eu não fiz nada.
TONHO – Você disse que eu era bicha.
PACO – **Estava brincando.**
TONHO – Pois é. Mas seu brinquedo me enchia o saco.
PACO – **Poxa, se você não gosta, mixa a brincadeira e pronto.**
TONHO – Você é muito chato, Paco.
PACO – **Eu juro. Juro por Deus que corto a onda. Juro!**
TONHO – Também preciso de um par de sapatos. O que eu tenho não serve pra mim.
PACO – **O meu lhe serve. A gente troca de sapato.**
TONHO – Eu não preciso disso, Paco. Basta eu apontar o berro pra algum cara e ele vira o rabo. É só eu querer.
PACO – Poxa Tonho, **nós sempre fomos parceiros. Você sempre foi um cara legal.** Não vai fazer papelão comigo agora.
TONHO – Paco, você é um monte de merda, você fede. Você é nojento.
Paco (FORÇANDO O RISO) – Você quer me gozar.
TONHO – Vou acabar com sua raça, vagabundo.
PACO – Mas, poxa...poxa...
TONHO – Vou te apagar, canalha.
PACO – Escuta, Tonho...Eu...poxa... eu...não te fiz nada...
TONHO – Vai se acabar aqui, Paco.
PACO – Tonho, você não pode me sacanear...não pode...
(TONHO VEM AVANÇANDO LENTAMENTE PARA JUNTO DE PACO.)
PACO – Mas, poxa, Tonho...**Nós sempre fomos amigos...**
TONHO – Quem tem amigo é puta de zona. (p. 89-90).

Desse modo, quando vê sua própria vida ameaçada, Paco não mantém o mesmo discurso, perde sua face e desmente tudo o que havia proferido, tratando Tonho como uma boa pessoa.

Podemos concluir que, durante a interação, nem sempre os interlocutores cooperam entre si, podendo ameaçar a face um do outro. Quando a ameaça ocorre, faz-se necessário

lançar mão de estratégias que retomem o equilíbrio da conversação. Porém, nem sempre os interlocutores estão dispostos a cooperar um com outro. Assim, em alguns casos, a interação e as intenções dos interlocutores acabam prejudicadas, sem possibilidade de restabelecer a conversação e chegar a um objetivo.

4.4.5 Planejamento e Replanejamento.

O planejamento ou replanejamento da fala pode ser analisado neste trabalho, pois, os diálogos favorecem a observação das relações entre a proposta inicial do falante na interação e as estratégias por ele escolhidas, para atingir seus objetivos.

Mesmo tendo uma idéia do tema que será abordado, durante o diálogo, muitas vezes, os falantes sentem a necessidade de elaborar e reelaborar suas estratégias conversacionais.

O objetivo, por parte de Tonho, é conseguir o calçado. Para isso, a personagem mostra todas as suas dificuldades. Mesmo assim, não obtém o de que gostaria.

Desse modo, faz-se necessário planejar e replanejar o discurso. Para isso Tonho tem que dispor de novas estratégias. Como Paco sempre acusa Tonho de invejar os seus sapatos, intencionalmente, Tonho acaba concordando com o companheiro de quarto, com a finalidade de conseguir emprestado o calçado.

Dessa maneira, percebemos a necessidade, por parte de Tonho, de replanejar seu discurso em função das necessidades receptivas que seu interlocutor lhe impõe:

PACO – É. Você está perdido e mora longe.

TONHO – Pra você ver. Minha situação não é mole. Por isso que às vezes perco a esportiva com você.

PACO – Não me venha com essa. Seu negócio comigo você já falou outro dia. É bronca do meu pisa, que você acha legal paca. Até começou a dizer que eu tinha roubado.

TONHO – Não é nada disso.

PACO – É inveja. Por isso que você se invoca quando toco gaita.

TONHO – Deixa de bobagem, Paco.

PACO – Bobagem? Inveja é um troço que atrapalha a vida dos outros.

TONHO – Meu problema é outro. Eu fico pensando na minha casa, no meu pessoal.

PACO – Corta essa onda! Essas suas histórias me dão um puta sono. Só sabe falar papai, mamãe. Poxa, que papo-furado esse seu. Depois não quer que a moçada te ache fresco.

TONHO – **É, acho que você tem razão... (PAUSA) Eu acho que é isso mesmo. Implico com você por causa do sapato.**

PACO – Confessou que tem inveja de mim. Eu já sabia desde outro dia.

