

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Wilma Terezinha Liberato Gerab

O Discurso como ele é...nas Tragédias Cariocas de Nelson Rodrigues

São Paulo
2008

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

WILMA TEREZINHA LIBERATO GERAB

O discurso como ele é... nas Tragédias Cariocas de Nelson Rodrigues

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia Letras
Ciências Sociais, da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Doutor em Língua
Portuguesa.

Área de Concentração: Língua Portuguesa
Orientadora: Profa. Dra. Marli Quadros Leite

São Paulo
2008

FOLHA DE APROVAÇÃO

Wilma Terezinha Liberato Gerab

O discurso como ele é... nas Tragédias Cariocas

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia Letras Ciências Sociais, da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor.
Área de Concentração: Língua Portuguesa

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao meu grande companheiro de uma vida inteira. O meu Nelson do coração.

Aos meus filhos Marcelo, André e Alexandre que souberam compreender a importância desse estudo.

À amiga de todas as horas, minha mãe.

À Professora Doutora Marli Quadros Leite, incansável orientadora e amiga sempre presente.

Ao Professor Doutor Dino Preti, minha definição de mestre e meu grande incentivador.

À Professora Doutora Ana Rosa Ferreira Dias, por ter sempre a palavra certa para cada ocasião.

A conversa a dois [...] é fria e calculada como uma ciência: tem alguma coisa das matemáticas, e muito da estratégia militar.

Por isso, quando ela não é um cálculo de álgebra ou a resolução de um problema, torna-se ordinariamente um duelo e um combate. (José de Alencar, 1995: 91)

Resumo

GERAB, W.T.L. **O discurso como ele é nas Tragédias Cariocas**. 2008. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia Letras Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

A presente pesquisa analisa os diálogos de ficção das peças teatrais de Nelson Rodrigues, especificamente suas tragédias cariocas, a fim de verificar como a língua literária pode mostrar exemplos significativos que tenderiam a nos lembrar a naturalidade dos diálogos produzidos em interações face a face. Essa análise será enfocada sob a perspectiva da teoria da enunciação bakhtiana (2002), auxiliada pelos pressupostos da *Sociolinguística Interacional* e pelas premissas da *Análise da Conversação*, de base etnometodológica. A linguagem do teatro de Nelson Rodrigues é diferente daquela que se praticava então, e é senso comum que isso se deve à utilização de vocabulário típico da linguagem praticada correntemente e, também, à estrutura gramatical corrente, caracterizada pelo emprego de estruturas que podem apresentar desvios gramaticais. Nossa tese versa sobre a questão do efeito de sentido de naturalidade que a linguagem teatral de Nelson Rodrigues cria, e, a partir da hipótese de que isso se deve mais ao trabalho com o discurso que propriamente com a língua. Essas peças teatrais são consideradas aqui nessa pesquisa nosso *corpus* de oralidade na escrita, já que ao lermos tais textos, e assistirmos a algumas dessas peças, nos deparamos com diálogos ágeis e dinâmicos, que representam o discurso vivo. Partimos da hipótese de que a linguagem teatral de Nelson Rodrigues apresentou-se inovadora para a época em que veio à luz porque o autor a construiu não somente sobre a representação da língua correntemente praticada, em termos de léxico e sintaxe, mas também sobre a imitação do discurso que ocasiona os enunciados efetivamente

praticados. A metodologia utilizada é a da *Análise do Discurso*, já que partimos do exame das peças teatrais para analisar as estratégias conversacionais.

Palavras-chave: Discurso. Diálogo. Linguagem teatral.

Abstract

GERAB, W.T.L. O discurso como ele é nas Tragédias Cariocas. 2008. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia Letras Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

The present research analyses the fiction dialogues of Nelson Rodrigues' theatrical plays, "tragédias cariocas" specifically, in order to verify how the literary language can exhibit significant examples to make us remember the spontaneity of dialogues produced in face-to-face interactions. This analysis will be focused under the perspective of the theory of the Bakhtin (2002), assisted by the estimated International *Sociolinguistics* and by the Analysis of Conversation premises, with ethno-methodological basis. The language of Nelson Rodrigues' theatre is different from that one practiced before, and it is common sense this is due to the use of typical vocabulary of the language fluently practiced as well as the fluent grammatical structure, pointed out by the use of structures that may present grammatical deflections. Our thesis turns on the question of the effect of naturalness meaning created by the theatrical language of Nelson Rodrigues, and from the hypothesis that this is due to the work with the speech, more than properly with the language. These theatrical plays are considered here our *corpus of verbality* in the writing, since when reading such texts, and attending some of these parts, we come across agile and dynamic dialogues that represent the alive speech. We suppose that Nelson Rodrigues' theatrical language was presented innovative for the time it has shown up to the lights, because the author has shaped it not only on the representation of the currently practiced language, in terms of lexicon and syntax, but also on the replication of speech that causes the effectively practiced verbalization. The used methodology is the

Analysis of the Speech, as we start from the evaluation of theatrical plays to study the conversational strategies.

Key words: Speech. dialogue. Theatrical Language

SUMÁRIO

Introdução	13
Capítulo 1 – O homem	20
1.1 Nelson Rodrigues em seu tempo.....	20
1.2 O dramaturgo.....	25
1.3 Temática das peças.....	28
1.4 O teatro rodriguiano.....	34
1.5 Classificação do teatro rodriguiano.....	38
Capítulo 2 – As Tragédias Cariocas	42
2.1 Aspectos gerais	42
2.2 <i>A falecida</i>	49
2.3 <i>Perdoa-me por me traíres</i>	50
2.4 <i>Os Sete Gatinhos</i>	51
2.5 <i>Boca de Ouro</i>	52
2.6 <i>O beijo no asfalto</i>	54
2.7 <i>Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária</i>	55
2.8 <i>Toda nudez será castigada</i>	56
2.9 <i>A serpente</i>	58
Capítulo 3 – O discurso na língua	59
3.1 Estratégias discursivas: aspectos gerais.....	59
3.2 Variação e norma lingüística	63
3.3 Estatuto social e julgamento lingüístico	89
3.4 Da vida real para vida teatral: dialogismo.....	96
3.5 Falar sem dizer: a metagem.....	100
3.6 Os pressupostos os subentendidos nos diálogos.....	106

3.7 Ethos e imagem.....	113
3.8 O tratamento das personagens: o discurso na língua.....	124
Capítulo 4- O diálogo nas tragédias cariocas.....	145
4.1 Aspectos conversacionais.....	145
4.2 Gestão de turno.....	147
4.3 (In)completude sintático-semântica.....	151
4.4 A metáfora nos diálogos.....	156
4.5 Provérbios e ditados populares.....	168
4.6 Linguagem formulaica.....	177
Conclusão.....	183
Referências bibliográficas.....	188

Introdução

Esta tese é a continuação da pesquisa de mestrado que faz parte do projeto idealizado pelo professor Dr. Dino Preti, com a participação de pós-graduandos, sobre o discurso construído em textos de literatura brasileira. Nessa linha, realizamos nossa dissertação de mestrado, cujo título é *Problemas conversacionais no diálogo construído. Um estudo baseado em crônicas de Fernando Sabino*, em que analisamos as crônicas como *corpus* de oralidade na escrita, pois os diálogos das personagens apresentam marcas interacionais, próprias da linguagem falada.

O texto estudou uma série de esquemas conversacionais que as personagens, como os falantes, têm internalizados para interagir com seus interlocutores nas mais variadas situações comunicativas. Examinando os diálogos construídos das crônicas, não estávamos interessada em como o cronista elabora os diálogos de seus personagens para a valorização ou não de sua obra, mas, sim, como a língua literária pode oferecer exemplos expressivos de interação. Ou seja, como o escritor transmite para suas crônicas as estratégias discursivas que mantém arquivadas em sua memória. Os resultados obtidos nesse trabalho nos mostraram que em toda conversação há, dependendo das estratégias comunicativas utilizadas, maior ou menor interação entre os participantes do diálogo construído. Verificamos que a língua não representa somente um código utilizado pelos falantes para transmitir informações, mas uma forma de interação entre os participantes do diálogo.

Para dar continuidade à investigação, esta tese visa a estudar o diálogo no gênero discursivo do teatro, especificamente, nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues, analisando a linguagem na tentativa de compreender como se processa a produção de sentido nesses textos.

Partiremos do pressuposto de que interpretar um texto quer seja ele escrito ou oral, pelos falantes de uma língua histórica, transcende a simples idéia de que bastaria a estes o domínio do código lingüístico para que haja interação comunicativa. As personagens, assim como os falantes de uma língua natural, procuram, a depender da situação comunicativa, a melhor maneira de interagir, segundo seus próprios critérios, adquiridos ao longo de suas vidas.

Será enfatizado como o autor resolve o problema de transformar a conversação natural em conversação literária, levando em conta tanto o perfil sociolingüístico das personagens, transmitido para o texto através de rubricas do autor, como também, e principalmente, os problemas interacionais.

Analisaremos os diálogos dessas tragédias cariocas, conforme o modelo proposto por Preti (2004:169), ou seja, partiremos da macroanálise, em que será observado o contexto, em que as personagens estão envolvidas:

os fatores extralingüísticos e sua possível ação sobre as personagens, considerando-se suas características socioculturais (grau de escolaridade, profissão, status, etc.) ou psico-biológicas (faixa etária, gênero, tipo psicológico etc.) que podem, também, revelar variações da linguagem.

Na microanálise, enfatizaremos as estratégias conversacionais utilizadas por essas personagens, para a obtenção de seus objetivos, ou seja:

os elementos pragmáticos que precedem e acompanham as falas, mas também os traços de interatividade, durante o diálogo, como tratamentos gramaticais, expressões formulaicas, repetições,

seqüências, interrupções sintáticas, sucessão dos turnos, marcadores conversacionais, silêncios etc. utilizados pelos 'falantes' e que podem indicar proximidade/afastamento, clareza/ocultação/dissimulação, poder, conhecimento partilhado etc.

Nelson Rodrigues é o autor escolhido para esse estudo, porque ele transmite para suas peças um efeito de sentido de uma aparente realidade, já que seu discurso literário incorpora o cotidiano do subúrbio carioca, contaminado por sua própria ótica pessimista de ver a vida. É como se, ao ler os diálogos de suas peças, escutássemos, de fato, as conversas de suas personagens.

Compreendemos, nesta tese, os diálogos das tragédias cariocas, como Urbano (2005:196):

A obra dramática, na ótica textual, possui duas faces, que se realizam por meio de dois tipos de textos: um texto escrito (*script*) para ser falado ou à espera de voz viva e outro oralizado no palco como dramatização do *scripty*.

Portanto, essas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues têm essas duas faces, já que partem de um texto escrito "para ser falado ou à espera de voz viva", e um outro texto que é fruto da representação cênica, no palco.

Essa primeira face, o texto escrito, não pode ser enquadrada no protótipo da modalidade escrita, assim como os diálogos reproduzidos no palco não podem ser considerados, também como protótipos de uma fala natural. É o que Marcuschi (2003:37) explica:

A hipótese que defendemos supõe que: *as diferenças entre fala e escrita se dão dentro do continuum tipológico das práticas sociais de produção textual e não na relação dicotômica de dois pólos opostos.*

Assim, ao analisarmos os diálogos das tragédias cariocas temos consciência de que os diálogos escritos por Nelson Rodrigues não representam o protótipo da modalidade escrita, assim como os diálogos atualizados pelos atores no palco não podem ser considerados como protótipos da modalidade oral.

Investigaremos como esses diálogos conseguem mostrar o dia-a-dia carioca. Focalizaremos quais mecanismos são usados pelo autor, para que consiga reproduzir essas conversações, já que, de maneira geral, em toda interação comunicativa, os interlocutores, ao sabor do momento, procuram adequar suas falas à situação comunicativa.

A questão da imagem que as personagens possuem de si mesmas e de seus interlocutores será primordial para a interação comunicativa. Todos esses temas serão desenvolvidos no decorrer desta tese, mas, evidentemente, não chegaremos a esgotar esse assunto, pois a linguagem é sempre um palco inesperado em que ocorrem grandes conflitos.

A premissa desta tese é que a linguagem do teatro de Nelson Rodrigues é diferente daquela que se praticava então no teatro, e é senso comum que isso se deve à utilização de vocabulário típico da linguagem praticada correntemente e, também, à estrutura gramatical corrente, caracterizada pelo emprego de estruturas que apresentam desvios gramaticais. Nossa hipótese, todavia, nos leva adiante desse clichê, pois entendemos que a linguagem teatral de Nelson Rodrigues apresentou-se inovadora para a época em que veio à luz, porque o autor a construiu não somente sobre a representação da língua correntemente praticada, em termos de léxico e sintaxe, mas também sobre a imitação do discurso que ocasiona os enunciados praticados. Isso quer dizer que

o maior trabalho do autor recaiu na representação de estratégias discursivas e que o léxico e a sintaxe resultam desse trabalho.

Tal uso criativo da linguagem faz com que Nelson Rodrigues seja considerado inovador, porque em sua época o teatro, assim como a literatura em geral, era considerado como parâmetro da “boa” linguagem. Não havia, portanto, por parte dos leitores, da crítica e da platéia, em geral, expectativa de se encontrar nos livros e no teatro o uso lingüístico dos falantes da época, mas, sim, a expectativa de se encontrar uma linguagem conforme a tradição gramatical.

Teoricamente, esta pesquisa baseia-se em pressupostos da Teoria da Enunciação (Benveniste, 1989; 1995), (Bakhtin, 2000; 2002) e da Análise da Conversação, de base etnometodológica (Preti, 1984; 1997; 2004), Marcuschi (1999; 2003) , além de fundamentar-se também em premissas da Sociologia Interacional (Goffman, 1970;1974), Tannen (1981;1993;1996) e da Análise do Discurso (Maingueneau, 1995; 1996), Fiorin (2001,2006).

Com a finalidade de verificar, se o texto escrito das tragédias cariocas realmente representava diálogos próximos da oralidade, assistimos à representação da peça teatral *O beijo no asfalto*, no teatro Folha, em São Paulo, no dia 21 de setembro de 2006, e fizemos a gravação da peça encenada. A transcrição dessa peça teatral foi realizada segundo as normas do Projeto NURC/SP. Nosso objetivo com essa gravação era o de cotejar o texto literário com o encenado para verificar se havia, ou não, diferenças entre os diálogos das peças, elaborados por Nelson Rodrigues, e os reproduzidos no palco. Para completar o trabalho, entrevistamos os atores dessa peça teatral, após a representação cênica, para conhecer as estratégias de representação e de atitude do diretor e dos atores perante o texto literário. Esse material transcrito foi de grande valia para que pudéssemos balizar a nossa análise e, ao longo do tempo, fazer testes a fim de verificar se a nossa tese era, ou não, pertinente.

No primeiro capítulo desta tese, enfocaremos o homem Nelson Rodrigues, em seu tempo, para depois, nos determos na figura do dramaturgo Nelson Rodrigues. Trataremos das grandes obsessões deste renomado dramaturgo, que representam os temas mais freqüentes abordados em suas peças teatrais. Das tragédias clássicas, Nelson Rodrigues faz uma nova e criativa leitura, reinventando as suas próprias tragédias cariocas.

No capítulo 2, as *Tragédias cariocas*, que constituem nosso *corpus*, serão resumidas e comentadas, para, no capítulo 3, podermos analisar as várias estratégias discursivas utilizadas pelas personagens, como se elas fossem falantes naturais, interagindo nas mais variadas situações comunicativas. Assim, a variação lingüística e a norma lingüística exercem papel relevante na produção do efeito de sentido de espontaneidade nos discursos das personagens. Também o julgamento lingüístico que as personagens possuem e demonstram por meio de metalinguagem, em relação tanto aos seus próprios discursos, como também em relação aos discursos de seus interlocutores, será norteador para captarmos esse efeito de sentido de naturalidade do discurso.

Observaremos como os mais simples diálogos podem estar impregnados de uma voz coletiva, que dita o que é, ou não, adequado para cada interação comunicativa. Assim como em qualquer conversação, podemos perceber a metagemagem que rege os discursos das personagens, já que o não dito exerce fundamental importância em toda conversação.

Também pela maneira como as personagens se tratam, observaremos como as forças sociais podem reger cada interação comunicativa, determinando o efeito de sentido.

Assim como nos diálogos espontâneos, as tomadas de turnos, às vezes a incompletude sintático-semântica, da qual os interactantes extraem uma completude, pois há o conhecimento partilhado, a hesitação, a repetição de idéias, os falsos começos de enunciados, as

atenuações, os exageros e as incoerências marcam os discursos das personagens como se fossem realmente criados no momento da interação. São simulacros de realidade, que, porém, produzem o efeito de sentido da dinâmica da fala natural.

No capítulo 4, pela análise de expressões formulaicas observaremos como essas expressões fixas podem ser consideradas como maneiras pré-concebidas de simulação de uma realidade, fazendo com que os discursos das personagens sejam impregnados por essa visão de mundo. Os provérbios, máximas, ditados populares, ou seja, expressões formulaicas, de maneira geral, contribuem para a criação de discursos que enfatizam essa maneira de se conceber a realidade das tragédias cariocas.

Capítulo I – O homem

1.1. Nelson Rodrigues em seu tempo

Nelson Rodrigues nasceu em 1912 na cidade do Recife, mas foi no Rio de Janeiro que passou toda a sua vida e, nela faleceu, em 1980. Seu pai, Mário Rodrigues, exerceu forte influência na sua vida profissional, já que desde muito cedo Nelson começou a trabalhar no jornal paterno *A Manhã*, como repórter policial. Tal jornal o estimulava muito mais do que as lições aprendidas na escola, talvez por isso tenha abandonado seus estudos antes mesmo de terminar o então chamado ginásio. O sonho de Nelson Rodrigues era o de se tornar “um espadachim verbal”, assim como seu pai sempre foi. Castro(2002:60)

Nelson impressionava a todos pelo seu talento em dramatizar pequenos fatos do dia-a-dia. O corriqueiro da vida era transformado por ele em histórias criativas. Naquela época, o jornalismo tendia para a subjetividade da notícia. Desse modo, Nelson Rodrigues criava suas histórias sobre fatos simples da vida, sem focalizar apenas o compromisso com a verdade, propriamente dita¹.

Ele aproveitava simples relatos dos acontecimentos da cidade e os transformava em ficção. Aos dezesseis anos, foi promovido para a respeitável página três do jornal da família. Sua tarefa era a de escrever artigos uma vez por semana. Seu pai, por problemas financeiros,

¹ No século passado, o jornalismo brasileiro, de maneira geral, priorizava a subjetividade dos fatos, assim, era comum o jornalista expressar seus sentimentos tanto de repúdio ao que estava sendo noticiado, quanto de júbilo. Simples acontecimentos eram descritos com profusão de adjetivos, e imensa carga afetiva. Mas esse tipo de jornalismo foi pouco a pouco perdendo espaço na mídia, havendo uma preocupação maior com a objetividade dos fatos. Entretanto, Nelson Rodrigues nunca abandonou seu estilo de escrever, e considerava os jornalistas modernos como “idiotas da objetividade”. (CASTRO, 2002)

perdera o jornal para seu sócio, o que levou os Rodrigues ao desemprego.

Em um breve espaço de tempo, seu pai fundou um outro jornal, *Crítica*, que apresentava textos e imagens mais provocativos e contundentes do que os divulgados em *A Manhã*. Nelson assim definiu esse novo jornal: “um berro gráfico, um uivo impresso.”². Tal jornal despertava, por sua maneira provocativa, grandes ódios nos poderosos de então. Na última parte desse periódico havia os assuntos sobre os crimes, tratados com grande sensacionalismo.

Nelson sempre foi uma pessoa obsessiva e angustiada e alguns fatos foram decisivos para a elevação do nível desses sentimentos. O primeiro acontecimento que marcara Nelson significativamente foi o assassinato de seu irmão Roberto. Esse fato bárbaro teve início quando o jornal *Crítica* publicou com grande ênfase na primeira página, uma matéria sobre a separação de um conhecido casal da sociedade carioca da época. A mulher, pivô do caso, por ser colaboradora de vários jornais cariocas, tentara usar de sua influência para que nada fosse publicado sobre sua separação, mas nada adiantou, porque a *Crítica* além de noticiar esse fato com destaque na manchete do jornal, ainda destacara que a responsabilidade pelo desquite teria sido de Sylvia Tybau, a esposa, já que esta se envolvera em uma relação extraconjugal.³ Descontrolada, essa mulher se encaminhou para a redação da *Crítica* para matar o responsável por aquelas acusações. Como Mário Rodrigues, o proprietário do jornal, não se encontrava no local, ela matou a primeira pessoa que julgara ser a responsável pela publicação da notícia, o filho de Mário, Roberto Rodrigues.

² Esse comentário de Nelson Rodrigues nos leva a refletir sobre a presença da oralidade na escrita. No desenvolvimento de nossa pesquisa perceberemos como, principalmente, seu teatro foi influenciado por essa questão. (CASTRO, 2002:68)

³ Para a sociedade puritana e preconceituosa da época, tal fato foi visto de forma extremamente negativa. O fato de um marido trair a esposa era considerado, de certa forma, uma atitude até que prevista, não merecendo destaque nas páginas dos jornais, mas uma esposa trair o marido não era concebível, portanto, era matéria relevante para a publicação jornalística.

O pai de Nelson, Mário Rodrigues, sentindo-se responsável pela morte de seu filho, Roberto, já que aquele tiro seria endereçado a ele, não resistiu muito tempo e faleceu depois de pouco mais de dois meses do assassinato de Roberto.

Com poucos anos depois, Jofre Rodrigues, com vinte e um anos, o irmão com quem Nelson mais se identificava, também faleceu, vítima de tuberculose, a mesma doença que tanto fez Nelson sofrer. Outro marco na vida de Nelson foi em 1967, quando uma chuva torrencial vitimou seu irmão, Paulo, sua esposa, seus filhos e sua sogra, no desabamento do prédio em que moravam.

Todos esses acontecimentos marcaram a vida de Nelson Rodrigues. A tuberculose e a úlcera também o acompanharam por toda a sua vida. A doença e a falta de dinheiro sempre estiveram presentes em suas vidas. Mesmo trabalhando muito, não havia dinheiro suficiente para que tivesse um padrão de vida mais alto, já que naquela época o trabalho dos jornalistas era mal remunerado, o que os obrigava a ter vários empregos, para sobreviver.

Nelson, no decorrer de sua vida, escreveu para muitos jornais e sobre os mais variados assuntos: futebol, óperas, história em quadrinhos, folhetins, crônicas, romances, contos, novelas de TV, filmes e teatro. Muitas vezes escreveu folhetins usando pseudônimos, como Suzana Flag e Myrna. Tais folhetins, nascidos nos jornais, faziam tanto sucesso que, depois, migravam para o livro. Suas crônicas também eram originariamente publicadas nos jornais e depois passaram para os livros, que mostraram suas memórias e suas confissões⁴.

Por muitas pessoas era considerado reacionário⁵, já que Nelson Rodrigues fora íntimo dos militares, como por exemplo, do presidente Emílio Garrastazu Médici. Aos olhos de hoje, a simples menção a esse

⁴ O título desta tese nos remete a uma seleção de crônicas, produzida por Nelson Rodrigues intitulada "A vida como ela é..." Estas foram escritas primeiramente nos jornais e depois compiladas em um livro de crônicas de mesmo nome.

⁵ O próprio Nelson Rodrigues se assumiu como reacionário, quando lançou seu livro de crônicas intitulado *O reacionário*, publicado originalmente no *Correio da Manhã* e em *O Globo*.

nome nos faz lembrar uma época em que o Brasil vivia em absoluta falta de democracia. Porém, Nelson Rodrigues o considerava um grande estadista, uma esperança para a nação, não acreditando que no Brasil pudesse haver tortura, como muitos afirmavam. Nelson (1995:154) relatou em uma de suas crônicas a conversa íntima que tivera com esse presidente:

Quando fui falar com o presidente Médici, vários amigos sopraram:- 'Olha! Não fala em tortura'. Mas, justamente, eu queria falar em tortura. Comecei assim a nossa conversa:- 'Presidente, é pena que o senhor seja presidente'. Achava eu que deve ser difícil tornar-se íntimo de um presidente e dizer tudo a um presidente. Ele me respondeu, por outras palavras, que o Poder é uma espécie de órfão de amigos. Mas ele queria ser amigo de 90 milhões de brasileiros. No seu coração, isso não era uma frase, era um sentimento. (...)

'Arrisco: - 'Eu ia lhe fazer, presidente, uma pergunta desagradável'. Interrompeu: -'Faça qualquer pergunta'. Começo:- 'Diz a imprensa européia que a tortura no Brasil foi institucionalizada, que não chega nem a ser uma impiedade, mas uma técnica'.

'Não sei se chamarei isso de ignomínia ou obtusidade. Não, obtusidade não é. É uma ignomínia. Os que procuram degradar o Brasil, ou fora do Brasil, ou aqui dentro, sabem o que fazem e por que o fazem. Vamos aos fatos. É um problema de raciocínio. Houve o seqüestro do embaixador americano. Os terroristas apresentaram uma lista de quinze outros terroristas presos, cuja libertação exigiam. Esperávamos o seqüestro? Tínhamos ciência prévia dos nomes que os criminosos iam selecionar? Óbvio que não. E o Brasil pode devolver os quinze terroristas intactos, sem um arranhão, inclusive um velho de setenta anos. Em seguida, houve o caso do cônsul japonês. Os terroristas exigiram cinco outros terroristas presos. Deviam estar massacrados, se acaso a tortura estivesse institucionalizada. E que viu o Brasil, e que viu o mundo? Viram que os prisioneiros não tinham marca de nenhuma violência física. Vinte terroristas que saíram do Brasil e, repito, intactos, sem um arranhão. Quero que me digam: - e a tortura? Alguns não

queriam nem sair do Brasil. (...) Segundo a vil campanha que fazem contra nós, os únicos que não usam a violência nem praticam o terrorismo são, precisamente, os terroristas. Chamam-se terroristas, não se sabe por quê. Mas são ótimos assassinos, excelentes seqüestradores, assaltantes da melhor qualidade”.

De fato, percebemos como Nelson Rodrigues admirava o presidente Médici e, por isso, o inocentava de todas as acusações. Na verdade, ele só se convenceu de que realmente havia tortura naquela época quando seu próprio filho, também chamado Nelson, entrou para a clandestinidade e se tornou um membro ativo da organização Movimento Revolucionário 8 de outubro, MR-8, que lutou contra o regime militar de 1964. Nelsinho foi preso e torturado, e Nelson, que tanto intercedera junto ao presidente, para que este soltasse alguns de seus amigos da prisão, nada pode fazer em benefício de seu filho, já que este recusara qualquer ajuda vinda da parte dos militares.

Mas, por outras pessoas, Nelson Rodrigues era considerado comunista, já que seus textos, tanto jornalísticos, quanto teatrais mostravam uma concepção de família, que abalava os tradicionais e rígidos conceitos morais preconizados da época.

Fernanda Montenegro (2008) assim se pronuncia sobre seu companheiro de teatro:

Nelson era incontrolável. E coerente. Insistiu em escrever suas peças, tendo como foco o ser humano no desarvoreamento de quem está fora do paraíso celeste pelo pecado original. Tudo isso foi tomado como um insulto à época dos militares, época da radicalização em que o teatro se tornou engajado, quase todo voltado para a denúncia social. O Nelson não se abalou com isso. Ele não fez o teatro da moda, o teatro solicitado, quase impingido pelas terríveis circunstâncias político-sociais.

Não fez por que não era a linguagem dele. Nunca foi. Nunca foi doutrinário, didático.

De fato, a maneira adequada de tentar compreender esse ser humano, é não defini-lo de maneira estanque, porque, na verdade, ele não foi nem santo nem canalha, nem bom nem mau, já que foi basicamente um ser humano complexo e profundamente perplexo diante de uma sociedade arraigada à força da tradição.

1.2. O dramaturgo

Tradicionalmente, uma peça de teatro se inicia depois do terceiro toque da campainha, as badaladas de Molière, com a abertura das cortinas. A partir desse momento, uma outra realidade é vivenciada no palco. O cenário, que até então é, grosso modo, feito de cartolina e tinta é transformado em um espaço constitutivo de uma nova realidade, num tempo que pode ser totalmente diferente do real. A ficção tem início, e os atores assumem, nesse momento, uma nova personalidade, com outros nomes, em outros espaços. Atores se transformam em personagens, espaço cênico se transforma em um lugar específico, em que uma nova vida é desenvolvida. O texto escrito, produzido anteriormente à encenação, se transforma em fala entre personagens. Mas, toda essa representação é norteadas segundo as intenções do autor, para cada obra teatral. Sobre essa nova realidade representada no palco, Cândido (1972:29) afirma:

o mundo mediado no palco pelos atores e cenários é de objectualidades puramente intencionais. Estas não têm referência exata a qualquer realidade determinada e adquirem tamanha densidade que encobrem por inteiro a realidade histórica a que, possivelmente, dizem respeito. A

ficção ou mimesis reveste-se de tal força que se substitui ou superpõe à realidade.

Dessa maneira, no palco, enquanto a peça teatral durar, haverá a suspensão da realidade vigente, e uma nova realidade prevalecerá. A enunciação será totalmente outra. Mas essa ficção está a serviço do que o autor idealiza para aquela situação. Podemos observar, juntamente com Booth (1980:167) que a concepção de autor de uma obra literária pode ser melhor compreendida quando percebemos um autor implícito, que é o autor da obra, e o homem a sério, que é o ser histórico. Ou, como diz Urbano (2000:45):

Assim desdobrados, autor físico e autor da obra podem permitir apreciações inéditas, na hipótese de que o texto possa contar signos de um e de outro; de ocorrência inequívoca quanto ao Autor 2 [autor da obra], duvidosa quanto ao Autor 1 [autor físico].

Em nosso estudo, o autor 1, o homem histórico, ou o autor físico, é Nelson Rodrigues, o ser humano do qual fizemos referência no item 1.1. O autor 2, ou o autor da obra é o dramaturgo que escreveu as dezessete peças teatrais. Sobre esse tipo de autor, Maingueneau (1996: 160) acrescenta:

No teatro, estamos diante de interlocutores aparentemente autônomos, mas cujo conjunto de enunciados, a peça, está relacionada a uma fonte enunciativa invisível que, com M. Issacharoff, seria possível chamar de **arquienunciador**. (...) O arquienunciador é uma instância distinta do escritor, encarrega-se de uma rede conflitual de posições enunciativas.

Assim, o arquiênunciador, na nossa pesquisa o dramaturgo Nelson Rodrigues, é a voz responsável pela interação das personagens, nas diversas peças teatrais. As intenções específicas desse dramaturgo são efetivadas por intermédio das vozes das personagens.

Consideramos, juntamente com os autores citados, que as peças teatrais são idealizações do autor da obra, e não reflexos biográficos do autor, enquanto homem histórico, mas não podemos deixar de considerar que há nessas peças teatrais focalizadas, em relação à temática utilizada, uma tendência em tratar do tema da morte, o que poderia nos levar a pensar em certa aproximação temática de seu teatro com o autor, ser histórico, já que como vimos a morte afetara significativamente o homem Nelson Rodrigues:

E confesso: - o meu teatro não seria como é, nem eu seria como sou, se eu não tivesse sofrido na carne e na alma, se não tivesse chorado até a última lágrima de paixão o assassinato de Roberto. (Rodrigues, 2001, p. 84)

Essa questão autoral de textos literários, contudo, é muito abrangente e complexa, e não é nosso objetivo, no presente trabalho, analisar essa questão. Uma frase de Nelson Rodrigues mostra a posição dele em relação à questão da autoria em suas peças: “Como artista, sou capaz de muita coisa, menos de uma mensagem. Ninguém vai ao teatro para ver o que pensa o autor. Vai para ver o que pensa o personagem.” (Castro, 1997: 162). Ou seja, Nelson Rodrigues admite que, enquanto artista ele cria personagens, novos mundos, novos tempos, que terão suas existências, enquanto durar a cena dramática. Não se trata de passar uma mensagem ao espectador, mas, sim de mostrar novas realidades concebidas pelo artista.

1.3. Temática das peças

Como vimos acima, o tema da morte perpassa todo o teatro de Nelson Rodrigues. Essa temática é sua maior fixação. Na recente peça *17 vezes Nelson. O inferno de todos nós*⁶, o diretor teatral Nelson Baskerville selecionou 17 cenas das 17 peças de Nelson Rodrigues, e concebeu essa história de tal maneira que a morte tornou-se uma personagem que literalmente fez parte de todas as cenas.

Assim, uma mulher vestida de negro da cabeça aos pés caminha muito lentamente por entre o público, antes de a peça iniciar, e depois de iniciada, essa mulher de negro continua sua lenta caminhada por entre as personagens. Sua presença negra e silenciosa paira por sobre todas as personagens. Essa imagem concreta da morte deixa passar o fio condutor que norteia todas as peças do dramaturgo Nelson Rodrigues.

Outro tema que faz parte da maioria das peças de Nelson Rodrigues diz respeito à concepção de família, em que há um abismo entre o nível da aparência e o nível da realidade, porque as famílias são, em geral, retratadas de maneira harmoniosa e feliz, o que constitui o plano das aparências, mas a realidade de cada um dos núcleos familiares é bem diferente disso.

Por exemplo, em *Os Sete Gatinhos*, por trás de uma aparente família bem constituída, há um pai que encoraja suas filhas à prostituição. Por trás da mãe de família, zelosa por suas filhas, há grande insatisfação, manifestada pelas pichações que ela mesma faz em seu banheiro. Por trás da filha angelical, que se casaria virgem, há a mulher que se entrega intensamente em um relacionamento sexual. Há o predomínio de uma visão de mundo em que a realidade é muito diferente da aparência⁷.

⁶ Assistimos a essa peça no dia 07 de abril de 2007, no teatro Júlia Bergmann, em São Paulo.

⁷ Há esse paradoxo entre aparência e realidade também em várias de suas peças teatrais, além de muitas de suas crônicas.

Em *Álbum de Família*, essa situação fica fortemente marcada, quando observamos a personagem, denominada genericamente por SPEAKER⁸, que conta a história de uma família, como se fosse um observador que só enxerga o lado idealizado das aparências. Essa personagem não possui um nome próprio, mas tem *status* de personagem, com suas falas escritas após o travessão, como todas as demais.⁹

Há um diálogo travado entre a personagem speaker e a rubrica, que mostra esse abismo ante a aparência e a realidade. É como se essa questão adquirisse vida própria na história, nas vozes do speaker e da rubrica. Vejamos a rubrica:

(...). NOTA IMPORTANTE: o mencionado speaker, além do mau gosto hediondo dos comentários, prima por oferecer informações erradas sobre a família.). (O speaker é uma espécie de Opinião Pública) (*Álbum de família*, pág. 55)

Percebemos que a rubrica faz um julgamento das falas da personagem speaker, quando enuncia que essa personagem tem mau gosto, e que emite informações erradas sobre a família.

A fala do speaker relata o lado idealizado das aparências, ao comentar fotografias do álbum de casamento. Sua voz enuncia uma fala que é a reprodução do que a sociedade da época esperava dos seres humanos, como, por exemplo, a certeza da fecundidade de um jovem casal, o amor eterno entre os nubentes, a timidez da jovem esposa, que acaba de se casar, entre tantas outras condutas almejadas pela sociedade da época.

⁸ Esse speaker é, segundo a rubrica da peça, “uma espécie de Opinião Pública”, já que emite opiniões da perspectiva de quem tudo assiste e julga somente pelas aparências.

⁹ Na peça mencionada acima 17 vezes Nelson. O inferno de todos nós, a personagem speaker utilizou um microfone para narrar suas opiniões sobre o álbum de família.

Abaixo, os primeiros comentários do speaker:

SPEAKER– Primeira página do álbum. 1900. 1 de janeiro: os primos Jonas e Senhorinha, no dia seguinte ao do casamento. Ele, 25 anos. Ela, 15 risonhas primaveras. Vejam a timidez da jovem nubente. Natural – trata-se da noiva que apenas começou a ser esposa. É isso sempre deixa a mulher meio assim. Naquele tempo, moça que cruzava as pernas era tida como assanhada, quiçá sem- vergonha – com perdão da palavra.(*Álbum de família*, pág. 55)

As escolhas lexicais selecionadas nesse enunciado mostraram, nessa voz do speaker, os valores cristalizados da época, em relação, principalmente, à mulher e ao casamento. Essa personagem, ao utilizar a frase feita “risonhas primaveras”, enuncia a idealização da juventude como uma época obrigatoriamente feliz. O speaker, ao enunciar que é “natural” a timidez da jovem esposa, marca uma característica considerada pela sociedade da época como a única esperada. Quando esse speaker diz “a mulher fica meio assim”, há implícito que o pudor e o recato são características fundamentais de todas as mulheres que se casam. É o que a sociedade espera de uma noiva. O uso de “naquele tempo” pelo speaker cria o efeito de sentido de distanciamento, de que essa personagem, speaker, não faz parte do tempo em que está narrando, já que as fotografias foram tiradas em um tempo anterior ao da enunciação do speaker. Ao relatar que “moça que cruzava as pernas era tida como assanhada, quiçá sem vergonha” revela uma crítica contundente ao comportamento feminino, que por ventura saísse da idealização da pureza feminina.

A rubrica, apesar de parecer validar a voz do speaker, se opõe a ela:

(Desfaz-se a pose. Jonas quer abraçar Senhorinha que, confirmando o speaker, revela um pudor histérico.) (*Álbum de família*, pág. 56)

A rubrica enuncia que está confirmando o speaker, mas na verdade, a rubrica enfatiza o que foi dito, de maneira atenuada, pelo speaker. “Timidez da jovem nubente” transforma-se em “pudor histérico”. O speaker, sendo a voz da opinião pública, enuncia somente a idealização da realidade, as aparências, portanto, essa timidez da nubente é um comportamento esperado pela sociedade. Enquanto a rubrica, sendo a voz responsável do autor 2 da obra, enfatiza o “pudor histérico”.

