

• DESTAQUE



O DIÁLOGO DE FICÇÃO NA MÍDIA: TV, CINEMA E TEATRO

Dino Preti*

Quando tratamos de problemas ligados à variação lingüística ou à interação no processo conversacional, nem sempre podemos documentá-los, recorrendo a gravações, fitas de vídeo, cd-roms, internet ou outros modernos meios tecnológicos, à disposição no mundo moderno. Não raro, exemplificamos esses problemas, recorrendo à memória ou à imaginação, criando exemplos que o nosso desempenho de falante e o nosso conhecimento acumulado nos permitem considerar como autênticos. Ou, então, lançamos mão de documentos escritos em que, como falantes, julgamos se há aproximação consciente ou não da fala espontânea. Por exemplo, diálogos literários, conforme já demonstramos em outros momentos, quando estudamos o que entendemos por “conversação literária” (cf. Preti, 1997, 1998, 2000a, 2000b, 2001, 2002a, 2002b). Nessa linha de pesquisa estão os diálogos de ficção na mídia, especialmente os construídos para cenas teatrais, capítulos de telenovela ou roteiros de cinema.

Embora os textos de ficção na mídia, a exemplo dos literários, também sejam preparados previamente, elimina-se em parte a presença do narrador que na prosa literária, às vezes, se incumbe de descrever com precisão o pensamento das personagens, encaminhando o sentido do diálogo. Ora, essa presença narrativa não deve ser objeto do analista, interessado apenas nas falas das personagens, como acontece com a audiência de um diálogo natural. Tannen & Lakoff (1996, p.142) afirmam que os textos de mídia devem ter a preferência do analista, porque seu principal meio de expressar as personagens e suas relações é o diálogo. E acrescentam, referindo-se à sua preferência pelas peças teatrais como *corpus* de pesquisa:

* Professor titular de Português da PUC-SP. Coordenador científico do Projeto de Estudo da Norma Lingüística Urbana

Culta de São Paulo (Projeto NURC-SP). Professor titular aposentado de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo.

Os romancistas têm muitas outras técnicas de que lançam mão, mas para um dramaturgo o diálogo e o comportamento extralingüístico concomitante devem ser acompanhados por todo o público. A interpretação deve ser feita pelo espectador ou ouvinte, como numa conversação real; enquanto o romancista, graças a uma seleção e uma descrição cuidadosas, pode realizar grande parte desse trabalho de interpretação.

Como lembram as mesmas lingüistas, o ideal seria trabalhar com textos que envolvam um número mínimo de personagens, expostas a uma grande variedade de situações, que permitam um levantamento amplo de sua linguagem e das estratégias discursivas empregadas no diálogo.

A metodologia, pois, no tratamento de tais textos, seria supor sempre que nos encontramos frente a diálogos reais, espontâneos, sobre os quais vamo-nos debruçar para identificar modelos de conversação, estratégias discursivas ideais que a língua nos oferece para resolver situações de comunicação. Tais estratégias estão sempre ligadas a uma realidade lingüística internalizada pelo autores e tornada viva nos textos, embora dela estejam quase sempre ausentes algumas características tipicamente orais, como a sobreposição de vozes, por exemplo.

Contudo, se pensarmos na dificuldade de gravarmos falantes em situações de comunicação bem variadas e sem o seu conhecimento, podemos concluir que tais *corpora* podem constituir material adequado para estudarmos a “conversação”, embora não seja nosso objetivo afirmar que tais textos constituam a mesma realidade de uma fala natural. Aliás, a discussão de tal problema nos levaria, invariavelmente, à questão da verossimilhança nos textos de ficção, problema de teoria literária que não deve ser ignorado na escolha do texto, podendo ser cogitado na escolha do autor e de suas relações com a época e a cultura que representa.