TONHO – **Não é inveja de você, que é um coitado. É por causa dos meus sapatos que são velhos. Eu tenho vergonha deles.**

PACO – O meu pisante é novo e bonito.

TONHO – Um pouco grande pra você.

PACO – Boto um pouco de jornal e ele fica uma luva.

TONHO – Pra mim, que sou mais alto que você, ele deve servir direitinho.

PACO – Mas é meu.

TONHO – Eu sei...Eu sei... (p. 38-39).

Para alcançar seus objetivos, Paco também necessita replanejar seu discurso. Como quer participar de um assalto, junto com Tonho, as estratégias de Paco consistem em sempre negar os sapatos e mostrar os benefícios do assalto.

Para isso, Paco utiliza uma linguagem amigável, e se propõe a obedecer ao companheiro:

TONHO – Olha, Paco, meu terno, se eu mandar no tintureiro, ainda quebra um galho. Só preciso mesmo é de um sapato. Você poderia me emprestar o seu.

PACO – Neca! Pode tirar isso da cachola.

TONHO – Só por umas horas.

PACO – Não. Sua saída é o assalto. Você limpa sua cara, ninguém vai te chamar de Boneca do Negrão, nem nada.

(PAUSA LONGA.)

PACO – Poxa, quem bolou o negócio foi você mesmo. (PAUSA) Não precisa do pisante?

TONHO – E você da flauta.

PACO – Então vamos pôr a cara.

TONHO – Podia ir. Mas se tivesse certeza de que você não ia bancar o tarado.

PACO – **Logo eu? Mas que é isso? (PAUSA) Você está com bronca minha à toa. (PAUSA) A gente deixa a mulher pra lá. (PAUSA) Juro que não faço nada pra mulher.**

TONHO – Você jura?

PACO – Juro por Deus. (p. 62).

Ainda duvidando das intenções de Paco, Tonho prefere não fazer o assalto, pois, por meio de experiências de eventos interacionais anteriores, Tonho sabe que Paco é capaz de agir por impulso, sem lhe comunicar.

Para conseguir o que pretende, Paco replaneja seu discurso e finge ser outra pessoa. Para isso, durante a interação, passa a ser obediente a Tonho e mostra-se mais amigo e evita usar palavras de ofensa ao seu interlocutor:

TONHO – Eu quem mando mesmo.

PACO – **Já falei que topo, poxa.**

TONHO – E se você se fizer de besta, te apronto um chaveco.

PACO – Está bem, seu!

TONHO – Assaltamos os namorados e é só. Eu aponto o revólver, eles se apavoram, limpamos o cara e damos no pé.

PACO – Mas o revólver está sem bala. Você mesmo disse.

TONHO – Quem vai saber? Só se agente contar.

PACO – E se o cara não puser o galho dentro? Pode ser um cara de briga e sair no pau. E a mulher pode gritar paca.

TONHO – Não grita, não. Vai por mim.

PACO – Se eles espernearem, dou uma paulada na cabeça do desgraçado.

TONHO – Nada disso.

PACO – Se complicar dou.

TONHO – Só faz o que eu mandar.

PACO – Mas, poxa, se a mulher botar a boca no trombone? Quer que todo mundo flagre a gente com a boca na botija? Dou uma na cuca do cara e fim.

Calam o bico na hora.

TONHO - Não precisa nada disso.

PACO – Se se assanharem, precisa.

TONHO – Está bem. Se eu mandar, você dá.

PACO – Se gritarem, levam pau.

TONHO – Só se gritarem então.

PACO – **Poxa, claro que é! Se ficarem bonzinhos, não precisa porrada.**

TONHO – Veja lá o que vai aprontar.

PACO – Deixa de frescura e vamos logo.

(PACO VAI SAIR, TONHO FICA SENTADO)

PACO – Poxa, vai ficar aí parado?

(TONHO VACILA.)

TONHO – Acho que não tem remédio. Vamos nós.

PACO – Positivo! Vamos pras cabeças.

(PACO VAI SAIR, TONHO O SEGURA.)

PACO – Mas que é agora?

TONHO – Eu que mando, entendeu? Você só faz o que eu mandar! Entendeu bem? Eu que mando.

PACO – **Claro chefe. Você manda. Mas vamos logo, chefe.** (p. 63-65)

Mediante as situações em que os falantes estão expostos, faz-se necessário, com urgência, planejar os argumentos.

Após o assalto, em que Paco não presta obediência a Tonho e agride um homem, as duas personagens começam uma discussão.