O speaker continua a emitir juízo de valor em relação à fotografia: “Speaker - Tão bonito pudor em mulher!”. Abaixo, outro exemplo da fala do speaker:

SPEAKER – Partem os românticos nubentes para a fazenda de Jonas, em S. José de Golgonhas. Longe do bulício da cidade, gozarão a sua lua-de-melzinha. Good-bye, Senhorinha! Good-bye, Jonas! E não esquecer o que preconizam os Evangelhos: “Crescei e multiplicai-vos!” (*Álbum de família*, pág. 56)

O speaker, nesse fragmento, também enuncia o que a sociedade da época considerava como prioridade em um casamento, a procriação. Mas, esse enunciado não começa simplesmente ditando essa norma, o que conferiria um caráter essencialmente impositivo. Há toda uma forma gradativa para enfatizar a idéia principal de que o casamento deveria basear-se no dever da procriação.

Assim, no início do enunciado, a escolha da expressão “românticos nubentes” nos remete a uma atmosfera de romance e prazer sexual do casamento. Em seguida, há a expressão “lua-de-melzinha”,

que também possui o mesmo campo lexical de “românticos nubentes”, só que é mais atenuado o efeito de sentido do prazer, já que o uso desse diminutivo tende a diminuir tal efeito de sentido. É uma lua de mel, tendencialmente, menos erotizada.

Como o speaker é responsável por enunciar as normas da sociedade, e essas são fortemente associadas ao cristianismo, há a intenção em não aproximar a instituição do casamento com o prazer, mas sim com o dever da procriação. Somente na última parte do enunciado, o speaker enuncia o que julga ser mais relevante, mas utiliza, para dar maior credibilidade ao seu enunciado, a voz da autoridade máxima nesse assunto, que considera ser a voz da Igreja.

O uso do imperativo afirmativo, e a 2ª pessoa do plural marcam o efeito de sentido de imposição na voz da autoridade da igreja (“crescei e multiplicai-vos”).

A loucura também faz parte dos temas abordados pelo dramaturgo. Assim, por exemplo, na peça teatral *A Mulher sem pecado*, a personagem D. Aninha permanece o tempo todo sem falar nada, só enrolando um paninho. Ela é definida pela rubrica, como “uma doida pacífica”. Em *Toda nudez será castigada*, a personagem Olegário afirma em determinado momento à Geni, sua amante, sobre o comportamento de seu filho Serginho: “Tenho medo que esse menino¹⁰. Geni, há entre nós e a loucura um limite que é quase nada. Não quero que meu filho enlouqueça! Não quero que ele sofra.”

Temas como a mentira e a corrupção freqüentemente estão presentes em suas peças teatrais. A imprensa e a polícia são recorrentemente descritas como mentirosas e corruptas, por exemplo, na peça teatral *O beijo no asfalto*, em que polícia e imprensa se unem na criação de um fato mentiroso, a fim de obterem benefícios escusos.

¹⁰ Aqui há um procedimento muito comum nas tragédias cariocas, que é a interrupção da frase. É como se fosse uma conversação natural em que os falantes interrompem seus enunciados por acreditarem que seus interlocutores já compreenderam o assunto. Olegário não queria admitir que seu filho era louco, portanto, ele interrompe seu pensamento, e começa novo enunciado, falando genericamente sobre a loucura.

O dramaturgo costumava colocar nomes de seus amigos às personagens de suas peças, por exemplo, em *O Beijo no Asfalto*, Nelson deu o nome de seu colega de jornal, Amado Ribeiro, à personagem, também jornalista, que é retratada como profissional mentiroso e corrupto. Nessa mesma peça, Nelson Rodrigues utilizou tanto o nome do jornal em que trabalhava *Última Hora*, como o nome do diretor desse jornal, Samuel Wainer, de uma maneira que enfatizava o caráter mentiroso do jornal. Tal fato fez com que Nelson Rodrigues se sentisse pressionado a pedir sua demissão a Samuel Wainer, que prontamente o demitiu.

Nelson chegou também a colocar o nome de seu amigo Otto Lara Resende¹¹ como título da peça teatral: *Otto Lara Resende, ou Bonitinha, mas ordinária*, em que esse jornalista mineiro aparece como suposto criador da frase: “o brasileiro só é solidário no câncer”, pronunciada muitas vezes nessa peça.

Com a temática sexual aflorando em seus textos, o dramaturgo acumulou durante sua existência a fama de “tarado”, porque o público e a grande parte da crítica queriam que Nelson retratasse pessoas comuns, e não aquelas personagens que se pareciam livres de qualquer freio moral. Mas, o dramaturgo assim se pronunciou em relação ao seu teatro:

A ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. A partir do momento em que Ana Karetina, ou Bovyary, trai, muitas senhoras da vida real deixarão de fazê-lo. (Castro, 1997:161)

Em *Crime e castigo*, Raskolnikov mata uma velha e, no mesmo instante, o ódio social que fermenta em nós está diminuído, aplacado. Ele matou por todos. E, no teatro, que é mais plástico, direto e de um impacto tão

¹¹ Otto Lara Resende, ao entrevistar Nelson Rodrigues, relatou o seu incômodo em ter seu nome, como título de peça teatral desse dramaturgo. (SOUZA, 2008).

mais puro, esse fenômeno de transferência torna-se mais válido. (op.cit.)

Para salvar a platéia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros. (op. cit.)

1.4. O Teatro rodriguiano

O dramaturgo começou a escrever teatro em um Brasil acostumado a assistir peças que, de maneira geral, eram feitas com a finalidade de divertir à platéia. Se não eram comédias, eram dramas de autores estrangeiros, traduzidos para o português com uma linguagem empolada, desconectada da realidade lingüística. As peças ficavam em cartaz uma ou duas semanas, os artistas pronunciavam suas falas, que eram sopradas pelo ponto¹². Os atores mais famosos faziam algumas improvisações adequadas aos objetivos da peça, o que culminava com o riso da platéia¹³.

Com a comédia sendo a tônica do teatro nacional, Nelson Rodrigues ficara animado com a possibilidade de conseguir um aumento nos seus parcos rendimentos, com a criação de alguma comédia. Só que não conseguiu efetivar tal intuito, já que sua primeira peça teatral, *A mulher sem pecado* (1941) foi extremamente triste. A personagem Olegário, com extremado ciúme de sua mulher, Lídia, simula estar paralítico durante toda a peça, a fim de testar a fidelidade de sua

¹² O ponto era um recurso utilizado no teatro que consistia em ler em voz alta para o ator que estava em cena.

¹³ Segundo Prado (2003:19): "as frases enxertadas com maior ou menor habilidade, não surpreendiam e não chocavam ninguém, uma vez que faziam parte das regras do jogo, sendo bem recebidos tanto pelo autor, que ficava feliz com o enriquecimento de sua peça, quanto pelos espectadores, que, de qualquer forma, tinham vindo ao teatro para ver menos a comédia do que um determinado ator".

esposa. Quando o marido se levanta da cadeira e confessa sua mentira, Lídia, desesperada pelo engodo, resolve fugir com o motorista.

Nelson não encontrou diretores e atores dispostos para representar tal peça teatral, porque eles intuíaam que a história não agradaria ao público, acostumado às comédias ligeiras. Somente em 1942 *A mulher sem pecado* foi encenada pela primeira vez, graças à interferência, por exemplo, de Manuel Bandeira, que comentara, na época, não gostar do teatro nacional, feito apenas para o entretenimento. O poeta também se irritava com o tom eloqüente que os atores usavam para enunciar seus diálogos, porém *Mulher Sem Pecado* realmente impressionou Manuel Bandeira, porque a construção dos diálogos transmitia um tom de espontaneidade da fala natural.

Entretanto, a recepção dessa peça teatral não foi a esperada pela crítica da época e pelos espectadores, por isso permaneceu em cartaz por apenas duas semanas.¹⁴

A peça seguinte de Nelson Rodrigues, *Vestido de noiva* (1943), consagrou-o como autor teatral. Era inovadora em todos os sentidos: apresentava atores e cenários que mudavam rapidamente, como no cinema. A simultaneidade de planos realidade, memória e alucinação, aliada ao uso de um português coloquial do Brasil, sem “tom de oratória”, fizeram dessa peça um marco divisor, e o teatro passou a ser visto como aquele de, “antes e depois de *Vestido de Noiva*”.

A circunstância em que a peça surgiu no cenário teatral brasileiro foi também diferente de tudo o que acontecera antes. Nunca se viram tantos ensaios realizados para a encenação de uma peça e, igualmente, nunca houve tanta dedicação dos envolvidos em uma peça no teatro brasileiro. Foram oito meses de ensaios. O grupo responsável pela

¹⁴ As palavras de Magaldi (1981a:14) esclarecem o cenário político da época: “Naqueles anos – não se pode esquecer – já se instaurara no Brasil a férrea ditadura do Estado Novo, em consequência do golpe getulista de 10 de novembro de 1937. Ainda está para ser estudado o estupro sofrido pelo teatro com a violenta censura então imposta a toda a vida do País. Com o passar do tempo, tende-se a esquecer que muitas diretrizes artísticas e literárias refletem o clima político da época. A análise introspectiva de *A Mulher Sem Pecado* poderia ser a única saída criadora permitida a Nelson pela ditadura de Getúlio Vargas.

atuação, *Os Comediantes*, era formado por jovens inexperientes de uma classe social privilegiada. Não havia o tradicional *ponto* nessa peça, porque quem não soubesse exatamente palavra por palavra do texto, não participava do espetáculo. Os jovens inexperientes eram, então, comandados por um diretor polonês extremamente severo, Ziembinsky. Prado (2003:40) esclarece que *Vestido de Noiva*:

diferia com efeito de tudo o que se escrevera para a cena entre nós, não apenas por sugerir insuspeitadas perversões psicológicas, a seguir amplamente documentadas em outros textos do autor, mas, principalmente, por deslocar o interesse dramático, centrado não mais sobre a história que se contava e sim sobre a maneira de fazê-lo, numa inversão típica da ficção moderna.

Vestido de Noiva, *Álbum de Família* (1946)¹⁵, *Anjo Negro* (1947)¹⁶ e *Senhora dos afogados* (1947)¹⁷ formavam o que o próprio Nelson Rodrigues denominou por “teatro desagradável”, já que tratava de temas, considerados na época, como pesados. A platéia, acostumada a assistir peças de entretenimento, não desejava ver no teatro personagens que se matavam, pactos de morte, traição, incestos e loucura.

A peça seguinte, *Dorotéia* (1949) foi muito mal recebida, também, e se tornou um verdadeiro fracasso de bilheteria. Além dessa, a *Valsa nº. 6* (1951), um monólogo, escrito para sua irmã Dulce, seguiu a mesma temática “desagradável” e, também não obteve sucesso.

Algum tempo depois, Samuel Wainer, do jornal *Última Hora* contratou Nelson Rodrigues para escrever uma coluna diária baseada

¹⁵ Interditada pela censura em 1946, e liberada em 1965, mas somente encenada em 1967 (Castro, 2002: 425).

¹⁶ Interditada pela censura 1948 e liberada poucas semanas depois (Castro, op. cit.).

¹⁷ Interditada pela censura em 1948, e liberada em 1953 (op. cit.).

em fatos do cotidiano. O teatrólogo, com sua prodigiosa imaginação criou “A VIDA como ela é...”, o que, finalmente, cativou o gosto popular. Primeiramente foram histórias que se passavam sem um local definido e com personagens sem muito carisma, mas depois o autor percebeu a importância de contar histórias que tivessem relação com a sua cidade, o Rio de Janeiro, e com personagens, que tivessem alguma coisa em comum com os habitantes cariocas. Suas personagens tinham profissões simples, como contínuos, escriturários, ou eram retratados como desempregados ou desocupados, tendo em comum a zona norte da cidade do Rio de Janeiro. Ainda eram histórias tristes, que falavam principalmente de adultérios e mortes, mas era o cotidiano dessa cidade e suas personagens. A popularidade desses folhetins atingiu níveis surpreendentes.

A primeira peça que Nelson Rodrigues escreveu depois da fase “desagradável” foi *A Falecida*, que falava em cena, no Teatro Municipal, sobre assuntos como futebol, o que era considerado, para os parâmetros da época, um descalabro. Sua produção jornalística influenciara essa nova fase de seu teatro, já que, a partir de *A Falecida*, o cotidiano carioca foi incorporado em suas tragédias cariocas. Depois, surgiram outras peças: *Perdoa-me por me traíres* (1957), *Viúva, porém honesta* (1957), *Os sete gatinhos* (1958), *Boca de Ouro* (1959), *Beijo no Asfalto* (1960), *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (1962), *Toda Nudez será castigada* (1965), *Anti- Nelson Rodrigues* (1973) e *A Serpente* (1978).

1.5. Classificação do teatro rodriguiano

As dezessete peças teatrais de Nelson Rodrigues, agrupadas segundo sua cronologia, tiveram, a pedido do próprio dramaturgo ao crítico teatral Sábato Magaldi, um novo arranjo, em meados de 1980. Tal reordenação do teatro rodriguiano enfatizava a temática dominante em cada peça, assim: Vol 1: Peças Psicológicas: *A Mulher sem pecado, Vestido de Noiva, Valsa nº 6, Viúva, porém honesta e Anti-Nelson Rodrigues*. Vol.2: Peças Míticas: *Álbum de família, Anjo negro, Dorotéia e Senhora dos afogados*. Vol. 3: Tragédias Cariocas: *A falecida, Perdoame por me traíres, Os sete gatinhos e Boca de Ouro*. Vol. 4: Tragédias Cariocas: *O beijo no asfalto, Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária, Toda nudez será castigada e A serpente*. Essa divisão foi comentada pelo próprio organizador nos seguintes termos:

Cumprasse assinalar que a divisão tem ainda um intuito didático, porque as características nunca se mostram isoladas, sob pena de empobrecer o universo do ficcionista. As peças psicológicas absorvem elementos míticos e da tragédia carioca. As peças míticas não esquecem o psicológico e afloram a tragédia carioca. Essa tragédia carioca assimilou o mundo psicológico e o mítico das obras anteriores. Poucos dramaturgos revelam, como Nelson Rodrigues, um imaginário tão coeso e original, e com um espectro tão amplo de preocupações psicológicas, existenciais, sociais e estilísticas. (Magaldi:1981a:8)

Antes de tratar das “tragédias cariocas”, que são, de fato, o nosso *corpus*, cumpre investigar o que significa o termo tragédia no contexto dos gêneros do discurso. Em primeiro lugar, tem-se que o gênero literário *Tragédia*, conforme ensinou Aristóteles, primeiro e grande estudioso dessa questão, consiste no relato de um infortúnio de grandes

proporções, motivado por um erro inesperado, que envolvia pessoas merecedoras de consideração. São estas as palavras de Aristóteles (1993: 37), na definição da Tragédia:

imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o 'terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções'.

Segundo tal conceito, "as ações de caráter elevado" eram executadas por pessoas que pertenciam às mais altas camadas sociais, não havendo possibilidade de que pessoas de origem humilde (homem médio ou, ainda, o escravo) fossem capazes de protagonizar uma Tragédia. Essa linguagem ornamentada¹⁸ a que Aristóteles fez referência consistia em uma linguagem trabalhada e refletida pelo autor, conforme as diversas partes¹⁹ que /constitui a Tragédia. Ainda segundo Aristóteles, "a parte mais importante é a trama dos fatos, pois a Tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida..." (Op. cit., p.41)

As personagens das Tragédias clássicas eram normalmente deuses, semideuses e heróis lendários. A personagem principal costumava desafiar esses grandes deuses, ou o desafio era perante o próprio destino. Esse tom descomedido da personagem principal era atenuado com as reflexões sensatas vindas do coro. Segundo a concepção de Aristóteles, a tragédia tinha por objetivo desencadear uma catarse das tendências imorais de cada espectador. Saraiva (1976: 278) apoiado nas idéias de Aristóteles explica:

¹⁸ "Digo ornamentada a linguagem que tem ritmo, harmonia e canto, e o servir-se separadamente de cada uma das espécies de ornamentos significa que algumas partes da Tragédia adotam só o verbo, outras também o canto." (op. cit., p.37)

¹⁹ "É portanto necessário que sejam seis as partes da Tragédia que constituam a sua qualidade, designadamente: Mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e Melopéia." (Ibidem, p.39)

A estética da tragédia estaria em íntima relação com o seu próprio princípio ético, segundo o qual a virtude consiste em saber evitar os extremos e excessos. Contudo, é na contradição entre essa estética e a heroicidade desmesurada e subversiva que reside, para nós, o interesse mais profundo de muitas tragédias gregas.

A ação das personagens da Tragédia não era situada em determinado tempo ou época, porque se desenvolviam em um espaço e um tempo míticos. Sobre as tragédias clássicas, Saraiva (op. cit.) comenta que

em Ésquilo tem um tom acentuadamente religioso, de oposição entre o herói e o destino, ou os deuses; em Sófocles o aspecto heróico da *hybris* é mais acentuado e visa, por vezes, prepotências humanas; em Eurípedes o protagonista anda à mercê, não tanto de forças externas (sobrenaturais ou tirânicas), como da lógica interna de uma paixão irreprimível, num mundo de acasos, de forças cegas e irresponsáveis. Apesar disso e apesar de ter feito pela primeira vez do amor o tema fundamental do teatro, Eurípedes dilui a humanidade dos seus temas num rebusque de truculências patéticas, de tiradas retóricas, e resolve por vezes os conflitos por forma demasiado brusca, graças à cômoda intervenção de uma divindade (*deus ex machina*).

A Tragédia retratada acima sofreu, ao longo do tempo, mudanças em relação a sua forma, como, por exemplo, a alteração do número de atos, inicialmente cinco, passando para três. O coro, que exercia grande papel neste gênero, foi paulatinamente perdendo sua importância.

As peças teatrais de Nelson Rodrigues, especificamente *Álbum de família*, *Anjo negro* e *Senhora dos afogados* foram assim explicadas por Lopes, 2007: 230:

Uma certa idéia de teatro, então, mais do que uma certa idéia de tragédia, que não se inscreve como uma tragédia moderna. Realizar uma tragédia moderna seria a pretensão de escrever, de estabelecer uma visão de mundo – atual – no quadro do que se chama comumente de tragédia. Seria afirmar, portanto, a possibilidade da tragédia no mundo moderno – seja enquanto gênero dramático seja enquanto sentimento ou interpretação. (...) Ele [o trágico] não se esgota nos clichês de tragédia, constituindo-se antes num ponto – num momento – em que a realidade da obra fala de si. Mas o trágico aparece de maneira privilegiada no teatro de Nelson Rodrigues na insistente utilização, por parte do autor, desses clichês de tragédia. O que não significa que realize tragédias – num sentido estrito e acadêmico -, mas sim uma obra teatral moderna que tem ‘o poder de criar a vida e não imitá-la’

Assim, o teatro de Nelson Rodrigues teve, em um primeiro momento, a fase que cunhou de “desagradável”, em que mostrava personagens imersos em situações complexas e distantes da realidade. A fase seguinte, as Tragédias cariocas, iniciada pela peça teatral *A Falecida*, inseriu as personagens, pessoas comuns, em uma realidade próxima ao cotidiano carioca. O dramaturgo não se limitou a copiar a vida real, mas recriou a “vida como ela é...”. Sobre essas tragédias cariocas nos deteremos no próximo capítulo.

Capítulo 2 - As tragédias cariocas

2.1. Aspectos Gerais

Nas tragédias cariocas, o dramaturgo construiu histórias apoiadas no cotidiano carioca, como uma espécie de releitura do gênero da tragédia clássica, adaptado aos novos costumes. Lopes (op. cit., 221) afirma:

É o cotidiano que se oferece como matéria-prima para o drama – e temos uma tragédia *carioca*, portanto, uma tragédia cotidiana, mas onde não se trata de mostrar, de ilustrar esse cotidiano, pois este não é, em última instância, o assunto desta tragédia. Ele capta o clichê – o futebol, a crença religiosa, um simples gesto de palitar o dente – na construção do drama.

Assim, o cotidiano era usado nas tragédias cariocas, como a “construção do drama”, e não meramente para exemplificar uma realidade.

O *coro*, por exemplo, retratava, de maneira geral, a voz, quer seja na figura de vizinhos, de parentes ou de amigos. Tal manifestação dessa voz retratava o que ditava a norma da sociedade, isto é, o que tradicionalmente era definido como lei. Havia, portanto, uma aproximação entre o *coro* da tragédia clássica e o da tragédia carioca, pois em ambos percebia-se a voz coletiva que era a responsável pela evocação da tradição.

Iesky (2003:32) comenta, sobre as personagens da tragédia clássica, que também, com o passar do tempo, sofreram alterações:

Somente no século passado é que o desenvolvimento da tragédia burguesa pôs fim à idéia de que os protagonistas do acontecer trágico deveriam ser reis, homens de Estado ou heróis. (...) E em lugar da alta categoria social dos heróis trágicos, coloca-se agora outro requisito, que eu poderia configurar como considerável altura da queda: o que temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça iniludível. Isso indica, ao mesmo tempo, outra coisa, não menos importante. A autêntica tragédia está sempre ligada a um decurso de acontecimento de intenso dinamismo.

Assim, essa “queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça iniludível” pode ser percebida na maioria das peças teatrais de Nelson Rodrigues, já que observamos, no início de cada peça, sempre uma ilusão da realidade perfeita, com famílias que aparentemente reproduziam uma norma exemplar de conduta, mas que, na verdade, em determinado momento emergia uma realidade bem diferente, bem mais perversa.

Isso ficou evidênte, de várias maneiras, em todas as tragédias cariocas de Nelson Rodrigues, mas foi na peça teatral *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, que, de fato, a personagem Peixoto definiu a instituição da família. Essa definição não se constituiu em uma voz particular e isolada de determinada personagem, mas, sim, refletiu a percepção de mundo que perpassava as tragédias cariocas de Nelson Rodrigues:

Peixoto – Acaba logo. Você diz que eu estou bêbado. Mas escuta. Toda a família tem um momento, um momento em que começa a apodrecer. Percebeu? Pode ser a família mais decente, mais digna do mundo. E lá um dia, aparece um tio pederasta, uma irmã lésbica, um pai ladrão, um

cunhado louco. Tudo ao mesmo tempo. Está ouvindo, Edgard? (*Otto Lara Resende, ou Bonitinha, mas ordinária*, pág. 295)

Em *Toda nudez será castigada*, há uma família aparentemente bem constituída, mas que na verdade é justamente o oposto. No nível das aparências há uma família formada por Herculano, que fica viúvo e mantém o luto por sua esposa, como sinal de respeito. Essa atitude é valorizada por todos na casa, desde as tias idosas, que cuidam de seu único filho, Serginho, até mesmo deste, que costuma freqüentar o cemitério, para conversar com sua mãe morta. Herculano, suas tias e seu único filho são representantes das normas sociais vigentes.

O mundo da ilusão vai perdendo espaço, e o nível da realidade se aproxima quando Herculano casa-se com Geni, uma prostituta, que o traí com o filho do marido. A terrível realidade também surge quando esse filho, que sempre fora cuidado pelas tias velhas, que o consideram um “anjo”, porque nunca conhecera o amor de uma mulher, acaba assumindo sua própria homossexualidade, ao fugir com o ladrão boliviano, que o deflorara na cadeia.

Outro exemplo dessa dualidade entre nível das aparências e nível da realidade está em *Os sete gatinhos*. A família é formada pelo pai, “Seu” Noronha, contínuo da câmara dos deputados, pela mãe, D. Aracy, que se dedica aos trabalhos de casa, e pelas filhas que trabalham para ajudar com as despesas no orçamento doméstico. A única filha que não trabalha é a caçula, Silene, que tem seu estudo em um colégio interno particular, financiado por suas irmãs. A idéia é a de manter Silene casta, para que esta consiga um “bom” casamento. A virgindade é aqui concebida como atributo fundamental para que a moça se case conforme dita à moral da época.

O que ocorre na realidade, porém, é que todas as irmãs além de trabalharem em seus modestos empregos, também se prostituem, com o consentimento de “seu” Noronha, a fim de garantir a manutenção de

seus ideais. O plano da realidade, todavia, se mostra cruel, e Silene é expulsa de sua escola, e se descobre que ela está grávida.

A visão de mundo que permeia as personagens das tragédias cariocas é baseada, de maneira geral, no ideal cristão, que dita as normas do bem viver da época. A noção do sacrifício é vista de maneira positiva, enquanto o prazer é considerado negativamente. O sexo só é avaliado de forma positiva se estiver associado ao casamento, mas sempre visando à procriação, nunca ao prazer. A valorização da virgindade na mulher antes do matrimônio, também, é uma espécie de norma de conduta. A morte é concebida como forma de redenção a todos os pecados, assim, é comum haver pactos de morte entre personagens.

Essa é de maneira geral a visão de mundo que está embrenhada no discurso dessas personagens. Para melhor explicar isso, recorreremos a Fiorin (2006b:32) que fala em formações ideológicas e formações discursivas:

Uma formação ideológica deve ser entendida como a visão de mundo de uma determinada classe social, isto é, um conjunto de representações, de idéias que revelam a compreensão que uma dada classe tem do mundo. Como não existem idéias fora dos quadros da linguagem, entendida no seu sentido amplo de instrumento de comunicação verbal ou não verbal, essa visão de mundo não existe desvinculada da linguagem. Por isso, a cada formação ideológica corresponde uma formação discursiva, que é um conjunto de temas e de figura que materializa uma dada visão de mundo. Essa formação discursiva é ensinada a cada um dos membros de uma sociedade ao longo do processo de aprendizagem lingüística. É com essa formação discursiva assimilada que o homem constrói seus discursos, que ele reage linguisticamente aos acontecimentos. Por isso, o discurso é mais o lugar da reprodução que o da criação.

Há nas personagens das tragédias cariocas uma visão de mundo, ou uma formação ideológica que dita os costumes, a moral, da época focalizada, e os discursos dessas personagens mostram essa visão de mundo. Assim, por exemplo, na peça teatral *Toda nudez será castigada* os discursos da personagem Herculano mostram uma visão de mundo em relação ao sexo, que tende a representar uma maneira como os brasileiros concebiam a sexualidade no Brasil, da década de 60, do século XX.

No discurso abaixo, Herculano conversa com sua tia, ferrenha defensora dos valores cristãos da sociedade, e lhe diz, mentirosamente, que nunca havia freqüentado uma casa de prostituição:

Herculano (desesperado) – Mas é falso! Rigorosamente falso! Todos os meus amigos sabem que eu tenho horror, horror da prostituta. Nunca entrei numa casa de mulheres. Só entrei uma vez. Em solteiro. Eu era rapazinho. Entrei e fugi logo, nunca mais. Entenda! Esse assunto, aliás. Mas compreendeu? Simplesmente, eu não acho a prostituta mulher. Não é mulher!

Assim, observamos que o discurso dessa personagem reproduz o que, de maneira geral, a sociedade estabelecia como a moral, ou os costumes da época. Podemos afirmar juntamente com Fiorin (op. cit.), que o discurso “é mais o lugar da reprodução que o da criação.”

Nelson Rodrigues, ao elaborar os diálogos de suas personagens, nas tragédias cariocas, mostra discursos que se aproximam muito da naturalidade e espontaneidade dos diálogos criados face a face. Pudemos observar essa aproximação entre a peça teatral escrita e a peça teatral executada no palco, quando assistimos e gravamos *O beijo no asfalto*, no dia 21 de setembro de 2006, no teatro Folha, em São Paulo. Constatamos que os atores reproduziram com fidelidade os diálogos escritos pelo dramaturgo, assim, tanto os enunciados quanto as

pausas, os abandonos do discurso são respeitados no palco, pelos atores. Às vezes, nessa representação cênica, pudemos observar que os atores tendem a abreviar maior número de palavras do que foi previsto no texto original, como por exemplo, *pra* ao invés de *para*, ou *tá* ao invés de *está*, mas nada de maior relevância.

Também, observamos que as personagens, na representação cênica tendem a repetir mais vezes as pessoas do discurso, do que foi previsto no texto original.

Após a representação de *O beijo no asfalto*, fizemos uma entrevista com os atores para colher informações acerca dessa peça teatral. Eles nos informaram que os diálogos que encenaram no palco foram os mesmos diálogos concebidos por Nelson Rodrigues. Não houve nenhuma adaptação desses discursos, para tentar aproximá-los da dinâmica da oralidade. Acreditamos que o texto escrito por Nelson Rodrigues se aproxima muito da oralidade dos diálogos produzidos em interações naturais, porque o dramaturgo elabora o texto escrito, sob a perspectiva do texto oral.

Sobre texto falado Crescitelli (1997:33) afirma:

Como o texto falado se apresenta 'em se fazendo' (processo e produto co-ocorrem) e é uma co-produção, no caso de diálogos, estando esses aspectos inscritos em sua natureza, é bastante natural que nos deparemos com construções sintáticas incompletas, interrompidas, sem que isso necessariamente implique que o texto apresenta falhas em nível discursivo.

Realmente, nas tragédias cariocas há incompletude sintática nos discursos das personagens, acompanhada de completude semântica

Realmente, nas tragédias cariocas há incompletude sintática nos discursos das personagens, acompanhada de completude semântica discursiva. Isso é próprio de conversações espontâneas, e não representa uma falha “em nível discursivo.”

A linguagem utilizada por Nelson Rodrigues em seu teatro é assim comentada por Magaldi (1992:54):

a qualidade literária não vem da frase lapidar, emitindo conceitos acabados. A construção nervosa, as elipses, os subentendidos dão mais dinamismo à presença física do ator.

De fato, se o diálogo das personagens fosse constituído por “frase lapidar, emitindo conceitos acabados” não transmitiria o efeito de sentido de espontaneidade das interações comunicativas naturais. Essa “construção nervosa, as elipses, os subentendidos” dos diálogos dessas tragédias cariocas conferem ao discurso teatral esse tom de naturalidade de conversação natural.

Sobre a linguagem das tragédias cariocas, Lopes (2007:100) comenta:

Os diálogos, de uma concisão extrema, são criados a partir das próprias imprecisões da linguagem familiar. Fala-se, mas nunca se diz tudo. O ritmo é sincopado: frases que param no meio, reticências, interjeições. Essas palavras traduzem o estado de espírito do personagem, integrando-se à representação e contando com ela para adquirir sua plena expressão.

Concordamos com a autora citada na questão da concisão da linguagem nos diálogos das personagens, contudo, não consideramos

que haja “imprecisões da linguagem familiar”, porque essa característica pode fazer parte dessas interações espontâneas, e os interlocutores são capazes de fazer a completude semântica discursiva, pois partilham conhecimento com os locutores.

Assim é o diálogo das personagens nas tragédias cariocas. Uma recriação de diálogos espontâneos, produzidos no cotidiano carioca.

A seguir, comentaremos cada peça teatral²⁰, e realizaremos um breve resumo de cada trama:

2.2. *A falecida*

A falecida foi apresentada pela primeira vez no Teatro Municipal, Rio de Janeiro, em 8 de junho de 1953, pela Companhia Dramática Nacional, sob a direção de José Maria Monteiro.

É a história da personagem Zulmira, moça pobre, e obcecada pela própria morte, que é casada com Tuninho, desempregado e aficionado por futebol. Ela, certa ocasião, inicia um relacionamento extraconjugal, com um homem rico e poderoso, chamado João Guimarães Pimentel. Esse relacionamento lhe será útil, quando mais tarde, ela vier a falecer.

Zulmira pede para que Tuninho lhe jure que fizesse um funeral para ela de primeira qualidade. Silenciosamente, ela elabora um plano para conseguir seu objetivo. Para isso, ela escolhe o caixão mais caro da funerária, e pede para que seu marido, sem fazer nenhum tipo de pergunta, assim que ela falecesse, procurasse um importante homem chamado João Guimarães Pimentel, que lhe daria a quantia desejada, bastando para isso, que Tuninho não se apresentasse como seu marido, mas sim como seu primo.

²⁰CF. MAGALDI. Teatro completo de Nelson Rodrigues, 3 e 4: tragédias cariocas/organização e introdução de Sábato Magaldi. –Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981c 1990, respectivamente.

Assim é feito, e quando Zulmira morre, Tuninho procura seguir à risca as recomendações de sua esposa e vai procurar o tal homem, pedindo a quantia desejada. Mas, quando Tuninho descobre que Zulmira fora amante de Pimentel, ele não pede o dinheiro, mas sim, passa a exigir tal quantia.

Com o dinheiro nas mãos, Tuninho, ao invés de proporcionar à sua mulher um elegante enterro, ele se vinga de sua esposa, lhe comprando o caixão mais barato da loja, e usando todo o dinheiro do amante de sua esposa, em apostas no estádio de futebol Maracanã.

2.3. Perdoa-me por me traíres

Com direção de Leo Jusi, *Perdoa-me por me traíres* foi encenada pela primeira vez em 19 de junho de 1957, no teatro Municipal, Rio de Janeiro. Nessa peça teatral, pela primeira vez o dramaturgo Nelson Rodrigues também foi ator, no papel do tio Raul.

Glorinha, adolescente, órfã de mãe, e de pai ausente, já que este é internado em um manicômio, é criada sob severa disciplina, por seu tio Raul, irmão de seu pai.

A adolescente vai, a convite de sua amiga Nair, à casa de prostituição de Madame Luba, e, assim começa a freqüentar esse estabelecimento, visitado por clientes importantes, como deputados, que ali buscam prazer com meninas e adolescentes.

Nair lhe conta que está grávida, e lhe pede para que a acompanhe à clínica em que fará um aborto. Esse procedimento, contudo, é mal sucedido, e Nair morre.

Seu tio Raul fica enfurecido ao descobrir que Glorinha acompanhara Nair à clínica de aborto, e que ela estaria freqüentando

uma casa de prostituição. Assim, dá início a um tenso e revelador diálogo com sua sobrinha. Em primeiro lugar, ele confessa que a mãe de Glorinha, Judite, não se matara. Na verdade, ele próprio a assassinara, já que sempre amara Judite, mas esta nunca lhe correspondera. Em segundo lugar, ele confessa seu amor por sua sobrinha, e, em seu delírio, enxerga Judite no rosto de Glorinha. Por último, afirma que pretende matá-la, assim como fez com sua mãe. No entanto, Glorinha, de forma engenhosa, mente a seu tio, dizendo que o ama, e que deveriam morrer juntos, bebendo um veneno.

Na verdade, só tio Raul toma o veneno e morre. Glorinha, assim que ele falece, faz uma ligação telefônica, e marca um novo encontro no prostíbulo.

2.4. Os sete gatinhos

Apresentada no teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, em 17 de outubro de 1958, com direção de Willy Keller. É a história de uma família de classe média baixa, que vive no subúrbio do Rio de Janeiro, e é composta por pai, mãe e cinco filhas. Essa família, aparentemente bem constituída, revela uma distorção quanto à preservação dos valores tradicionais. As quatro irmãs se prostituem, com consentimento dos pais, a fim de pouparem dinheiro com o objetivo de que a irmã caçula estudasse em uma boa escola, e que se cassasse virgem.

Não obstante o esforço das irmãs, Silene, a filha caçula, é expulsa dessa escola, porque, segundo o diretor, ela teria matado uma gata, que estaria prenha. A família fica revoltada com esse acontecimento, e, a princípio, acredita na inocência de Silene, até que ela própria confessa que, além de ser a autora desse crime, está grávida. A família se desespera com essa revelação, já que todas as expectativas depositadas nessa filha não se concretizam. Seu pai, desorientado, a

obriga ter relação sexual com o próprio médico que descobrira a gravidez.

Para completar o drama, Aurora, uma das quatro irmãs, quando descobre que o homem que ama é o mesmo que engravidara sua irmã, comunica isso a seu pai, que o mata com uma punhalada. No final, todas as filhas, apoiadas pela mãe, que constantemente é alvo das zombarias do marido, se vingam desse pai tirano, e o matam.

2.5. *Boca de Ouro*

Boca de Ouro teve sua estréia no Teatro Nacional de Comédia, Rio de Janeiro, em 20 de janeiro de 1961, com direção de José Renato. É a história de um poderoso bicheiro do subúrbio do Rio de Janeiro, conhecido por Boca de Ouro, alcunha que recebera por substituir seus dentes por uma dentadura de ouro. Sua fama, em toda a comunidade em que vive é a de ser uma pessoa solidária com os necessitados, porém, com a mesma facilidade com que os socorre, é também capaz de matá-los por qualquer desentendimento.

É relevante observarmos que nessa peça há apenas uma única vez, em que se escuta a voz da personagem Boca de ouro, que conversa com o dentista. Em todos os outros momentos da trama, será sempre alguém que relata o que Boca de Ouro fala.

Quando esse bicheiro é morto, o repórter Caveirinha, que representa o jornal *O Sol*, entrevista D. Guigui, antiga amante de Boca de Ouro, a fim de recolher a maior quantidade possível de fatos extraordinários sobre os crimes praticados por Boca de Ouro, para que pudesse produzir uma matéria jornalística de grande impacto emocional.

D. Guigui, no passado, abandonara Agenor, seu atual marido, e seus filhos, para ficar na companhia de Boca de Ouro, mas, ela é

abandonada pelo bicheiro, e volta para a companhia de seu marido e seus filhos.