O lingüista deve observar os textos sempre em consonância com sua experiência de falante, a fim de reconhecer neles uma “linguagem possível” na realidade, embora nem sempre encontrada nas gravações que se realizam. Assim, poderá identificar modelos de fala nos falantes representados e nas situações retratadas no texto. É essa correlação entre a personagem de ficção (peça teatral, telenovela ou roteiro cinematográfico) e o falante real que constitui esse “diálogo verossímil”, isto é, essa verdade lingüística possível, embora nem sempre encontrada na conversação natural.

Embora os diálogos de ficção na mídia sejam a reprodução de textos previamente escritos e, por isso, contenham marcações, informações adicionais de escritores, rubricas, “deixas”, recomendações, é preciso lembrar que todos esses textos podem ser “recriados” pelos atores, com maior ou menor liberdade, sob a orientação de diretores ou produtores da mídia, acrescentando à representação elementos prosódicos, gestos, recursos mais expressivos dos que os imaginados pelos autores, enfim, signos não verbais que só se realizam na apresentação falada dos textos e que podem enriquecê-los, aproximando-os ainda mais da linguagem espontânea e, por isso, interagindo melhor com o espectador. Por isso, a rigor, o interessante seria que o analista trabalhasse com textos de mídia gravados, em que fosse possível observar os elementos prosódicos das falas das personagens, por exemplo, embora os originais escritos possam ter também uma contribuição valiosa para a análise. Assim, trabalhos

paralelos, como a comparação de textos teatrais originais com adaptações para televisão ou cinema, podem propiciar excelentes e originais investigações lingüísticas, em que se avaliará, por exemplo, a relação entre a linguagem e o veículo de comunicação.

Para examinarmos alguns aspectos da teoria aqui desenvolvida, servimo-nos de trechos do segundo ato da peça *Os sete gatinhos*, obra dramática de Nelson Rodrigues (1958), também transposta para o cinema, com diálogos do próprio autor e roteiro e direção de Neville de Almeida (em 1980).

TEXTO DE APOIO

(A peça trata do drama de uma família da classe média, cujas filhas vivem na promiscuidade, levadas pela idéia do pai, “seu” Noronha, contínuo numa secretaria pública, que pretende reunir recursos financeiros para a educação da filha menor, Silene, estudante interna num colégio do Rio de Janeiro, no sentido de lhe conseguir um casamento dentro das normas morais mais rígidas, preservada a sua virgindade. É uma situação desigual das demais irmãs (Arlete, Hilda, Débora e Aurora), que, todavia, concordam com a tarefa, em que passa a ocupar-se toda a família. Nesse afã, levadas pela pobreza, as filhas se prostituem, acreditando, como os pais, numa redenção pelo projeto comum de uma vida melhor mais digna para a caçula. Nos trechos que aqui examinamos – primeiro quadro do segundo ato –, um acontecimento imprevisto no colégio (a morte de uma gata prenhe pelas mãos de Silene) ocasiona a sua expulsão da escola. Trazida por um assessor da diretoria do colégio, o Dr. Portela, a menina regressa a casa. Ocorre uma seqüência preparatória, com gentilezas, oferta de café etc. ao visitante e, em seguida, o diálogo com a participação de “seu” Noronha e, ocasionalmente, D. Araci, Silene e outras filhas.)

.....
Dr. Portela: Bem, “seu” Noronha. Podemos conversar?

“Seu” Noronha: Mas claro! Estou às suas ordens!

(*E súbito, vem o grito de Silene*)

Silene: (*Aponta para o Dr. Portela*) Não acredite, papai!

Aurora (*em pânico*): Que é isso, Maninha?

Hilda: Não fala assim!

Dr. Portela: Deixe. Não se aborreça. Eu compreendo!

“Seu” Noronha: Minha filha, modos, minha filha! (*para o Dr. Portela*) Ela nunca fez isso, Dr. Portela!

Dr. Portela (*superior*): Está nervosa, é natural!

.....
“Seu” Noronha: (*para as filhas*) Leva Silene... (*para Silene*) Depois converso contigo, minha filha... (*para o Dr. Portela*) Caso sério! Mas o senhor ia dizendo e fomos interrompidos...

Dr. Portela: “Seu” Noronha, o senhor há de estar espantado. Claro! Sua filha chega de repente, no meio da semana e...