De acordo com situação, Paco vê a necessidade de, mais uma vez, replanejar seu discurso. No diálogo acima, Paco finge ser obediente e promete obedecer, mas, depois do assalto, ambos com medo de serem reconhecidos e presos, Paco utiliza as próprias palavras de Tonho (p.76-77) a seu favor, o que faz seu interlocutor ficar sem argumentos.

TONHO – O meu negócio é leve. Uns três meses. Agora você fica apodrecendo lá.

PACO – Não sei por que eu vou ficar mais tempo que você.

TONHO – Eu sei. Você usou violência. É perigoso. Fica guardado.

PACO – **Você é o chefe.**

TONHO – Quem tem chefe é índio.

PACO – **No assalto do parque você era o chefe.**

TONHO – Não era chefe de coisa nenhuma.

PACO – **Claro que era, poxa! Você ficou aí berrando um cacetão de tempo: (IMITA TONHO) Eu é que mando! Na minha terra quem manda é chefe.**

TONHO – Canalha! (p. 69-70).

Podemos notar que, de acordo com Marcuschi (2003:14), sobre as características básicas da conversação, ocorrem, nesses trechos selecionados, exemplos de uma conversação coesa, pois temos dois falantes interagindo, troca de turnos em si, ações coordenadas que ocorrem durante o tempo em que as personagens estão centradas em uma tarefa comum.

Desse modo, vemos que ao iniciar a conversação, os interlocutores têm em mente um tema, ou seja, os tópicos que pretendem desenvolver e as estratégias que almejam usar.

Assim, durante a interação, o falante pode planejar e replanejar a maneira com que vai encaminhar o diálogo, para melhor expressar sentimentos, intenções e objetivos.

4.4.6 Pausas

As pausas são fatores interessantes para análise de nosso *corpus*. Muitas vezes, na interação face a face, elas podem indicar passagem de turno ou replanejamento do tópico discursivo em andamento, bem como momentos de hesitação ou de planejamento ou replanejamento textual.

Veremos que, por vezes, as personagens, após as pausas, não lançam mão de novos argumentos. Essas pausas funcionam como um lugar relevante de transição, ou seja, tempo dado ao interlocutor para pensar sobre o assunto, tomar uma decisão e assumir o turno.

A personagem Paco usa, com mais frequência, as pausas. Querendo sempre convencer Tonho a tomar alguma atitude, Paco lança mão de seus argumentos e, após as pausas, como o outro falante não toma o turno, enfatiza a questão abordada, sem replanejar um novo discurso.

Após trabalhar em um caminhão de peixe no lugar de outra pessoa, denominada pelas personagens como “Negrão”, Paco fica sabendo que este quer ter uma conversa séria com Tonho. Depois de contar o ocorrido ao companheiro de quarto, Paco tenta encorajar Tonho a brigar com o Negrão, abrindo espaço, com uma pausa, para a réplica de Tonho. Como este não se manifesta, Paco provoca-o com uma pergunta explícita, com o objetivo de levar Tonho a brigar. Rejeitando as idéias de Paco, Tonho expõe seus argumentos, explicando que não necessita de brigas, pois “conversando se entende”. Como o objetivo de Paco é levar Tonho a brigar, ele argumenta em favor de suas idéias:

PACO – Boa Tonho! Assim é que é. Homem macho não tem medo de homem. **O negrão é grande, mas não é dois. (PAUSA) Você vai encarar ele?**

TONHO – Sei lá! Ele não me fez nada. Nem eu pra ele. (p. 26)

Na seqüência, sempre pretendendo forçar Tonho a brigar com o Negrão do mercado, Paco, antes de mostrar suas verdadeiras intenções, revela como se comportaria se a situação fosse com ele.

Após o incentivo, Paco, depois de uma pausa, como no caso anterior, esperando que Tonho, com coragem, aceite brigar, porém, como Tonho não diz nada durante o tempo concedido, Paco enfatiza com uma pergunta:

TONHO – Você só pensa em briga.

PACO – Eu, não. Mas se um cara começa a dizer pra todo mundo que eu sou fresco, e os cambaus, eu ferro o miserável. **Comigo é assim. Pode ser quem for; folgou, dou pau. (PAUSA) Como é? Você vai fazer como eu, ou vai dar pra trás?** (p. 26).

Paco continua a insistir na mesma idéia. A sua estratégia se resume em mostrar ao seu interlocutor o que um verdadeiro homem faria, depois de fazer uma pausa e esperar a reação do seu interlocutor.