Com a finalidade de obter de D. Guigui, um testemunho sensacionalista dos crimes praticados pelo bicheiro, o jornalista, em um primeiro momento, não conta sobre a morte de Boca de Ouro, já que ela desconhecendo tal morte, cria a primeira versão de sua história, em que Boca de Ouro aparece como um terrível assassino. Porém, quando Caveirinha afirma que o contraventor está morto, há uma mudança em seu testemunho, já que ela, a partir desse ponto, condoída pela morte do antigo amante, conta uma nova versão da história. Dessa vez, Boca de Ouro aparece como frágil e inocente. Essa nova versão provoca ciúmes em Agenor, que ameaça abandoná-la. Então, D. Guigui passa a relatar uma terceira versão, em que Boca de Ouro surge como fraco e covarde, e assim D. Guigui consegue manter seu casamento.

Quando Caveirinha volta para a redação do jornal com as histórias que D. Guigui lhe contara, descobre que Boca de Ouro fora assassinado por uma mulher da sociedade, e que, por ironia, é enterrado sem seu bem mais precioso, isto é, sem sua dentadura de ouro, roubada pelo povo de sua comunidade.

2.6. *O beijo no asfalto*

Fernando Torres foi o diretor de *O beijo no asfalto*, apresentada pela primeira vez no teatro Ginástico, Rio de Janeiro, em 7 de julho de 1961. É a história de como um simples acontecimento do cotidiano da cidade do Rio de Janeiro é transformado em matéria jornalística de grande apelo sensacionalista.

Um transeunte é atropelado, e Arandir, simples morador do subúrbio carioca, chocado com a cena, abaixa-se na sarjeta, e beija o rapaz na boca. Tal atitude, presenciada por uma grande quantidade de pessoas que passam pelo centro da cidade, é vista com especial interesse pelo repórter Amado Ribeiro, que, associado ao delegado Cunha, manipulam o ocorrido e transformam Arandir e o atropelado em amantes, o que faz com que esse assunto seja explorado na mídia jornalística.

Selminha, esposa de Arandir, sabendo do ocorrido por seu pai, que também presenciara essa cena, apóia, a princípio, a atitude de seu marido, considerando o beijo de Arandir no desconhecido, como representativo da bondade de seu caráter. Porém, tanto seu pai, quanto amigos, colegas e familiares de Arandir julgaram essa atitude como indício de sua homossexualidade.

Selminha, por influência de toda a coletividade, acaba também por considerar seu marido com fortes características de homossexualidade. A única pessoa que aceita Arandir do jeito que ele é independentemente de ser homossexual ou não é Dália, a irmã de Selminha, que ama em segredo seu cunhado.

O fim da peça nos revela que, na verdade, a tão propalada homossexualidade está vinculada ao pai de Selminha, Aprígio, já que este ama Arandir, desde a época em que sua filha o namorara. Assim,

vitimado pelo ciúme, quando Aprígio se convence que Arandir dera o beijo no desconhecido, mata o genro.

2.7. *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*

A estréia da peça teatral *Otto Lara Resende, ou bonita, mas ordinária* aconteceu no teatro Maison de France, Rio de Janeiro, em 28 de novembro de 1962, com um fato surpreendente para os padrões daquela época, já que havia diálogos com o uso de alguns palavrões.

Nelson Rodrigues fez o seguinte comentário sobre a presença constante, na peça de uma frase, atribuída à autoria de Otto Lara Resende: “O brasileiro só é solidário no câncer”: “a frase é a grande personagem, a Isolda, a Joana D’Arc da minha peça”. Mais claramente, Magaldi (1990:18) explica a frase:

Haveria desproporção entre a simples frase e o significado que o dramaturgo pretende atribuir-lhe? Decomposta, ela exprime que a solidariedade prevalece apenas nas situações extremas. Na faina diária da sobrevivência, impera o vale-tudo, isto é, nenhuma norma ética rege a conduta humana.

De fato, essa foi a tônica predominante nessa peça teatral. Sua história também se desenvolve na cidade do Rio de Janeiro. Edgard, moço pobre e trabalhador é surpreendido pela proposta milionária de seu chefe, Dr. Werneck, para que se case com sua filha, Maria Cecília, que teria sido vítima de estupro. Edgard fica tentado em aceitar tal oferta, mas, por outro lado, pondera que não seria uma atitude correta, já que ama outra mulher, e faria isso somente por dinheiro.

Assim, em meio à dúvida e hesitação, recorrentemente, lhe vem à lembrança a frase de Otto Lara Rezende que diz: “O mineiro só é solidário no câncer”, que, segundo sua peculiar maneira de ver, seria uma máxima que, de certa, forma o autorizaria a receber esse dinheiro, porque, o brasileiro, de maneira geral, é um egoísta.

O sentimento, no entanto, que nutre por sua inocente namorada ainda persiste, e ele hesita em aceitar o dinheiro de Dr. Wernek. Quando Edgard descobre que, na verdade, seu amor não é como ele idealizara, porque, ela é uma prostituta, ele tende a aceitar tal oferta. Mas assim como a pureza de sua namorada é uma mentira, o mesmo acontece com o estupro de Maria Cecília, visto que ela, na verdade, simulara tal acontecimento, com o consentimento e aprovação de seu cunhado, que sempre a amara.

O final revela que Edgard se opõe ao pensamento da máxima que tanto o influenciara, e rasga o cheque, portanto renuncia a uma vida falsa e luxuosa, e inicia uma vida verdadeira e simples, junto com seu amor.

2.8. *Toda nudez será castigada*

A estréia de *Toda nudez será castigada* aconteceu no teatro Serrador, Rio de Janeiro, em 21 de junho de 1965. Também nessa peça teatral há alguns palavrões.

Herculano, um viúvo, de mentalidade retrógrada, cria seu filho único, que está, então, com 18 anos, juntamente com suas tias velhas, sob rígida disciplina cristã, em que tudo é considerado pecado.

Patrício, cunhado de Herculano, o embriaga propositadamente e este, por mais paradoxal que seja vai a uma casa de prostituição e se apaixona pela prostituta Geni, e lhe propõe casamento. Mas, Herculano fica dividido entre o amor carnal de Geni e o amor por seu filho, que não a aceita.

Quando Serginho, filho de Herculano, observa seu pai junto com a amante, se embriaga e acaba preso. Na prisão, ele é molestado sexualmente pelo "ladrão boliviano".

Serginho, ansioso por se vingar de seu pai, que segundo ele é o responsável pelo seu estupro, combina um plano com Patrício, que consiste em fingir que aceita o casamento de seu pai com Geni, para depois se tornar amante de sua madrasta. Assim acontece, e Herculano casa-se com Geni, sob a aprovação tanto das tias quanto de Serginho. Logo que o casamento ocorre, Serginho e Geni tornam-se amantes, sem que Herculano tenha conhecimento.

Serginho fala para Geni que pretende viajar por muito tempo, e ela, depois de muito sofrer pela futura ausência de seu amante, acaba por aceitar sua decisão. O que, na verdade, ela não sabe é que essa viagem não representa simplesmente as férias, mas, sim, a lua de mel de Serginho com o ladrão boliviano.

Patrício recebe um cheque de Serginho, a fim de nada contar sobre isso, mas acaba por não cumprir o prometido e revela a Geni a fuga de Serginho com seu amante. Em um ato de desespero, ela se mata, mas antes, faz uma gravação, para ser ouvida por Herculano, em que lhe revela a sua traição e a homossexualidade de Serginho.

2.9. *A serpente*

A última peça teatral de Nelson Rodrigues foi *A serpente*, apresentada pela primeira vez no Teatro do BNH, Rio de Janeiro, em março de 1980. Assim como em *Toda nudez será castigada* e em *Otto Lara Resende ou bonitinha, mas ordinária* há também nessa peça alguns palavrões em seus diálogos.

Duas irmãs, Lígia e Guida casam-se no mesmo dia, na mesma igreja e dividem o mesmo teto. Décio, depois de muito tempo de casamento, se separa de Lígia, porque, na verdade, nunca foram marido e mulher, já que ele é impotente. Guida, feliz em seu casamento com Paulo, e decepcionada por sua irmã nunca ter experimentado o amor, oferece seu marido por uma noite à sua irmã, que o aceita, após certa relutância. Também Paulo, marido de Guida, a princípio hesita em ter sexo com sua cunhada, mas acaba concordando com a proposta de sua esposa. Décio retorna à sua casa e pretende desvirginar sua esposa, Lígia, já que provara a si mesmo ser capaz de amar, quando manteve relação sexual com a empregada da casa. Lígia o repele, e Paulo a protege dos ataques de seu enfurecido marido.

Logo depois de Guida ter oferecido o próprio marido à sua irmã, arrepende-se de sua atitude, e, passa a ter ciúme doentio de Paulo. Ele e Lígia se tornam amantes, e Guida descobre a traição. Por muitas vezes Paulo e Lígia imaginaram a morte de Guida, para que, enfim pudessem ter uma vida em comum. Com essa intenção, Paulo se dirige à janela e convida Guida para se sentar ao seu lado, e, num ato de insanidade, atira sua mulher, pela janela. Lígia entra no quarto e se desespera ao ver tal cena. Paulo propõe à Lígia que assumam o testemunho de que Guida teria se matado, mas ela não aceita tal versão, e grita para que todos a ouçam que, na verdade, Paulo é o real assassino de sua irmã.

Capítulo 3 – O discurso na língua

3.1. Estratégias discursivas: aspectos gerais

Esta tese baseia-se em uma lingüística que enfoca a língua em uso, proferida por seres sociais, em específicas situações comunicativas de interação, e não a língua enquanto sistema abstrato, fora de qualquer contexto de uso, de carácter normativo. Ou, como diz Bakhtin (2002b:95):

na prática viva da língua, a consciência lingüística do locutor e do receptor nada tem a ver com um sistema abstrato de formas normativas, mas apenas com a linguagem no sentido de conjunto dos contextos possíveis de uso de cada forma particular. Para o falante nativo, a palavra não se apresenta como um item de dicionário, mas como parte das mais diversas enunciações dos locutores A, B, ou C de sua comunidade e das múltiplas enunciações de sua própria prática lingüística.

Também as palavras de Geraldi (2003:6) corroboram esse raciocínio, quando afirmam que a língua “não está de antemão pronta, dado como um sistema de que o sujeito se apropria para usá-la segundo suas necessidades específicas do momento de interação, mas que o próprio processo interlocutivo, na atividade de linguagem, a cada vez a (re) constrói.”

Em relação a essa concepção de língua, Brandão (2004:8) postula o seguinte:

Essa visão da linguagem como interação social, em que o OUTRO desempenha papel fundamental na constituição do significado, integra todo ato de enunciação individual num contexto mais amplo, revelando as relações intrínsecas entre o lingüístico e o social. O percurso que o indivíduo faz da elaboração mental do conteúdo, a ser expresso à objetivação externa – a enunciação – desse conteúdo, é orientado socialmente, buscando adaptar-se ao contexto imediato do ato de fala, sobretudo, a interlocutores concretos.

Dependendo do tipo de interação, o falante tenderá a escolher estratégias discursivas que julgar adequadas, para interagir com seu interlocutor. A depender do tipo de situação comunicativa, o locutor poderá querer que prevaleça determinada imagem sua, em detrimento de outra. Essa questão da imagem na interação é de grande relevância, porque é a partir dessa imagem que o locutor tenderá a aparecer de determinado modo frente ao seu interlocutor:

Todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si. Para tanto, não é necessário que o locutor faça seu auto-retrato, detalhe suas qualidades nem mesmo que fale explicitamente de si. Seu estilo, suas competências lingüísticas e enciclopédicas, suas crenças implícitas são suficientes para construir uma representação de sua pessoa. Assim, deliberadamente ou não, o locutor efetua em seu discurso uma apresentação de si. (Amossy, 2005:9)

Ainda sobre essa questão, Barros (2002:17) afirma que toda comunicação

é uma forma de manipulação, em sentido amplo, ou seja, deve ser entendida como uma relação em que o destinador exerce,

principalmente, um fazer persuasivo e o destinatário, um fazer interpretativo.

Os sujeitos envolvidos na comunicação não são lugares vazios e sim casas cheias – de valores, de crenças, de projetos, de aspirações, de desejos, de sentimentos.

De fato, quando um falante coloca a língua em funcionamento, está interagindo com seu interlocutor, e para essa interação ser bem sucedida, tanto o locutor quanto o interlocutor tenderão a mostrar suas imagens positivas. A enunciação tem como resultado o enunciado. Benveniste (1989:81) explica essa questão:

O ato individual pelo qual se utiliza a língua introduz em primeiro lugar o locutor como parâmetro nas condições necessárias da enunciação. Antes da enunciação, a língua não é senão possibilidade da língua. Depois da enunciação, a língua é efetuada em uma instância de discurso, que emana de um locutor, forma sonora que atinge um ouvinte e que suscita uma outra enunciação de retorno.

A enunciação mostra, pelo enunciado, o *eu*, o *aqui* e o *agora* dessa interação comunicativa, já que o enunciado é o resultado da enunciação.

Importante ressaltar que compreendemos o *enunciado* assim como Ducrot (1984: 178), ou seja, em oposição à noção de frase:

Frase é um objeto teórico, significando isto que não pertence para o lingüista o domínio do observável, mas que constitui uma invenção dessa ciência particular que é a gramática. O que o lingüista pode

considerar como observável é o enunciado, entendido como a manifestação particular, como a ocorrência *hic et nunc* de uma frase.

Os enunciados só têm sentido na enunciação e, portanto, um mesmo enunciado terá sentidos diferentes quando proferidos em diferentes situações, enquanto os sons, as palavras e as orações são unidades estáveis da língua, e que têm o mesmo significado em quaisquer que forem as enunciações.

Assim, a título de exemplo, o enunciado “O mineiro só é solidário no câncer”, proferido pela personagem Edgard, na peça teatral *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* é repetidamente pronunciado por várias personagens, adquirindo muitas significações, a depender de cada enunciação. Porém, cada vocábulo que forma esse enunciado é uma unidade estável da língua, com um significado preciso.

Fiorin (2006a:19) elabora uma reflexão sobre a teoria de Bakhtin:

todos os enunciados no processo de comunicação, independentemente de sua dimensão, são dialógicos. Neles, existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro, é sempre e inevitavelmente também a palavra do outro.

Bakhtin (2002b:123) resume com propriedade:

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas lingüísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua.

Assim, os falantes tendem a se adaptar a cada interação comunicativa, utilizando estratégias discursivas, a fim de interagirem com seus interlocutores. O ponto de partida de nossa tese está sintetizado na afirmação: “A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua.”

No próximo item, analisaremos as várias estratégias discursivas utilizadas pelas personagens, a fim de que se estabeleça a interação comunicativa entre elas.

3.2. Variação e Norma lingüística

As personagens teatrais de Nelson Rodrigues são tipos humanos de características as mais variadas. São pessoas simples do subúrbio carioca, que ganham voz no livro e no palco. As falas dessas personagens mostram um discurso que as define como participantes de determinado grupo social, de determinada época e de determinada situação comunicativa em que estão envolvidas.

Essa variação lingüística é usada de forma coerente e adequada às intenções do autor para retratar personagens semelhantes aos seres humanos, conferindo verossimilhança à cena teatral.

O efeito de sentido que essa estratégia cria é o de realidade pela adequação da palavra proferida, e, com certeza, é produto de intenso trabalho do autor, ao tentar encontrar o discurso realmente utilizado e não o discurso idealizado para a personagem.

Para compreendermos essa questão, examinaremos o discurso da personagem Tuninho, da peça *A falecida*, que representa um falante comum, que habita o subúrbio do Rio de Janeiro. Essa personagem é

um tipo recorrente nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues. No trecho abaixo ele interage com um grupo de amigos:

Tuninho – Vou te dizer mais: estou desempregado e outros bichos. Quer dizer, na última lona. Mas estou tão certo, tão certo, que vai ser uma barbada daquelas, que te juro, sob minha palavra de honra, que se eu tivesse dinheiro, sabes o que fazia, no domingo, queres saber?

Oromar – Você é bom de bico!

Tuninho – Espera, ouve o resto, seu Zebu! Eu entrava no Maracanã. Muito bem. Vamos dar, de barato, que umas cem mil pessoas assistam ao jogo.

Oromar – Cento e cinqüenta mil!

Parceiro nº 1 – Menos! Menos!

Parceiro nº 2 – Mais! Mais!

Tuninho – Seja cento e cinqüenta ou duzentas mil pessoas. Não importa. Até aí morreu o Neves. Pois eu se tivesse o dinheiro, dinheiro meu, no bolso, eu, sozinho, apostava com duzentas mil pessoas no Vasco. Havia de esfregar a gaita assim, na cara das duzentas mil pessoas, desacatando: ‘ Seus cabeças de bagre! Dois de vantagem e sou Vasco!’ Te juro que ia fazer a minha independência, que eu ia lavar a égua! (*A falecida*, pág. 61)

O discurso de Tuninho, como o de seus colegas é pontuado por expressões populares e *gírias comuns*: “bichos”, “última lona”, “barbada”, “bom de bico”, “morreu o Neves”, “lavar a égua”, “cabeça de bagre”, “zebu”, “dar de barato”. A gíria comum é assim definida por Preti (1984b:3):

Ao vulgarizar-se [a gíria como signo de grupo], porém, para a grande comunidade, assumindo a forma de uma gíria comum, de uso geral e não diferenciado, esse vocabulário perde-se dentro dos amplos limites de um dileto social popular, deixando, desde então, de ser signo grupal. Nesse momento, torna-se difícil precisar o que é de fato vocabulário gírio ou vocabulário popular.

De fato, as gírias utilizadas nas tragédias cariocas não são as de grupos restritos, de caráter criptológico. Elas fazem parte de um “vocabulário gírio ou vocabulário popular.”

O assunto sobre o qual conversam é o futebol, portanto, a situação comunicativa é distensa e informal.

O discurso dessas personagens é ágil e dinâmico, e se constitui no reflexo de falas comuns, em interações naturais de comunicação. É por esse motivo que, às vezes, esse discurso poderá tender a se distanciar da norma lingüística culta, já que o dramaturgo tem a intenção de marcar em suas tragédias cariocas exatamente esse tipo de interação. Portanto, suas falas só poderiam ser dessa maneira, pois se assim não fosse, não haveria verossimilhança com a fala natural. Soaria falso e pretensioso. Não seriam brasileiros comuns que estariam interagindo, se a estratégia discursiva fosse outra. Sobre essa questão dos diálogos teatrais, Cândido (1972:99) afirma:

Para saber dialogar, em teatro, não é necessário dominar a técnica da linguagem escrita: basta ter bom ouvido, apanhar e reproduzir com exatidão a língua – e às vezes quase o dialeto – falado nas ruas. (...) os verdadeiros dramaturgos, os nomes que realmente contam, mostram-se sempre capazes de elaborar um estilo pessoal e artístico a partir das sugestões oferecidas pela palavra falada, aproveitando não somente a gíria, as incorreções saborosas da linguagem popular, mas também a

sua vitalidade quase física, a sua vivacidade, a sua irreverência e a sua acidez, as suas metáforas cheias de invenção poética.

Essas “incorreções saborosas da linguagem popular”, as gírias, o falar das ruas e uma seleção de assuntos, que também nos remetem ao corriqueiro da língua natural representam uma das muitas estratégias discursivas, as quais serão adiante analisadas, utilizadas pelo dramaturgo para imprimir verossimilhança com o diálogo real.

Tuninho, como vimos no trecho acima, é um homem desempregado, que está “na última lona”, e faz planos de ganhar muito dinheiro em apostas no futebol. Essa personagem, não tendo mais expectativas em relação ao seu presente, projeta para o futuro uma solução redentora.

O mesmo ocorre com sua esposa, Zulmira. Cansada de sua miséria cotidiana, projeta para o futuro seu funeral luxuoso. Tanto Tuninho como Zulmira se mostram desiludidos com o momento presente de suas vidas. O que muda são as figuras utilizadas, já que para Tuninho, há o futebol e o jogo do bicho, enquanto para Zulmira, há a figura do caixão redentor. Mudam-se as figuras, mas o tema permanece único.

Fiorin (2001:89) afirma que “os textos figurativos produzem um efeito de realidade e, por isso, representam o mundo, criam uma imagem do mundo, com seus seres, seus acontecimentos etc.”. Assim, nessa peça teatral o efeito de realidade, que é produzido pelas figuras utilizadas, marca o tema dominante, ou seja, a descrença no momento presente, e a projeção ao futuro.

Quando Tuninho diz: “Seja cento e cinquenta...”, há a concordância do verbo *ser* no singular, e o esperado, pela norma culta, seria a concordância no plural, mas esse não é o grau de expectativa dos participantes dessa interação comunicativa informal. Podemos até

mesmo supor que, se essa concordância fosse efetuada no plural, pareceria um tanto quanto distante da realidade lingüística da interação, em que a economia nas marcas de plural é bastante comum. A preocupação do falante é com o fato concreto, e não com a elaboração de seu discurso. Portanto, esse exemplo pode ser considerado como portador do efeito de sentido da naturalidade de uma fala real. Essa “saborosa incorreção” é na verdade, uma das maneiras que o dramaturgo seleciona para passar ao seu teatro essa naturalidade do discurso espontâneo.

Ainda o trecho citado, Tuninho marca seu grau de envolvimento na conversação, em um discurso em tom de grande entusiasmo, com freqüente repetição da primeira pessoa do singular, o que tende a ocorrer em interações espontâneas: “Pois eu se tivesse o dinheiro, dinheiro meu, no bolso, eu, sozinho, apostava com duzentas mil pessoas no Vasco. Havia de esfregar a gaita assim, na cara das duzentas mil pessoas, desacatando: ‘ Seus cabeças de bagre! Dois de vantagem e sou Vasco!’ Te juro que ia fazer a minha independência, que eu ia lavar a égua!”.

Nesse exemplo, a personagem marca em seu discurso a mímica que acompanha seu enunciado: “Havia de esfregar a gaita *assim*, na cara das duzentas mil pessoas.” Essa mímica associada ao enunciado intensifica o alto grau de envolvimento do locutor na enunciação.

Quando Tuninho diz “Te juro”, está realizando um ato de jurar, que cria o efeito de sentido de proximidade entre as personagens. Esse tipo de discurso é recorrente nessas peças teatrais, em que as personagens demonstram seu grau de envolvimento na interação comunicativa.

A seguir, observaremos outro exemplo de uma construção lingüística comum na fala natural, que adquire vida quando a mesma personagem Tuninho, da peça *A falecida*, bate na porta do banheiro e pergunta: “Tem gente?”, e sua esposa responde: “Tem.” Esse é mais um

exemplo da realidade lingüística vivida pelas personagens. Seria considerado pelo menos estranho, se essas personagens usassem o verbo *haver* nessa situação comunicativa, pois mostraria uma linguagem distante da realidade lingüística brasileira. Portanto, como não há uma única língua que comanda a nossa realidade, também não há uma única língua que comanda o teatro de Nelson Rodrigues.

Dependendo da personagem e de seu tipo social haverá a seleção adequada de linguagem e atitudes, para que ela tenha verossimilhança com a vida real. Assim, por exemplo, na peça *Boca de ouro*, a personagem D. Guigui é retratada como uma mulher simples, do povo, e sua linguagem é impregnada por marcas da linguagem popular, como o uso de gírias, frases feitas e xingamentos. Há, além disso, uma característica que não é comum na fala popular e que não aparece na fala de outras personagens, que é o uso enfático do pronome átono *me*, em construções como a do seguinte exemplo:

D. Guigui - Meu filho, vou te pedir, sim? **Não me publica** nada do que eu disse, te peço! (baixo) Te dou um dinheirinho por fora, pra uma cervejinha! (*Boca de Ouro*, pág. 290)

Ou

D. Guigui – Não contei? Me presta atenção (...)

Esse emprego do pronome é explicitado por Cunha e Cintra (2001:303):

O pronome *me* não desempenha função sintática alguma. É apenas um recurso expressivo de que se serve a pessoa que fala para mostrar que está vivamente interessada no cumprimento da ordem emitida ou da exortação feita.

Assim, o discurso dessa personagem transmite o grau de aproximação que deseja ter com seu interlocutor, a fim de persuadi-lo.

O discurso de Boca de Ouro aparece com características próprias de um falante sem instrução. Suas falas são, em geral, agressivas, curtas, repletas de frases feitas e gírias comuns:

Boca de Ouro – Hoje é dia de S. Jorge? Mas está na cara! Dia de São Jorge todo mundo joga no cavalo! Pois é: até eu sonhei com um cavalo, um cavalo bonito, de ouro nos cascos e fogo nas crinas! Lega! (...)
(*Boca de Ouro*, pág. 274)

Boca de Ouro – O Joãozinho! Está pensando que me tapeia! Que me passa pra trás! Meto-lhe num pijama de madeira!

Boca de Ouro tem um discurso que tanto pode se aproximar da norma culta quanto pode se distanciar desta. Quando há um desvio da norma lingüística culta, este pode ser assinalado pelo uso de aspas, o que marca a intenção do dramaturgo em expressar tal uso lingüístico como uso popular, que se afasta do padrão, mas adequado à personagem.

Há, portanto, duas vozes nesse discurso. A primeira é a voz da personagem, que enuncia seu discurso, em conformidade à sua origem, à sua posição social, e à sua falta de escolaridade. A segunda voz é a do dramaturgo, que, pelo uso das aspas, destaca tal uso lingüístico como diferente:

Boca de Ouro – Escuta, negro sem-vergonha! Eu vim aqui porque...eu não sei, eu nunca “**sub**” quem foi minha mãe...Por isso, diziam que eu não nasci de mulher...Está ouvindo, preto?(*Boca de Ouro*, pág. 291) (o negrito é nosso)

De fato, percebemos nos diálogos do jogador de bicho, no médico, na dona de casa, na prostituta, na estudante, no pai de família, enfim, em todas as personagens rodriguianas uma diversidade de falares, e esses convivem em harmonia.

Na peça *Perdoa-me por me traíres* a personagem Dr. Jubileu, um professor universitário, tenta se relacionar sexualmente com a jovem estudante Glorinha. Essa interação mostra dois locutores com idades e papéis sociais diferentes. O primeiro indício dessa assimetria entre os participantes da interação está marcado em seus nomes próprios. Assim, Dr. Jubileu a personagem que detém maior prestígio e poder nessa interação é nomeada por seu título acadêmico, “Doutor”, seguido de seu nome, Jubileu, que sugere uma pessoa de idade avançada. Glorinha é a personagem que não detém prestígio e nem poder nessa interação, é apresentada apenas pelo diminutivo de seu nome, o que tende a enfatizar a sua pouca idade.

O trecho a seguir reproduz a tentativa de Dr. Jubileu seduzir Glorinha:

Glorinha (num berro) – Não quero, já disse!

Dr. Jubileu (arquejante) – Por quê?

Glorinha (atrás de um móvel) – Tenho que ir!

Dr. Jubileu (quase chorando) – Mas isso não é argumento! Façamos o seguinte – mais uns dez minutos, ou cinco. Cinco, está bem? (numa lamúria infinita) Cinco, filhinha, cinco! Te dou tudo, tudo...(Glorinha está encostada à parede, sem poder fugir.) Tens raiva de mim? Eu não te fiz nada. O que foi que eu te fiz? (*Perdoa-me por me traíres*, pág. 134)

O professor Doutor possui um discurso que, no geral, está em conformidade à norma lingüística culta, mas ele, ao utilizar o pronome pessoal do caso reto em início de enunciado, demonstra que tal construção lingüística não é somente utilizada por falantes jovens e estudantes, ou por pessoas sem cultura. Tal uso tende a ser corriqueiro nos falantes brasileiros, de diferentes origens, posições sociais, e em situações comunicativas menos formais. Isso caracteriza o discurso do Brasil.

As personagens de Nelson Rodrigues, nas tragédias cariocas, de maneira geral, se expressam como falantes comuns. Em relação a tais falantes, Preti (2005:21) afirma:

um falante de um dialeto social dividido entre as influências de uma linguagem mais tensa, marcada pela preocupação com as regras da gramática tradicional, e uma linguagem popular, espontânea, distensa. Portanto, essa hipotética *linguagem urbana comum* comportaria oposições como a presença de uma sintaxe dentro das regras tradicionais da gramática ao lado de discordâncias, regências verbais de tendência uniformizadora, colocações dos componentes da frase justificadas pelos elementos prosódicos, como no caso dos pronomes pessoais; abrangeria a precisão de um vocabulário técnico, ao lado da abertura de significado de vocábulos gírios; utilizaria vocábulos raros, de significação precisa, específica, concomitantemente com vocábulos populares de uso constante e de significado aberto.

A linguagem comum corrobora para que os enunciados dessa peça transmitam o tom de oralidade de uma fala natural.

O problema da diversidade lingüística é tão relevante no teatro de Nelson Rodrigues que sempre chamou a atenção dos estudiosos de sua obra. Ribeiro (1990:385), por exemplo, comenta o discurso das

personagens do teatro de Nelson Rodrigues, enfatizando a diversidade lingüística:

os diálogos de Nelson Rodrigues são dos mais vívidos já escritos por um dramaturgo de língua portuguesa. No Brasil, eles abriram caminho para uma nova expressão da nossa dramaturgia, liberando-a dos mumificantes 'dar-lhe-eis' e 'fá-lo-eis' que a tornavam dramaticamente inoperante no palco. E poucos autores conseguem, com uma frase, caracterizar um personagem, desenhar sua fisionomia interior.

Porém, na época em que Nelson Rodrigues escreveu suas peças havia a expectativa de que a linguagem se realizasse segundo a tradição. Essa expectativa era tanto de uma parcela significativa dos leitores/espectadores, quanto da crítica, em geral, da época, por isso ocorreu um estranhamento. A reação do público foi negativa diante daquela literatura construída sobre a variedade lingüística brasileira, que se revelava na boca das personagens.

A avaliação do público na época em que essas peças foram feitas recaía sobre a parte mais palpável das peças: a avaliação da língua no que diz respeito ao léxico e à gramática, ou seja, à norma lingüística. Por isso o muito do que se lê sobre o teatro de Nelson Rodrigues é referente ao uso de palavras.

Na verdade, o uso de tais vocábulos nem são representativos, no conjunto da obra, porque Nelson preferia não usá-los. É o que podemos comprovar, por exemplo, em suas afirmações:

Durante anos, minhas peças, mesmo as mais atrozes, não continham um único e escasso palavra. No entanto, por um funesto delírio auditivo, a platéia ouvia trezentos palavras que ninguém dizia no palco. (Castro, 1997:127)

O curioso é que nem *Álbum de família*, nem *Anjo negro*, nem *Senhora dos afogados* tinham um único e escasso palavrão. Eu viria a usá-lo muito mais tarde. E, no entanto, montou-se, a meu respeito, todo um folclore medonho. Segundo corria à boca pequena, eu, todos os dias, depois do almoço, fazia a sesta num caixão de defunto. E as esquerdas tinham, dos meus textos, uma repugnância total. (Rodrigues, 2002: 29)

Nesse trecho, Nelson Rodrigues assume sua posição política de direita, ao afirmar que “as esquerdas” não gostavam de seus textos. Essa afirmação ratifica seu pensamento político, ou seja, há ênfase em sua imagem de reacionário.

Quando iniciou sua carreira teatral, suas peças não continham nem um único palavrão, porém, em 1962, na peça teatral *Otto Lara Resende, ou Bonitinha, mas ordinária*, Nelson Rodrigues começou a utilizá-los. A título de exemplo, observaremos nessa peça teatral um trecho do diálogo entre Werneck e seu funcionário Edgard. Essas personagens estão sob forte tensão, pois Edgard recusa o dinheiro oferecido por seu superior hierárquico, já que este desejava suborná-lo, para que casasse com sua filha:

Werneck – E você que quase não fala. Tudo sai de você aos bocadinhos como títica de cabra. Fala, rapaz!

Edgard – Vou falar, sim!

Werneck – Mas senta!

Edgard – (...) Eu não vou me casar com sua filha. Não vou, não! E saio do emprego. Você enfie os 11 anos, a estabilidade! E fique sabendo. Sou um ex-contínuo. E você um filho da puta! Seu filho da puta!

O uso desse palavrão marca o sentimento de raiva contido na personagem. O paralelo lingüístico estabelecido no enunciado: "Sou um ex-contínuo. E você um filho da puta!" sinaliza a oposição entre Edgard e Werneck. De um lado, Edgard mostra seu orgulho por ter sido um "ex-contínuo", profissão desvalorizada socialmente, porém vivenciada por ele de maneira honesta. De outro lado, Edgard agride verbalmente seu interlocutor, enfatizando a imagem negativa deste. Ao recusar a oferta de Werneck, Edgard marca sua imagem positiva. O palavrão é um recurso lingüístico altamente expressivo, para essa situação interacional.

Em suas dezessete peças, somente em três há tal uso lingüístico: *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (1962), *Toda nudez será castigada* (1965) e *A serpente* (1978). O palavrão é sempre utilizado, pela personagem, como recurso expressivo, como elemento catártico dos sentimentos das personagens. Não há um único exemplo em que esse tipo de léxico seja utilizado de maneira inconseqüente.

Nelson mostra, nos enunciados abaixo, retirados do livro *Flor de obsessão*, organizado por Castro (1997), seu ponto de vista em relação ao uso indiscriminado de palavrões:

Hoje, senhoras patuscas, donas de casa cheia de filhos, meninas de quatorze anos usam o palavrão como quem respira. Conseguimos corromper o palavrão. (1997:127)

Todas as palavras são rigorosamente lindas. Nós é que as corrompemos. (op. cit.)

Antigamente, o brasileiro só usava o palavrão por uma necessidade vital irresistível. Havia, entre um e outro, uma distância, uma cerimônia, uma solenidade. De repente, instalou-se nos palcos e nas platéias a doença infantil do palavrão. (op. cit.)

Com essas palavras, o dramaturgo enfatiza a idéia de que há a banalização do palavrão: “conseguimos corromper o palavrão”.

O discurso das personagens teatrais de Nelson Rodrigues, de maneira geral, mostra uma fala distensa, com uso de gírias, expressões populares, ditados e, alguns poucos palavrões. São conversas sobre jogo do bicho, velórios, jogo de futebol, cartomantes, atropelamentos, enfim, sobre as coisas prosaicas do cotidiano da cidade, que podem ser consideradas como figuras do texto, em que marcam o verdadeiro tema que está por trás de tudo isso, ou seja, a retratação da própria vida cotidiana.

Há nos discursos das personagens nas tragédias cariocas um outro tipo de adequação lingüística, que diz respeito à questão do gênero sexual destas. Mas, para isso, é necessário, antes abordarmos uma outra questão, que é o *frame*, ou o *enquadre* de uma situação comunicativa. Esse é um conceito utilizado em vários ramos de estudos, como por exemplo, na sociologia, na psicologia, na antropologia e na lingüística. Ribeiro e Garcez (1998, p. 57), interpretando o pensamento de Bateson, afirmam:

nenhum enunciado do discurso pode ser compreendido sem uma referência à metagem do *frame*. O *frame* contém um conjunto de instruções para que o/a ouvinte possa entender uma dada mensagem (da mesma forma como uma moldura em torno de um quadro representa um conjunto de instruções que indicam para onde o observador deve dirigir o seu olhar.)

O conceito de *frame* foi desenvolvido por Goffman, (1986:11), que investigou como o ser humano conseguia interagir nas diversas situações comunicativas, em que se encontrava:

definições da situação são construídas de acordo com princípios de organização que governam eventos, pelo menos os sociais, e nosso envolvimento subjetivo neles; *frame* é a palavra que uso para referir a estes elementos que eu sou capaz de identificar. (trad. nossa)²¹

Assim, cada específica situação social é, de maneira geral, regida por regras que não são explícitas, mas que, tendencialmente, são adquiridas pela tradição de uma sociedade. Um falante competente é capaz de compreender em que situação social está envolvido, e agir adequadamente, não porque tal situação comunicativa tenha um único significado, mas porque esse falante consegue depreender, para aquela situação específica, uma significação implícita relevante.

Sobre a questão de *frame*, Tannen (1996:213) explica:

a melhor maneira de entender a relação entre linguagem e gênero é abordá-la através do conceito de enquadre, mediante o qual se consideram os modelos gerados pela conduta em conexão com a classe sexual e não com o sexo, como uma questão de exibição e não de identidade.

Essa autora, ao estudar diversas interações comunicativas entre homens e mulheres, conceitua, quanto ao gênero, os estilos de conversa: o masculino ela denomina “estilo relatório” e o feminino “camaradagem”. Segundo a autora, o estilo relatório apresenta um discurso mais direto, com poucas marcas de personalidade, enquanto o estilo “camaradagem” é mais centrado nas relações entre os participantes do diálogo, com ênfase não em relatar, mas em construir relações.

²¹ I assume that definitions of a situation are built up in accordance with principles of organization which govern events – at least social ones

Por exemplo, na peça *A falecida* observamos essa diferenciação do discurso masculino e do feminino, o que corrobora para o efeito de sentido de naturalidade da fala natural. A personagem Zulmira tem um discurso que tende a ser narrativo, rico em detalhes:

Zulmira: - Eu sou uma pobre-diaba! Enquanto a Glorinha vai a um médico bacana, que até piano tem no consultório! Um médico que cobra trezentas pratas a consulta – eu vou, de carona, ao Dr. Boborema, um médico gagá! Ainda por cima, fiquei, sem o mínimo exagero, umas 37 horas, na sala, esperando, e com esse calor! (*A falecida*, pág. 87)

Esse turno conversacional é longo, repleto de marcas pessoais, como por exemplo, o pronome *eu* sendo proferido duas vezes. Há o uso de qualificativos negativos, quando faz referência a si própria, (“pobre diaba”) ou ao médico que a atendeu, (“gagá”). É um discurso que não se propõe a relatar meramente sua visita ao médico, mas a apresentar detalhes. O exagero também é uma característica desse discurso (“sem o mínimo exagero, umas 37 horas, na sala, esperando, e com esse calor!”).