“Seu” Noronha: Confesso que estou, sim, um pouco espantado, naturalmente...

Dr. Portela: Eu explico.

“Seu” Noronha: Um momento! (*novamente assustado*) Mas ela não está doente? Ou está?

Dr. Portela (*vacilante*): Bem...

“Seu” Noronha: Está doente?

Dr. Portela (*mais incisivo*): Fisicamente, não.

“Seu” Noronha: Não entendo.

Dr. Portela: É o seguinte: estou aqui, porque, na minha qualidade de assessor de direção do colégio e como sou muito benquisto lá e têm muita confiança em mim... De forma que vim. Mas pode crer que é um dever muito desagradável.

“Seu” Noronha: O senhor está-me assustando!

Dr. Portela: Vem sua senhora.

(*Entra D. Araci com uma bandeja e duas xícaras de café. Oferece, primeiro, à visita*)

D. Araci: Tenha a bondade.

Dr. Portela: Muito obrigado.

D. Araci: Não sei se está bom de açúcar.

(*“Seu” Noronha apanhou a xícara e despeja café no pires*)

“Seu” Noronha: Agora sai um momento.

Dr. Portela: Está bom de açúcar, sim.

D. Araci: Então, com licença.

(*“Seu” Noronha bebe o café pelo pires*)

“Seu” Noronha: Continuando, Dr. Portela...

Dr. Portela (*mais taxativo e pedante*): “Seu” Noronha, eu trouxe sua filha pelo seguinte: aconteceu, ontem, no colégio, um fato lamentável, realmente desprimoroso, “seu” Noronha.

“Seu” Noronha: Mas... com minha filha?

(*Dr. Portela ergue-se e fica andando de um lado para outro, enquanto fala. De vez em quando, exalta-se*)

Dr. Portela (*com ênfase, pedante*): Um fato, “seu” Noronha, que repercutiu muito mal. Houve meninas, até, que caíram com ataque. O pai de uma delas foi hoje lá e disse que retirava a filha. (*muda de tom, pigarreia*) Mas veja o senhor: havia, no colégio, uma gata. Aliás, não era nossa, era do vizinho. (*com certo calor*) Uma gata bonita, muito bonita.

“Seu” Noronha: Sei, sei!

Dr. Portela (*com certa voluptuosidade*): Um pêlo macio, sedoso, que parecia angorá e digo mais: talvez fosse angorá. Ou por outra: angorá, não, porque, ao que eu sei, angorá tem, no máximo, dois filhos. E a gata pulava do vizinho e muito mansa – era mansa – vinha para o nosso terreno. (*baixo, para “seu” Noronha*) E quem, no meio de oitocentas alunas, gostava mais do animal? (*com satisfação e uma crueldade triunfante*) Sua filha.

“Seu” Noronha: Silene?

Dr. Portela: Perfeitamente. Silene punha a gata no colo, dava-lhe leite no pires e fez, por duas ou três vezes, uma coisa que não é permitido: dormiu com a gata! De manhã era um rebuliço no dormitório, quando as outras alunas percebiam. Relevamos, porque, afinal, era uma transgressão leve. E, um dia, notou-se que a gata ia ter nenê. O senhor está prestando atenção, “seu” Noronha?

“Seu” Noronha: Continue.

Dr. Portela (*num crescendo*): Até que, ontem, no recreio e na presença de todas as alunas, mataram a gata, a pauladas!

“Seu” Noronha: E quem? Quem matou?

.....

Dr. Portela (*baixo e incisivo*): Sua filha!

“Seu” Noronha (*baixo também e atônito*): Repita!

Dr. Portela: Sua filha Silene!

“Seu” Noronha: (*rouco de desespero*): Minha filha? O senhor quer dizer que minha filha...

Dr. Portela: (*peremptório e cruel*): Exatamente! Tem modos, sentimentos, idéias de menina e matou! Aquela infantilidade toda é uma aparência, “seu” Noronha, é uma aparência!

“Seu” Noronha: O senhor sabe o que está dizendo?