Depois de algumas tentativas, as estratégias de Paco não dão certo. Tonho toma a decisão de não brigar, mas conversar com o Negrão.

A partir dessa decisão, Paco estabelece outras estratégias e replaneja seu discurso. Diante de um novo tópico, Paco começa a acusar Tonho de não ser ‘macho’ passando a chamá-lo de ‘Boneca do Negrão’.

Podemos notar que essas pausas utilizadas com freqüência nos diálogos podem ser denominadas pausas de expectativa, pois, ao fazer uma afirmação ou um questionamento, o falante concede um tempo ao seu interlocutor e fica na expectativa de uma resposta.

Procedimento semelhante utiliza Tonho. Seu interlocutor, após uma LRT, representado pela completude sintática e pela pausa, não toma o turno:

TONHO - (...) Outro dia, me apresentei para fazer um teste num banco que precisava de um funcionário. Tinha um monte de gente querendo o lugar. Nós entramos na sala pra fazer o exame. O sujeito que parecia ser o chefe bateu os olhos em mim, me mediu de cima a baixo. Quando viu meu sapato, deu uma risadinha, me invocou. Eu fiquei nervoso paca. Se não fosse isso, claro que eu seria aprovado. Mas, poxa, daquele jeito, encabulei e errei tudo. E era tudo coisa fácil que caiu no exame. Eu sabia responder àqueles problemas. Só que, por causa do meu sapato, eu me afobei e entrei bem. **(PAUSA). Que diz Paco?**

PACO – Digo que quando você começa a falar, você enche o saco. (p.22-23)

Após relatar suas dificuldades, Tonho espera sensibilizar seu interlocutor. Desse modo, após terminar seu relato, Tonho se utiliza de uma pausa, indicando o momento em que seu interlocutor pode tomar o turno. Essa pausa, implicitamente, revela a intenção de Tonho: saber o que Paco tem a dizer, porém seu interlocutor não reage como o esperado, obrigando a perguntar explicitamente “Que diz Paco?”.

Na maioria dos diálogos em que Tonho e Paco expressam uma opinião, ocorrem pausas, a fim de que seu interlocutor tome o turno, concordando com o assunto em questão.

Note que, após encorajar Tonho a brigar, Paco faz uma pausa. Como não obtém uma resposta de seu interlocutor, Paco não replaneja sua fala, mas como estratégia, enfatiza o mesmo assunto, questionando se Tonho aceitará sua proposta:

PACO – Quando você ver ele, antes de conversar, dá uma porrada.

TONHO – Depois ele me mata.

PACO – Mata ele primeiro. Você não é macho?

TONHO – Mas não estou a fim de matar ninguém.

PACO – Poxa, você é um cagão. O negrão não é bicho.

TONHO – Disso eu sei.

PACO – Então calça a moleira dele. **(PAUSA) Quer que eu avise que você vai topar ele?**

TONHO – Para que isso. Não precisa avisar nada. (p.28)

Podemos ver o quanto as pausas são importantes para a organização de um texto. Em muitos casos, podem ser usadas como estratégia, por parte do falante, na hora de revelar suas intenções.

Como vimos em vários diálogos, muitas vezes as personagens não revelam seus objetivos diretamente, antes se colocam na situação, demonstram como se comportariam em determinados casos, tentando persuadir seu interlocutor. Depois de argumentarem, lançam mão de uma pausa, esperando que seu interlocutor se apodere do turno e concorde com a situação apresentada, porém, como muitas vezes o interlocutor não reage, faz-se necessário que o falante retome novamente o turno.

4.4.7 Ironia

Como referido anteriormente, a relação de Paco e Tonho é conflituosa. A maioria dos diálogos são marcados ou por agressões físicas ou trocas de palavras ofensivas entre os falantes.

Tonho necessita de um par de calçados novos, Paco, por sua vez, tem os sapatos, mas se recusa a emprestá-los. Assim, as estratégias de Tonho serão cercar, de todas as maneiras, Paco, para que ele sinta piedade do companheiro de quarto e lhe empreste os sapatos.