Tuninho tem um discurso pontual e direto, quando conversa com seu colega: “Vou te dizer mais: estou desempregado e outros bichos. Quer dizer, na última lona.”. Esse discurso é extremamente conciso, com apenas dois verbos que indicam a primeira pessoa do discurso. Há a omissão do verbo *estou*, quando afirma “quer dizer, na última lona”, seguido de uma finalização genérica, que resume sua situação: “outros bichos” e “última lona”. Essa concisão nos remete à conversa de “relatório”.

A peça teatral *Otto Lara Resende, ou Bonitinha, mas ordinária*, na cena em que Dr. Werneck e sua esposa D. Lígia conversam com Edgard, funcionário de Dr. Werneck, para que este se case com sua filha, supostamente vítima de um estupro, o discurso de Dr. Werneck é

intimidador, conciso e direto, já que procura “comprar” um marido para sua filha. Enquanto o discurso de D. Lígia tende a ter um tom de conciliação, já que ela procura enfatizar uma relação carinhosa entre sogra e futuro genro:

Werneck – Você já sabe de tudo?

Edgard – De fato.

(...)

Werneck – Bem. Portanto, você sabe que a moça. A moça que sofreu o acidente. Foi um acidente. Assim como um atropelamento, uma trombada. Pois a moça é minha filha. Quer dizer, a filha do seu patrão. Isso é importante. A filha do seu patrão. Entendido?

Edgard – Sim, senhor.

Werneck – Gostei da inflexão. Um “sim senhor” bem, como direi.

D. Lígia – Um momento. Com licença, Heitor. *(Para Edgard, com sofrida ternura)* Você é um rapaz novo, de forma que. Meu filho! Houve o que houve com minha filha, mas ela é a menina mais pura. Tinha acabado de chegar do colégio interno. Posso dizer que, até aquela ocasião, nunca foi beijada por nenhum homem. Posso jurar! Juro por tudo!

Werneck – Lígia, estamos perdendo tempo!

D. Lígia *(na sua histeria de puritana)* – Não havia menina mais virgem! *(Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária, página 266)*

Nesse diálogo fica evidente em primeiro lugar, a imagem de superioridade que Dr. Werneck deseja imprimir ao seu discurso, já que esta posição superior poderá intimidar o jovem e fazê-lo aceitar a oferta de casamento. O tom é impositivo. O casamento é uma “transação social” para a resolução de um problema.

Quando Dr. Werneck chama a própria filha por “moça”, está, na verdade, tentando se distanciar da situação, para imprimir um tom objetivo à questão. Também, quando afirma que o estupro pode ser comparado a qualquer forma de “acidente”, há uma tentativa de minimizar o problema. Quando Edgard concorda com o que Dr. Werneck afirmara, este repete o enunciado de seu empregado, para enfatizar a inferioridade de seu subalterno: “Gostei da inflexão. Um ‘sim senhor’ bem, como direi.”, e, portanto, a sua superioridade.

O discurso de D. Lígia é subjetivo, já que procura explicar o acontecido de maneira emocional. O tratamento “meu filho” mostra que D. Lígia deseja uma aproximação com quem desejaria que fosse seu futuro genro. A rispidez e o tom comercial do discurso de Dr. Werneck contrasta com o tom emocional do discurso de D. Lígia:

D. Lígia (*revoltada*) – Você fala como se estivesse comprando um genro! E eu não admito, Heitor. Não admito que você trate o casamento de sua filha. A filha menor, a caçula. Como se fosse toma lá e dá cá. Heitor, o casamento é outra coisa. É um sacramento.

Werneck (*com um humor não isento de simpatia*) – Lígia, não atrapalha! É gozado. Eterna mania. Lígia, que você seja grã-fina está certo.

D. Lígia – Eu não sou grã-fina.

Werneck – A mulher pode ser grã-fina. O homem é que não pode ser grã-fino. Lígia, o homem tem que ser macho! Pelo amor de Deus!

Nesse trecho, Werneck sinaliza a sua concepção de homem e mulher. Para o homem, há a necessidade de ser “macho”, que significaria ter uma visão objetiva e realística da vida. Para a mulher, a possibilidade de ser uma “grã-fina”, que significaria ter uma visão mais

subjetiva da vida. O discurso de Werneck sinaliza o *frame* objetivo para uma conversa de homem, enquanto o *frame* mais subjetivo e emocional para as mulheres.

As personagens, assim como falantes do subúrbio carioca, se expressam de tal maneira que representam seu meio e seu tempo. Castro (1997: 97), no livro *Flor de obsessão*, mostra uma frase de Nelson Rodrigues: “Não reparem que eu misture os tratamentos de ‘tu’ e ‘você’. Não acredito em brasileiro sem erro de concordância . Esse tipo de uso lingüístico tende a ser a realidade percebida pelo teatrólogo, para os falantes da cidade do Rio de Janeiro, daquela época, portanto, é assim que suas personagens falam.

O dramaturgo tende a representar uma realidade desses subúrbios, que é elaborada, segundo a sua própria maneira de perceber essa realidade. Assim, os discursos dessas personagens, como os de falantes comuns, podem algumas vezes se distanciar da norma lingüística culta, compreendida esta, segundo Coseriu (1987), como uma possibilidade, dentre tantas, de realização do sistema. Baseando-se pela *norma lingüística*, que dita o que é ou não adequado para aquela situação comunicativa, o falante seleciona o que vai dizer. Portanto, um uso lingüístico, que representa uma das normas lingüísticas, pode-se distanciar da norma tida na sociedade como padrão, a que tem maior prestígio. Sobre essa questão, Leite (2005:184) afirma:

O que realmente existe é um mosaico de normas, um leque de possibilidades de realização da língua, e entre essas possibilidades há uma realização, falada ou escrita, que se aproxima mais do que prescreve a gramática normativa.

As personagens teatrais de Nelson Rodrigues, assim como falantes naturais de uma língua qualquer, utilizam discursos

heterogêneos. Tanto o usuário dessa língua quanto o seu uso são avaliados socialmente, pois a fala denuncia o falante quanto à sua origem geográfico-social, mas “essas duas ordens de variação da língua se superpõem sempre quando a língua é atualizada.” (op. cit. 187), daí resulta que qualquer pessoa, em nosso caso qualquer personagem, será sempre avaliado como originário de algum lugar, de alguma classe sociocultural, e estará inserido em determinada situação comunicativa de maior ou menor nível de formalidade ou de informalidade.

O que se pode observar nos diálogos teatrais das tragédias cariocas de Nelson Rodrigues é uma refinada exploração de diversos recursos da variação lingüística, o que confere aos discursos de suas personagens um tom dinâmico e natural de fala espontânea.

Para exemplificarmos essa questão, observaremos o discurso da personagem Boca de Ouro, da peça de mesmo nome, nas várias situações comunicativas em que se encontra.

É relevante considerar o fato de Boca de Ouro ter nascido em uma “pia de gafeira”, já que sua mãe era dançarina do local. Com o passar dos anos torna-se jogador de bicho e líder de sua comunidade carente. Ao mesmo tempo em que faz caridade aos necessitados dessa comunidade, é capaz de matar seu interlocutor, caso ele faça qualquer comentário sobre seu nascimento em uma “pia de gafeira”.

Poder-se-ia pleitear que tal falante apresentasse um discurso que tenderia para o distanciamento da norma lingüística culta. Mas não é o que ocorre na totalidade desses discursos, já que Boca de Ouro tanto pode apresentar um discurso em conformidade à norma lingüística culta quanto pode apresentar um discurso mais distante dessa norma, a depender da situação comunicativa, de seu interlocutor, de seu humor, e de muitos outros fatores.

Por exemplo, vejamos o discurso de Boca de Ouro quando conversa com seu dentista, uma pessoa de nível socioeconômico maior que o seu. Nessa situação comunicativa, Boca de Ouro encontra-se no

consultório desse profissional, procurando persuadi-lo da difícil tarefa de lhe arrancar todos seus dentes sadios e substituí-los por uma dentadura de ouro. Isso, evidentemente, vai de encontro com os princípios de um dentista responsável, portanto, Boca de Ouro procura persuadi-lo:

Boca de Ouro – Mas eu pago! Doutor, eu já lhe disse que pago! O senhor quer dinheiro? Dinheiro há! Dinheiro há! Toma! (*Boca de ouro*, pág. 263)

Boca de Ouro sabe que se encontra nessa interação comunicativa em posição de inferioridade em relação ao seu interlocutor, já que não está no seu próprio espaço, em que lidera sua comunidade, com seu poder vindo da contravenção, mas nos “domínios” de seu interlocutor, isto é, no consultório odontológico.

Para tentar persuadir o dentista, Boca de Ouro procura tratá-lo de maneira polida, chamando-o por “o senhor” e “Doutor”, o que, na verdade, tende a imprimir um efeito de sentido de valorização e respeito ao profissional, o que poderá ajudá-lo na obtenção de seu objetivo.

Além de tratá-lo dessa maneira polida, Boca de Ouro utiliza em seu discurso o verbo *haver* com sentido do verbo *ter*, de maneira repetida, e em uma construção indireta, o que não se observa em nenhum outro de seus enunciados. No Brasil, de maneira geral, o verbo *ter* tende a ser usado no lugar do verbo *haver*, principalmente em situações distensas. Boca de Ouro, ao utilizar o verbo *haver* nessa interação comunicativa, procura se expressar pelo que acredita ser uma fala mais culta, a fala de seu interlocutor. É sua *atitude lingüística*²² em relação ao discurso: “Dinheiro há! Dinheiro há!” Dessa maneira, ele procura se aproximar mais de seu interlocutor, tentando assim persuadi-lo.

²² No item 3.3 nos deteremos na questão da *atitude lingüística*.

Boca de Ouro consegue de fato convencer seu interlocutor quando enfatiza o quão rico ele é. Tal argumento é decisivo para que o dentista aceite a proposta do bicheiro. Porém, antes de concordar com seu interlocutor o dentista procura manter sua imagem positiva, de profissional consciente, já que ao aceitar dinheiro para fazer tal serviço essa imagem poderia ser prejudicada:

Dentista – Mas olha: não diz que fui eu, porque os meus colegas vão achar um serviço porco! Muito feio! (*Boca de ouro*, pág.263)

Assim, cada personagem procura utilizar um discurso que considera adequado para a interação comunicativa, tal qual ocorre em comunicações naturais.

Sobre o discurso das personagens teatrais de Nelson Rodrigues, Berretini (1980:160) afirma:

Nelson Rodrigues criou uma nova linguagem, abrindo caminho a não poucos dramaturgos. Se os dramaturgos da geração anterior faziam uso de um diálogo artificial, um tanto empolado e distante da fala corrente, diária, já Nelson Rodrigues adota uma linguagem que é o reflexo das conversas do homem comum, com sua gíria, com seus modismos, com seus defeitos de vocabulário, com suas incorreções gramaticais, com suas interrupções, enfim com muitas das características da linguagem coloquial.

Em primeiro lugar, acreditamos que Nelson Rodrigues não cria uma nova língua, mas sim, incorpora em seu teatro a língua efetivamente realizada em interações naturais. A modalidade oral é o

seu modelo na execução dos discursos efetivados por suas personagens.

Em segundo lugar, concordamos com a autora citada sobre a questão da aproximação da fala das personagens de Nelson Rodrigues com o discurso efetivamente produzido por falantes naturais em interações face a face. Mas, o que essa autora qualifica por “defeitos de vocabulários” e “incorrecções gramaticais” não é o que compreendemos, já que não encontramos nas peças teatrais analisadas nenhum tipo de “defeito” ou de “incorrecção”. Encontramos, sim, um discurso das personagens que revela falantes naturais em interações espontâneas, a representação da realidade lingüística brasileira naquelas situações.

Sobre a questão da norma lingüística, Leite (1999:31) afirma:

Como a norma lingüística é um acordo tácito – um contrato social feito entre membros de uma comunidade – que se impõe por tradição, as rupturas a ela não são bem aceitas; são negativamente avaliadas e, se necessárias, precisam ser explicitadas, para serem defendidas dos ataques da força da tradição. Forma-se uma metalinguagem que procura preservar um uso.

É essa “força da tradição” que está sintetizada no discurso de Berretini (op. cit.1980), já que quando afirma que a linguagem teatral de Nelson Rodrigues possui “defeitos” ou “imprecisões”, há um julgamento da linguagem empregada pelo dramaturgo, com base nos princípios da norma culta, tradicional. A avaliação da autora, nesses termos se deve, ao fato talvez, por ela não ser uma lingüista, mas uma especialista em literatura dramática.

Nas peças, que fazem parte de nosso *corpus*, os costumes de um povo são retratados com expressividade, e toda uma época é

reproduzida principalmente nos discursos atualizados. Nesse simulacro de realidade suas personagens são seres sociais que dialogam entre si, não são, portanto, seres independentes e isolados, como se estivessem em um grande vazio. As palavras proferidas vêm da vida, carregadas de valores. Bakhtin (2002b:95) explica:

Na realidade, não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis, etc. A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial. É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias à vida.

O homem simples e comum é a personagem nesse teatro de Nelson Rodrigues. É esse homem do subúrbio carioca que ganha voz no livro e no palco como se fosse, de fato, um representante popular. Suas falas são lapidadas pelo autor para criar um efeito de sentido de realidade. Isso demonstra adequação da palavra em relação ao seu usuário, e, a busca dessa adequação, com certeza, é produto de intenso trabalho do autor, ao tentar encontrar o discurso realmente utilizado e não o discurso idealizado para a personagem.

Apesar de o teatrólogo mostrar em seu teatro esse falante comum, a expectativa tanto de uma parcela significativa dos leitores/espectadores, quanto da crítica, em geral, da época, é frustrada, o que causa estranhamento, pois o público não estava acostumado com um teatro em que não houvesse “a literatura”, avaliada por eles mesmos, como “a boa literatura”, ou seja, atribuíam juízo de valor negativo à apresentação da fala comum no palco do teatro. O rebuscamento de grandes frases, atitude comum no teatro da época, cuja linguagem imitava o padrão de Portugal, foi substituído pela palavra repleta de vida. Assim é o teatro rodriguiano expressivo por natureza, repleto de marcas

que evidenciam o homem do povo, com suas questões mezinhas de dinheiro, de futebol, de jogo de bicho, de medo da morte, enfim, o homem retratado é um ser humano real que habita um lugar e um tempo específico, portanto, sua fala reflete e mostra essa realidade. É um ser humano e não uma caricatura. São sentimentos por vezes antagônicos e conflitantes que coexistem na mente humana. Não há idealização do ser humano em suas personagens, mas sim a exposição recorrente de suas contradições. Suas personagens refletem todo o paradoxismo inerente à condição humana. Não são personagens “de papel”, mas de vida.

Pela análise do discurso da peça *Boca de Ouro* enfatizaremos a questão da situação comunicativa interferindo no tipo de discurso utilizado. A personagem denominada por “locutor” faz reportagens ao vivo, para uma rádio. Tal discurso tem por objetivo apresentar uma notícia, de modo claro, aos seus ouvintes, mas, ao mesmo tempo, o profissional realiza a reportagem e mostra a sua imagem de profissional do rádio. Essa imagem está associada, entre outros fatores, à questão da adequação da sua linguagem à situação comunicativa.

Portanto, esse discurso tende a uma busca maior de proximidade à norma lingüística culta, a fim de que tanto sua imagem quanto a da rádio, em que trabalha fiquem preservadas. Associada a essa questão, o discurso desse locutor obedece a um formato pré-estabelecido:

Locutor – Rádio Continental do Rio de Janeiro, emissora das Organizações Rubens Berardo, falando do pátio do Instituto Médico Legal, em mais um *flash*, em mais uma reportagem viva e – por que não dizer? Contundente sobre o crime que sacode a cidade. Mataram o “Boca de Ouro”, o Al Capone, o Drácula de Madureira, o D. Quixote do jogo do bicho, o homem que matava com uma mão e dava esmola com a outra! Uma multidão, uma fila dupla que se alonga que serpenteia que ondula da Presidência Vargas até o pátio do necrotério. São homens, mulheres e até crianças. Até crianças que vêm olhar, pela última vez, essa estrela do crime que foi “Boca de Ouro”! Ouvintes da *Continental*, é uma apoteose nunca vista! Mas está chegando

“Caveirinha”, o nosso confrade do vespertino “O Sol”. “Caveirinha” vem cá! Chama o “Caveirinha”! Fala aqui, “Caveirinha”, para os ouvintes da Continental! (*Boca de ouro*, pág. 337)

Em primeiro lugar, observamos que o repórter constrói seu discurso segundo o *frame* de reportagem de rádio. Portanto, inicia seu discurso apresentando a rádio em que trabalha “Continental”, depois, informa o lugar de onde fala, “pátio do Instituto Médico Legal”, e, antes de apresentar o tópico da reportagem, utiliza, a fim de manter a atenção de seus ouvintes, uma pergunta retórica para criar o efeito de sentido de suspense da interação: “por que não dizer?”, e continua seu discurso utilizando muitas repetições, já que estas tendem a ajudar os ouvintes que sintonizavam aquela estação somente naquele momento.

Em relação à informação propriamente dita da reportagem, há apenas uma afirmação genérica: “Mataram o ‘Boca de Ouro’”, o uso da terceira pessoa do plural enfatiza o desconhecimento do locutor em relação ao assassino.

A farta adjetivação desse enunciado visa a oferecer aos ouvintes todos os detalhes da situação, para que estes se interessem de tudo o que está acontecendo. Como nada é expresso de maneira inocente, há, permeando toda essa adjetivação, a intenção do locutor em construir a imagem negativa de Boca de Ouro, o que fazia por meio de um léxico intencionalmente pejorativo: “Al Capone, o Drácula de Madureira, o D. Quixote do jogo do bicho”. Abaixo, um trecho da fala do repórter:

Boa noite, ‘Caveirinha’ ! Acabaram de ouvir ‘Caveirinha’, um valor, que é mais que uma promessa, é uma afirmação! E, assim, foi para o ar mais uma reportagem volante da Continental, emissora das Organizações Rubens Berardo, na cobertura sensacional do crime que abala o povo carioca na sua emotividade sem paralelo...O locutor que **vos** fala aqui se despede,

prometendo voltar dentro de poucos momentos com notícias, com flashes que **dir-se-ia** salpicados de sangue. Alô, alô, estúdio, alô! (*Boca de ouro*, pág.339)

O fechamento da reportagem retoma o início, com a repetição da apresentação da rádio. Essa reportagem segue um esquema que procura aproximar entretenimento e notícias: “cobertura sensacional do crime que abala o povo carioca na sua emotividade sem paralelo”, e nos remete ao sensacionalismo da notícia, como até hoje é comum encontramos em rádio e televisão.

O uso da mesóclise na forma verbal “dir-se-ia” é o único observado nas tragédias cariocas, o que transmite à interação comunicativa um tom de oratória do locutor, característica de certa forma esperada pelos ouvintes das rádios no Brasil, do século passado. Esse uso lingüístico tende a conferir credibilidade à rádio.

Como vimos, a variação lingüística é utilizada pelo dramaturgo como estratégia conversacional, a fim de conferir aos discursos das personagens maior credibilidade, já que há adequação da palavra proferida para cada personagem. Soaria falso e deslocado da realidade se uma personagem rodriguiana, por exemplo, Boca de Ouro, em uma situação de informalidade se dirigisse aos seus colegas da mesma maneira que o jornalista se dirigiu aos seus ouvintes, em sua reportagem. Também, seria inadequado se esse jornalista transmitisse aos seus ouvintes da rádio uma reportagem, com um discurso semelhante, por exemplo, ao realizado por Boca de Ouro.

3.3. Estatuto social e julgamento lingüístico

Há personagens, assim como acontece com falantes da vida real, que, ao interagirem com uma pessoa ou de nível econômico social maior que o seu, ou de uma origem superior, procuram utilizar certo tipo de discurso, que julgam ser representante de maior prestígio social. Há aqui a questão de *atitude lingüística*, que, segundo Preti (1984b:69) é “antes de mais nada, também uma atitude lingüística de classe, que supõe sempre a escolha de uma linguagem, a seu ver ‘melhor’ para certa situação.”

Assim, quando Boca de Ouro interage com uma mulher da sociedade carioca, denominada por “grã-fina”, utiliza a forma de tratamento, “excelentíssimo”, para fazer referência ao marido de sua interlocutora. Tal maneira exagerada de cortesia reflete a *atitude lingüística* de Boca de Ouro, que julga seu interlocutor como superior hierárquico a ele, então exagera na forma de tratamento.

No exemplo exposto a seguir, podemos observar no discurso da grã-fina, a maneira íntima com que ela se refere à ONU, enfatizando em seu discurso o efeito de sentido do grau de familiaridade que mantém com a Organização das Nações Unidas:

Boca de Ouro – E o excelentíssimo? Como vai o excelentíssimo?

1ª grã-fina – Ah!, não fala no meu marido! Está na ONU! Meu marido não sai da ONU! Estou sem marido, “Boca”! Essa “ONU” (*Boca de ouro*, pág. 300)

As personagens, assim como os falantes naturais do português do Brasil variam seu uso lingüístico, a depender de muitos fatores, mas é a própria dinâmica da conversação, que impõe os usos lingüísticos.

Por exemplo, na peça teatral *Otto Lara Resende, ou Bonitinha, mas ordinária*, a interação comunicativa é permeada pela questão do preconceito racial. Assim como os falantes, em geral, possuem arquivados em suas memórias um conhecimento de mundo que os capacita a afirmar, por exemplo, como é a linguagem de determinado grupo social, o mesmo ocorre entre Edgard e Maria Cecília, personagens brancas que verbalizam o que acreditam ser a maneira de falar dos negros:

Maria Cecília (*aos soluços*) – Ah!, querido! O sujeito que me telefonou. Só pode ser o “Cadelão”

Edgard (*atônito*) - Mas o “Cadelão” não é negro? O negro boçal? Não diria “violada”. É uma palavra que. Entende? Não usaria a palavra “violada”!(*Otto Lara Resende, ou Bonitinha, mas ordinária*, pág. 301)

A personagem Edgard interrompe seu discurso, tal como acontece em falas naturais, e expressa pela atitude lingüística o preconceito racial, já que não acredita que uma pessoa negra possa usar um léxico mais elaborado, que, por exemplo, contenha a palavra “violada”.

O tempo verbal do futuro do pretérito utilizado nesse enunciado, confirma a hipótese do preconceito, já que transporta para o enunciado um tom de incerteza: “Não diria violada”, “Não usaria a palavra ‘violada’”. O locutor expressa a sua descrença para o fato de um negro sequer conhecer tal palavra. Além disso, tanto o apelido “Cadelão”, como a forma pejorativa “negro”, usados por Edgard, personagem branca, denunciam a sua maneira preconceituosa de perceber o mundo.

As personagens de Nelson Rodrigues, de baixa condição social, os trabalhadores braçais, em geral, são caracterizadas, geralmente, por sua cor de pele negra e por apresentarem um discurso, tendencialmente, mais distante da norma gramatical. Essas personagens, em geral, não chegam sequer a ser nomeadas, já que somente há menção à cor negra de sua pele.

Assim, em *A serpente*, há a personagem “Crioula”, cujo discurso é representado foneticamente, o que não é observado em relação à fala de outra personagem.

A personagem Crioula é a empregada da casa em que as proprietárias e irmãs Lígia e Guida moram desde que se casaram com Décio e Paulo, respectivamente, no mesmo apartamento. O trecho abaixo mostra a conversa entre Crioula e Décio:

Crioula – Nunca vi um cara tão home.

Décio – Quando você estava lá em casa, vê lá se minha mulher podia imaginar que a gente ia trepar, hem?

Crioula – Me diz: - a tua mulher tem um rabo de quem toma. Como é? Toma?

Décio – Você manja, hem, negra safada?

Crioula – Mas tu encarava mesmo aquele rabo?

Décio – Ou duvidas?

Crioula - Quer dizer que as ricas é como nós? (*A serpente*, pág. 70)

Além dessa representação fonética (“home”) da fala apontada no discurso dessa personagem, há o registro de um uso lingüístico que não observamos em outras falas. A falta de concordância do verbo *ser* com o sujeito: “as ricas é como nós?”. Também a maneira como essa

personagem aborda o assunto nessa interação é relevante, já que isso tende a sinalizar uma característica comum a essas personagens. É uma abordagem direta, sem rodeios, “- Me diz a tua mulher tem um rabo de quem toma. Como é? Toma?- Mas tu encarava mesmo aquele rabo?”, já que nas demais personagens, pertencentes a uma posição social mais elevada, o assunto relativo a sexo tende a ser considerado como tabu, e, portanto, é tratado de maneira não tão explícita²³.

Em *Otto Lara Resende, ou Bonitinha, mas ordinária*, o preconceito racial permeia o próprio discurso da personagem negra. Cinco homens negros, não nomeados, “estupram”²⁴ a personagem Maria Cecília, moça branca de nível social elevado. Em um dos enunciados, o próprio negro admite que chamá-lo assim é um xingamento:

Negro – Ou tu me acha negro? Então, me xinga de negro!

Negro – Quem me chama de negro, morre! Eu mato! Eu não sou negro!
(*Otto Lara Resende, ou Bonitinha, mas ordinária*, pág. 299)

A personagem, recusando-se aceitar tal denominação, nega sua negritude, portanto, estabelece-se aqui um diálogo dessa personagem com o fato de ser negro no Brasil, em que o preconceito, muitas vezes se dá de forma sub-reptícia. São as palavras de Bakhtin (2002a: 100):

Todas as palavras evocam uma profissão, um gênero, uma tendência, um partido, uma obra determinada, uma pessoa definida, uma geração, uma idade, um dia, uma hora. Cada palavra evoca um contexto ou contextos, nos quais ela viveu sua vida socialmente tensa; todas as palavras e formas são povoadas de intenções.

²³ Além das personagens humildes e trabalhadoras braçais, há a personagem da prostituta Geni, da peça teatral *Toda nudez será castigada*, que, evidentemente, possui um discurso explícito em relação a sexo.

²⁴ Na verdade, não é um estupro, já que foi a própria Maria Cecília que desejou ser violada.

Assim, a personagem Negra da peça teatral mencionada, ao admitir que ser chamada dessa maneira é uma forma de xingamento, mostra que o léxico utilizado é permeado por um rastro indesejado de valores negativos, de preconceitos, o que, pelo que se pode deduzir, já perpassara toda a sua existência, marcando-a profundamente. Sobre o diálogo entre as vozes sociais, Fiorin (2006a:25), apoiado nas teorias de Bakhtin, afirma:

A relação contratual com um enunciado, a adesão a ele, a aceitação de seu conteúdo fazem-se no ponto de tensão dessa voz com outras vozes sociais. Se a sociedade é dividida em grupos sociais, com interesses divergentes, então os enunciados são sempre o espaço de luta entre vozes sociais, o que significa que são inevitavelmente o lugar da contradição. O que é constitutivo das diferentes posições sociais que circulam numa dada formação social é a contradição. O contrato se faz com uma das vozes de uma polêmica.

A seguir, observaremos como o discurso de uma personagem pode ser alvo de avaliação por parte de seu interlocutor. Na peça teatral *Otto Lara Resende, ou Bonitinha, mas ordinária*, as irmãs Aurora, Ritinha e Nadir conversam. Ritinha é a responsável pela educação das irmãs, e se esmera em ditar o que acredita ser o bom e o correto:

Ritinha – Vai no tanque! Esfrega com sabão! Sua burra! Você tem namorado. E a menina que namora tem que andar limpa. Põe na cabeça. Sabe o que é que o homem mais repara na mulher? Se é limpa. Homem não perdoa a mulher suja!

Aurora – Pois sim!

Aurora – Nadir, o Alírio não é tarado por mim? Fala? Fala! Nadir sabe. Não é?

Nadir – Sei lá.

Aurora – Sei lá, é? Você é um puxa-saco da Ritinha!

Nadir – Você é que é.

Ritinha – Escuta, Aurora.

Aurora - Você está de marcação, assinatura comigo. Só bronqueia comigo.

Ritinha – Bronqueia.

Aurora – Você também usa gíria! A Nadir, você adora! Faz todas as vontades. Proteção escandalosa. (*Otto Lara Resende, ou Bonitinha, mas ordinária*, pág. 252-253)

O discurso de Ritinha representa nessa interação comunicativa a voz da autoridade da irmã mais velha, zelosa pela educação de suas irmãs. Assim, em primeiro lugar, Ritinha adverte-as para a importância da higiene pessoal feminina, e logo depois, faz uma crítica à linguagem utilizada por sua irmã Aurora, que usara a gíria “bronqueia”.

Essa crítica do discurso de sua irmã aparece em seu discurso, não de maneira direta, mas pela repetição da gíria utilizada por Aurora. Imediatamente, Aurora compreende que sua irmã, ao imitá-la, está criticando o seu discurso, e se defende, afirmando que também Ritinha usara tal tipo de linguagem. O uso da gíria no discurso é avaliado por Ritinha como negativo. Há um tom de censura no discurso de Ritinha, por sua irmã utilizar tal expressão. É como se ela falasse explicitamente, que não é adequado para uma moça falar gírias.

A repreensão ao uso da gíria revela o desprestígio que a personagem tem por tal tipo de léxico, apesar de ela também usar tal tipo de discurso, sem ter consciência desse uso lingüístico.

Sobre o uso de gírias, Preti (1984a: 61) afirma:

A vida das palavras torna-se um reflexo da vida social e, em nome de uma ética vigente, proibem-se ou liberam-se palavras, processam-se julgamentos de 'bons' ou 'maus' termos, apropriados ou inadequados aos mais variados contextos. E tabus lingüísticos aparecem como decorrência de tabus sociais.

As gírias utilizadas pelas personagens nas Tragédias cariocas não possuem uma significação fechada e restrita a grupos isolados. São vocábulos facilmente compreendidos por falantes comuns do Brasil, como, por exemplo, quando a situação está complicada, a personagem pode falar que há algum "bode", ou quando a personagem tem certeza do que está falando, ou seja, é "batata". São vocábulos expressivos que passam à interação comunicativa o efeito de sentido de naturalidade de uma fala espontânea.

Sobre a questão da gíria, Preti (2004:96) afirma:

pelos seus elementos expressivos, incorporou-se definitivamente ao discurso oral, sendo, hoje, um de seus recursos mais importantes para transmitir, na interação, quebra de informalidade e aproximação entre os interlocutores; sentimento de renovação, atualidade, aproximação do espírito popular; agressividade e injúria atenuada.

As personagens mostram em seus discursos as idéias pré-concebidas que possuem. Assim, Boca de Ouro, de pouca instrução,

julga que tratar o marido de sua interlocutora por excelentíssimo representaria a melhor maneira de mostrar seu respeito. Também, em relação ao discurso utilizado pela personagem Negro, há uma espécie de consenso que dita como é a linguagem dos negros. Também, a questão da gíria comum, que é uma realidade para os falantes em interações distensas, pode ser alvo de julgamento lingüístico. Portanto, enfatizamos que “todas as palavras e formas são povoadas de intenções.” (Bakhtin, 2002a:100)

3.4 Da vida real para a vida teatral: dialogismo

Todo discurso é formado por várias vozes, em um constante diálogo. Sobre a questão do dialogismo, Bakhtin afirma:

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar. (2002a:88)

De fato, na vida real não há um discurso único e original, já que sempre há um diálogo constante que perpassa todos os discursos.

Da vida real para a vida teatral, encontramos na peça *O Beijo no Asfalto* o tema que perpassa toda a peça é a homossexualidade,

atribuída a Arandir. A primeira reação de sua esposa, Selminha, ao saber que este dera um beijo em um atropelado foi considerar essa atitude como positiva, já que ela afirmara que Arandir sempre fora de grande sensibilidade.

Com o desenvolver da história, essa avaliação foi se alterando, já que a sociedade avalia o ato de maneira negativa e preconceituosa, e isso foi pouco a pouco interferindo na avaliação de Selminha, que acabou por confessar à sua irmã seu estranhamento em relação ao comportamento de seu marido: “Tem certas coisas. Certas delicadezas! E outra que eu nunca disse a ninguém. Não disse por vergonha. Mas você sabe que a primeira mulher que Arandir conheceu fui eu. Acho isso tão! Casou-se tão virgem como eu, Dália!”.

Nesse trecho, podemos perceber que Selminha deixou-se contaminar pelo julgamento da sociedade, e acabou também por suspeitar da masculinidade de seu marido. O início dos enunciados acima reproduzidos é formado pela repetição do pronome indefinido *certas*, o que passa ao enunciado um efeito de sentido de estranheza, de indefinição com que Selminha percebe aquela situação. Também, há o abandono do enunciado: “Acho isso tão !”, porque Selminha não consegue expressar uma avaliação desse comportamento de Arandir, talvez porque não consiga nem falar para ela própria que está suspeitando da sexualidade de seu marido. Ela prefere reformular seu discurso a ter que emitir um julgamento negativo de Arandir, por isso ela, em tom exclamativo, comenta o fato de seu marido ter se casado virgem como ela. Ao fazer essa comparação, ela sinaliza a disparidade da atitude de seu marido, sem, no entanto, assumir essa avaliação negativa.

Assim, “Casou-se tão virgem como eu, Dália!” reflete o modo de pensar de Selminha, e de uma mentalidade da época, dos anos 60, sobre sexualidade, em que se valorizava a virgindade da mulher ao casar-se, e para o homem, esperava-se a experiência sexual.

Quando tivemos a oportunidade de assistir a essa peça teatral, verificamos que a atriz que interpretou Selminha, além de ter exatamente as mesmas falas previstas no texto escrito, com os mesmos abandonos de enunciados, enfatizou, pela entonação, e pela mímica o seu grau de estranhamento com a atitude de Arandir.

Portanto, quando um falante em seu discurso diz *eu*, não é absolutamente subjetivo, porque, na verdade, a voz do sujeito está carregada de muitas vozes da sociedade em que vive. Toda conversação natural é permeada por essa característica, e assim acontece nos diálogos de Nelson Rodrigues, o que os torna tão próximos da conversação natural.

Assim, as enunciações teatrais de Nelson Rodrigues, especificamente nas tragédias cariocas, recreiam conversações, em que os enunciados não são estanques, sem relação com aquelas vidas representadas no palco. São enunciados impregnados da vida daquelas personagens, portanto, são contaminados pelos inúmeros “já ditos” que há em toda conversação natural. Quando uma tragédia carioca se inicia, não é como se a vida começasse naquele momento, mas sim, como se a vida se desenvolvesse naquela enunciação.

A seguir, analisaremos outro exemplo de como os discursos das personagens são infiltrados pela voz social. Na peça teatral *Perdoa-me por me traíres*, Póla Negri, que trabalha na casa de prostituição de Madame Luba, procura convencer Glorinha a freqüentar tal estabelecimento. No trecho abaixo, Póla Negri tenta persuadir a adolescente de que a casa é segura, já que é freqüentada somente por políticos, portanto, a polícia não interfere nas atividades da casa de Madame Luba :

Póla Negri – O negócio é cem por cento. Presta atenção e vê como Madame Luba soube craniar o troço. Em primeiro lugar, aqui só entra deputado, quer dizer, freguês com impunidades. Te pergunto – a polícia

vai prender um deputado? Com que roupa? E, além disso, isso aqui não é casa de mulheres arqueadas. Só trabalhamos com meninas, de 15, 16 e até 14, de família batata. (*Perdoa-me por me traíres*, pág. 130)

(...)

Nesta casa vive-se tropeçando em impunidades!

O discurso de Póla Negri tem por objetivo mostrar à Glorinha que o prostíbulo de Madame Luba não corre risco de ser invadido pela polícia, já que o estabelecimento, por ser freqüentado por políticos, torna-se livre de sanções policiais. Essa explicitação da clientela é realizada, pelo uso de uma paráfrase²⁵.

O enunciado-origem de Póla “Negri: “aqui só entra deputado” é explicitado pelo uso da paráfrase: “freguês com impunidades”. Há entre um enunciado e outro uma relação de “equivalência semântica”, ou em outras palavras, falar em deputado, para essa personagem, significa falar em freguês com impunidades.

Após essa paráfrase, a mesma personagem enuncia que irá formular uma questão, e, em seguida, elabora uma pergunta que não visa a uma resposta, já que é uma pergunta retórica²⁶: “Te pergunto – a polícia vai prender um deputado?” e essa mesma locutora responde com outra pergunta: “Com que roupa?”. Todo esse discurso sinaliza que é impossível alguém prender um deputado na casa de prostituição de Madame Luba, já que entre polícia e parlamentares há um pacto de convivência.

²⁵ Paráfrase, segundo Hilgert (2002:144): “é um enunciado lingüístico que, na seqüência do texto, reformula um enunciado anterior, chamado de enunciado-origem ou matriz (M), com o qual mantém, em grau maior ou menor, uma relação de equivalência semântica.”

²⁶ Compreendemos pergunta retórica “quando o falante elabora a P com o intuito de que o ouvinte não responda, porque já conhece a R e é só uma questão de procurá-la na memória. Verifica-se que esse tipo de P é usado como recurso para manter o turno ou para estabelecer contato (função fática)” Fávero, Andrade e Aquino, 2002:488.

Esse tipo de discurso é recorrente em conversações espontâneas, que transmite o efeito de sentido da naturalidade da interação comunicativa.

Assim, pudemos observar que os discursos das personagens são impregnados pela voz social, que dita, o que é aceito pela comunidade como adequado ou não, para cada situação comunicativa.

3.5. Falar sem dizer: a metamensagem

Como vimos na peça teatral *O beijo no asfalto*, Arandir é testemunha ocular do atropelamento de um transeunte por um loteação, e, além de presenciar essa cena, ele beija o desconhecido. Arandir é levado à delegacia para relatar esse fato. Para o delegado e o repórter, a ida de Arandir à delegacia constitui uma oportunidade de promover sensacionalismo com um fato do cotidiano, já que um simples atropelamento não teria interesse para a população em geral, portanto, é criada toda uma história que pretende associar atropelamento e homossexualismo.²⁷

Arandir compreende a situação comunicativa sob o *frame* de testemunha ocular do atropelamento, enquanto o repórter e o delegado posicionam essa mesma situação comunicativa, sob o enfoque do sensacionalismo da notícia.