Dr. Portela (*com pouco caso e troça*): Eu entendo um pouco de psicologia!

“Seu” Noronha: O senhor não conhece minha filha! O senhor se conhecesse minha filha como eu conheço – porque eu conheço minha filha, Dr. Portela, eu leio na alma de minha filha... O senhor se conhecesse minha Silene, nunca diria uma coisa dessas, eu duvido!

Dr. Portela: Sua filha deve fazer um tratamento sério!

“Seu” Noronha: Que tratamento? Mas assim vai perder as aulas!

(*muda de tom*) E se não foi minha filha?

Dr. Portela: Há testemunhas, “seu” Noronha, inclusive eu! Fui eu que a segurei, eu que a puxei de lá, quando ela ia matar os gatinhos, também! Leve sua filha ao psiquiatra!

“Seu” Noronha (*assombrado*) Psiquiatra?

Dr. Portela: O quanto antes!

“Seu” Noronha (*apertando a cabeça entre as mãos*): Levar Silene a um médico de loucos? Mas nós temos um médico aqui no bairro, que é clínico, mas bom, ótimo, o Dr. Bordalo!... Faz até parto de graça!

Dr. Portela: Psiquiatra, “seu” Noronha!

“Seu” Noronha: E as aulas? Não pode perder as aulas!

Dr. Portela (*com uma comiseração muito superficial*): “Seu” Noronha, acho que o senhor ainda não entendeu o problema...

“Seu” Noronha: Como assim?

Dr. Portela (*inapelável*): Sua filha não voltará!

“Seu” Noronha (*repetindo, atônito*): Não voltará... (*lento*) O senhor quer dizer que o colégio expulsa minha filha?

Dr. Portela: Interprete como quiser.

(“Seu” Noronha (*desesperado*): E por causa de uma gata prenha? (*furioso*) Responda, Dr. Portela! Por causa de uma gata prenha?

Dr. Portela: O senhor está errado, “seu” Noronha!

“Seu” Noronha: Vou aos jornais! Faço um escândalo!

Dr. Portela: Discordo de si, totalmente! O senhor diz “gata prenha!, muito bem. E daí”? (*energicamente*) Escute aqui, “seu” Noronha: imaginemos uma mulher. Ora, eu compreendo o aborto, compreendo o direito e, até, o dever do aborto, na mulher. Admito que a mãe solteira se desfaça do filho. Há uma exigência moral para que ela vá ao médico e pergunte: “Como é, doutor?” É cruel, concordo. (*exalta-se cada vez mais*) Mas entenda: há conveniências, escrúpulos, pudores... (*grita*) Porém uma gata, um bicho, um ser que é instinto, só instinto, que nada sabe do bem e do mal, uma gata não deve ser assassinada! É monstruoso. Desculpe, é abjeto!

“Seu” Noronha (*implorando*): Mas há solução para tudo!

Dr. Portela: Leve-a ao psiquiatra! Não vamos perder tempo. Leve-a ao psiquiatra!

“Seu” Noronha: E, depois, o colégio aceitaria minha filha, de volta?

Dr. Portela: Entenda, “seu” Noronha: um educandário tem responsabilidades concretas. E que diriam os outros pais? A agressividade de sua filha é uma doença. Não pode conviver com as outras. Sinto, mas sua filha não pode voltar.

“Seu” Noronha (*na sua cólera contida*): É a sua última palavra?

Dr. Portela: Sim. Houve uma reunião lá e a decisão foi unânime. De forma que já vou, “seu” Noronha.

“Seu” Noronha: Um momento!

Dr. Portela (*olhando o relógio*): Tenho hora marcada.

“Seu” Noronha (*ameaçador*): Ah, o senhor vai esperar! Minha filha chegou aqui chamando o senhor de mentiroso... (*ofegante*) Temos que apurar isso direitinho...

Dr. Portela: O senhor duvida?

“Seu” Noronha: Acreditarei, se minha filha confessar... (*grita*) Gorda! Gorda!