Enquanto Tonho lança mão de seus argumentos, Paco revela hostilidade ao seu interlocutor. Durante a interação, quando é questionado por Tonho, Paco responde ironicamente. Trata-se de uma estratégia utilizada por ele (Paco), a fim de provocar e ironizar seu interlocutor:

PACO – Por que você não pensa pra você?
TONHO – Pensei. E como eu posso conseguir um sapato, você pode conseguir uma flauta.
PACO – Como?
TONHO – Com dinheiro.
PACO – Poxa você é bidu paca, Boneca.
TONHO – Acontece que eu sei onde tem dinheiro.
PACO – **Eu também sei. No Banco do Brasil.**
TONHO – Dinheiro fácil de pegar.
PACO – Então conta pro negrão.
TONHO – Estou falando sério, paspalho.
(PAUSA)
PACO – Se abre de uma vez. Onde está a grana?
TONHO – No parque.
PACO – **Ele nasce em árvores, né, Boneca?**
TONHO – Não, imbecil! No bolso dos trouxas.
PACO – **É só pedir que eles dão pra gente.** (p.52 -53).

A ironia é utilizada por Paco para mostrar ao seu interlocutor descaso com os problemas abordados. Como não lhe interessa ouvir os problemas de Tonho, Paco sempre ironiza a situação, revelando hostilidade e descaso:

PACO – **Muito sabido você. Por que, em vez de carregar caixa no mercado, não vai ser presidente da república?**
TONHO – Quem pensa que eu sou? Um estúpido da sua laia? Eu estudei. Estou aqui por pouco tempo. Logo arranjo um serviço legal.
PACO – **Vai ser lixeiro?** (p. 21).

Desse modo, Tonho entende que as perguntas de Paco, ou suas afirmações são irônicas. Quando isso ocorre, muitas vezes, as estratégias de Tonho não dão certo e sua face é afetada, sendo necessário replanejar um novo discurso:

TONHO – Só preciso de um sapato. Eu estudei, poxa. Podia ser até alguém na vida. Sou inteligente, podia ter uma chance. Não precisava viver nessa bosta como um vagabundo qualquer. Tenho que aturar até desaforo.

PACO – **Você fala bonito.**

TONHO – Só preciso de um sapato.

Paco – **E daí? Eu só preciso de uma flauta.**

(TONHO ACENDE UM CIGARRO. ESTÁ NERVOSO.)

TONHO – Estou pensando...

PACO – **Você pensa muito, vai acabar queimando a mufa.** (p. 45-46).

Notamos por meio das respostas de Paco que ele não quer cooperar com Tonho. Os dois só estabelecerão um diálogo menos conflituoso quando os interesses de ambos forem os mesmos: fazer um assalto. Mesmo com interesses em comum, na hora de dividir o que roubarão, Paco continuará usando a ironia a fim de provocar Tonho:

PACO – Pensa que vai me levar no bico?

Tonho – Não penso nada. Só quero o sapato.

PACO – Fica querendo.

TONHO – Mas só fiz o assalto por causa do sapato.

PACO – E eu pela flauta.

TONHO – E você não ia querer que o cara estivesse namorando com uma flauta na mão.

PACO – **De longe eu pensei que a mulher estava pegando a flauta do cara. (RI). Quando cheguei perto é que vi que não era flauta (RI).**

TONHO – Muito engraçado. (p. 75-).

Podemos notar que durante os diálogos, Tonho sempre tenta manter uma interação equilibrada, sem brincadeiras, ironias, refletindo sobre o seu futuro, sua família e persistindo em seu objetivo maior: os sapatos. Paco, porém, não leva a sério o que Tonho fala, desse modo, reage com descaso, mostra-se hostil e ironiza várias situações.

Mesmo se portando com mais seriedade, Tonho também utiliza a ironia, tanto para provocar como revidar as ironias que Paco faz.

Após uma briga, em que Tonho acerta o rosto de seu companheiro de quarto, Paco o ameaça, dizendo que vai revidar o ocorrido, porém Tonho não se rende à ameaça e utiliza as mesmas estratégias de provocação que Paco:

PACO – Você não perde por esperar.

TONHO – Deixa isso pra lá. Não foi nada.

PACO – Não foi nada porque não foi sua cara.

(TONHO RI)

PACO – Mas isso não vai ficar assim, não.

TONHO – **Não. Vai inchar pra chuchu. (RI).**

PACO – Está muito alegre.

TONHO- **Poxa, você não gosta de tirar um sarro?** (p. 20)

Durante a interação, Paco não coopera com Tonho. Na maioria dos diálogos Paco trata seu interlocutor com descaso. Uma das maneiras utilizadas para revelar hostilidade é a ironia. Na maioria das vezes, após Tonho relatar uma situação ou questionar algo, Paco, em seguida, ironiza o colega de quarto:

PACO – Eu ter medo de homem? No dia que eu tiver medo de homem, não uso mais calça com braguilha, nem saio mais na rua.