Arandir se mostra, nessa interação, respeitoso e submisso, enquanto seus interlocutores mostram-se autoritários e rudes. Tal

²⁷ Nessa peça teatral, representa-se o jornalismo popular, e, sobre essa questão, Dias (1996:30) explica que esse tipo de leitor se interessa por ler tais jornais, porque não é: "só o especial interesse por certos temas determinados (crimes, sexo, esportes, sindicato etc.) bem mais restritos, mas também o fato de serem consumidores de opinião, ou seja, de assumirem a posição do jornal como um dado de fato, isto é, de acharem que o que lêem corresponde à verdade (...) Há no leitor uma predisposição para acreditar na autoridade da palavra escrita e, crédulo, acostuma-se a textos em que há o predomínio da emotividade, em detrimento da referencialidade no tratamento dos fatos."

submissão revela-se no uso da forma de tratamento²⁸ para dirigir-se ao delegado e ao repórter *o senhor e doutor*, enquanto estes o tratavam por *você e rapaz*, marcando a distância social entre os interactantes. De um lado o poder da autoridade, de outro a submissão da testemunha.

Há um exemplo significativo dessa submissão, quando Arandir, resignado em prestar seu depoimento à polícia sobre o atropelamento, faz um pedido ao delegado: “- O senhor deixa dar um telefonema rápido para minha mulher?” Essa maneira cerimonial de tratamento, *o senhor*, associada ao verbo empregado deixar, transmitem ao enunciado a subserviência de Arandir, porque, na verdade, ele está fazendo um favor em prestar seu depoimento, portanto, ele teria o direito de telefonar. Esse pedido nem sequer é reconhecido como tal pelo seu interlocutor, já que este, em uma atitude ameaçadora, nem chega a respondê-lo, limitando-se a continuar o interrogatório: “gosta de sua mulher, rapaz?”, que enfatiza a metalinguagem da homossexualidade que permeia seu discurso.

Quando o delegado pergunta para Arandir: “Escuta. O que significa para ti. Sim, o que significa para ‘você’ uma mulher!?”, e Arandir responde: “Mas eu estou preso?”, novamente percebemos a metagemagem da homossexualidade no enunciado do delegado, e no enunciado de Arandir, mais uma marca de sua submissão ao que considera o poder da polícia.

Compreendemos mensagem e metagemagem como Tannen (2003: 31):

A mensagem é o sentido das palavras e das frases faladas, o que qualquer um com um dicionário e uma gramática na mão poderia deduzir. (...) A metagemagem é o significado não dito – pelo menos não com tantas palavras -, mas que inferimos de cada aspecto do

²⁸ Abordaremos mais detalhadamente a questão das formas de tratamento em 3.8.

contexto: o modo como se diz algo, quem o está dizendo ou o fato de simplesmente estar sendo dito.

No fragmento abaixo, há a metamensagem da homossexualidade nos enunciados de Cunha e Amado. A voz do preconceito perpassa todos os enunciados:

Cunha (lançando a pergunta como uma chicotada)- Você é casado, rapaz?

Arandir – Não ouvi.

Cunha (num berro) – Tira a cera dos ouvidos!

Amado (inclinando-se para o rapaz) – Casado ou solteiro?

Arandir – Casado.

Cunha – Casado. Muito bem. (Vira-se para Amado, com segunda intenção) O homem é casado. (Para o comissário Barros). Casado.

Barros – Eu sabia.

Arandir (com sofrida humildade) – O senhor deixa dar um telefonema rápido para minha mulher?

Cunha (rápido e incisivo) – Gosta de sua mulher, rapaz? (Arandir, por um momento, acompanha o movimento do fotógrafo que se prepara para bater uma nova fotografia.)

(...)

Cunha (sem ouvi-lo e sempre melifluo) – Rapaz, escuta! Uma hipótese. Se aparecesse, aqui, agora, uma mulher, uma “boa”. Nua. Completamente nua. Qual seria. É uma curiosidade. Seria a tua reação? (Arandir olha, ora o Cunha, ora o Amado, silêncio.)

Amado- Com medo, rapaz?

Cunha – Fala!

Amado – Não fala? (Cunha segura o braço de Arandir.)

Cunha (falando macio) – Conta pra mim. Conta. Conta o que você fez na Praça da Bandeira.

Arandir (ainda contido) – O lotação foi o culpado. (Cunha ergue-se.)

Cunha – Um momento!

Arandir – Mas doutor! Já estava aberto o sinal amarelo quando o lotação.

Cunha – Ó rapaz! O lotação não interessa. Compreendeu? Não interessa. O que interessa é você.

(...)

Arandir – O senhor está pensando que... (*O beijo no asfalto*, pág. 102)

Se nos detivermos na análise literal da mensagem propriamente dita desses enunciados, que é o “sentido das palavras e das frases faladas”, poderíamos nos auxiliar de um dicionário ou de uma gramática, como explica a autora citada. Mas, para compreendermos o *não dito* que permeia tais enunciados, isto é, a metamensagem, teremos que enfatizar “o modo como se diz algo, quem o está dizendo ou o fato de simplesmente estar sendo dito”.

As personagens Cunha e Barros produzem seus discursos de maneira que fica evidente quem está falando e com que propósito. Cunha e Barros realizam uma forma de discurso própria da polícia, a fim de obter a confissão, a respeito de um suposto fato criado por eles da homossexualidade de Arandir, e assim, obterem lucro pela divulgação do episódio inventado. Somente o fato de Cunha e Barros produzirem tal discurso legitima o poder da autoridade.

Faz parte da interação face a face que os falantes comentem ou avaliem o ato de formulação lingüística em si, para, juntos construïrem a conversaço. Assim, é comum que os falantes por alguns instantes interrompam o tópic conversacional, a fim de se aterem a algum aspecto lingüístico. Sobre essa questão, Hilgert (2006:164) explica:

Em primeiro lugar, põe-se em evidência a metadiscursividade, que, na evoluçáo do texto, consiste num dizer sobre o dizer. Em segundo lugar, este 'dizer sobre o dizer' revela uma duplicidade enunciativa: um enunciador que diz e um outro que analisa, interpreta, avalia, comenta o dizer.

É o que encontramos em alguns diálogos das tragédias cariocas, por exemplo, nessa peça teatral *O beijo no asfalto*, em que a Aprígio vai à casa de sua filha, Selminha, para lhe contar sobre o atropelamento do transeunte, que tanto ele, como Arandir, marido de Selminha, presenciaram:

Aprígio – Sabe que teu marido ficou tão. E teve um choque! Interessante. Ele correu na frente de...

Selminha – Uma coisa, papai. O senhor sabe que, desde o meu namoro, o senhor nunca chamou Arandir pelo nome? Sério! Duvido! Papai! O senhor dizia 'seu namorado'. Depois: - 'seu noivo. Agora é 'seu marido' ou, então, 'meu genro'. Escuta, papai!

Aprígio – Ora, minha filha, ora!

Selminha – Tenho observado!

Aprígio – Você acha então que. Nunca, minha filha! E por quê?

Selminha – Quer fazer uma aposta? Uma aposta? Quero ver o senhor dizer 'Arandir'. Diz: - 'Arandir'. Diz, papai!

Aprígio – Não tem cabimento e olha: - deixa eu contar. Perdi o fio. Ah! Teu marido correu na frente de todo o mundo. Chegou antes dos outros. Chegou, ajoelhou-se e fez uma coisa que até agora me impressionou pra burro. (*Beijo no asfalto*, pág. 97)

Nesse diálogo, Selminha interrompe a fala de seu pai, para chamar a atenção sobre o fato de que ele nunca chamara Arandir pelo seu nome, preferindo falar: seu namorado, seu noivo e seu marido. Esse enunciado de Selminha é um metadiscorso, já que, de certa maneira, ela comenta e avalia essa atitude de seu pai. Ao elaborar tal metadiscorso, ela, na verdade, está intuindo que há algum tipo de problema no relacionamento entre sogro e genro.

Aprígio desconsidera o que sua filha lhe diz, e ela, enfatiza o que disse, quando faz uma aposta com seu pai, para que ele pronunciasse o nome ARANDIR. Além de desconsiderar mais uma vez o enunciado da filha: “Não tem cabimento”, ele perde a concentração no que estava falando: “Perdi o fio.”, para logo em seguida retomar ao tópico da conversação, repetindo: “Teu marido...”. Ou seja, ao continuar seu discurso não usando o nome de Arandir, ele enfatiza o metadiscorso de sua filha.

A expressão “Perdi o fio” mostra que a personagem estava desenvolvendo seu raciocínio de uma maneira específica, e teve que interromper seu fluxo de pensamento, porque Selminha o interrompeu. Esse discurso transmite a impressão, de fato, de que está sendo elaborado no momento da interação.

No final dessa peça teatral depreendemos a razão que motivara Aprígio a nunca pronunciar o nome de Arandir, já que ele, na verdade, sempre amara seu genro, e prometera a si mesmo só pronunciar o nome de Arandir, quando este estivesse morto. Portanto, somente no final dessa peça teatral conseguimos compreender o que Selminha apenas intuía, com o não pronunciamento do nome próprio de seu marido.

Assim, pudemos constatar que, dependendo da situação comunicativa, e da pessoa que detém o discurso, o fato de se falar, ou não falar algo pode sinalizar o *frame*, em que o locutor posiciona a situação comunicativa. Portanto, para Arandir, o *frame* da polícia teria que ser compreendido como uma interação, em que caberia a ele somente acatar o que lhe é imposto. A sua submissão ao discurso policial é uma maneira de ele falar sem dizer que reconhece na imagem da polícia um *status* de superioridade. O mesmo acontece com o discurso da polícia e do jornalista, que, falam sem dizer que se consideram superior ao interlocutor, portanto, tem o poder de até mesmo criar um fato.

3.6. Os pressupostos e os subentendidos nos diálogos

De maneira geral, em toda sociedade há tópicos conversacionais que são considerados adequados e outros inadequados para uma conversação. Essa norma é apreendida socialmente pelos falantes de uma língua natural, que procuram, a depender da situação comunicativa, evitar ou tratar certos tópicos de diferentes maneiras.

O mesmo ocorre com as personagens da peça *O Beijo no Asfalto*. No trecho antes citado, quando Arandir, ao perceber que seus interlocutores estão posicionados sob um *frame* diferente do seu: “O senhor está pensando que...”, não chega a completar seu enunciado, apenas o termina de maneira reticente, e é a própria enunciação que se encarrega de preencher o significado, já que o próprio Arandir não consegue expressar tal pensamento.

Um outro exemplo em que se observa o uso da reticência e da omissão do referente está no fragmento abaixo:

Selminha - O senhor quer dizer que meu marido!...

Amado – Exatamente!

Cunha – Seu marido, sim! Seu marido! Batata! (*O beijo no asfalto*, pág. 136)

O subentendido é uma outra maneira de o falante não verbalizar o tópico, mas deixar a entender: "Cunha - Rapaz, escuta! Uma hipótese. Se aparecesse, aqui, agora, uma mulher, uma "boa". Nua. Completamente nua. Qual seria. É uma curiosidade. Qual seria a tua reação?" . Há nesse enunciado o subentendido de que Arandir, mesmo se visse uma mulher bonita nua, não se interessaria por ela, já que sua preferência sexual não seria pelo sexo feminino.

Nesse caso, o locutor, o delegado, poderia sempre alegar que nada dissera sobre Arandir ser homossexual, já que explicitamente não há nenhuma acusação. Sobre a questão dos subentendidos, Fiorin (2001: 310) afirma que "o falante pode esconder-se atrás do sentido literal das palavras e negar que tenha dito o que o ouvinte depreendeu de suas palavras".

Em um outro momento, Amado, mais uma vez, utiliza do subentendido, insinuando a homossexualidade de Arandir, dessa vez em um tom mais incisivo:

– Escuta! Se um de nós, aqui, fosse atropelado. Se o loteamento passasse por cima de um de nós. Um de nós. O delegado. Diz pra mim? Você faria o mesmo? Você beijaria um de nós, rapaz?". (*O beijo no asfalto*, pág. 105)

Arandir não aceita o subentendido, e enfatiza o *frame* que concebe para a situação: “Era alguém! Alguém! Que morreu! Que vi morrer!”

Aprígio, pai de Selminha, tenta falar com sua filha sobre a possibilidade de Arandir ser, de fato, homossexual. Percebe-se como ele articula seu discurso de modo a afirmar tal tópico, sem, no entanto explicitá-lo. Na última parte do enunciado, Aprígio procura falar abertamente sobre a questão, mas não consegue verbalizar, talvez por considerar o tópico tratado, como tabu, interrompendo seu enunciado e reiniciando-o de maneira diferente, privilegiando uma forma mais genérica de se falar sobre felicidade do casamento:

Aprígio – Sei. Acredito. Mas digamos que seu marido. Uma hipótese. Que seu marido não fosse, sim, exatamente, como você pensa. Você gosta de seu marido a ponto de aceitá-lo mesmo que. Numa palavra: - você é feliz?” (*O beijo no asfalto*, pág. 99)

Em outra cena, dessa mesma peça teatral, Amado, subentende que Arandir e o atropelado seriam amantes, e pressiona a viúva do atropelado, para que esta confessasse que também teria tido um amante, já que seu marido e Arandir tinham um caso amoroso:

Amado – (...) Olha aqui. Ou a senhora diz a verdade. A polícia não tem esse negócio de mulher, não. Mulher apanha também! Sua burra! Põe na tua cabeça o seguinte. Você tem um amante. E por quê, por que tem um amante? Porque seu marido, escuta, escuta! Seu marido mantinha relações anormais. Relações anormais com um cara. Entendeu? Seu marido tinha um amigo chamado Arandir; amigo esse que a senhora está reconhecendo pela fotografia.

Viúva – O senhor fala mais baixo! (*Beijo no asfalto*, pág. 124)

Esse discurso mostra o poder da polícia como determinante para a obtenção de um objetivo escuso. O discurso foi estruturado, em primeiro lugar, com a formulação de uma ameaça do policial à sua interlocutora: “Ou a senhora diz a verdade.”, que não foi efetivada, já que há uma quebra no paralelismo sintático, iniciado com a conjunção coordenativa alternativa *ou*.

Ao invés da continuação desse enunciado, iniciado pela conjunção *ou*, há a explicitação de que, para a polícia, as mulheres também apanhavam, caso não cooperassem com a polícia. Ou seja, o locutor interrompe seu enunciado, e realiza uma paráfrase de sua ameaça, com a finalidade de convencer sua interlocutora.

Após essa paráfrase, o locutor destrata sua interlocutora, com a finalidade de intimidá-la: “Sua burra”, e, assim, tenta persuadi-la a aderir ao seu plano. A partir desse ponto, com a intimidação da interlocutora, esta permanece em silêncio, e Amado manteve seu turno conversacional, fazendo um discurso ameaçador à viúva, para que ela assumisse que mantinha um relacionamento amoroso fora do casamento. Essa imposição serviria aos propósitos da polícia, para a execução de seu plano. Tal discurso é efetivado pelo uso de uma pergunta que não objetiva a uma resposta de sua interlocutora, mas a uma forma de convencimento: “E, por quê, por que tem um amante? Porque seu marido, escuta, escuta! Seu marido mantinha relações anormais. Relações anormais com um cara.” Nesse ponto do discurso, Amado procura verificar se sua interlocutora acompanha seu raciocínio: “Entendeu?”, mas ele não entrega o turno conversacional, acrescentando: “ Seu marido tinha um amigo chamado Arandir; amigo esse que a senhora está reconhecendo pela fotografia.”.

A viúva ocupa seu turno conversacional, não para negar o discurso de Amado, mas sim, para pedir que ele falasse mais baixo, já que estavam no velório de seu marido. Ela não nega o conteúdo do enunciado, mas o modo como Amado estava se expressando. Esse fato da viúva não expressar com indignação a acusação da polícia pode ser

visto como um indício de que poderia haver algo de verdade no que Amado falara. Essa não negação do discurso da polícia, pela viúva resulta na perda de sua imagem social, porque ela aceita o subentendido da polícia, de ser uma adúltera.

Nessa interação comunicativa, a imagem do poder da polícia fica enaltecida, já que se evidencia que seus subentendidos são incorporados no discurso da viúva.

A pressuposição também desempenha relevante função argumentativa, quando se admite algo como estabelecido na enunciação, e a partir desse ponto é desenvolvido o raciocínio. Compreendemos a pressuposição, como Ducrot (1984:45):

a pressuposição em termos de enunciado, aparece como uma tática argumentativa dos interlocutores; depende da maneira em que estes se provocam, pretendendo impor-se uns a outros uma certa forma de continuar o discurso²⁹

Percebemos a pressuposição no seguinte enunciado:

Amado – Há quanto tempo você conhecia o cara?”, ou “Você nunca. Presta atenção. Nunca, em sua vida, você viu o morto?” (*O beijo no asfalto*, pág. 104)

em que o falante, Amado, admite como elemento já dado na enunciação o fato de Arandir conhecer o atropelado, e a partir desse ponto desenvolve sua argumentação.

²⁹ a la presuposición a nivel del enunciado, aparece como una tática argumentativa de los interlocutores; depende de la manera em que éstos se provocan, pretendiendo imponerse unos a otros una cierta forma de continuar el discurso.

O mesmo ocorre quando Amado, o repórter, narra a cena do atropelamento do transeunte e o beijo que Arandir dera nesse desconhecido, para Cunha, o delegado de polícia.

Amado, a partir dessa cena, idealiza uma maneira de obter maior lucro com a venda de mais jornais, e com a ajuda de seu amigo, o delegado, poderiam, ambos, lucrar com a situação. A pressuposição de homossexualidade é idealizada como estratégia, a fim de beneficiar Amado e Cunha:

Amado – Manja. Quando eu vi o rapaz dar o beijo. Homem beijando homem. No asfalto. Praça da Bandeira. Gente assim. Me deu um troço, uma idéia genial. De repente. Cunha, vamos sacudir esta cidade! Eu e você, nós dois! Cunha. (*O beijo no asfalto*, pág. 94)

Esse discurso de Amado mostra sua capacidade, como falante de uma língua natural, de antecipar acontecimentos. É a partir do pressuposto da homossexualidade de Arandir, inscrito no enunciado: “Quando eu vi o rapaz dar o beijo. Homem beijando homem.”, que Amado e Cunha pretendem “sacudir esta cidade!”.

Além de pressuposto e subentendido a referenciação é outra possibilidade de o falante gerenciar o tópico conversacional. Compreendemos referenciação como Mondada e Dubois (2003:17):

as categorias e os objetos de discurso pelos quais os sujeitos compreendem o mundo não são nem preexistentes, nem dados, mas se elaboram no curso de suas atividades, transformando-se a partir dos contextos. Neste caso, as categorias e objetos de discurso são marcados por uma instabilidade constitutiva, observável através de operações cognitivas ancoradas nas práticas, nas atividades verbais e não-verbais, nas negociações dentro da interação.

Pelo uso da referenciação, o falante pode emitir juízos de valor em relação ao tema tratado, sem, no entanto, falar explicitamente. O exemplo abaixo mostra como a personagem Amado qualifica o fato de Arandir ter beijado o transeunte:

Amado - E você olha. Fazer **isso** em público! Tinha gente pra burro, lá. Cinco horas da tarde. Praça da Bandeira. Assim de povo. E você dá **um show!** Uma cidade inteira viu!.

Tanto o pronome demonstrativo “isso” fez referência ao beijo no atropelado, de maneira pejorativa, como “um show” também. Quando esse falante afirmou que “uma cidade inteira viu”, houve um uso corriqueiro da linguagem comum, que é o exagero na forma de narrar, visando à ênfase no acontecimento. Associado a esse exagero houve a omissão do referente da interação, com o uso de: “isso” e “um show”, em que fica evidente a avaliação negativa do “beijo no asfalto”, pela personagem Amado.

Na peça *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, Edgard evita pronunciar a palavra câncer, já que o simples falar tal nome é considerado, para a época, de mau agouro, porque essa doença é envolta pelo estigma da morte

Edgard – Aquele sujeito é um que. Saiu até uma reportagem. Acho que no “Cruzeiro”. O sujeito chama-se Nepomuceno. Tem aquela doença. A pior do mundo. Você sabe. Aquela doença. (*Otto Lara Resende*, pág. 264)

Com o uso de pronome demonstrativo “aquela” o locutor se faz entender, isto é, seu interlocutor sabe do que ele está falando, sem a

necessidade de o locutor pronunciar tal palavra estigmatizada. Portanto, há o conhecimento partilhado entre ambos de que a palavra câncer não deva ser pronunciada.

Assim, observamos que tanto a metamensagem, o pressuposto, o subentendido, e a referência são estratégias discursivas que as personagens utilizam em seus discursos, a fim de obterem sucesso na interação comunicativa. Esses discursos utilizados pelas personagens se aproximam muito da naturalidade e espontaneidade dos discursos realizados no cotidiano da língua natural.

3.7. Ethos e imagem

Trataremos da questão do ethos e da imagem, porque são fundamentais para a análise do discurso das personagens das tragédias cariocas. Compreendemos ethos, conforme Charaudeau e Maingueneau (2004: 220):

Termo emprestado da retórica antiga, o ethos (...) designa a imagem de si que o locutor constrói em seu discurso para exercer uma influência sobre seu alocutário. (...) A imagem discursiva de si é, assim, ancorada em estereótipos, um arsenal de representações coletivas que determinam, parcialmente, a apresentação de si e sua eficácia em uma determinada cultura.

Na peça *Boca de Ouro*, há exemplos significativos de como a imagem que o falante possui de si próprio e de seu interlocutor é fundamental na interação comunicativa.

É o que se observa, por exemplo, na personagem do repórter Caveirinha que tem a tarefa de entrevistar D. Guigui, antiga amante de Boca de Ouro. Seu superior hierárquico, da redação do jornal *O Sol*, o orienta a não contar sobre a morte de Boca de Ouro à D. Guigui, para que esta pudesse falar mais livremente sobre a vida do contraventor Boca de Ouro.

Assim, nesse primeiro momento da entrevista D. Guigui evita tecer qualquer comentário sobre o bicheiro, porque tanto ela quanto seu atual marido, Agenor têm medo de sofrer alguma represália de Boca de Ouro. Devido à insistência desse repórter, para que ela contasse algo sobre Boca de Ouro, D. Guigui narra uma história, em que esse contraventor é descrito como assassino. Abaixo, alguns enunciados em que se evidenciam essa imagem negativa de Boca de Ouro:

Caveirinha – D. Guigui, a senhora tem visto o “Boca de Ouro”?

D. Guigui – Meu filho, eu não vejo **essa pessoa** há séculos! E até me esqueci de apresentar meu marido...Agenor...

Agenor – Não dá palpite e vê lá se queres que eu leve um tiro.

Caveirinha – Quer dizer que o Boca de Ouro...

D. Guigui – Meu bem, não fala **nesse homem** que até dá peso! **Um pé frio que Deus te livre!** Ih, deixa eu bater na madeira!

(...)

D. Guigui – Rapaz! Claro que eu tenho que conhecer! Vivi com **esse cachorro – é um cachorro!** – mas escuta, filho: eu não quero falar, não interessa. Sei troços do arco-da-velha, mas não convém, e pra quê? Olha, vocês vão me dar licença, que eu vou botar as crianças pra dormir e boa noite!

(...)

D. Guigui – Meu marido tem medo e é natural! Sabe que o “Boca de Ouro” pra mandar um pra o Caju não custa. Já mandou vários e...

(...)

D. Guigui – Sei de uns vinte! **Aquilo não é flor que se cheire!** (*Boca de Ouro*, pág. 268)

Esse discurso de D. Guigui é formado por expressões endereçadas à Boca de Ouro, que são formadas por pronomes demonstrativos seguidos de nomes depreciativos, enfatizando sua avaliação negativa sobre Boca de Ouro.

Essa avaliação começa de maneira a acentuar a posição distante de D. Guigui em relação à Boca de Ouro: “essa pessoa”. É como se ela quisesse marcar a grande distância entre ela e Boca de Ouro. Depois, a enunciação adquire um tom menos impessoal com: “esse homem”. E, no último enunciado, D. Guigui faz uma avaliação explicitamente negativa dele, com o xingamento: “esse cachorro”, o que mostra todo seu envolvimento e rancor sobre Boca de Ouro.

Há, também, o uso de uma expressão popular da época, “mandar um pra o Caju”, que é uma forma de dizer que nos remete ao campo semântico de matar alguém e enterrar no cemitério do Caju, na cidade do Rio de Janeiro.

O último enunciado termina com uma avaliação de D. Guigui sobre Boca de Ouro, com uma expressão formada pelo pronome demonstrativo, “aquilo”, que normalmente seu uso é associado à categoria das coisas, e não relativo às pessoas. Tal uso enfatiza o desprezo de D. Guigui em relação ao Boca de Ouro. O demonstrativo, *aquilo*, associado ao ditado popular “não é flor que se cheire”, resume com precisão a avaliação pejorativa da personagem.

As expressões formadas pelo artigo indefinido, *um*, associado tanto a “pé frio” quanto a “cachorro”, sinalizam o desprezo da personagem em relação a Boca de Ouro, e a distância que os separa.

Tais enunciados correspondem ao que Koch (2003:86) chama de descrição definida:

caracteriza-se pelo fato de o locutor operar uma seleção, dentre as propriedades atribuíveis a um referente, daquela(s) que, em dada situação discursiva, é (são) relevante(s) para a viabilização de seu projeto de dizer. Trata-se, em geral, da ativação, dentre os conhecimentos supostamente partilhados com o(s) interlocutor(es) (isto é, a partir de um background tido por comum), de características ou traços do referente que o locutor procura ressaltar ou enfatizar.

No seguinte trecho, D. Guigui fica sabendo pelo repórter que Boca de Ouro está morto e muda seu discurso:

D. Guigui – Morreu o meu amor! Morreu o meu amor!

(...)

D. Guigui – Mataram o meu “boquinha”! o meu “boquinha”!

(...)

D. Guigui – Meu filho, vou te pedir, sim? Não me publica nada do que eu disse, te peço! Te dou um dinheirinho por fora, pra uma cervejinha!
(*Boca de ouro*, pág. 289)

Esse discurso reflete uma mudança na maneira de se referir à Boca de Ouro, já que o desprezo e o xingamento foram trocados por elogios. No lugar da distância entre Boca de Ouro e D. Guigui há

aproximação dos antigos amantes. “Um cachorro” X “o meu amor” “o meu amor”. O artigo indefinido, *um*, associado ao léxico pejorativo, *cachorro*, confere à interação comunicativa o distanciamento entre essas personagens, enquanto que o artigo definido *o* mais o pronome possessivo de primeira pessoa, *meu*, associado ao léxico relativo a amor, confere à interação o efeito de sentido de aproximação entre eles. A repetição desses termos enfatiza um tom de conversação natural e espontânea.

Percebemos que no último enunciado de D. Guigui: “Meu filho, vou te pedir, sim? Não me publica nada do que eu disse, te peço! Te dou um dinheirinho por fora, pra uma cervejinha!” há uma tentativa de preservar a face da locutora, já que o censo comum tende a exaltar sempre as qualidades da pessoa que morre, e atenuar seus possíveis defeitos, portanto, D. Guigui procura atenuar seu discurso.

Quando D. Guigui enuncia: “Não me publica nada do que eu disse, te peço”, há um uso lingüístico típico da conversação oral espontânea, o qual fizemos referência anteriormente, sobre o pronome de interesse. Nesse momento, D. Guigui procura se aproximar de seu interlocutor, para conseguir que o repórter colabore com ela, e não publique a reportagem.

Para conseguir seu objetivo, D. Guigui termina seu enunciado de maneira enfática, em que ela apela para um discurso recorrente na sociedade brasileira: “Te dou um dinheirinho por fora, pra uma cervejinha!”. Esse enunciado associado ao uso do diminutivo é uma estratégia utilizada por D. Guigui, a fim de ganhar a simpatia de seu interlocutor, e este não publicasse as palavras depreciativas de D. Guigui em relação à Boca de Ouro.

Com esse discurso de D. Guigui, a imagem de Boca de Ouro torna-se positiva, e isso gera ciúmes em seu marido, que ameaça abandoná-la. Nesse momento, D. Guigui, tentando se reconciliar com

seu marido, conta uma terceira versão da mesma história, só que dessa vez Boca de Ouro é descrito como covarde e seu marido como valente:

D. Guigui – Menino, você vai ficar besta! Te digo mais: foi aí que eu vi que o “Boca de Ouro” era covarde! Covarde, sim, senhor! É muito bom dizer que o sujeito faz e acontece, mas com mulher, não é vantagem. Por que é que o “Boca” nunca se meteu com o meu velho? Sabia que o Agenor é fogo! Agenor metia-lhe a mão na cara! Mas como ia dizendo: primeiro, houve o tal negócio entre a Celeste e o Leleco... (*Boca de ouro*, pág. 317)

Todos esses enunciados de D. Guigui soam como se fossem naturais e espontâneos, como se fossem produzidos no exato momento da interação comunicativa. Essa naturalidade e agilidade dos discursos estão presentes em toda peça.

Observaremos o momento em que o repórter Caveirinha, tentando persuadir D. Guigui e seu marido a se reconciliarem, utiliza um discurso que soa como se de fato estivesse sendo elaborado naquele momento, já que há repetições de idéias com incompletude sintática, em que a própria enunciação se encarrega de atribuir sentido à conversação.

O discurso do locutor procura enfatizar uma imagem positiva para “seu” Agenor, realçando seu bom senso, já que Boca de Ouro havia morrido, portanto não haveria sentido para sentir ciúmes. Procura também enfatizar o lado positivo de D. Guigui, apelando para a sua condição de mãe de família. A intenção desse repórter em atenuar a tensão existente entre o casal se constitui em uma estratégia, a fim de conseguir terminar sua tarefa:

Caveirinha- “Seu” Agenor, francamente. O “Boca de Ouro” é um defunto. A essa hora, está no necrotério. O senhor acredita que a sua

senhora, a sua senhora, afinal de contas, essa, não, “seu” Agenor! (o personagem fala, propositadamente, dessa maneira entrecortada e quase sem nexos) D. Guigui, nem eu posso crer que a senhora, uma mulher inteligente, a senhora é inteligente, D. Guigui. Não posso crer que a senhora...A senhora é mãe, D. Guigui!³⁰ (*Boca de ouro*, pág. 315)

Na peça *Perdoa-me por me traíres*, também a questão da imagem é fundamental para a interação comunicativa. A personagem, professor Dr. Jubileu demonstra ter consciência do poder que possui, e usa esse argumento para persuadir a personagem Glorinha a ter relação sexual com ele. Como ele fracassa em sua tentativa, Dr. Jubileu conversa com Póla Negri, funcionária da casa de prostituição, para que esta interceda a seu favor:

- Diz que os jornais me chamam de reserva moral! Explica, também, que eu sou professor catedrático! (*Perdoa-me por me traíres*, pág. 135)

Os qualificativos “reserva moral” e “professor catedrático” evidenciam a imagem positiva que ele deseja ver realçada. Mas, sua imagem negativa de alguém que paga para poder obter prazer sexual de uma adolescente, fica encoberta, já que esse tipo de casa de prostituição procura manter seus clientes no anonimato.

O enunciado abaixo mostra a preocupação do professor Dr. Jubileu com a exposição de sua imagem negativa, em relação à sua mulher:

³⁰ Percebemos a intenção do dramaturgo em enfatizar a dinâmica da oralidade. Isso é evidenciado pelas rubricas: “(o personagem fala, propositadamente, dessa maneira entrecortada e quase sem nexos)”

- Ah, se minha mulher me visse aqui, ai, ai, ai, se minha mulher me visse aqui, uai, se me visse! Minha mulher é neta de barões! Minha mulher! (*Perdoa-me por me traíres*, pág.136)

Esse discurso mostra a preocupação da personagem em preservar sua face positiva de respeitabilidade, perante sua esposa, já que ao falar sobre a posição social de sua mulher: “ Minha mulher é neta de barões” está enfatizado que se considera próximo desse status social, e distante de alguém que possa freqüentar tais ambientes, como um prostíbulo.

Na peça teatral *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* há uma reflexão sobre o ser humano. A personagem Edgard, simples trabalhador e bom caráter, recebe a proposta tentadora de ganhar um cheque de cinco milhões, porém, sob a condição de ter que provar que ele é um ser humano ambicioso. Edgard procura convencer seu interlocutor de que é de fato a pessoa certa para receber tal soma de dinheiro. Esse cheque é oferecido a Edgard pelo seu chefe, que deseja comprar um marido para sua filha, já que ela teria sido vítima de estupro. Mas, na verdade, tal estupro só aconteceu, porque sua filha assim exigira.

Edgard tem por objetivo convencer seu chefe e o pai da moça, de que realmente ele merece o dinheiro, portanto, essa personagem utiliza um argumento de autoridade, que marca o quanto ele é, de fato, um mau caráter. Tal escolha se constitui na frase de suposta autoria do escritor Otto Lara Rezende³¹: “O mineiro só é solidário no câncer”. Não é a voz solitária e inexpressiva de Edgard que se afirma como ambicioso e desonesto. É a voz respeitada pela opinião pública, que valida seu argumento.

³¹ Dizemos “suposta autoria”, porque nunca ficou provado efetivamente que essa frase tenha sido criada por Otto Lara Rezende. Supõe-se que Nelson Rodrigues tenha feito uma brincadeira com seu amigo Otto, ao lhe outorgar essa autoria.

Nessa peça há o esboço do carioca que habita, de maneira geral, as tragédias cariocas. Esse esboço é feito a partir da metamensagem já que a própria peça é uma reflexão sobre a definição da personalidade do brasileiro. Tal metamensagem é elaborada pela máxima: “O mineiro só é solidário no câncer.”, frase de capital importância na peça, tendo sido enunciada repetidas vezes. Compreendendo “mineiro” como o ser humano em geral, encontra-se esse homem associado ao “câncer”. Ou seja, o homem só, e unicamente, é uma pessoa boa (“solidário”) na doença, ou, generalizando um pouco mais, nas grandes desgraças, pois em todos os outros momentos o ser humano não é uma pessoa boa. Transformando essa negativa em uma afirmação: o homem, portanto, é uma pessoa má. Essa afirmação permeia toda a peça. A seguir um trecho que exemplificará essa questão:

Edgard – O Otto é de arder! É de lascar! E o Otto disse uma que eu considero o fino! O fino! Disse. Ouve essa que é. Disse: “O mineiro só é solidário no câncer.” Que tal?

Peixoto (repetindo) – “O mineiro só é solidário no câncer.” Uma piada.

Edgard – (inflamado) – Aí é que está: - não é piada. Escuta, Dr. Peixoto. A princípio eu também achei graça. Ri. Mas depois veio a reação. **Aquilo ficou dentro de mim. E eu não penso noutra coisa. Palavra de honra!**

Peixoto – Uma frase!

Edgard - **Mas uma frase que se enfiou em mim. Que está me comendo por dentro. Uma frase roedora. E o que há por trás? Sim, por trás da frase? O mineiro só é solidário no câncer. Mas olha a sutileza. Não é bem o mineiro. Ou não é só o mineiro. É o homem, o ser humano. Eu, o senhor ou qualquer um, só é solidário no câncer. Compreendeu?**

Peixoto – E, daí?

Edgard – Daí eu posso ser um mau-caráter. E pra que pudores ou escrúpulos se o homem só é solidário no câncer? A frase do Otto mudou a minha vida. Quero subir, sim. Quero vencer. (*Otto Lara Resende, ou Bonitinha, mas ordinária*, pág. 250)

A máxima norteadora dessa peça não é simplesmente um enunciado, mas uma obsessão. A personagem norteia suas atitudes a partir desse dogma. É “uma frase roedora” que se infiltra nos enunciados das personagens. No decorrer da peça, tal dogma se transforma em uma figura de linguagem, prosopopéia, já que a tal frase adquire característica de seres vivos, como, por exemplo, o ato de roer. Essa frase roedora terá vida própria, pois no decorrer da trama, “nascerá” (tal nascimento se dará quando Otto Lara Resende aparece como responsável pela sua criação), se “desenvolverá” (tal desenvolvimento se dará durante toda a peça em que a frase roedora se infiltra nos enunciados da personagem, tentando persuadi-la) e “morrerá” (tal “morte” acontece, quando a personagem recusa sua influência).

Essa máxima não só esboça um perfil de ser humano, que habita o teatro de Nelson Rodrigues, mas também condiciona suas atitudes, pois lhe rói o pensamento. Assim, esse dogma gera um aval, uma licença para que o ser humano, agindo da maneira que lhe aprouver, será sempre um mau, porque, *a priori*, ele já é rotulado como tal (“Daí eu posso ser um mau-caráter. E pra que pudores ou escrúpulos se o homem só é solidário no câncer? A frase do Otto mudou a minha vida”.)³²

Assim, a imagem do ser humano, que o dramaturgo leva para seu teatro, é estruturada pela idéia acima, que “corrói” suas personagens, moldando tanto suas ações quanto seus pensamentos. A face negativa, do ser humano é, na maioria de suas peças, evidenciada. Mas, essa peça mostra um final surpreendente, já que Edgard, por fim resolve

³² Sobre a importância dessa frase: “(Nelson explicou, no programa do espetáculo, que ‘a frase é a grande personagem, a Isolda, a Joana D’Arc da minha peça.’”. (Magaldi, 1990:18)

rasgar o cheque de sua propina, e se propõe a levar uma vida livre de tentações, na companhia da mulher que ama, e não da mulher que lhe renderia maiores rendimentos. Nesse final, Edgard e sua noiva apreciam o sol como se o fizessem pela primeira vez em suas vidas, o que sinaliza a esperança de um novo recomeço, de um novo ser humano.