D. Araci: Me chamou?

“Seu” Noronha: Traz Silene e as outras. Todo o mundo, traz todo o mundo! (*para o Dr. Portela, ao mesmo tempo que a mulher desaparece*) Vamos ver quem é mentiroso! (*para as filhas que aparecem*) Venham ouvir o que o Dr. Portela está dizendo!

D. Araci: Que foi?

.....
Lá no colégio mataram um gata prenha e acusam Silene!

Dr. Portela: São os fatos! São os fatos!

“Seu” Noronha: Ainda por cima, expulsaram Silene!

D. Araci: Esse cachorro!

Dr. Portela (*fora de si*): Mas minha senhora, eu vi, oitocentas crianças viram!

“Seu” Noronha: Sim todo mundo viu, mas acontece que nós, aqui, só acreditamos em Silene. (*para a mulher e as filhas*) Não é, Gorda?

D. Araci: Evidente!

Silene (*selvagem*): Mentira!

.....
“Seu” Noronha: (*para as filhas*) Ninguém se meta! (*puxa um punhal e mostra ao visitante*) Está vendo isso aqui? Esse punhal de prata? Se disser mais alguma coisa, eu lhe furo a barriga, canalha! (“Seu” Noronha encosta a ponta do punhal na barriga do Dr. Portela).

Dr. Portela (*quase sem voz*): Pelo amor de Deus!

“Seu” Noronha: Se você falasse de outra filha, qualquer outra, eu não diria nada... Agora mesmo, se o senhor, ou você, xingar, chamar de vagabunda uma dessas (*aponta para as mais velhas*) ou a Gorda, eu lavo minhas mãos... Mas você insultou quem não podia insultar... O senhor não pode entender a pureza de minha filha. Ou pensa talvez que minha filha é como sua mulher?

.....
Dr. Portela (*com voz estrangulada*): Perdão.

Arlete: É um covarde!

“Seu” Noronha: Ou você humilhou minha filha, porque descobriu que eu sou contínuo? (*com um riso soluçante*) Quando eu matriculei Silene, me apresentei como funcionário da Câmara, mas sou contínuo!

.....
Silene (*feroz*): Vocês querem saber da verdade? (*trincando os dentes, numa alucinação*) Pois fui eu, pronto!

“Seu” Noronha (*no seu espanto e na sua dor*) Você, minha filha?

.....
Dr. Portela: (*já recuperado e satisfeito*) Estão vendo? (*triumfante*) É um processo mental, claríssimo! (*superior*) 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, hein, meu caro Noronha. E creio que, agora, vai-me pedir desculpas...

Arlete: (*interferindo*): Desculpa coisa nenhuma! (*viril para o Dr. Portela*) Escuta, aqui: Continuo é sua mãe, percebeu? (*espeta-lhe o dedo no peito. O Dr. Portela recua*) E sua mulher? Que só põe vestido justo para mostrar aquele rabo? Patife!

Dr. Portela: Não quis ofender! (*gago*) E boa noite, com licença. (*Sai o Dr. Portela. "Seu" Noronha aperta Silene de encontro ao peito*)

"Seu" Noronha: (*beijando-a na testa*) Nenhum colégio é digno de ti! E todo mundo inveja tua pureza! Humanidade cachorra! As meninas não são meninas, são femezinhas. Só você é menina, só você! (*soluça*)

A ANÁLISE DO DIÁLOGO DE FICÇÃO

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

É preciso estar atento sempre para o fato de que, no diálogo de ficção, a interpretação não pode incluir informações que o autor (teatrólogo, roteirista ou produtor de TV) possa incluir sobre os estados de espírito das personagens, isto é, o que elas pensam durante a interação. É claro que as *rubricas*, no caso de originais escritos (teatro, roteiros de cinema e TV) podem sugerir (mas apenas sugerir) aos atores variações prosódicas que ajudem a compreensão das falas. E essas eventuais informações sobre estados de ira, de ironia, de comoção etc. poderão ajudar, no caso da análise lingüística.