TONHO – Então porque parou quando e cheguei?

PACO – Eu quero te dar um aviso.

TONHO – Dar um aviso pra mim?

PACO – **Não. Pra sua vó.** (p. 24).

Desse modo, percebemos que as estratégias de provocação de Paco estão bem definidas, pois, sempre que desejar revelar hostilidade ou mostrar descaso para com Tonho, um de seus artifícios será utilizar a ironia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo pudemos averiguar que as estratégias conversacionais, presentes nos diálogos analisados, revelarem-se que as personagens de um texto literários utilizam, praticamente, as mesmas estratégias de um falante na conversação natural, salvo algumas, já explicadas na introdução.

Essas estratégias, utilizadas pelas personagens do diálogo construído, são empregadas com o objetivo de manter uma interação eficiente, evitar confrontos e, quando ameaçada, preservar a face. Porém, como vimos em nossa análise, muitas vezes os falantes não se preocupam em evitar conflitos, chegando à agressão física. Essa relação conflituosa entre as personagens se dá por meio das péssimas condições de sobrevivência, injustiças sociais e objetivos não alcançados.

Para analisar a interação nos diálogos selecionados e as estratégias utilizadas, foi necessário levar em consideração a situação de comunicação. Pois, dependendo da situação comunicativa, o falante irá traçar as melhores estratégias para aquele momento, visando convencer seu interlocutor.

Assim analisamos como Paco e Tonho se comportam em diversas situações. Para esse exame selecionamos algumas estratégias encontradas em vários diálogos, como as seqüências preparatórias, quando as personagens fazem um pedido, estratégias para manterem a face durante a interação, de acordo com a situação, planejar o discurso e, quando necessário, replanejar os argumentos, para alcançar os objetivos estabelecidos no início da interação. Também averiguamos como as personagens usam, em seu favor, as pausas e como revelam hostilidade e desprezo ao seu interlocutor por meio da ironia.

Vimos, nos diálogos selecionados, que as personagens não cooperam uma com as outras, tornando os diálogos conflituosos. Assim, a interação é marcada por agressões verbais, desprezo, ironia e hostilidade.

Os interlocutores só irão estabelecer um diálogo menos conflituoso quando ambos tiverem os mesmos objetivos.

Ademais, a análise nos mostrou que é possível considerar um diálogo construído como um modelo de competência comunicativa, no qual os interlocutores utilizam estratégias conversacionais para atingirem seus objetivos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, F. (1985). *História da sociedade brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico.

ALMEIDA, J. L. de. (2003 A). *A manifestação das pressões sociais na linguagem: um estudo do diálogo construído em Quando as máquinas param, de Plínio Marcos*. Dissertação de mestrado. (Língua Portuguesa). São Paulo: PUC/SP.

ALMEIDA, J. de. (1998 B). *Achados chistosos: da psicanálise na escrita de José Simão*. São Paulo: Educ.

ANAZ, S. (2005). *A censura é brega. Aventuras na História. Ditadura no Brasil: tudo sobre o regime militar de 1964 a 1985*. São Paulo: Abril, Edição definitiva.

ANDRADE, M. L. C. V. O. de. (2001). Estratégias pragmático-discursivas e controle situacional em entrevistas. In. URBANO, U. at all. (org). *Dino Preti e seus temas: oralidade, literatura, mídia e ensino*. São Paulo: Cortez .

ARRUDA, J. J. A. de & PILETTI, N. (1995) *Toda a história: História Geral e História do Brasil*. 3.ed. São Paulo: Ática.

BARROS, D. L. P. de. (2001). Entre a fala e a escrita: algumas reflexões sobre as posições intermediárias. In: PRETI, D. (Org). *Fala e escrita em questão*. São Paulo: Humanitas. (Projetos Paralelos, 4).

BRAIT, B. (1996). *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: UNICAMP.

_____. (2001). O processo interacional. In: PRETI, D. (Org). *Análise de textos orais*. 5.ed. São Paulo: Humanitas. (Projetos Paralelos, 1).

BOAR, A. (1979). *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*. São Paulo: Hucitec.

BROWN, P. & LEVINSON, S. C. (1978). *Polidez: alguns conceitos no uso da língua*. Trad. Cheila Fernda Rodrigues. (texto xerocopiado).

CAMPOS, C.A. (1988). *Zumbi, Tiradentes e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena*. São Paulo: Perspectiva/ EDUSP.