Não é sem motivo que, a partir do momento em que a personagem rasga o cheque, isto é, se recusa a aceitar a propina, há também a “morte” da frase de Otto, porque não há mais necessidade de aval para se ser uma má pessoa.

Essa peça mostra um final que pode ser considerado como um final feliz, já que enfatiza a idéia do surgimento de um homem melhor. Mas esse tipo de final só há nessa peça, e em *Anti- Nelson Rodrigues*, que mostra o amor desinteressado prevalecendo no final. Portanto, são exceções à regra geral, de finais marcados negativamente. De um total de 17 peças, somente nessas duas há esse tipo de final, podemos concluir, portanto, que essas exceções apenas confirmam a regra geral de uma visão não idealizada do homem.

O teatro de Nelson Rodrigues provoca o leitor/espectador, fazendo com que este reflita sobre sua própria vida. Artaud (1999:27) faz uma comparação entre o teatro e a peste para descrever como compreende tal arte:

Se o teatro essencial é como a peste, não é por ser contagioso, mas porque, como a peste, ele é a revelação, a afirmação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito.

Essa comparação pode ser utilizada eficazmente para o teatro de Nelson Rodrigues, cujos textos sempre foram alvo de críticas, quer pela própria comunidade teatral, quer pelo público, pois suas peças

apresentam um teatro que evidencia um lado obscuro e assustador do ser humano. O próprio Nelson Rodrigues fala que seu teatro incomoda, pois faz com que seu público reflita sobre suas próprias vidas.

O homem, no teatro de Nelson Rodrigues, está eternamente em conflito entre o bem e o mal. Sobre isso, Facina (2004:316):

Na ótica de Nelson Rodrigues, é nessa tensão permanente entre a 'metade Deus' e a 'metade Satã' que residiria a humanidade dos seres humanos. Se os canalhas absolutos são desumanizados, os santos absolutos também o são. O horizonte da reconciliação da natureza humana não implicaria suprimir essa dualidade, e sim assumi-la, de modo radical, em toda a sua complexidade.

Assim, o homem recriado por Nelson Rodrigues não é um estereótipo. Não é fruto de hipotéticas idealizações. É um homem em constante perplexidade com o mundo em que habita.

3.8. O tratamento das personagens: o discurso na língua.

Pela maneira com que os falantes se tratam em conversações naturais, depreende-se uma série de questões interacionais. O mesmo ocorre com as personagens nessas peças analisadas, já que, conforme a maneira de tratamento entre elas, há a possibilidade de se detectar, por exemplo, qual a imagem que o locutor tem de seu interlocutor, se são falantes de mesmo nível social, ou não, se há um relacionamento de amizade ou de hostilidade, se essas personagens estão sob influência, ou não, de alguma forma de hierarquia social, se a situação comunicativa é tensa ou distensa, enfim são muitos os aspectos que

podem estar implicados, por exemplo, pela maneira com que os falantes se tratam nas interações comunicativas.

Portanto, partiremos da descrição do sistema de tratamento da língua portuguesa, segundo Preti (2004:211):

De uma maneira geral, pode-se dizer que as formas de tratamento estão ligadas a fatores diversos, como intimidade, solidariedade, polidez, afetividade, reverência, hierarquia, poder. Podem ocorrer nos pronomes (tu, vós); nas formas pronominalizadas, isto é, com valor de pronomes pessoais (você, o senhor, Vossa Excelência etc); ou nas formas nominais, constituídas por nomes próprios, prenomes, apelidos ou por uma grande variedade de nomes empregados como vocativos ou formas de chamamento.

As personagens das peças analisadas, assim como os falantes das línguas históricas possuem determinado papel social na sociedade em que vivem. Compreendemos o sentido de *papel social*, conforme Goffman (1961:85):

O papel consiste da atividade na qual a pessoa estaria envolvida caso fosse agir puramente em termos de exigências normativas a alguém em sua posição. O papel neste sentido normativo deve ser diferenciado do desempenho do papel ou da dramatização do papel, que é a conduta real de um indivíduo em particular durante o cumprimento (das exigências) de sua posição. (trad. nossa)³³

Preti (2004:180) também define papel social:

³³ Role consists of the activity the incumbent would engage in were he to act solely in terms of the normative demands upon someone in his position. Role in normative sense is to be distinguished from role performance or role enactment, which is the actual conduct of a particular individual while on duty in his position.

O conceito sociológico de *papel* está intimamente ligado ao de *status* e ambos se referem à participação do homem no *grupo social*. Assim, é natural entendermos que cada indivíduo tem uma posição dentro de um grupo (seja ele um grupo restrito ou *primário*, como a família; ou um grupo grande ou *secundário*, como o Estado, por exemplo). Mas, podendo pertencer a vários grupos sociais, pode ocupar também várias posições sociais. (...) A essas posições sociais definidas do indivíduo no grupo costuma-se chamar de *status*.

Marcuschi (1975:41), em seu trabalho, baseado na obra de Bernstein, afirma sobre a questão do papel social:

os indivíduos aprendem seu papel social mediante os processos de comunicação. Isto dá a entender que os atos de linguagem individuais, ou seja, a maneira de falar de uma pessoa a situa dentro da estrutura social, define seu status e produz sua identidade social.

Refletindo sobre essa questão em relação aos diversos papéis das personagens das peças analisadas, constatamos que também nesses diálogos das tragédias cariocas, essas personagens tendem a interagir de modo a marcar seu papel social na interação em que estão envolvidas.

Na peça *Boca de Ouro*, como vimos, a personagem de mesmo nome é a responsável pelo jogo de bicho daquela região. Ele detém o poder da contravenção, e isso lhe confere prestígio na comunidade em que vive. Tudo o que Boca de Ouro fala e faz tem força de lei, é algo inquestionável.

De fato, isso se observa até pela forma de tratamento com que obriga seus interlocutores a tratá-lo:

Boca de Ouro – Escuta aqui: eu, quando converso com um cara, gosto que me chame de “Boca de Ouro”... E você ainda não me chamou de “Boca de Ouro” uma única vez...Está querendo me desfeitear, menino?

Leleco – Deus me livre!

Boca de Ouro – Olha! Espia!

Leleco – Tudo de ouro!...”Boca de Ouro”, eu acho que uns dez mil cruzeiros...Muito? (*Boca de ouro*, pág. 277.)

O interlocutor de Boca de Ouro encontra-se em uma situação comunicativa de inferioridade, já que no momento dessa interação está pedindo dinheiro ao poderoso Boca de Ouro, portanto, procura agradá-lo de todos os modos. Seu primeiro passo é se desculpar pelo fato de ainda não tê-lo chamado pelo nome Boca de Ouro, dizendo que não teve a intenção de ofendê-lo: “Deus me livre!”. Depois, procura compensar seu “erro”, utilizando uma maneira de tratamento, que revela seu excesso de cortesia: “Tudo de Ouro”, para só depois chamá-lo por Boca de Ouro. Esse tipo de exagero reflete sua ansiedade em adular seu interlocutor, a fim de conseguir seu objetivo.

Essa forma de tratamento, o nome Boca de Ouro, que ele exige de seus interlocutores constitui, no final da peça, uma grande ironia, já que quando morre, retiram-lhe todos os seus dentes. A metalinguagem do discurso de Boca de Ouro evidencia sua necessidade de imprimir uma imagem positiva de si mesmo ao seu interlocutor, ou seja, uma imagem de respeito e de obediência à sua pessoa.

Essa personagem afirma ser poderoso, sem, no entanto, assumir essa questão, forjando modéstia:

Boca de Ouro – Eu não sou nada! Eu sou o que o jornal diz!

2ª grã-fina – E o que o jornal diz?

Boca de Ouro – Está aqui. A “Luta democrática!, me chama de – onde é que está? Ah, está aqui. Quer ver? o “Drácula de Madureira”. Drácula! Tem mais. Escuta essa: o “assassino de mulheres” (*Boca de ouro*, pág. 301)

Esse discurso sinaliza o efeito de sentido do “poder” que a personagem admite ter. Mas, tal poder não é assumido por ele próprio, que só se responsabiliza por não ser “nada” e “ninguém”. A responsabilidade de se afirmar poderoso é delegada a outros, no caso, a imprensa.

Na seguinte interação há novamente uma relação assimétrica, mas nesse momento é entre Boca de Ouro e “Preto”. Ambas as personagens são moradoras do subúrbio do Rio de Janeiro, são tipos populares que fazem do jogo do bicho suas profissões. Enquanto Boca de Ouro é o superior nessa interação, já que detém poder, “Preto” é a parte inferior dessa interação. Essas personagens procuram tirar algum proveito dessas situações comunicativas, e a maneira de tratamento é fundamental para que haja êxito, já que ela é uma das responsáveis para que a interação transcorra positivamente:

Boca de Ouro – Preto, tu me conhece?

Preto – Conheço, sim, senhor!

Boca de Ouro – Como é meu nome, preto?

Preto – Vossa Senhoria é o “Boca de Ouro”, sim, senhor!

Boca de Ouro – E que mais?

Preto – O povo também diz que “Boca de Ouro” paga o caixão dos pobres!

Boca de Ouro – Escuta, negro sem-vergonha! ... (*Boca de ouro*, pág. 291)

Esse fragmento enfatiza que mesmo Boca de Ouro, sabendo que seu interlocutor o conhece, faz perguntas destinadas somente a reforçar o quão conhecido e poderoso ele é.

Há nesse fragmento a ênfase do poder de Boca de Ouro, e a submissão de seu interlocutor, já que enquanto “Preto” trata Boca de Ouro por “senhor” e “Vossa Senhoria”, este o trata por “Preto”, “negro” e “sem vergonha”. A imagem que “Preto” tem de seu interlocutor é de uma pessoa poderosa que poderá lhe dar um caixão de ouro. Portanto, “Negro” julga que seu interlocutor deva ser tratado por uma forma de tratamento que acredita ser a mais cortês possível.

Trata-se aqui da questão da *atitude lingüística* do falante, que, na ânsia em demonstrar cordialidade e respeito ao seu interlocutor, se expressa da maneira que acredita ser a melhor possível: “Vossa Senhoria³⁴”. Ele acredita que, ao chamar seu interlocutor dessa maneira, poderia conseguir seu almejado “caixão de ouro”. A imagem que Boca de Ouro possui de seu interlocutor é a de um homem inferior a ele, e a maneira como o trata reflete o quão superior ele se coloca em relação ao seu interlocutor.

Essa interação comunicativa entre Boca de Ouro e Negro enfatiza o diálogo entre o poder do ouro e o desprestígio de alguém nascido negro, em uma sociedade como a brasileira.

Nessa mesma peça teatral, a personagem Boca de Ouro depois de comparar as “grã-finas³⁵” com Celeste, moça simples da mesma

³⁴ No entanto sabemos que, em relação à norma lingüística essa forma de tratamento não é prevista na modalidade oral. Assim, Cunha e Cintra (2001: 295) afirmam: “É um tratamento praticamente inexistente na língua falada de Portugal e do Brasil.

³⁵ Tal nomeação foi utilizada pela rubrica dessa peça teatral.

comunidade de Boca de Ouro, se decepçiona com elas, e se recusa a tratá-las por “a senhora”, como até então havia fazendo. Tal tratamento é considerado por Boca de Ouro inadequado para aquelas mulheres, porque, segundo seu julgamento, não eram mais merecedoras de seu respeito:

Boca de Ouro – Cala a boca, já! Vocês não são nem páreo para essa menina, e outra coisa... Não chamo mais ninguém de senhora. Ninguém, aqui, é senhora. A única senhora é essa menina, compreendeu? (*Boca de ouro*, pág. 305)

Nessa oposição entre “senhora” e “menina” reside o efeito de sentido dessa interação, já que a forma de tratamento, senhora, utilizada por Boca de Ouro sinalizava, até então, o respeito deste por sua interlocutora. Quando não há mais tal consideração, Boca de Ouro afirma: “Não chamo mais ninguém de senhora. Ninguém, aqui, é senhora. A única senhora é essa menina, compreendeu?”

Portanto, as formas de tratamento tendem a funcionar na interação comunicativa como “moedas de troca” a serem usadas conforme a intenção da interação comunicativa.

Depois dessa interação, as “grã-finas”, aborrecidas, se despedem de Boca de Ouro e de Celeste:

1ª grã-fina – Bye!

2ª grã-fina – Solong!

3ª grã-fina – Chau!

Celeste – Vai tomar vergonha nessa cara!

Boca de Ouro – Grandíssimas! (*Boca de ouro*, pág. 306)

Nesses enunciados das duas primeiras “grã-finas” há o uso das despedidas em inglês, o que transmite para a interação comunicativa um tom de soberba e exibicionismo dessas personagens, já que com esse tipo de linguagem, elas saem da interação, enfatizando a distância social que as separam e as distinguem.

Em relação à maneira como a personagem Boca de Ouro faz sua despedida, também, traçaremos alguns comentários, já que a palavra “Grandíssimas” possui alta carga de expressividade, em apenas um vocábulo, o que é uma característica da modalidade falada, isto é, falar o mínimo, expressando o máximo. O efeito de sentido dessa criação lingüística é o desprezo da personagem, em relação às suas interlocutoras.

Boca de Ouro usa neologismo, a fim de enfatizar ainda mais sua fala:

Boca de Ouro - Enterraram uma mulher. Dizem que fui eu. Mentira! Com sinceridade, eu não conhecia a mulher. Nunca vi a mulher. Vi umas três ou quatro vezes, no máximo. E não matei. Não era meu tipo. (*Boca de ouro*, pág. 301)

A formação desse neologismo “enterraram” é resultado de uma criação lingüística que faz parte do sistema da língua portuguesa, sem estar de acordo com a norma tradicional. Assim, a partir do campo lexical da morte, há a formação do verbo enterrar, depois, há o acréscimo do prefixo “en” ao verbo formado: em + enterrar, e, finalmente a conjugação desse verbo: “enterraram”. Ou seja, a personagem possui interiorizado esse tipo de construção lingüística, e a utiliza de maneira enfática em seu discurso.

Essa construção lingüística, de uma maneira expressiva, marca a inocência do emissor desse enunciado, quanto ao fato referido, e projeta a responsabilidade desse ato para uma entidade plural, sobre a qual o locutor não possui nenhuma responsabilidade, já que “enfuneraram”.

Quando Boca de Ouro afirma que “Dizem que fui eu”, há a isenção de sua responsabilidade, pelo crime, já que foram outras as pessoas que teriam cometido tal assassinato. Também, há nesse discurso um importante recurso argumentativo utilizado pela personagem, para tentar diminuir a sua responsabilidade ante a morte da mulher, que é a aparente falta de coerência no discurso. Nesse específico caso, essa falta de coerência enfatiza o que na verdade se deseja negar.

Nessa mesma peça teatral, há um uso das formas de tratamento, que mostra como uma mesma personagem, a depender da situação comunicativa, ora utiliza uma maneira de se referir ao interlocutor, ora, utiliza outra forma de tratamento para esse mesmo interlocutor. É o caso do repórter que conversa com o secretário para saber se o jornal, em que trabalham apóia ou não Boca de Ouro:

Repórter – Mas ontem elogiamos o “Boca”!

Secretário – Sei lá! Sou macaco velho! Deixa eu falar com a besta do diretor! A esta hora está na casa da amante!

(secretário apanha o telefone)

Secretário – Dr. Pontual, sou eu, Dr. Pontual! Boa noite. Dr. Pontual, o senhor já sabe? Ah, pois não, o rádio está dando. Foi o “Eso”, edição extraordinária: Dr. Pontual, “O Sol” é contra ou a favor do “Boca de Ouro”? Não ouvi! Sim, sim, contra, perfeitamente. Contraventor, claro, entendo. Cancro social. Boa noite, Dr. Pontual. (*Boca de ouro*, pág. 265)

Em primeiro lugar, observamos que o secretário repete muitas vezes o nome Dr. Pontual, em uma atitude de extrema subserviência, em relação ao seu chefe.

A posição do jornal "O Sol" em relação ao Boca de Ouro, antes de sua morte, é favorável ao bicheiro, mas, com a morte deste, o jornal assume uma posição contrária, o que reflete oportunismo da situação, já que o contraventor vivo poderia ser útil a determinadas situações, mas o mesmo jornal apoiar tal bicheiro morto não ficaria bem para a imagem desse jornal.

Em segundo lugar, observamos que o secretário, enquanto conversa com seu colega de redação demonstra a imagem que possui, de fato, de seu diretor: "besta", e quando conversa com o próprio, demonstra a imagem que ele precisa reproduzir, já que é seu superior hierárquico: "Dr. Pontual". O título de doutor é utilizado aqui, como em muitas enunciações naturais, para demonstrar respeito na hierarquia em que os falantes estão envolvidos, sem necessidade formal de que a pessoa tenha de fato um diploma universitário.³⁶

A seguir, observaremos casos em que as personagens negociam as formas de tratamento, como se fossem peças de um jogo qualquer, na tentativa de obter maior aproximação ou afastamento entre interlocutores.

Na peça *Perdoa-me por me traíres*, o médico, tentando preservar seu papel social, conversa com sua enfermeira, enquanto realiza um aborto na adolescente Nair:

Médico - Chamar a Assistência, engraçado! Bonito, o meu nome nos jornais! E eu tendo que comparecer à polícia!

³⁶ Segundo Cunha e Cintra (2001:293): "De uso bastante generalizado em Portugal e no Brasil é o título de *Doutor*. Recebem-no não só os médicos e os que defenderam tese de doutorado, mas, indiscriminadamente, todos os diplomados por escolas superiores."

Enfermeira – Você hoje está com os seus azeites!

Médico – Dobre a língua! Já lhe disse que não quero intimidades durante o serviço. Aqui me chame de doutor, percebeu? E vê se não dá peso! (*Perdoa-me por me traíres*, pág. 143)

Assim, o médico realiza um aborto mas deseja ter sua imagem social de respeitabilidade preservada: “Bonito, o meu nome nos jornais! E eu tendo que comparecer à polícia”. Portanto, ele está preocupado com sua imagem social. Quando proíbe a enfermeira de chamá-lo por você, na verdade, está procurando obter um afastamento de sua interlocutora, para que fique enfatizado o quão profissional é.

O discurso da enfermeira ao médico “Você hoje está com os seus azeites!” mostra, pela forma de tratamento e pelo emprego da expressão “azeites”, utilizada naquela época³⁷, a intimidade que compartilha com seu interlocutor.

Nessa mesma peça teatral, há outro caso de tentativa de aproximação e distanciamento entre as personagens:

Glorinha – Pois bem: depois do que eu sei, eu voltaria, sim, hoje às 11 horas e sempre. Para me vingar do senhor.

Tio Raul – Por ora me chama de você.

Glorinha – Para me vingar de você. Dos outros, de todos. Dos meus tios. De minha avó. E por você, o que eu sinto é nojo.

Tio Raul – Nojo de mim, perfeitamente, e que mais?

Glorinha – É só.

³⁷ O vocábulo “Azeites” é definido por Houaiss (2001:362), como linguagem figurada, de uso informal, que significa “mau humor; zanga. (Mais usado no plural)”. Essa é uma expressão registrada por Lessa (1976:49) em seu estudo sobre a linguagem utilizada na época do movimento modernista, com vasta exemplificação desses autores, tais como Graciliano Ramos, Raquel de Queirós, que significa estar irritado, aborrecido, mal humorado.

Tio Raul – Acabaste, então? E não precisa acrescentar mais nada. Disseste tudo, tudo o que eu queria saber, tudo!

Glorinha – Mas foi você quem mandou dizer tudo!

Tio Raul – E me chama outra vez de senhor!

Glorinha – Chamo sim! O senhor prometeu, titio! (...) (*Perdoa-me por me traíres*, pág. 175)

A forma de tratamento usual entre sobrinha e seu tio é a de "senhor", mas quando esse tio deseja uma aproximação com sua sobrinha, ele a autoriza a chamá-lo de "você". Mas, quando ele é alvo de críticas de sua sobrinha, isto é, quando sua face negativa é exposta por ela, ele nega essa aproximação e busca o afastamento, a fim de preservar sua face positiva. A forma de tratamento você reflete a maneira de gerenciar a interação comunicativa, a fim de que os interlocutores consigam obter maior ou menor aproximação entre si, a depender de suas intenções no diálogo.

Na peça *Toda nudez será castigada*, o pai Herculano, ansioso por se aproximar de seu filho, pede que este o chame por você, mas o filho, demonstrando o seu descontentamento por seu pai ter largado o luto pela morte de sua mãe, só o chama de senhor. É uma atitude de represália que sinaliza o seu afastamento em relação ao pai:

Herculano – Está me chamando de "senhor" e não de "você"!

Serginho – O seu luto? O seu luto?

(...)

Serginho – Não se usa mais. Por que não se usa mais, o senhor esqueceu mamãe, esqueceu?

Herculano – Nunca! Serginho, vem cá, senta, meu filho!

Serginho – Estou bem assim.

(...)

Serginho – Mas quanto tempo o senhor não vai ao cemitério?

(...)

Herculano – Me chama de você!

Serginho – O senhor ainda gosta de mamãe? (*Toda nudez será castigada*, pág. 186-187)

Podemos perceber, pelos enunciados de Herculano, que este deseja maior intimidade com seu filho: “Serginho, vem cá, senta, meu filho!”, mas este o repele não se aproximando dele, e marcando ainda mais sua raiva em relação ao pai.

Sobre as formas de tratamento na literatura, Preti (2000:97) destaca:

Como as formas de tratamento constituem uma convenção estabelecida no sistema de comunicação social, a reprodução na literatura corresponde quase sempre a um dos momentos de maior integração entre a ficção e a realidade.

De fato, é o que percebemos nas peças teatrais analisadas, por exemplo, na peça *O Beijo no Asfalto*, a forma de tratamento utilizada por Arandir em relação ao delegado é “Doutor”, e este o chama por você, o que mostra o efeito de sentido da submissão de Arandir em relação ao que acredita ser o poder da polícia.

Portanto, quando uma personagem trata seu interlocutor por o *senhor*, ou por *você*, pode-se perceber o nível de relacionamento entre

eles e, mesmo, a hierarquia que os separa, já que a forma *o senhor* pode ser considerada como uma maneira de tratamento mais cerimoniosa e marca o distanciamento, enquanto a forma de tratamento *você* sugere mais proximidade e informalidade com o interlocutor. Mas isso não é uma regra, é apenas um uso lingüístico, já que, a depender da intenção do locutor, este poderá usar a forma *o senhor*, com a intenção de ironizar seu interlocutor, e a forma *você* para marcar a distância entre locutor e interlocutor.

Isso é observado em *O Beijo no asfalto*, em que o uso lingüístico da forma de tratamento, com valor de pronome pessoal, *o senhor*, marca o desdém do locutor em relação ao seu companheiro no diálogo. Essa forma de tratamento, *o senhor* é utilizada pelo amigo de Arandir, Werneck, quando este e seu grupo de amigos descobrem que Arandir beijara o atropelado na rua, enfatizando o tom irônico e pejorativo da interação:

“Werneck – Mas então, *seu* Arandir! O senhor!”. (*O beijo no asfalto*, pág. 115)

O tom jocoso desse enunciado está presente na forma de tratamento *o senhor*, e em sua forma reduzida *seu*³⁸. Werneck é um colega de trabalho, e a forma de tratamento usual utilizada entre eles seria a de *você*, portanto, chamá-lo por *seu* e *senhor* Arandir, nessa específica enunciação, sinaliza o tom de zombaria e desprestígio com que os colegas de Arandir o qualificam.

Quando a personagem é tratada por sua profissão, isso pode se constituir tanto em uma marca do prestígio social da personagem, como por exemplo, Doutor, quanto do desprestígio social, como por exemplo,

³⁸ Quando anteposta a um nome próprio, a palavra *senhor* assume na linguagem corrente de Portugal e, principalmente, do Brasil a forma *seu*. Cunha e Cintra (2001:294)

“contínuo”. Há esse tom depreciativo nas peças *Os sete gatinhos*³⁹ e em *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*:

Os sete gatinhos:

Dr. Portela – E outra coisa, “seu” Noronha. De fato, o senhor tinha me dito, quando matriculou sua filha, que era funcionário da Câmara, se não me engano da Secretaria. Mas na semana passada estive lá e qual não foi a minha surpresa ao vê-lo, no seu uniforme próprio, servindo cafezinho aos deputados! O senhor não me viu e eu achei muita graça, até. Afinal contínuo, hem, meu caro Noronha? E creio que, agora, vai me pedir desculpas... (*Os sete gatinhos*, pág. 221)

Esse trecho nos mostra que a interação comunicativa é preponderantemente desigual, porque de um lado há o Dr. Portela e de outro lado há o contínuo “seu” Noronha. O poder da interação está com a personagem que detém o título de doutor. O lado fraco da interação fica assim marcado pelo desprestígio da profissão de contínuo que se evidencia pelo uso das aspas na forma “seu”.

A mentira de “seu” Noronha, que se intitulava “funcionário da câmara”, é descoberta por Dr. Portela, que, de posse da verdade, humilha seu interlocutor: “Afinal contínuo, hem, meu caro Noronha?”. Nesse momento da interação comunicativa, a personagem “seu” Noronha perde sua face positiva.

Também há esse tom depreciativo na forma de tratamento “meu caro”, porque apesar de essa forma sugerir certa cordialidade com o interlocutor, isso é apenas na superfície desse discurso, porque, na

³⁹ Recomendamos a leitura de Preti (2004: 180), em que esse autor trata dessa forma de tratamento nessa específica peça teatral.

verdade, tal forma de tratamento, nessa específica enunciação, cria o efeito de sentido da ironia do locutor em relação ao seu interlocutor.

Essa assimetria da interação é marcada principalmente pelo uso das formas de tratamento, o que mostra uma enunciação em que os interlocutores não têm os mesmos poderes, ou o mesmo *status*.

Sobre a linguagem utilizada nos discursos, Gnerre (2003:5) faz a seguinte afirmação:

A linguagem não é usada somente para veicular informações, isto é, a função referencial denotativa da linguagem não é senão uma entre outras; entre estas ocupa uma posição central a função de comunicar ao ouvinte a posição que o falante ocupa de fato ou acha que ocupa na sociedade.

Assim, podemos perceber que as formas de tratamento exercem um relevante papel na interação comunicativa.

A forma pronominal *tu* e a forma *você*, com valor de pronome pessoal, são as mais utilizadas nas interações das peças analisadas, não havendo ocorrência do pronome pessoal *vós*.

Uma mesma personagem poderá, dependendo da situação comunicativa, de seu envolvimento na interação, e de seu estado de humor usar tanto *tu* quanto *você*, com esses verbos conjugados segundo a norma lingüística culta, ou, não.

Dependendo do papel social da personagem, há a tendência em se usar um discurso mais próximo da norma lingüística culta, ou menos próximo dessa norma. Mesmo uma personagem caracterizada como culta poderá, a depender da interação, utilizar uma linguagem comum, como vimos antes, no discurso do Professor Doutor Jubileu.

Sobre o uso do *tu* e do *você*, Cunha e Cintra (2001: 291) afirmam:

No português do Brasil, o uso de *tu* restringe-se ao extremo Sul do país e a alguns pontos da região Norte, ainda não suficientemente delimitados. Em quase todo o território brasileiro, foi ele substituído por *você* como forma de intimidade. *Você* também se emprega, fora do campo da intimidade, como tratamento de igual para igual ou de superior para inferior.

Se escutarmos com atenção uma conversa informal de dois falantes naturais da língua portuguesa, do Brasil, observaremos, de maneira geral, o predomínio da forma *você*, mas a forma *tu* também é utilizada. Em ambos os tratamentos há intimidade entre locutor e interlocutor.

Sobre a questão do uso dos pronomes *tu* e *você*, Paredes Silva (2003:167), que estudou essas formas de tratamento, explica:

uma mudança em curso no dialeto carioca que ainda começa a tornar-se visível. Dada a dificuldade em registrar o uso das variantes sob estudo, consideramos que o material levantado no corpus constituído especificamente para este fim, sendo de fala natural, é bastante significativo. Sua análise comprova tendência já intuída pelos autores da dramaturgia contemporânea a partir da década de 50 do século passado, que não hesitaram em colocar na boca de seus personagens pronomes *tu* com verbo em terceira pessoa. O fato de atualmente o uso predominar nos homens jovens é compatível com um quadro de mudança em direção a uma forma não padrão.

É o que podemos observar nas peças analisadas, em que as personagens ora utilizam a forma *tu* com o verbo na terceira pessoa do

singular, “Werneck – Ou **tu parte** a minha cara ou eu parto a tua.”⁴⁰, ora utilizam a forma *você* conforme o paradigma da 3ª pessoa do singular “**Você não diz** nada pra gente?”. Há momentos em que as personagens constroem o discurso com a 2ª pessoa do singular e a conjugação dos verbos conforme a norma lingüística preconiza “Por que **beijaste** um homem na boca?”. E, também há momentos em que a personagem, em um mesmo enunciado, pode misturar as formas, por exemplo, o pronome *teu* com a forma de tratamento da 3ª pessoa do singular, *você* “Ciúmes de **você**. Tenho! Sempre. Desde o **teu** namoro. Tal variação lingüística é inerente ao discurso de falantes brasileiros e Nelson Rodrigues aproveita essa realidade lingüística em suas peças teatrais.

Nas peças analisadas, constatamos que tanto a forma *tu* como a forma *você* são utilizadas nos discursos das personagens, marcando a proximidade entre os locutores, e a forma *o senhor*, em geral, é usada como forma respeitosa entre os locutores.

As formas de tratamento constituídas por “nomes próprios, prenomes e nomes empregados como vocativos ou formas de chamamento” (Preti: op. cit.) denunciam as intenções do dramaturgo, a fim de caracterizar determinada personagem.

Por exemplo, na peça *Os sete gatinhos*⁴¹ as personagens apresentadas no programa dessa peça teatral⁴² são nomeadas ou por seus nomes próprios antecedidos de formas de tratamento: “Seu” Noronha, “Seu” Saul, Dr. Bordalo, Dr. Portela, D. Aracy; ou por nomes próprios sem antecedência de formas de tratamento: Aurora, Silene, Débora, Arlete, Hilda; ou pelo apelido: Bibelot. Quando, porém, essa lista de personagens passa para a página seguinte, em que há a enumeração de todas as personagens, um fato nos chama a atenção. D. Aracy, a mãe de Aurora, Silene, Débora, Arlete e Hilda, é nomeada pelo apelido,

⁴⁰ Os exemplos a seguir são extraídos da peça *O beijo no asfalto*.

⁴¹ Sobre o uso das formas de tratamento, nessa peça teatral, ler o estudo realizado por Preti (2004:200).

⁴² O programa dessa peça encontra-se em Magaldi (1981 c)

dado por seu marido: “gorda”, e não por seu nome próprio. Essa forma de tratamento à sua esposa sinaliza a diminuição da imagem social de D. Aracy, que frequentemente é maltratada por seu marido. Essa lista das personagens é de responsabilidade do dramaturgo, portanto, ao usar tal apelido, é como se a voz do autor também validasse esse uso. Sua intenção, portanto, é apresentar D. Aracy como uma mulher desprestigiada. Abaixo, uma fala de Seu Noronha, dirigida à sua esposa:

“Seu” Noronha – Ia me esquecendo, Gorda! Chispa! Chispa, vai no banheiro apagar os nomes feios, os palavrões, depressa, Gorda! (*Os sete gatinhos*, pág. 209)

Uma outra forma de tratamento que há nas peças teatrais analisadas é a de Dona⁴³. No exemplo abaixo, da peça *Boca de Ouro*, a personagem D. Guigui é procurada pela imprensa, para que falasse sobre Boca de Ouro. Ela se julga importante por ter sido chamada dessa maneira:

Caveirinha – Ah! Boa noite, D. Guigui!

D. Guigui – Quem sou eu, primo?

D. Guigui – Viste o meu cartaz? (*Boca de ouro*, pág. 267)

Quando essa personagem fala: “Quem sou eu, primo?” ou “Viste o meu cartaz” está marcando o tom de estranhamento ante aquele tratamento, considerado por ela, como superior à sua condição social.

⁴³Essa forma de tratamento, dona, como as demais não vêm grafadas com o uso de aspas nas rubricas. Somente a forma “seu” aparece entre aspas.

Na peça *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, há uma negociação em torno das formas de tratamento, que transmitem o efeito de sentido de aproximação entre as personagens, assim, quando a personagem Edgard chama seu interlocutor por doutor e por *o senhor* este lhe diz:

Peixoto – Vamos tirar o doutor.

Edgard – Ontem, eu fiz um papelão. Não posso beber. Eu, quando bebo. Devo ter dito besteira pra burro. O senhor. Você me desculpe.

Peixoto - Isso! Me chame de “você”. (...) (*Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, pág. 257)

Há essa mesma negociação, a fim de obter aproximação entre as personagens em várias peças teatrais aqui analisadas, entre elas, há em *A Falecida*, a personagem Timbira que se mostra interessado em Zulmira, e, portanto, negocia sua aproximação:

Timbira – Posso chamá-la de você?

Zulmira – Querendo. (*A falecida*, pág. 84)

Assim como falantes naturais em interações espontâneas, as personagens utilizam as formas de tratamento como meio para a obtenção de seus objetivos interacionais. A maneira de tratamento entre as personagens revela tanto o papel social que cada personagem tem, quanto o que imaginam que seu interlocutor possui. Pelas formas de tratamento, há a negociação de proximidade entre os locutores da interação comunicativa.

No próximo capítulo, analisaremos o diálogo nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues.

Capítulo 4 – O diálogo nas tragédias cariocas

4.1 Aspectos conversacionais

Analisaremos os diálogos das tragédias cariocas, como se fossem diálogos realizados face a face. Sobre a conversação espontânea, Marcuschi (1999) afirma:

Em primeiro lugar, ela [conversação] 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.

Desde pequenos estamos expostos à “prática social mais comum do dia-a-dia”, que é a conversação. Assim, paulatinamente no decorrer de nossas vidas, aprendemos como interagir, a depender da situação comunicativa e do interlocutor.

Também sobre conversação, Orecchioni (2006:11) faz a seguinte afirmação:

na interação face a face, o discurso é inteiramente ‘co-produzido’, é o produto de um trabalho colaborativo incessante – esta é a idéia-força que embasa o enfoque interacionista das produções lingüísticas.

Na interação face a face há um trabalho incessante entre os interlocutores, que constroem seus discursos de maneira conjunta, a depender da interação comunicativa.

A questão de como interagir em determinadas situações comunicativas não é uma questão que se aprende somente nas escolas, mas sim no próprio convívio social dos falantes. Esse aprendizado começa desde a infância e se prolonga por toda a vida.

Dependendo da sociedade em que os falantes estão inseridos, considera-se adequado ou não, por exemplo, a maneira de interagir entre os falantes. Essa adequação é de caráter social, já que é a sociedade em que se vive que norteia o modelo de interação utilizado pelos falantes.

Assim, enquanto para os italianos as muitas interrupções do diálogo, a fala geralmente em tom mais exaltado, e a grandiosidade nos gestos tendem a ser considerados, por esses falantes, como características positivas, já que significam o quanto estão envolvidos na interação comunicativa; para os ingleses, geralmente mais contidos, esse tipo de diálogo mais caloroso tende a ser considerado de maneira negativa, ou excessiva.

Marcuschi (1999), baseando-se em relevantes estudos, concebe a conversação como essencialmente dialógica, e que se efetiva “por perguntas e respostas, ou então com asserções e réplicas” sobre determinada interação comunicativa, em que haja um mínimo de conhecimentos partilhados entre os interlocutores.

O mesmo autor citado admite que os diálogos podem ser simétricos ou assimétricos, em que nos primeiros há, de maneira geral, o mesmo direito à fala aos interlocutores, e nos segundos, há sempre um falante predominante em relação ao outro. Ainda, segundo o autor citado “a diferença de condições socioeconômicas e culturais ou de poder entre os indivíduos deixa-os em diferentes condições de participação no diálogo” (Idem:16).

Abaixo, observaremos como Nelson Rodrigues, nas tragédias cariocas utiliza as características da conversação, para criar efeitos de sentido precisos.

4.2. Gestão de turno

Como a conversação natural é regida principalmente pelo envolvimento dos participantes no diálogo, é comum que haja inúmeras falas simultâneas, já que na ânsia de interagir os interlocutores tendem a não respeitar os turnos conversacionais de seus companheiros de diálogo. A esse respeito, é importante ressaltar o que diz Galembeck (1997:78):

Por causa desse dinamismo [da conversação], dessa confrontação de forças, não cabe estabelecer regras absolutas para o texto conversacional. O próprio princípio 'fala um por vez' é constantemente violado, sem que isso constitua uma falta de polidez. É que geralmente as falas simultâneas indicam antes o desejo acalorado de participar, o envolvimento na consecução de uma tarefa comum.

Nessas tragédias cariocas, em muitos momentos, percebemos esse "desejo acalorado de participação", por parte das personagens, que lutam por seus turnos conversacionais. Entretanto, não há expectativa da existência de falas simultâneas nas peças teatrais analisadas, nem por parte do dramaturgo ou dos atores, e nem por parte da audiência, já que se trata de uma peça teatral, e, como tal deve ser encarada. O *frame* de teatro evidentemente não é o de uma conversação natural.

Então, retomando nosso questionamento, como fazer com que o discurso dessas personagens mostre a dinamicidade de um diálogo

natural, sem que haja essa característica tão relevante dos diálogos reais?

Vejam no exemplo abaixo, extraído da peça teatral *A serpente*, como transcorre a tomada de turno pelas personagens. Neste trecho, há um tom tenso entre as personagens, já que Guida conversa com seu marido, Paulo, após o encontro sexual, planejado pela própria Guida, entre seu marido e sua irmã:

Paulo – Ah, querida!