CASTILHO, A. T. de & PRETI, D. (1987). *A linguagem falada culta na cidade de São Paulo: Diálogos entre dois informantes*. São Paulo, T. A. Queiroz/ FAPESP.

COUTO, R. C. (1999). *História indiscreta da ditadura e da abertura*. 3 ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record.

D'AVERSA, A. (1966). Dois perdidos numa noite suja. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 27 dez.

DIAS, A. R. F. (2003). *O discurso da violência: as marcas da oralidade no jornalismo popular*. 2.ed. São Paulo: Cortez.

DONÍSIO, A. P. (2001) Análise da Conversação. In: MUSSALIM, F. & BENTES, A.C. (org). *Introdução à Lingüística*. São Paulo: Cortez.

EVERS, T. (1982). Sobre o comportamento político das classes médias, 1963-1977. In: Paulo J. K. (org). *Brasil: do "Milagre" à "Abertura"*. São Paulo: Cortez.

FAUSTO, B. (1998). *História do Brasil*. 6.ed. São Paulo: EDUSP

FERRAZ, M. L. de. (1987). *A ironia romântica*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

GALEMBECK, P. T. (1997). Preservação da face e manifestação de opiniões: um caso de jogo duplo. In: PRETI, D. (org.) *O discurso oral culto*. 2.ed. São Paulo: Humanitas. (Projetos Paralelos, 2).

GARCIA, O. M. (2000). *Comunicação em prosa moderna*. 19.ed. Rio de Janeiro: FGV

GOFFMAN, E. (1970). *Ritual de la interacción*. Buenos Aires: Tiempo Contemporaneo.

_____. (1998) A situação negligenciada. In: RIBEIRO, B.T. & GARCEZ, P.M. (orgs). *Sociolingüística Interacional: Antropologia, Lingüística e Sociologia em Análise do Discurso*. Porto Alegre: AGE.

_____. (1999). *A representação do eu na vida cotidiana*.. 8.ed. Petrópolis: Vozes.

GONZALES, A. D. (1999). *A língua como forma de agressão em Plínio Marcos: uma análise da fala das personagens nas obras Uma Reportagem Maldita (Querô) e Barrela*. São Paulo: PUC/SP.

Dissertação de Mestrado. (Língua Portuguesa).

GUILLÉN, G.G. (1989). *O ator na teoria e na prática*. São Paulo: Edições Loyola.

HABERT, N. (1996). *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. 3 ed. São Paulo: Ática.

HILGERT, J. G. (2002). A colaboração do ouvinte na construção do enunciado do falante-um caso de interpretação intraturno. In: PRETI, D. (org.) *Interação na fala e na escrita*. São Paulo: Humanitas. (Projetos Paralelos, 5).

HUTCHEON, L. (2000). *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: UFMG

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

LANY, I, J. P. (outubro /1999). O andarilho da corda bamba. *CULT – Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo: Lemos Editorial, p.12-19

LEITE, M. Q. (1999). *Metalinguagem e discurso: a configuração do purismo brasileiro*. São Paulo: Humanitas.

LIMA, M. A. de. Na peça, regime de força determina atos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04 maio 2001, p D1, c.2.

LEVINSON, S.C.(1983). *Pragmatics*.Cambridge University Press.

MAGALDI, S. (1998). *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva.

_____. Morre, aos 64 anos, o dramaturgo Plínio Marcos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 de nov.1999. Ilustrada, p.8.

MAGALDI, S. & VARGAS, M. T. (2000). *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: SENAC.

MAINGUENEAU, D. (1996). *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes.

MAMBERTI, C. (2000). Plínio Marcos: o Santo Bandalho. *Texto de apresentação da peça: O homem do caminho*. São Paulo: TBC.

MARCOS, P. (s/d). *Barrela*. São Paulo: Parma.

_____. (1996). *Figurinha difícil: pornografando e subvertendo*. São Paulo, Senac.

_____. (1981). *Jesus Homem*. São Paulo, Editora do Grêmio Politécnico.

_____. (1984). *Dois perdidos numa noite suja*. 3.ed. São Paulo: Parma.

MARCUSHI, L. A. (1987). Marcadores conversacionais no português brasileiro: formas, posições e funções. In: CASTILHO, A. (org). *Português culto no Brasil*. Campinas: UNICAMP. (versão mimeografada.)