Guida – Eu queria te pedir que.

Paulo – Fala.

Guida – Te pedir que nunca a gente falasse nisso. Jura. (*A serpente*, pág. 67)

O enunciado de Guida: “Eu queria te pedir que.” mostra que Paulo interrompe a fala de Guida, com a possibilidade de uma breve sobreposição das vozes dessas personagens, na representação dessa peça teatral no palco. Essa estratégia cria bem a idéia da dinamicidade da conversação natural, em que os falantes, desejosos de participarem do diálogo, avançam uns sobre as falas do outro.

Outro exemplo de fala simultânea há quando, na cena final dessa mesma peça, Lígia, depois de muito conversar com Paulo sobre a possibilidade de matar sua irmã Guida, para que pudessem, enfim, ficar juntos, descobre que Paulo atirara Guida, pela janela de seu apartamento:

Lígia – Que foi isso?

Paulo – Guida caiu.

Lígia – Foi você.

Paulo – Ou pensava que fosse quem?

Lígia – **Nunca pensei que.**

Paulo (desesperado) – Desce comigo. Temos que dizer que foi loucura
– um acesso de loucura.

Lígia (frenética) – Mas eu tenho medo de não chorar!

Paulo – Não grita, pelo amor de Deus, não grita! Pense na tua culpa e
chora!

Lígia (aos soluços) – Eu sei que não vou chorar!

Paulo – Vem!

Lígia – Não me toque! Eu não sou culpada! Foi você que matou!
Assassino!

(Lígia corre para a janela.)

Lígia – O assassino está aqui! É o meu cunhado! Assassino! Assassino!
Assassino! (*A serpente*, pág. 85-86)

A interrupção no enunciado: “Nunca pensei que” mostra uma característica do diálogo face a face, que aqui é recriada. Essa estratégia é bastante utilizada nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues, impregnando os diálogos desse efeito de sentido de espontaneidade.

Nessa mesma peça teatral, há outro exemplo em que fica evidente a interrupção do fluxo de fala. A personagem Lígia discute com seu marido Décio:

Lígia – Acho gozadíssima sua insolência. Não se esqueça que nós estamos casados há um ano e que você.

Décio – Pára!

Lígia – Me procurou só três vezes. Ou não é?

Décio – Continua e espera o resto.

Lígia – Três vezes você tentou o ato, o famoso ato. Sem conseguir, ou minto?

(Décio avança para a mulher. Segura Lígia pelo pulso.)

Décio – Cala essa boca. (*A serpente*, pág. 57)

Décio interrompe a fala de sua esposa, de maneira enfática: “Pára!”, mas ela ignora essa ordem de Décio, e continua seu discurso: “Me procurou só três vezes. Ou não é?”, marcando seu enunciado por um tom desafiador. Há uma entrega implícita do turno conversacional, por meio de uma entonação interrogativa desafiadora, o que evidencia uma passagem de turno consentida. (Gallemebeck, 1997: 73).

Décio ocupa seu turno conversacional, sem nada acrescentar, o que imediatamente é aproveitado por Lígia que de maneira explícita fala sobre a impotência do marido: “Três vezes você tentou o ato, o famoso ato. Sem conseguir, ou minto?”, e novamente ela utiliza uma pergunta, que não visa à obtenção de uma resposta, já que, tanto ela como ele conhecem a resposta. Ela, de maneira expressiva não atenua seu discurso, pelo contrário, enfatiza a impotência de seu marido. Décio enfatiza a tensão da interação comunicativa, de maneira rude “Cala essa boca”.

Esse exemplo reflete a dinâmica dos diálogos de Nelson Rodrigues, nas peças teatrais estudadas. As falas das personagens não soam como que estanques, pronunciadas isoladamente, já que esses

diálogos são elaborados a partir de um cuidadoso trabalho de aproveitamento das características do diálogo espontâneo.

4.3. (In)completude sintático-semântica

Em uma conversação espontânea é natural que o locutor, em alguns momentos, interrompa seu discurso, já que dados da interação exercem grande influência nos diálogos. Quando o locutor intui que seu interlocutor, pelo conhecimento partilhado entre ambos, já compreendera seu discurso, não há mais a necessidade de continuação do que se estava dizendo. Como a produção e a execução do enunciado ocorrem no mesmo momento da interação, é natural que possa haver por parte do locutor, uma série de tentativas para que se encontre o discurso adequado para aquela situação. Isso faz parte da dinâmica dos diálogos face a face. Sobre essa questão, Silva e Crescitelli (2002:165) afirmam:

Segundo o ponto de vista tradicional, o enunciado pleno está assimilado à norma e, conseqüentemente, os enunciados interrompidos são considerados como um desvio, eventualmente indesejáveis no que se refere a essa norma, entretanto, dependendo da situação discursiva, os enunciados considerados interrompidos podem estar acabados do ponto de vista textual-interativo. Os cortes, especialmente com retomada, longe de serem um fenômeno rejeitável, asseguram a coesão do texto falado e revelam, em situação dialógica, a sua co-produção.

Como o enunciado “pleno” é considerado o correto, pela norma culta, a falta de completude do enunciado é considerada como desvio à norma. Porém, dependendo da situação comunicativa, o enunciado interrompido pode estar completo do ponto de vista interacional, pois os

falantes, pelo conhecimento partilhado entre ambos, tendem a completar as lacunas existentes na fala.

É o que ocorre nos diálogos das tragédias cariocas. Vejamos, por exemplo, na peça teatral *Toda nudez será castigada*, em que Herculano, viúvo arraigado às convenções sociais, pede à prostituta Geni que não conte a ninguém sobre sua ida ao prostíbulo:

Herculano (em pânico) – Se você contar, se disser que eu, eu. (Muda de tom) Tenho um filho de 18 anos. Um menino que nunca, nunca. Quando a mãe morreu quis se matar, cortando os pulsos. E meu filho não aceita o ato sexual. Mesmo no casamento. Não aceita. No dia do enterro, do enterro de minha mulher – quando voltamos do cemitério – ele se trancou comigo, no quarto. Quis que eu jurasse que nunca mais teria outra mulher. Nem casando, nem sem casar. *Toda nudez será castigada*, pág. 174)

No primeiro enunciado: “Se você contar, se disser que eu, eu.” há o abandono da suposição que inicia o enunciado. Há o arrependimento do locutor em começar seu discurso dessa maneira, com um tom de ameaça ao interlocutor. Ele procura iniciar seu discurso de maneira a atenuar esse tom ameaçador.

Para isso, começa a desenvolver seu raciocínio de outra maneira: “Tenho um filho de 18 anos. Um menino que nunca, nunca.”. Há novamente um corte em seu enunciado, já que a personagem, uma vez mais, se arrepende de seu enunciado, e procura outra alternativa, preferindo explicar o motivo que levara seu filho a não aceitar o sexo.

Esses diálogos mostram que o dramaturgo produz enunciados que se assemelham aos produzidos face a face, em que o locutor freqüentemente interrompe seu discurso. Essa preocupação com a naturalidade do discurso é expressa por uma rubrica, na peça *Boca de*

Ouro, em que, em certo ponto da trama a personagem Celeste encontra-se desanimada e triste, já que sua mãe acabara de morrer:

Celeste – Hoje, morreu hoje! Eu ando com a **cabeça tão** que me esqueci completamente, mas completamente! (**a intérprete deve dizer “cabeça tão”, como está no texto**) (*Boca de ouro*, pág. 307)

Essa observação feita pelo próprio dramaturgo, na rubrica marca sua intenção em enfatizar que a personagem está dispersa, e, portanto, não conclui seu enunciado, deixando-o inacabado.

São muitas as características do diálogo real aproveitadas nas interações entre as personagens, como, por exemplo, as repetições, os exageros da fala natural, as incoerências comuns ao discurso espontâneo, que surgem nesses discursos, como se fossem, de fato, produzidos em interações espontâneas entre locutores. Realmente, há o efeito de sentido de que existe a simultaneidade entre a elaboração e a realização do discurso.

Abaixo, um exemplo retirado da peça teatral *A falecida*, em que podemos observar o uso da repetição e do exagero no discurso da personagem Zulmira, que relata sua visita ao médico, para seus familiares:

Zulmira – Eu sou uma pobre-diaba! Enquanto a Glorinha vai a um médico bacana, que até piano tem no consultório! Um médico que cobra trezentas pratas a consulta – eu vou, de carona, ao Dr. Borborema, um médico do tempo de D. João Charuto, completamente gagá! Ainda por cima, fiquei, sem o mínimo exagero, umas 37 horas, na sala, esperando, e com esse calor!

Tuninho – Sossega!

Pai – Mas que foi que ele te disse?

Zulmira – Fui a última a ser atendida... O que ele me disse? Estou crente que aquela besta vai descobrir coisas do arco-da-velha no meu pulmão, claro. Ele me faz um exame matadíssimo – uma vergonha de exame! – e, no fim de tudo – vê se pode? Vira-se para mim e... Disse que eu não tinha nada! Nada!

Todos – Ué!

Tuninho – Então, qual é o drama? Se não tens nada, ótimo!

Os outros – Evidente! (*A falecida*, pág.87, 88)

A personagem Zulmira repete a pergunta de Tuninho: “O que ele me disse?”, porque ela deseja enfatizar sua indignação com a consulta médica, e criar um clima de suspense. Esse tipo de procedimento é muito encontrado nas tragédias cariocas.

Zulmira utiliza paráfrases, para fazer referência à visita ao médico: “matadíssimo”, e “uma vergonha de exame”. Depois, para descrever o médico, também realiza paráfrases: do “tempo de D. João Charuto”, e “completamente gagá!”.

A personagem Zulmira afirma não estar exagerando em seu discurso, e logo em seguida fala: “sem o mínimo exagero, umas 37 horas, na sala, esperando, e com esse calor!”. Esse discurso, em tom exagerado, é utilizado pela personagem, como uma maneira de marcar o efeito de sentido de indignação da personagem.

O exagero se constitui em uma maneira expressiva de a personagem enfatizar seu ponto de vista, em seu discurso, por exemplo, na peça teatral *Toda nudez será castigada*, a personagem Patrício, desejando convencer a prostituta Geni a se encontrar com seu irmão, Herculano, lhe diz que ela é a única mulher que não é “chata”:

Patrício - ...De cada mil mulheres, só uma não é chata sexual. Novecentas e noventa e nove são chatérrimas. (*Toda nudez será castigada*, pág. 165)

Com essa forma exagerada de se expressar, a personagem enfatiza seu discurso. As generalizações são frequentemente utilizadas como recurso expressivo.

Observamos também que as personagens, assim como falantes em interações espontâneas, podem prever determinadas reações e planejar seu discurso, a partir desse conhecimento prévio. É o que ocorre, por exemplo, na peça teatral *Boca de Ouro*. O secretário do jornal instrui o repórter Caveirinha, que entrevistará D. Guigui, sobre a necessidade de ele omitir o fato de que Boca de Ouro morrera, para que D. Guigui pudesse falar livremente sobre o bicheiro:

Secretário – Te dou o endereço. Onde é que está o cademinho? Será que eu deixei em casa? Ah, está aqui, que susto! Toma nota, escreve rapaz.

Secretário – Lins Vasconcelos, rua Tal, numero tal. Escuta: você chega e aplica o seguinte golpe psicológico – não diz que o ‘Boca de Ouro’ morreu. Ela não deve saber, você vai salivando a Guigui. O Boca de Ouro matou gente pra burro e quem sabe se ela não conta a você, com exclusividade, uma dessas mortes, um crime bacana? Hem, quem sabe?

Caveirinha – Talvez.

Secretário – Agora vai! E capricha que a entrevista da Guigui é furo, rapaz! Vou abrir na primeira página! De alto a baixo e ainda sapeco uma manchete caprichada! (*Boca de Ouro*, pág. 266)

O que a personagem chama por “golpe psicológico”, é, na verdade, o seu conhecimento prévio para essa interação comunicativa. Ou seja, o secretário sabe que se contar que Boca de Ouro está morto, para D. Guigui, provavelmente, ela não contaria os crimes cometidos pelo bicheiro.

Assim, são muitos os aspectos conversacionais que constroem as interações comunicativas entre as personagens. São conversações elaboradas, que visam ao efeito de sentido de naturalidade de uma conversação espontânea.

4.4. A metáfora nos diálogos

O discurso que as personagens utilizam nas diversas situações comunicativas é revelador de como apreendem o mundo à sua volta. Em cada enunciação há de maneira explícita ou não, o que se avalia positivamente ou negativamente. Sobre a linguagem, Fiorin (2006b: 54) explica:

Isso significa que a linguagem condensa, cristaliza e reflete as práticas sociais, ou seja, é governada por formações ideológicas. Ao mesmo tempo, porém, em que é determinada é determinante, pois ela ‘cria’ uma visão de mundo na medida em que impõe ao indivíduo uma certa maneira de ver a realidade, constituindo sua consciência.

O mesmo autor (op. cit. 55) continua o seu raciocínio:

O discurso transmitido contém em si, como parte da visão de mundo que veicula, um sistema de valores, isto é, estereótipos dos comportamentos humanos que são valorizados positiva ou negativamente. Ele veicula os tabus comportamentais. A sociedade transmite aos indivíduos – com a linguagem e graças a ela – certos estereótipos, que determinam certos comportamentos. Esses estereótipos entranham-se de tal modo na consciência que acabam por ser considerados naturais.

Refletiremos como o tipo de visão de mundo que permeia as personagens de Nelson Rodrigues, em suas tragédias cariocas, está embrenhado nos discursos atualizados dessas personagens.

A moral cristã é vista como uma norma a ser seguida pela maioria das personagens rodriguianas, portanto, quando uma personagem se desvia desse caminho, é alvo de sanções tanto por parte de outras personagens, como por parte de sua própria consciência.

O prazer sexual, por exemplo, é avaliado de maneira negativa, já que vai de encontro aos propósitos do cristianismo, enquanto o sofrer é considerado de maneira positiva, também sob a influência do moralismo cristão.

O ideal feminino de pureza, delicadeza e virgindade, está presente na visão de mundo que permeia as personagens rodriguianas. Há uma rígida distinção entre a mulher que é destinada ao casamento e a mulher que é destinada ao prazer sexual, já que prazer e casamento é uma associação que não faz parte do *frame* de casamento das personagens de Nelson Rodrigues.

Essa visão de mundo permeia a realidade das personagens rodriguianas. As tias solteiras e os vizinhos em geral são porta-vozes dessa maneira de ver o mundo, porém inevitavelmente sempre haverá em cada peça teatral desvios a essa norma, já que assim é a vida, um constante paradoxo entre o dever ser e o ser efetivamente.

Especificamente, na peça *Toda nudez será castigada*, analisaremos como a visão de mundo, descrita acima, está presente nos discursos das personagens, ou como os discursos refletem essa visão de mundo.

Recapitulando, essa peça teatral conta a história de Patrício, irmão de Herculano, que deseja se vingar de seu irmão, já que ele não o ajudara financeiramente, levando-o à falência. Patrício arma um plano contra seu irmão, que consiste em convencer a prostituta Geni a conquistar Herculano, que se encontra inconsolável com a morte de sua esposa. Patrício também encoraja Herculano a procurar tal prostituta. As tias solteiras exercem forte poder sobre Herculano, já que elas são as responsáveis pela rígida educação moral de seu único filho Serginho, que não admite sequer que seu pai abandone o luto de sua mãe, muito menos que se envolva com prostitutas. Abaixo alguns discursos dessas personagens:

- Herculano fala para Patrício o que ele acha da prostituta:

“Assim como se nasce poeta, ou judeu, ou bombeiro – se nasce prostituta!” (Toda nudez será castigada, pág. 168)

- Herculano diz a Patrício que deveria sofrer mais, já que sua esposa falecera:

“Sofro pouco. Devia sofrer mais.” (Toda nudez será castigada, pág. 169)

Há nesses exemplos a visão de mundo que permeia e condiciona tais discursos. São vozes infiltradas nos discursos dessas personagens, que reforçam os conceitos admitidos como corretos e incorretos. A imagem da prostituta é avaliada de forma negativa, já que, segundo a

concepção da personagem, ser prostituta é uma vocação. Enquanto a idéia do sofrimento ante a morte é exaltada, e, avaliada de maneira positiva. A personagem afirma que deveria sofrer mais, porque sua esposa está morta. Há implícita a idéia de que ele julga seu sofrimento como insuficiente. Ressalta-se, portanto, o *frame* do sofrimento como algo não só desejado, mas também esperado por toda uma sociedade. O luto, por essa razão, é uma atitude valorizada, já que dessa maneira exterioriza-se o sentimento de perda.

- Herculano fala para Geni:

a.“ Você está debaixo de tudo! Você é um mictório! Público! Público!”
(*Toda nudez será castigada*, pág. 172)

- Diálogo ente Geni e Herculano:

b. Herculano – Uma pergunta. Você gosta de mim? Gostou de mim?

Geni – Que palpite é esse?

Herculano – Geni, não é palpite. Quer responder?

Geni – Sujeito burro! Só de olhar você – e quando você aparece basta a sua presença – eu fico molhadinha!

Herculano – Oh, Geni! Por que é que você é tão direta, meu bem?

Geni – Vocês homens são bobos! Está pensando o que da mulher? A mulher pode ser séria, seja lá o que for. Mas tem sua tara por alguém. Olha as minhas mãos como estão geladas. Segura, vê. Geladas!

Herculano – Amor não é isso!

Geni – Me diz então o que é que é amor?

Herculano – Certas coisas, a mulher não diz, não deve dizer. Pode insinuar. Insinuar. Mas não deve dizer. Delicadeza é tudo na mulher.

Geni – Hoje tudo que é mulher diz puta que o pariu. Ah, de vez em quando, você me dá vontade, nem sei. Vontade de te quebrar a cara, palavra de honra. Desconfio que você gosta de apanhar. Há homens que gostam.

Herculano – Que conversa baixa! (*Toda nudez será castigada*, pág. 192-193)

Esse discurso mostra o que Lakoff e Johnson (2002: 59) afirmam sobre como as metáforas organizam e estruturam o nosso conhecimento de mundo. Ou, pelas palavras dos autores citados: “Nosso sistema conceptual ordinário, em termos do qual não só pensamos, mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza”.

Quando a personagem fala, no exemplo *a*, “Você está debaixo de tudo! Você é um mictório! Público! Público!”, essa declaração é baseada pela maneira de ver o mundo dessa personagem, segundo a *metáfora orientacional*, que é, segundo os mesmos autores, quando atribuímos a um conceito, uma determinada orientação espacial, “como por exemplo, FELIZ É PARA CIMA” (Lakoff e Johnson, op. cit. 59).

Quando essa personagem afirma que a prostituta está “debaixo de tudo”, ele está expressando como avalia não só a sua interlocutora, mas também toda a classe de prostitutas. Também quando ele diz que ela é um “mictório público”, está mais uma vez enfatizando a posição inferior e degradante que atribui às prostitutas.

No exemplo *b*, encontramos mais uma demonstração de como Herculano apreende o mundo que o rodeia. Sua concepção de mulher delicada, que apenas insinua seus sentimentos e nunca os declara abertamente fica claro quando ele define o que é ser mulher: “Certas coisas, a mulher não diz, não deve dizer. Pode insinuar. Insinuar. Mas

não deve dizer. Delicadeza é tudo na mulher.” No enunciado de Geni, há exatamente o oposto do que Herculano preconiza, já que ela assume abertamente o que sente. Por fim, no último enunciado de Herculano, ele avalia a interação em que estão envolvidos: “Que conversa baixa”, ou seja, ele marca em seu discurso, mais uma vez, sua avaliação negativa sobre Geni, isto é, há a ênfase da metáfora orientacional, influenciando o discurso dessa personagem.

- As Tias insistem com Herculano para que ele nunca se esqueça de sua esposa falecida. E, dizem que Serginho vai freqüentemente ao cemitério, a fim de conversar com sua finada mãe. A Tia fala, então, para Herculano:

“Louco é quem esquece! Você esqueceu. Então é louco.” (*Toda nudez será castigada*, pág. 189)

Nesse exemplo, a Tia avalia positivamente o fato de Serginho freqüentar o cemitério, para conversar com a mãe morta. E admite como negativo o fato de Herculano largar o luto, e prosseguir sua vida. Quando a Tia enuncia de maneira explícita o silogismo: “Louco é quem esquece! Você esqueceu. Então é louco.”, ela, a fim de persuadir Herculano, parte de uma premissa, admitida por ela como verdadeira e incontestável, para que Herculano não se esqueça de sua mulher morta.

- Em outra conversa com a Tia, Herculano nega ter ido à casa de prostituição e fala:

“Mas é falso! Rigorosamente falso! Todos os meus amigos sabem que eu tenho horror, horror da prostituta. Nunca entrei numa casa de mulheres. Só entrei uma vez. Em solteiro. Eu era rapazinho. Entrei e

fugi logo, nunca mais. Entenda! Esse assunto, aliás. Mas compreendeu? Simplesmente, eu não acho a prostituta mulher. Não é mulher!” (*Toda nudez será castigada*, pág. 195)

Esse exemplo mostra o definitivo conceito que Herculano tem sobre a prostituta: “Eu não acho a prostituta mulher”. Ao negar a condição feminina da prostituta, Herculano marca não somente seu conceito negativo sobre as prostitutas, mas também nega a elas a condição de humanidade.

- Herculano procura um padre para conversar, e lhe diz:

“... O senhor sabe que eu tinha adoração – adoração! – por minha mulher. E quando ela morreu, eu estava disposto a me matar. Dois dias depois do enterro, descobri o revólver que tinham escondido. Tranquei-me no quarto. E, lá, cheguei a introduzir na boca o cano do revólver. Mas isso me deu uma tal idéia de penetração obscena. Desculpe, desculpe! Mas foi o que senti no momento – penetração obscena. Então, então desisti de morrer...” (*Toda nudez será castigada*, pág. 215)

Herculano tenta se matar, para assim poder ficar próximo de sua esposa morta, e agir, segundo a expectativa de suas tias, ao culto à morte, porém ele recua, não porque resolve viver, e aproveitar a vida, mas sim, porque, por sua maneira de pensar, estaria cometendo uma forma de ato sexual, ao “introduzir” o revólver em sua boca. Esse vocábulo “introduzir” nos remete ao campo semântico do ato sexual e contamina seu discurso pelo efeito de sentido do prazer que gera no enunciado. Herculano renuncia a morte, como uma maneira também de renunciar ao prazer.

O discurso de Herculano condensa a sua visão de mundo, que enaltece o sofrimento e menospreza o prazer. Quando a personagem diz “ (...) cheguei a introduzir na boca o cano do revólver. Mas isso me deu uma tal idéia de penetração obscena ...então desisti de morrer”, há a reprodução de seus valores. O revólver, nessa interação comunicativa, possui o sentido metafórico de prazer, já que a personagem iria introduzi-lo na boca, para se matar. Esse pensamento, que ele denomina por “obsceno” levou-o a refletir sobre sexo, por isso ele não comete suicídio.

Nessa mesma peça teatral, a personagem Dr. Werneck, que é o chefe de Edgard, propõe a este que se case com sua filha, pelo pagamento de cinco milhões de cruzeiros.

Todos os discursos dessa personagem são marcadamente agressivos e rudes, enfatizando sua ótica de vida, que privilegia o dinheiro. Assim, quando Dr. Werneck propõe a Edgard tal soma de dinheiro, ele afirma que “No Brasil, todo mundo é Peixoto”, fazendo referência ao seu genro e também seu empregado Peixoto, reconhecidamente um aproveitador.

Essa metáfora é criada pela personagem durante a interação comunicativa. Ela significa a sua maneira de compreender o mundo a sua volta. Nessa mesma conversa, Dr. Werneck estimula Edgard a aceitar o dinheiro, e provar que ele é de fato “um Peixoto”:

Werneck – É teu o dinheiro. Mas se você tem caráter. E eu acredito. Se você tem caráter, rasga o cheque. Tão simples! Rasga e depois atira na minha cara o papel picado. Ou você é Peixoto, não passa de um Peixoto!

O nome próprio Peixoto se transforma, nesses discursos, em sinônimo de mau caráter.

Nessa mesma peça teatral, Dr. Werneck humilha Edgard, contínuo em sua empresa, que tem escrúpulos em aceitar o pagamento para se casar com a filha de seu chefe, relutando em se decidir sobre essa questão. No seguinte diálogo, Dr. Werneck intimida Edgard:

Werneck – E você que quase não fala. Tudo sai de você aos bocadinhos como títica de cabra. Fala, rapaz!

Edgard – Vou falar, sim!

Werneck – Mas senta!

Edgard – Escuta aqui. E você também, Peixoto. Você. Você não é doutor, não. E, você. Olha! Eu não vou me casar com sua filha. Não vou, não! E saio do emprego. Você enfie os 11 anos, a estabilidade! E fique sabendo. Sou um ex-contínuo. E você um filho da puta! Seu filho da puta!

O primeiro enunciado de Werneck mostra sua avaliação agressiva e rude sobre a maneira como Edgard se expressa, comparando a fala de seu funcionário com as fezes da cabra. Edgard, humilhado, resolve assumir uma atitude firme e consistente ante o discurso agressivo de Dr. Werneck. Em primeiro lugar, recusa a chamá-lo por doutor. Em segundo lugar, enfatiza sua decisão de não casar-se com sua filha, e se demite do emprego, de maneira agressiva: “Você enfie os 11 anos, a estabilidade!”. Termina seu discurso de maneira agressiva, e se posiciona na interação de maneira superior ao seu chefe, já que enfatiza o fato de ele ter sido um ex-contínuo, mas seu chefe será sempre um “filho da puta.” Werneck perde sua face positiva nessa interação comunicativa.

Quando a personagem Edgard se assume como “ex-contínuo” e se refere ao seu chefe como “filho da puta”, há condensado nesses vocábulos os valores de Edgard, já que para ele a profissão simples e

desprestigiada de contínuo pode estar associada à idéia de honestidade. Porém, o prestígio e a superioridade profissional de Wernek estão decididamente associados à falta de escrúpulos.

O futebol, e também o jogo do bicho são temas que aparecem com freqüência no discurso das personagens dessas peças teatrais. Percebemos que algumas dessas personagens procuram compreender a vida, pela ótica desses jogos. Ou em outras palavras, há uma concepção metafórica relativa a tais jogos, permeando os discursos das personagens.

Assim, por exemplo, na peça teatral *A falecida*, a personagem Timbira, que trabalha em uma casa especializada em caixões, considera os jogadores de bichos excelentes clientes, já que gastam verdadeiras fortunas nos funerais. Em um dado momento, Timbira vende o caixão mais caro de sua loja para a filha de Anacleto, importante jogador de bicho, e diz a seu companheiro de trabalho:

A solução do Brasil é o jogo do bicho! E, sob minha palavra de honra, eu, se fosse Presidente da República, punha o Anacleto como ministro da Fazenda!

O efeito de sentido desse enunciado nos remete à concepção metafórica do jogo do bicho: "A solução do Brasil é o jogo do bicho". O jogo de bicho e o futebol são utilizados como modelos de apreensão do mundo. Timbira organiza seu discurso como se fosse um técnico de futebol escalando seu time: "se fosse Presidente da República, punha o Anacleto como ministro da Fazenda!". O jogo do bicho e o futebol funcionam, como se, de fato, representassem a solução para os problemas do Brasil. Essa é a maneira como a personagem capta a realidade em que vive.

Outro exemplo de como o discurso utiliza a metáfora futebolística, como maneira de decodificar a realidade em que as personagens estão inseridas, está em *Boca de Ouro*. A personagem que dá título a essa peça conversa com Celeste, que é abandonada por seu amante. Boca de ouro lhe fala: “Esse te chutou pra córner.”, significando que ela foi abandonada pelo amante. A sua maneira de pensar é estruturada, segundo a concepção metafórica do futebol.

Na peça teatral *Otto Lara Resende, ou Bonitinha, mas ordinária*, logo no início da trama, Peixoto e Edgard conversam animadamente. Peixoto deseja fazer uma proposta indecorosa a Edgard, e no diálogo ele procura averiguar se seu interlocutor tem os atributos necessários para concretizar tal proposta:

Peixoto – Espera. Outra pergunta. Você quer subir na vida? É ambicioso?

Edgard – Se sou ambicioso? Pra burro! Você conhece o Otto? O Otto Lara Resende? O Otto!

Peixoto – Um que é ourives?

Edgard – Ourives? Onde? O Otto escreve. O Otto! O mineiro, jornalista! Tem um livro. Não me lembro o nome. Um livro!

Peixoto – Não conheço, mas. Bola pra fora! Bola pra fora! (*Otto Lara Resende, ou Bonitinha, mas ordinária*, pág. 249)

Nesse diálogo, Edgard, a fim de enfatizar em seu discurso o quanto é ambicioso, ele cita Otto Lara Resende como argumento de autoridade, para o convencimento de seu interlocutor. Mas, Peixoto não conhece o citado jornalista, e diz: “Não conheço, mas. Bola pra fora! Bola pra fora!”. Esse discurso utiliza a concepção metafórica do futebol, para dizer ao seu interlocutor que continue a sua fala.

Nessa mesma peça teatral, o futebol aparece como uma maneira de preencher o constrangimento de uma situação comunicativa. A personagem Peixoto é casada com Tereza, que recebe seu amante, Arturzinho, na casa em que Peixoto compartilha com Tereza. No trecho abaixo, o amante está saindo da casa e o marido está chegando. É um momento tenso:

Peixoto – Olá, Arturzinho.

Arturzinho – Gostaste do Fluminense?

Peixoto – Zezé Moreira, sei lá!

Arturzinho – O Valdo e o Maurinho estão fazendo uma falta danada.

Peixoto – Rodrigo é muito lento.

Arturzinho – Até logo.

Peixoto – Cháu.

As personagens se sentem constrangidas pela situação, e mostram que não desejam o enfrentamento, pois buscam pelo conhecimento partilhado do futebol evitar qualquer desentendimento. Ao abordarem tal tema, falam sem se responsabilizarem pelo discurso, porque é a voz coletiva do futebol que valida a interação comunicativa. Falam sem dizer que ambos aceitam a situação de dividir a mesma mulher. Não é um consentimento declarado, mas é um consentimento implícito.

Sobre como as metáforas produzem uma maneira de concepção de mundo, Lakoff e Johnson (2002:243) dizem:

A idéia de que metáforas conseguem criar realidades desafia as posições mais tradicionais sobre metáforas. Isso se explica pelo fato de a metáfora ter sido vista tradicionalmente como simples fato da língua e não como um meio de estruturar nosso sistema conceptual e os tipos de atividades diárias que desenvolvemos. É muito razoável presumir que simples palavras não mudem a realidade. Mas as mudanças em nosso sistema conceptual realmente alteram o que é real para nós e afetam nossa percepção do mundo, assim como as ações que realizamos em função dessa percepção.

A maneira de pensar de uma sociedade e de sua época fica impregnada nos discursos dessas personagens. Esses discursos são muitas vezes estruturados por metáforas, que marcam a visão de mundo dessas personagens. Tais discursos recriam uma realidade, e por isso, tanto sua estrutura, quanto seus conteúdos tendem a se aproximar de conversações naturais.

4.5. Provérbios e ditados populares

Há também nos discursos dessas peças teatrais um outro tipo de voz que permeia as enunciações, que é a da sabedoria popular. São os ditados populares, provérbios, aforismos e todo esse tipo de discurso que faz parte da memória discursiva dos interlocutores, e freqüentemente são encaixados em novas enunciações.

Rocha (1995:11) afirma que há:

profusão de termos usados na paremiologia (estudo dos provérbios), tais como máxima, sentença, dito, ditado, refrão, anexim, adágio, axioma, aforismo etc., termos afins, mas com pequenas diferenças de sentido difíceis de se determinarem.

Assim como a autora citada adotaremos o termo provérbio, para essas construções lingüísticas que fazem parte do conhecimento partilhado entre os interlocutores.

A mesma autora explica que o provérbio “formalmente é um verso ou quase verso, apresentando muitas vezes rima, assonância, metáforas, estrutura geralmente bimembre, elipse etc.” Ela também enfatiza a idéia de haver em cada provérbio um tom de aconselhamento.

A mesma autora, baseada nas idéias de Benveniste, explica que o provérbio se constitui de “uma frase feita, o discurso do *Outro*, sempre citado ou reenunciado, e reenunciável.” Ela também diz ser comum em todos os provérbios a idéia de “verdades gerais, atemporais, e que costumam ter uma formulação impessoal”, mas também há provérbios que trazem “marcas pessoais claras”.

Sobre esses tipos de discursos, Urbano (2002: 281) resume com propriedade:

- 1) é difícil distinguir os provérbios dos seus parassinônimos;
- 2) sempre se pode dizer que uma frase reconhecida como provérbio continue a sê-lo, quando em uso dentro da mesma estrutura fechada e completa;
- 3) o provérbio é uma frase fixa, mas, mesmo como provérbio, comporta variantes que os próprios dicionários, adagiários e outros compêndios da mesma natureza já registram;
- 4) os provérbios são estereótipos que possuem características e propriedades mais ou menos fechadas;
- 5) em interação concreta é muito freqüente o uso de locuções e expressões proverbiais em vez de provérbios propriamente ditos.

Sobre esse tema, Maingueneau (1997:101) explica:

O *provérbio* representa um enunciado limite: o 'locutor' autorizado que o valida, em lugar de ser reconhecido apenas por uma determinada coletividade, *tende a coincidir com o conjunto de falantes da língua*, estando aí incluído o indivíduo que o profere. Este último toma sua asserção como o eco, a retomada de um número ilimitado de enunciações anteriores do mesmo provérbio. Verdades imemorais por definição, os provérbios, com muita justiça, fazem parte do dicionário de língua. Não é possível, em sentido estrito, citar um provérbio, relatá-lo; pode-se apenas referi-lo a um Outro absoluto no qual estaríamos incluídos por direito.

Com base nesses conceitos analisaremos um enunciado, proferido pela personagem Tuninho, da peça teatral *A falecida*, para podermos analisar se essas estruturas fixas de pensamento conseguem imprimir à interação comunicativa um efeito de sentido de naturalidade e expressividade. Essa personagem conversa com seus amigos, em uma situação comunicativa informal. O assunto dessa interação é futebol, especificamente, sobre qual time seria o vencedor numa partida entre Flamengo e Vasco:

Tuninho – Seja cento e cinqüenta ou duzentas mil pessoas. Não importa. Até aí morreu o Neves. Pois eu, se tivesse o dinheiro, dinheiro meu, no bolso, eu, sozinho, apostava com duzentas mil pessoas no Vasco. Havia de esfregar a gaita assim, na cara das duzentas mil pessoas, desacatando: 'Seus cabeças-de-bagre! Dois de vantagem e sou Vasco!' Te juro que ia fazer a minha independência, que ia lavar a égua! (*A falecida*, pág. 61)

O nome próprio que consta na máxima “Até aí morreu o Neves” é metafórico, já que não se trata de uma pessoa determinada. Sobre essa forma fixa de expressão, Urbano (2002:270) diz: “Neves não possui referencial determinado, sendo usado apenas simbolicamente. Talvez lembrança de algum fato real de algum Neves verdadeiro.” Neste específico contexto, essa máxima pode ser decodificada da seguinte maneira: é indiferente para o locutor desse discurso, o número exato de pessoas que estarão no estádio de futebol. O que vale é a sua aposta.

Tal máxima se constitui em uma estratégia do locutor, para desconsiderar o que seus interlocutores falam. Dessa forma ele consegue negar a fala de seus interlocutores de uma maneira atenuada, já que não é ele próprio que se responsabiliza pela negação do discurso, mas sim é a sabedoria popular que valida suas palavras. É a voz do Outro encaixada em sua enunciação.

Esse exemplo vai ao encontro do que Maingueneau (2001:169) afirma:

A enunciação proverbial é fundamentalmente polifônica; o enunciador apresenta sua enunciação como uma retomada de inúmeras enunciações anteriores, as de todos os locutores que já proferiram aquele provérbio. Não se trata, porém, de uma citação no sentido habitual do termo, como ocorre, por exemplo, no discurso direto. Proferir um provérbio (“Quem tudo quer, tudo perde”, “Tal pai, tal filho”) etc.) significa fazer com que seja ouvida, por intermédio de sua própria voz, uma outra voz, a da ‘sabedoria popular’, à qual se atribui a responsabilidade pelo enunciado: cabe ao co-enunciador identificar o provérbio como tal, apoiando-se, ao mesmo tempo, nas propriedades lingüísticas do enunciado e em sua própria memória.

O uso dos provérbios também reflete uma determinada maneira de ver o mundo pelas personagens. Sobre provérbio, Maingueneau (2001:171) afirma que

é uma asserção sobre a maneira como funcionam as coisas, sobre como funciona o mundo, dizendo o que é verdadeiro. O enunciador apóia-se nele para introduzir uma situação particular em um quadro geral preestabelecido, delegando ao co-enunciador a tarefa de determinar a relação existente entre os dois.

Provérbios são afirmações já atualizadas em outras interações comunicativas, que são aproveitadas em novas enunciações, a partir das intenções do locutor.

Koch, Bentes e Cavalcante (2007: 30), baseados em Maingueneau, falam em intertextualidade implícita:

quando se introduz, no próprio texto, intertexto alheio, sem qualquer menção explícita da fonte, com o objetivo quer de seguir-lhe a orientação argumentativa, quer de contraditá-lo, colocá-lo em questão, de ridicularizá-lo ou argumentar em sentido contrário.

As mesmas autoras explicam que, quando o locutor segue a orientação argumentativa do provérbio, há a *captação*, e, quando ao contrário, se contradiz tal provérbio, há a *subversão*.