_____. (2003). *Análise da conversação*. 5.ed. São Paulo: Ática.

MEIGUINS, A. (2005). Licença para matar. *Aventuras na História*. Ditadura no Brasil: tudo sobre o regime militar de 1964 a 1985. São Paulo: Abril, Edição definitiva.

_____. (2005). O horror. . *Aventuras na História*. Ditadura no Brasil: tudo sobre o regime militar de 1964 a 1985. São Paulo: Abril, Edição definitiva.

PAGLIA, M. (2004). *História das quebradas do mundaréu*. São Paulo: Cultura.

PEIXOTO, F. (1998). *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense.

PINTO, C. (2000). Plínio Marcos (O silêncio da voz dos excluídos). *Cadernos de apresentação da exposição “Plínio Marcos, um grito de liberdade”* – Memorial da América Latina. São Paulo.

PRADO, D. A. (1987). *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva.

_____. (1996). *O teatro brasileiro moderno*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva.

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

_____. (2002). Alguns problemas interacionais da conversação. In: Preti, D. (org). *Interação na fala e na escrita*. São Paulo: Humanitas. (Projetos Paralelos, 5).

_____. (2003). *Sociolinguística: os níveis de fala*. 9.ed. São Paulo: EDUSP.

_____. (2004). *Estudos de língua oral e escrita*. Rio de Janeiro: Lucerna.

_____. (2005). O diálogo num confessionário. In: PRETI, D. (org). *Diálogos na fala e na escrita*. São Paulo: Humanitas. (Projetos Paralelos, 7).

RIDENTI, M. (1999). Breve recapitulação de 1968 no Brasil. In: GARCIA, M. A. & VIEIRA, M. A. (orgs). *Rebeldes e contestadores*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

ROSA, M. M. (1992). *Marcadores de atenuação*. São Paulo: Contexto.

RODRIGUES, A. C. S. (2001). Língua falada e língua escrita. In: PRETI, D. (org). *Análise de textos orais*. 5.ed. São Paulo: Humanitas.

SILVA, L.A. (1999). Polidez na interação professor/ aluno. In: PRETI, D. (org). *Estudos de língua falada: variações e confrontos*. São Paulo: Humanitas. (Projetos Paralelos, 3).

_____. (2002). Estruturas de participação e interação na sala de aula. In: PRETI, D. (org). *Interação na fala e escrita*. São Paulo: Humanitas. (Projetos Paralelos, 5).

SOARES, E.C. (2001). *A expressividade da língua falada no texto escrito: análise da peça teatral Dois perdidos numa noite suja* de Plínio Marcos. São Paulo: PUC/SP.
Dissertação de Mestrado. (Língua Portuguesa).

SKIDMORE, T. (1985). *Brasil: de Getúlio Vargas e Castelo Branco, 1930-1964*.
7 ed. Apresentação de Francisco de Assis Barbosa. Tradução coordenada por Ismênia Tunes Dantas. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

_____. (1988). *Brasil: de Castello a Tancredo, 1964-1985*. 8 ed. Tradução Mário Salviano Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

SZOKA, E. (1988). A short introduction to morder brazilian theater. Austin,
Comtemporary Brazilian plays, Host Publications.

TANNEN, D. (1980). Spoken and written language and the oral/literate continuum. In:
Proceedings of the sixth annual meeting of the Berkley linguistics Society.

_____.(1996). 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: Paidós.

_____. (2003). *Só estou dizendo isso porque gosto de você*: Como um simples comentário pode gerar conflitos no relacionamento familiar. 2ed. São Paulo: Arx.

TAVARES, F. (1999). O golpe de 1964, início de 1968. In: GARCIA, M. A. & VIEIRA, M. A. (Orgs). *Rebeldes e contestadores*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, p.95-104.

TORRE, C. F. L. (1994). *O estudo da pausa num diálogo*. Relatório de pesquisa.

URBANO, H. (1997). A citação direta de fala como marca de expressividade. *Língua e Literatura*, n 23. São Paulo: EDUSP.

_____. (1999). Variedade de planejamento no texto falado e no escrito. In: PRETI, D. (org). *Estudos de língua falada: variação e confrontos*. São Paulo: Humanitas.

_____. (2000). *Oralidade na literatura: o caso Rubem Fonseca*. São Paulo: Cortez.

_____. (2005). O diálogo teatral na perspectiva da Análise da Conversação. In: PRETI, D. (org). *Diálogos na fala e na escrita*. São Paulo: Humanitas.

VENTURA, Z. (1988). *1968: ano que não terminou*. 11ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Filme Vídeo: entrevista com Plínio Marcos.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)