Há um exemplo de intertextualidade implícita por captação na peça teatral *A falecida*. A personagem Zulmira se recusa a vestir maiô

para ir à praia, já que sua nova religião proíbe tal atitude. Seu marido, irritado, fala:

Tuninho – Eu não tenho nada com isso. Você é maior, vacinada, pode ter a religião que quiser e pronto. Mas vamos à praia, ora bolas! O que é que tem a praia com as calças? (*A falecida*, pág. 70)

No enunciado “O que tem a praia com as calças?”, há a intertextualidade implícita, por captação, já que resgata o mesmo efeito de sentido do enunciado de origem “O que é que tem o cu com as calças?”. Essa substituição de vocábulos tende a marcar um discurso menos ofensivo, mas que ainda nos remete ao enunciado de origem.

Esse exemplo explica o conceito de *détournement*, formulado por Grésillon e Maingueneau (1984), e assim mantido por Koch, Bentes e Cavalcante (2007: 45).

Na peça teatral *Boca de Ouro* há um enunciado que, pelo nosso conhecimento de mundo é um provérbio, mas na verdade é uma nova criação baseada no enunciado de origem de tal provérbio. Assim, Boca de Ouro tenta convencer Celeste de que ela está enganada em relação às intenções de Maria Luiza, a grã-fina, em relação a ele:

Boca de Ouro – Oh Celeste, você está comendo gambá errado! Você está mais por fora que...D. Maria Luiza vem aqui porque quer me batizar! Pronto, quer me batizar! (*Boca de ouro*, pág.333)

No enunciado: “comendo gambá errado” há uma alteração no enunciado de origem: “gato por lebre”, mas essa alteração não influi no

significado dessa interação comunicativa, já que a idéia do enunciado de origem, o engano, é preservada. É uma adaptação a uma nova situação. É o que Koch, Bentes e Cavalcante (op. cit.), chamam de *détournement*, por substituição de palavras.

No exemplo acima, há outra forma fixa de falar que é apenas esboçada e abandonada pela personagem: "mais por fora que..." Esse abandono do enunciado não causa incompreensão nem por parte do interlocutor dessa interação comunicativa, e nem por parte dos leitores/espectadores, já que há o conhecimento partilhado entre os falantes da língua portuguesa do Brasil, de que se trata de uma maneira fixa de se falar: "mais por fora do que umbigo de vedete." Ou seja, o enunciado pode ser modificado na sua estrutura, ou pode ficar incompleto, mas nada disso interfere no sucesso da interação comunicativa. Como a conversação é rápida e dinâmica, os interlocutores não precisaram enunciar completamente seus enunciados, já que, com certeza, seu interlocutor já o compreendera.

Esse exemplo nos faz lembrar de um provérbio: "para bom entendedor, meia palavra basta", que, na verdade, é o *frame* de uma conversação espontânea.

Na peça *Boca de ouro*, há o exemplo de uma expressão fixa: "mandar alguém para o Caju", que significa matar alguém, e enterrá-lo nesse cemitério do Rio de Janeiro. Nos enunciados abaixo, D, Guigui fala do medo que seu marido está sentindo de ser morto pelo Boca de ouro:

D. Guigui – Meu marido tem medo e é natural! Sabe que o 'Boca de Ouro' pra mandar um pra o Caju não custa. Já mandou vários e... (*Boca de ouro*, pág. 269)

D. Guigui – Você é macho ou não é macho?

Agenor – Ninguém é macho no Caju! (*Boca de ouro*, pág. 289)

A personagem D. Guigui não diz explicitamente que seu marido tem medo de ser assassinado. Não é a voz dela que afirma isso, mas sim a voz da sabedoria popular, com o provérbio “pra mandar um pra o Caju não custa.” E ela complementa: “Já mandou vários e...” O verbo mandar dialoga com o provérbio enunciado, já que ambos fazem referência, nesse contexto, da morte anunciada.

No enunciado de Agenor fica evidente seu medo de morrer, quando fala: “Ninguém é macho no Caju”, já que afirma, sem se comprometer com a afirmação, de que não importa ser corajoso ou não, quando se morre. Aqui Agenor fala sem dizer o quanto tem medo que Boca de Ouro o mate. Esse exemplo corrobora o que Rocha (1995:173) afirma:

Embora o locutor sempre vise um alvo específico em sua alocação, a natureza genérica, atributiva, do provérbio impede que a referência seja bem sucedida, o que, como o dissemos, faz dele um enunciado sob medida para o ‘falar sem dizer’. Esta característica, aliada à autoridade de que se reveste o provérbio, assim como a todos os seus ‘componentes de sedução’, torna-o uma constante nos discursos argumentativos, onde quer que seja e quaisquer que sejam os parceiros do ato de fala.

É de fato o que percebemos no exemplo acima, já que “mandar um pra o Caju” é uma maneira genérica de se dizer que alguém será morto. É o conhecimento partilhado entre os interlocutores da enunciação que faz com que essa interação seja perfeitamente compreendida entre os interlocutores.

O mesmo ocorre com os provérbios abaixo:

a. - “Está com chuva não molha!” (*Perdoa-me por me traíres*, pág. 129)

A personagem Nair, amiga de Glorinha, insiste para que ela aceite freqüentar a casa de prostituição de Madame Luba. Mas, Glorinha está indecisa, com medo. Assim, Nair fala para Madame Luba sobre a atitude de Glorinha: “Está com chuva não molha.”, que, transmite para essa interação comunicativa não a voz de Nair acusando sua amiga Glorinha de ser indecisa, mas sim é a voz popular, resumida no provérbio.

b. – “ Minha filha, nem oito, nem oitenta!” (*A falecida*, pág. 72)

Zulmira se recusa a ter qualquer forma de intimidade com seu marido, e sua mãe tenta convencê-la de que não pode ser extremista em suas atitudes. A mãe não fala explicitamente sobre isso, deixando para a voz da sabedoria popular que valida o enunciado.

Sobre a questão dos provérbios, Almeida (2002:52) afirma:

Ao recorrer ao uso de provérbios, ele [falante] apóia-se na autoridade atribuída à sabedoria popular para fortalecer o poder persuasivo de seu enunciado, fazendo da enunciação proverbial um argumento de autoridade.

A voz da tradição, representada pelo provérbio é ratificada pelo locutor desse enunciado, já que a figura da mãe tende a imprimir certa força persuasiva.

c. “Está na hora da onça beber água!”

A personagem Tuninho, ao invés de arrumar um funeral de luxo para sua esposa, conforme a rígida determinação que ela havia feito resolve gastar todo o dinheiro em apostas de futebol, já que essa é sua vingança por Zulmira tê-lo traído. O aval para que Tuninho se vingue de sua esposa está na autoridade da sabedoria popular, afinal, “está na hora da onça beber água!”

4.6. Linguagem formulaica

Muitas vezes as personagens, assim como falantes comuns, a depender da situação comunicativa em que se encontram, produzem discursos que representam o que tradicionalmente o povo admite como verdades gerais. Sobre as frases feitas, Salomão (2001:141) afirma:

As frases feitas são objetivas, diretas, de compreensão imediata, conclusivas. Sua constituição lingüística se reveste de extrema simplicidade, mas atende a certas necessidades definidas da linguagem. Originárias da linguagem oral, as frases feitas são muito utilizadas pelos falantes de uma língua nas situações da vida cotidiana, porque, em poucas palavras, são capazes de transmitir conceitos que demorariam a ser explicados. Além de serem portadoras de expressividade, as frases feitas representam uma economia de tempo na comunicação, já que os membros de uma comunidade possuem um certo estoque dessas expressões em sua memória e podem reconhecê-las rapidamente e atribuir-lhes sentido.

Com poucas palavras e de maneira objetiva, os falantes, ao utilizarem linguagem formulaica, emitem uma espécie de conclusão, endossada pela voz da opinião pública, sobre o assunto em pauta. A

rapidez dos diálogos cotidianos faz com que os locutores, ao utilizarem as frases feitas, consigam interagir de maneira ágil e eficiente.

É o que observamos nas personagens das tragédias cariocas, como, por exemplo, na peça teatral *A falecida*, quando a personagem da cartomante, Madame Zulmira, conversa com Zulmira, sua cliente:

Madame Crisálida – É preciso estar de olho. A polícia não é sopa. Outro dia fui em cana.

Zulmira – Caso sério!

Madame Crisálida – Mas Deus é grande.

O discurso da personagem de Madame Crisálida “Mas Deus é grande” invoca a proteção divina, como resolução para seus problemas. Quando não há mais esperança, apela-se para o poder da divindade. É a voz do povo que corrobora esse pensamento.

Nessa mesma peça teatral, a personagem Zulmira procura um caixão, para sua amiga, que está desenganada⁴⁴:

Timbira – E se a moça não morrer?

Zulmira – Morre, sim. Está muito mal. Nas últimas.

Timbira – Quer um conselho?

Zulmira – Pois não.

Timbira – Vamos deixar o barco correr. O golpe é esperar. Tenho prática e já vi muito doente, com a vela na mão, ressuscitar. Quem trabalha nesse ramo, minha senhora, acredita piamente em milagre. Vê-

⁴⁴ Na verdade, esse caixão seria para a própria Zulmira.

se coisas do arco-da-velha. Vamos que aconteça um milagre e sua amiga se salve. Eis o bode formado. Espeto! Espeto!

O discurso de Timbira procura convencer Zulmira a esperar pela morte de “sua amiga”, para somente depois comprar o caixão. Todo o “conselho” de Timbira direcionado à Zulmira pode ser resumido pela expressão formulaica “Vamos deixar o barco correr”, que transmite a idéia do bom senso.

Na peça teatral *Perdoa-me por me traíres*, Glorinha e Nair conversam:

Nair – Tenho uma bomba pra ti!

Glorinha – Pra mim?

Nair –E vais cair dura para trás. Dura!

Glorinha – Diz logo!

Nair – Estou grávida!

Glorinha – Mentira!

Nair – Sob a minha palavra de honra e quero que Deus me cegue se minto! (*Perdoa-me por me traíres*, pág. 139)

Esse diálogo nos mostra um exemplo de uma conversação espontânea entre duas adolescentes. Nair fala para Glorinha que está grávida, mas antes disso há todo um clima de expectativa ante tal novidade.

A personagem Nair utiliza uma expressão metafórica para criar o suspense em seu interlocutor: “tenho uma bomba pra ti”, que é uma

maneira fixa da qual o falante utiliza, para preparar o interlocutor de que o tópico conversacional poderá causar impacto. O mesmo acontece quando ela diz “Vais cair dura pra trás”, já que também é uma expressão fixa que prepara o interlocutor para o que será dito a seguir. Esses dois discursos são usados metaforicamente, e marcam a interação comunicativa com o efeito de sentido de expectativa. Funciona aqui como o que Marcuschi (1999:43) denomina por pré-seqüências, que “são unidades cuja motivação é ou estabelecer a coesão discursiva ou preparar o terreno para outra seqüência, ou unidades que contêm uma asserção, como no caso de uma informação.”

Assim, quando Glorinha expressa que o discurso de sua interlocutora é mentiroso, não há descrédito de que sua amiga esteja, de fato grávida, mas sim é uma maneira de marcar a proximidade entre as locutoras. Portanto, ambas as personagens estão posicionadas em um mesmo *frame* conversacional.

Nair ocupa seu turno conversacional, respondendo à sua interlocutora, enfatizando sua resposta, com uma linguagem formulaica, para legitimar seu discurso: “Sob a minha palavra de honra”, que é ainda mais enfatizado, com o uso de uma praga ou maldição, direcionada a ela mesma: “e quero que Deus me cegue se minto!”. Esses dois enunciados sinalizam o grau de envolvimento do locutor, com o assunto do diálogo. Assim, tanto o discurso de Nair quanto o de Glorinha correspondem ao *frame* de uma conversação espontânea, em que os locutores estão muito próximos entre si.

O mesmo ocorre quando, na peça teatral *A falecida*, a personagem Timbira conversa com seu colega de profissão, afirmando sua certeza de que Zulmira iria comprar um caixão em sua loja funerária:

Timbira – Gosto dessa pequena, pronto acabou-se. Não sei, acho muito jeitosa, um corpinho, que me põe maluco... E não está mentindo...Esse negócio do enterro de 36 mil cruzeiros é batata – aposto os tubos!

Quero ser mico de circo! A qualquer momento ou ela ou alguém da parte dela, vai chegar aqui e... (*A falecida*, pág. 115)

O enunciado “Quero ser mico de circo” assim como os acima analisados mostra o efeito de sentido da certeza que a personagem imprime à sua fala. Tal discurso é uma estrutura metafórica recorrente em interações espontâneas com falantes naturais da língua portuguesa, quando desejam imprimir um tom de verdade às suas falas. Tanto em “quero que Deus me cegue” quanto “quero ser mico de circo” há o efeito de sentido da confiança dessas personagens no que afirmam.

Em outra peça teatral, *Toda nudez será castigada*, também encontramos a mesma expressão: “Quero ser mico de circo”. Nessa interação, o enunciado se refere a convicção de que Patrício tem de que Herculano iria ao prostíbulo encontrar-se com Geni:

Patrício – Daí o seguinte. Quando ele aparecer – vai aparecer na certa, O casto não resiste. Quero ser mico de circo – você não recebe. Esnoba. (*Toda nudez será castigada*, pág. 181)

Esses exemplos mostram que tais expressões utilizadas pelas personagens imprimem ao discurso um tom de comprometimento com o que falam.

O conteúdo das conversações das personagens, nas tragédias cariocas “é, em geral, de natureza genérica e traz verdades admitidas pela sabedoria popular”, o que pode ocasionar “um importante índice do conhecimento partilhado pelos falantes, com importante papel interativo”. (Preti, 2004:171)

Tais expressões, de maneira concisa conseguem passar à enunciação um tom de verdade, que é endossado tanto por suas

interlocutoras, como pelo meio social em que vivem. Essas verdades inquestionáveis fazem parte do estoque lingüístico dessas personagens que habitam o universo rodriguiano. Dessa maneira, a interação flui de maneira rápida e ágil, já que as personagens, com poucas palavras, podem produzir os efeitos de sentidos que almejam.

Há uma voz social que perpassa os discursos das personagens rodriguianas. São verdades gerais admitidas pela sociedade da época, que não são expostas em longos discursos, pelas personagens, mas sim, em discursos breves e rápidos, em que prevalece a máxima: Para bom entendedor, meia palavra basta.

Conclusão

Os discursos utilizados pelas personagens nas Tragédias Cariocas são a recriação da língua utilizada por falantes naturais, em interações espontâneas. Não há idealização de como personagens deveriam falar, mas discursos que representam a realidade dessas personagens, que interagem entre si, a depender de cada situação comunicativa, em que estão envolvidas.

Trata-se de uma linguagem trabalhada pelo dramaturgo para representar diálogos espontâneos, levando em conta tanto o perfil sociolingüístico das personagens, como também os problemas interacionais. É uma escrita que não pode ser considerada como prototípica dessa modalidade, assim como os diálogos reproduzidos no palco não podem ser avaliados como prototípicos da modalidade oral. São representações.

A linguagem do teatro de Nelson Rodrigues foi tema de muitas críticas na época em que começou a aparecer e também, depois, por muito tempo. Dizia-se, de um lado, que aquela era uma linguagem imprópria, corrompida, por estar em divergência com a do dialeto culto praticado então; de outro lado, dizia-se que sua linguagem era inovadora porque se baseava no aproveitamento do léxico corrente ou popular, com exagero de palavrões e de deslizes gramaticais.

Nesta tese defendemos que a inovação, ou a modernidade, da linguagem do autor tem base em algo mais que o simples aproveitamento de características estilístico-gramaticais da linguagem comum ou popular. Defendemos aqui que o discurso das personagens dessas Tragédias Cariocas foi considerado inovador, para época, porque não foi baseado apenas na utilização de um vocabulário típico da linguagem praticada correntemente, mas também no aproveitamento de estratégias discursivas, conversacionais e dos recursos gramaticais dos

diálogos reais. Em outros termos, podemos afirmar que o autor construiu seus diálogos baseando-se na imitação/representação do discurso que ocasiona os enunciados na realidade discursiva, tendo como base a conversação natural.

Para comprovar essa tese, optamos por analisar o discurso de cada peça integrante das Tragédias Cariocas, a fim de selecionar trechos em que se via de modo evidente o aproveitamento de estratégias discursivas tais como a variação/norma lingüística, a atitude lingüística, as metagensagens dos discursos, os pressupostos e subentendidos, a questão da imagem social dos interlocutores do diálogo e as formas de tratamento entre as personagens nas diversas interações comunicativas. Também as estratégias conversacionais, como a gestão de turno, a (in)completude semântica dos enunciados, as metáforas, os provérbios e a linguagem formulaica. Observamos que o registro lingüístico de cada personagem é perfeitamente adaptado ao seu perfil sociocultural assim como o nível de linguagem de cada uma o é para cada situação de comunicação.

Há diálogos que podem se distanciar da norma lingüística culta, já que as personagens representam falantes brasileiros comuns, portanto, nada mais coerente que seus discursos reproduzam essa realidade não uniforme.

Para validar, ou invalidar, o que se diz em geral sobre a representação teatral dos textos de Nelson Rodrigues, isto é, sobre o fato de seus textos serem tão perfeitos à representação no palco que prescindem de adaptações (scripts etc.) e, também, para testar a nossa hipótese de que os diálogos da peça são a representação do discurso e da conversação naturais, gravamos uma das encenações de uma peça. Nosso objetivo com a gravação da peça teatral *O beijo no asfalto*, foi o de cotejar o texto literário com o texto verbalizado no palco. Constatamos que os diálogos do texto escrito por Nelson Rodrigues foram reproduzidos em sua íntegra na fala das personagens. A peça a

que assitimos e gravamos teve lugar no palco do teatro Folha, em São Paulo.

Ao entrevistar os atores dessa peça teatral, após sua representação cênica, ficamos sabendo, por informação direta dos atores, que o único texto utilizado por eles, para decorar suas falas e recitá-las, foi o elaborado pelo dramaturgo Nelson Rodrigues, não havendo a necessidade da elaboração de nenhuma adaptação para o palco, tamanha era a naturalidade e a espontaneidade desses diálogos. Realmente, esse é um dado evidente e, por isso, não houve necessidade de realizarmos a comparação do texto escrito com o texto transcrito dessa peça, como havíamos planejado no início dessa tese. Somente alguns trechos foram utilizados, para exemplificar a questão de que os diálogos concebidos por Nelson Rodrigues já mostravam, em seu texto escrito, o mesmo efeito de sentido da dinâmica da oralidade das conversações naturais.

Quanto às estratégias conversacionais, vimos, por exemplo, que o discurso dessas personagens, de maneira geral, é formado por enunciados curtos e ágeis, que podem ser interrompidos a qualquer momento, quando o locutor percebe que seu interlocutor já o compreendeu. Já discursivamente, um dos aspectos importantes que se pôde notar nos diálogos foi a exploração do conhecimento partilhado visível no diálogo das personagens, o que pode ser considerado como um fator de grande relevância ao desenvolvimento da interação comunicativa, por isso é que os enunciados tendem a não ser plenos, completos sintaticamente (com sujeito, verbo e complementos), já que as personagens, envolvidas nas interações comunicativas, recorrem ao conhecimento partilhado como fator determinante da completude de seus discursos.

Como estratégia competentemente explorada pelo autor para construir suas personagens e situá-las discursivamente, vimos a forma de tratamento empregada entre as personagens, pelo que detectamos o grau de aproximação ou afastamento que permeia a interação

comunicativa. A depender das intenções das personagens, para cada diálogo, há uma forma específica de tratamento em relação ao seu interlocutor, que pode marcar o tom da conversação. Verificamos que, até mesmo uma forma de tratamento, como *o senhor*, que basicamente sinaliza respeito do locutor em relação ao seu interlocutor, pode adquirir, a depender da interação comunicativa, o efeito de sentido de zombaria, e não de respeito.

Também como estratégias discursivas, procuramos mostrar o emprego dos pressupostos, as metagensagens, os implícitos que são os responsáveis pela transmissão dessas idéias. Todo esse trabalho vai fazendo surgir para o leitor e para o espectador da peça teatral a sensação da realidade da linguagem, da sua naturalidade.

No campo propriamente do texto, exploramos problemas de variação lingüística. Os discursos são repletos de expressões formulaicas, gírias e metáforas, que sinalizam como as personagens apreendem a realidade, ao atualizar seus discursos, retratando uma visão de mundo, cristalizada pela opinião pública.

Por todos esses fatos, podemos afirmar que os discursos das tragédias cariocas de Nelson Rodrigues recriam a realidade do discurso, e transformam suas peças em simulacros dessa realidade. É a recriação da vida como ela é... Nelson Rodrigues, inovador do teatro nacional, elaborou diálogos para suas personagens, baseando-se em dados dos discursos, produzidos por falantes reais e comuns da língua portuguesa em uso no Brasil.

Em *Flor de obsessão*, livro organizado por Castro (1997:128), em que se lêem as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues, podemos mais uma vez saber como o autor concebia a língua no discurso, recriado em suas tragédias cariocas:

Somos todos falsários da palavra. Um 'bom dia' é uma moeda falsa que passamos adiante, e o 'muito prazer', outra, e o 'Deus o abençoe', outra. Ora, um 'bom dia' teria de ser um gesto de amor, e de amor para sempre. Mas a verdade é que, desde o automatismo do cumprimento até o fatal 'eu te amo' – nós falsificamos tudo, tudo.

Referências bibliográficas

Fontes (Nelson Rodrigues)

MAGALDI, Sábato (Org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues: peças psicológicas*. V. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981a .

_____. (Org.) *Teatro Completo de Nelson Rodrigues: peças míticas*. V. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981b.

_____. (Org.) *Teatro Completo de Nelson Rodrigues: tragédias cariocas I*. V. 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981c.

_____. (Org.) *Teatro Completo de Nelson Rodrigues: tragédias cariocas II*. V. 4. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

RODRIGUES, Nelson. O ensaio Geral. *Dionysos*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, n.22, ano XXIV, p.51-3, 1975.

_____. *O reacionário: memórias e confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. [1993].

_____. *A cabra vadia*. São Paulo: Companhia da Letras, 2002. [1995].

Estudos sobre Teatro e Literatura

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. 2.ed. São Paulo: Ars Poética, 1993 [1932]. Texto bilíngüe greco-português.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999. [1993].

BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. Trad. Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2005. [1999].

BERRETTINE, Célia. *O teatro ontem e hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Tereza Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

CÂNDIDO, Antônio et al. *A Personagem de Ficção*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *A vida ao rés do chão*. In: CÂNDIDO, Antônio. *A crônica: sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UNICAMP, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, 13-37.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. [1992].

_____. *Flor de obsessão: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues*. CASTRO, Ruy (Org.). São Paulo: Companhia das letras, 1997.

COELHO, Caco. *O baú de Nelson Rodrigues: os primeiros anos de crítica e reportagem*. Caco Coelho (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FACINA, Adriana. *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FARIA, João Roberto. *O teatro na estante*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues expressionista*. São Paulo: Fapesp, Ateliê Editorial, 1998.

IESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. [1937].

JABOR, Arnaldo. *Até hoje nosso dramaturgo é mal avaliado*. In: SOUZA, Cláudio Mello (Org.). *Arquinhos de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2008.

LESSA, Luiz Carlos. *O Modernismo Brasileiro e a Língua Portuguesa*. 2.ed. Rio de Janeiro, Grifo 1976. [1966].

LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.

- LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global, 2004.
- _____. *Teatro sempre*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. 6.ed. V.III. São Paulo: Cultrix, 1989.
- MONTENEGRO, Fernanda. A essência da palavra. In: SOUZA, Cláudio Mello (Org.). *Arquinhos de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2008.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento*. 3.ed. São Paulo: Hucitec, 1989.[1985].
- PRADO, Décio de Almeida. *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. *O teatro brasileiro moderno*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RIBEIRO, Léo Gilson. O sol sobre o pântano: Nelson Rodrigues, um expressionista brasileiro. In: MAGALDI, Sábato (Org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues: tragédias cariocas II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SARAIVA, Antônio José. *História da Literatura Portuguesa*. 9.ed. Portugal: Porto Editora, 1976.
- SOUTO, Carla. *Nelson Rodrigues: o inferno de todos nós*. São Paulo: Junqueira & Marin, 2007.
- SOUZA, Cláudio Mello (Coord.). *Arquinhinho de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2008.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.[1996].

REVISTA DRAMÁTICA. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Academia Paulista de História, 2007.

Dicionários e gramáticas

AULETE, Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Delta, 1968.

BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*. 37.ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006.

CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. *Dicionário de Lingüística e Gramática: referente à língua portuguesa*. 24. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. Trad. Fabiana Komesu (coord.). São Paulo: Contexto, 2004.

CUNHA, Celso & CINTRA, Lindley. *Nova gramática do Português Contemporâneo*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio*. Versão 5.0. Curitiba: Positivo, 2004. CD-Rom.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LUFT, Celso Pedro. *Dicionário prático de regência nominal*. 4.ed. São Paulo: Ática, 2005.

_____. *Dicionário prático de regência verbal*. 8.ed. São Paulo: Ática. 2006.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2004. [1974].

MAINGUENEAU, Doninique. *Termos-chave da análise do discurso*. Trad. Márcio Venício Barbosa, Maria Emília Amarante Torres Lima. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. [1996- francês].

MORAIS, Antônio de. *Novo dicionário compacto da Língua Portuguesa*. 3.ed. Editorial Confluência, 1987, sl.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

TRASK, R.L. *Dicionário de Linguagem e Lingüística*. Trad. Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2004.

Estudos Lingüísticos

ALMEIDA, Jahilda Lourenço de. *A manifestação das pressões sociais na linguagem: um estudo do diálogo construído em Quando as máquinas Param de Plínio Marcos*. São Paulo: PUC/SP, dissertação de mestrado. 2002.

AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Trad. Dílson da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. a partir do francês de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.[1992].

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 5.ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec, 2002a.

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 10.ed. Trad. a partir do francês de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec. 2002b. [1979].

_____. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4.ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília, Ed. da Universidade de Brasília, 1999.

BARROS, Diana Luz Pessoa. *Teoria do Discurso: fundamentos semióticos*. 3.ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2001.

_____. Interação em anúncios publicitários. In: PRETI, Dino (Org.). *Interação na fala e na escrita*. São Paulo: Humanitas, 2002.

_____. ; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

BATESON, Gregory. Uma teoria sobre brincadeira e fantasia. In: RIBEIRO, Branca Telles & GARCEZ, Pedro (Orgs.). *Sociolinguística interacional*. Porto Alegre: AGE, 1998.

BRAIT, Beth (Org.). *Estudos enunciativos no Brasil: histórias e perspectivas*. Campinas, SP: Pontes: São Paulo: Fapesp, 2001.

_____. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. *A personagem*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1987.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. 2.ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Lingüística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Néri. 4.ed. Campinas, SP: Pontes, 1995.

_____. *Problemas de Lingüística geral II*. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas, SP: Pontes, 1989.

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. Formas de tratamento e estruturas sociais. *Alfa* (Marília, SP), n.18/19, p. 339-382, 1972-1973.

BROWN, Penelope & LEVINSON, Stephen C. *Polidez: alguns conceitos no uso da língua*. Trad. Cheila Fernanda Rodrigues. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

CINTRA, Luís F. L. *Sobre "Formas de Tratamento" na Língua Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, s/d.

COSERIU, Eugenio. *Teoria da Linguagem e Lingüística Geral*. Trad. Agostinho Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Presença, 1987.

CRESCITELLI, Mercedes Fátima de Canha. *Disfluência Conversacional em falantes cultos*. São Paulo: USP, tese de doutorado. 1997.

DIAS, Ana Rosa Ferreira. *O Discurso da Violência: as marcas da oralidade no jornalismo popular*. São Paulo: EDUC, Cortez, 1996.

DIJK, Teun A. Van. *Strategies of Discourse Comprehension*. Florida: Academic Press, 1983.

DUCROT, Oswald. *El decir y lo dicho*. Polifonía de la enunciación. Trad. de Irene Agoff. Barcelona - Buenos Aires - México: Paidós, 1984.

_____. *Princípios de Semântica Lingüística*. Trad. Carlos Vogt, Rodolfo Ilari e Rosa Attié Figueira. São Paulo: Cultrix, 1972.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FÁVERO, Leonor Lopes. O tópico discursivo. In: PRETI, Dino (Org.). *Análise de textos orais*. 3.ed. São Paulo: Humanitas Publicações, p. 33-54, 1997.

_____, ANDRADE, Maria Lúcia da Cunha Victório de Oliveira & AQUINO, Zilda Gaspar Oliveira de. Perguntas e respostas como mecanismo de coesão e coerência no texto falado. In: CASTILHO, Ataliba Teixeira de & BASÍLIO Margarida (Orgs.). *Gramática do Português falado*. 2.ed. rev. Campinas, SP: Editora da Unicamp, p. 465-501, 2002.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & Diálogo: as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin*. Curitiba, PR: Criar Edições, 2003.

_____; Tezza Cristovão & CASTRO, Gilberto de (Orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. 3.ed. Curitiba: Ed. da UFPR, 2001.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 2.ed. São Paulo: Ática, 2001.

_____. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006a.

_____. *Linguagem e ideologia*. 8.ed. São Paulo: Ática, 2006b.

GALLEMBECK, Paulo. O turno conversacional. In: PRETI, Dino (Org.). *Análise de textos orais*. 3.ed. São Paulo: Humanitas Publicações, p.55-80, 1997.

GERALDI, João Wanderley. *Portos de passagem*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.[1991].

GOFFMAN, Erving. *Relaciones em público: microestudios de orden pública*. Trad. de Fernando Santos Fontenla. Madrid: Alianza Editorial, 1979.

_____. *Enconters: two studies in the sociology of interaction*. New York: The Bobbs-Merrill Company, 1961.

_____. *Talk at work: interaction in institutional setting*. Cambridge: University Press, 1995. [1992].

_____. *Frame analysis*. New York: Northeastern University, 1986. [1974].

_____. *Ritual de la interacción*. Trad. Florcal Mazia. Argentina: Tiempo Contemporâneo, 1970. [1967].

_____. *A representação do eu na vida cotidiana*. Trad. Maria Célia Santos Raposo. 8.ed. Petrópolis: Vozes, 1999. [1975].

_____. Footing. In: RIBEIRO, Branca Telles & GARCEZ, Pedro (Orgs.). *Sociolinguística interacional*. Porto Alegre: AGE, 1998.

GUIMARÃES, Eduardo. *Texto e argumentação: um estudo de conjunções do Português*. 3.ed. Campinas, SP: Pontes, 2002.

GUMPERZ, John. Convenções de contextualização. In: RIBEIRO, Branca Telles & GARCEZ, Pedro (Orgs). *Sociolinguística Interacional*. Porto Alegre: AGE, p.99-119, 1998.

GNERRE, Maurizio. *Linguagem, Escrita e Poder*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. [1985].

HAVERKATE, Henk. *La Cortesía Verbal: estudo pragamalinguístico*. Madrid: Editorial Gredos, 1994.

HILGERT, José Gaston. Procedimentos de reformulação: a paráfrase. In: PRETI, Dino (Org.). *Análise de textos orais*. 3.ed. São Paulo: Humanitas, p. 103-27, 1997.

_____. As paráfrases na construção do texto falado: o caso das paráfrases em relação paradigmática com suas matrizes. In: KOCH, Ingedore G. Villaça (Org.). *Gramática do português falado*. V.VI. 2.ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, p. 143-158, 2002.

_____. O falante como o observador de suas próprias palavras: retomando aspectos metadiscursivos na construção do texto falado. In: Preti, Dino (Org.). *Oralidade em diferentes discursos*. São Paulo: Humanitas, p. 161-85, 2006.

JOSEPH, Issac. *Erving Goffman e a microssociologia*. Trad. Cibele Saliba Rizek. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

KOCH, Ingedore Villaça. *A Inter-Ação pela linguagem*. 5.ed. São Paulo: Contexto, 2000. [1993].

_____. *O texto e a construção dos sentidos*. 7.ed. São Paulo: Contexto, 2003.[1997].

_____. *Argumentação e linguagem*. 7.ed. São Paulo: Cortez, 2002.

_____. *Desvendando os segredos do texto*. 2.ed. São Paulo: Cortez, 2003.

KOCH, Ingedore Villaça, BENTES, Anna Chistina & CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Trad. (coord.) Mara Sophia Zanotto. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo. Educ, 2002.

LEITE, Marli Quadros. *Metalinguagem e Discurso: a configuração do purismo brasileiro*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1999.

_____. O diálogo no discurso: a dupla expressão do discurso do outro. In: Preti, Dino (Org.). *Diálogos na fala e na escrita*. Humanitas: São Paulo, 2005.

LEVINSON, Stephen C. *Pragmatics*. Cambridge: University Press, 1983.

LUFT, Celso Pedro. *Moderna gramática brasileira*. 2.ed. São Paulo: Globo, 2002.[1996].

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.[1993].

_____. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.[1990].

_____. *Elementos de lingüística para o texto literário*. Trad. Maria Augusta de Matos. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Novas tendências em Análise do Discurso*. 3.ed. Trad. Freda Indursky. Campinas, SP: Pontes, 1997.

_____. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2001.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Análise da conversação*. 5.ed. São Paulo: Ática, 1999.

_____. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. 4.ed. São Paulo: Cortez, 2003.[2000].

_____. *Linguagem e classes sociais: introdução crítica à teoria dos códigos lingüísticos de Brasil* Bernstein. Porto Alegre: Movimento, Editora da URS, 1975.

_____. et al.. *Investigando a relação oral/escrito e as teorias do letramento*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2001.

MEYER, Augusto. *A forma secreta*. 4.ed. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

McLAUGHLIN, Margaret L. *Conversation: how talk is organized*. London: SAGE, 1984.

MONDADA, Lorenza & DUBOIS, Daniele. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, Mônica Magalhães; RODRIGUES, Bernadete Biasi & CIULLA, Alena (Orgs.). *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise do Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 1999.

OSAKABE, Haqira. *Argumentação e discurso político*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. [1970].

ORECCHIONI, Catherine Kerbrat. *Análise da Conversação: princípios e métodos*. Trad. Carlos Piovezan Filho. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

PAREDES, Silva, Vera. O retorno do pronome tu à fala carioca. In: RONCARATI, Cláudia; ABRAÇADO, Jussara (Orgs.). *Português brasileiro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

PRETI, Dino. *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1984a.[1983].

_____. *A gíria e outros temas*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1984b.

_____. *Sociolinguística: os níveis de fala*. 8.ed. São Paulo: Edusp, 1997.[1982].

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

_____ (Org.). *Análise de textos orais*. 3.ed. V. 1. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1997.

_____ (Org.). *O discurso oral culto*. 3.ed. V. 2. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 2005.

_____ (Org.). *Estudos de Língua Falada: variações e confrontos*. V. 3. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1998.

_____ (Org.). *Fala e escrita em questão*. V.4. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 2000.

_____ (Org.). *Interação na fala e na escrita*. V.5. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 2002.

_____ (Org.). *Léxico na língua oral e na escrita*. V. 6. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 2003.

_____ (Org.). *Diálogos na fala e na escrita*. V. 7. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 2005.

RIBEIRO, Branca Telles & GARCEZ, Pedro (Orgs.). *Sociolingüística interacional: antropologia e sociologia em análise do discurso*. Porto Alegre: AGE, 1998.

ROBINSON, W. *Linguagem e comportamento social*. Trad. Jamir Martins. São Paulo: Cultrix, 1972.

ROCHA, Regina. *A enunciação dos provérbios: descrições em francês e português*. São Paulo: Annablume, 1995.

SACKS, Harvey. *Lectures on conversation*. V. I & II. Edited by Gail Jefferson; with an introduction by Emanuel A. Schegloff, 1992.

SALOMÃO, Maria do Carmo R. Costa. *Os provérbios e as frases feitas no discurso jornalístico*. São Paulo: PUC/SP, dissertação de mestrado. 2001.

SEARLE, John. *Os actos de fala*. Trad. Carlos Vogt (Coord.). Coimbra: Livraria Almedina, 1984. [1981].

SILVA, Maria Cecília Pérez de Souza e CRESCITELLI, Mercedes Fátima de Canha. Sem querer interromper... e não interrompendo. In: KOCH, Ingedore G. Villaça (org.). *Gramática do português falado no Brasil*. v. VI- Desenvolvimentos. Campinas: Editora da Unicamp, v. VI, p. 159-65. 2002.

Tannen, Deborah. *Género y discurso*. Trad. Marco Aurélio Galmarini. Barcelona: Paidós, 1996. [1994].

_____. *Forms of talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981.

_____. *Você simplesmente não me entende*. Trad. Maria Therezinha M. Cavallari. São Paulo: Best Seller, 1990.

_____. *Framming in discourse*. New York: Oxford University Press, 1993.

_____. *Só estou dizendo isso porque gosto de você*. Trad. Claudia Lopes. 2.ed. São Paulo: Arx, 2003.

_____. *Repetição e variação enquanto formulaicidade espontânea na conversação*. Trad. Denise Valença Bertacini & Luiza Helena Martins Correia. EUA: Georgetown University, 1985.

_____. *That's not what I meant: how conversational style makes or breaks your relations with others*. New York: Ballantine, 1996.

TEYSSIER, Paul. *História da Língua Portuguesa*. Trad. Celso Cunha. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

URBANO, Hudinilson. *Oralidade na literatura*. São Paulo: Cortez, 2000.

_____. Uso e abuso de provérbios. In: PRETI, Dino (Org.). *Interação na fala e na escrita*. V.5. São Paulo: Humanitas, p. 253-321, 2002.

_____. O diálogo teatral na perspectiva da Análise da Conversação. In: PRETI, Dino (Org.). *Diálogos na fala e na escrita*. V. 7. São Paulo: Humanitas, p. 195-275, 2005.

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](#)