Uma metodologia da análise dos textos de ficção poderia incluir duas etapas: 1) uma *macroanálise*, em que se considerariam os fatores extralingüísticos; e 2) uma *microanálise*, em que se levariam em conta os fatores interacionais, nascidos da própria evolução da "conversação", determinantes das estratégias discursivas (ou conversacionais) dos falantes, sua evolução, incluindo mudanças de formas de polidez, manifestações de poder expressas na interação, perda ou manutenção da *face* etc.

É evidente que, ao assistirmos a uma representação teatral, a um filme ou a uma novela de TV, participamos diretamente do entendimento do diálogo entre as personagens, atribuindo-lhes outros sentidos além dos desejados por elas ou pelo próprio autor. Da mesma forma como o fazemos quando representamos a *audiência* de um diálogo real. Mas no caso de nos atermos ao texto escrito, como aqui o fazemos com nosso pequeno *corpus* de um trecho de uma peça de Nelson Rodrigues, podemos completar nossos elementos pragmáticos, atentando para as rubricas do autor, como o faríamos para um texto literário, em que ficamos atentos às informações do narrador sobre o cenário e os antecedentes que cercam um diálogo.

A MACROANÁLISE DE UM DIÁLOGO DE FICÇÃO NA MÍDIA

A análise de um *corpus* gravado, na maioria das vezes, pressupõe uma ficha dos falantes, em que temos notícia sobre sua naturalidade, sexo, faixa etária, grau de escolaridade, *status* e profissão etc., informações que nos permitirão relacionar sua linguagem a essas variáveis, para aquilatarmos até que ponto elas influenciam os interlocutores na interação. São condições que nos permitem, por exemplo, ligar sua linguagem a uma época histórica; a uma particularidade de uma região em que os falantes nasceram ou onde vivem; à sua escolaridade, posição social, idade ou sexo.

Sabemos, por exemplo, que algumas categorias como tempo, espaço, modalidade de língua (oral/escrita) dominam todas as variações lingüísticas, como as socioculturais ou as interacionais que podem ocorrer dentro delas. Assim, o contexto histórico em que se realiza o diálogo de ficção constitui uma informação imprescindível para quem trabalha com textos distanciados no tempo. Suponhamos um exemplo de um filme mudo brasileiro de Humberto Mauro, de 1928, *A brasa dormida*, cujas legendas que se seguiam as cenas, separadamente, colocavam na boca das personagens textos como estes:

– Eu, por bem dizer, nasci dentro de uma garagem. Jamais se me passaram despercebidos, na complexa multiplicidade de sua estrutura fundamental, os arcanos e os mistérios de bem dirigir.

Ou como este:

– Vai-te. Confabulações deste jaez – dada a sua contextura diplomática – só eu as entretenho. Por bem dizer, nasci dentro de um consulado.

Em ambos os exemplos trata-se do pai do herói da história, homem culto, que fala a seu filho.

Para entender esse vocabulário e essas estruturas cultas, mais próprias da linguagem de Portugal, mas vigentes no Brasil, na linguagem escrita, em plena época do purismo lingüístico, no fim da década de 20 do século passado, é preciso ter em conta que, nos diálogos escritos, não havia expectativa dos espectadores de encontrar uma linguagem mais natural. Daí essas falas caricaturescas para marcar bem a cultura da personagem.

Da mesma maneira, certas expressões ou vocábulos típicos da linguagem regional constituem, muitas vezes, um dado importante para a localização do texto e para concluir de sua verossimilhança, em relação a uma linguagem natural de uma região.

Por outro lado, informações sobre as personagens, sua origem, atividades, condições econômicas e culturais, seu grau de escolaridade ajudam a compreender sua atuação no diálogo.

No texto que examinamos, por exemplo, o autor situa a história no Rio de Janeiro, bairro do Grajaú, possivelmente na década de 40 do século passado. Trata-se de uma família de classe média baixa, de pouca ou nenhuma escolaridade. O pai é contínuo na Câmara, a mãe dedica-se aos

afazeres domésticos e as filhas trabalham em empregos de baixa renda, mas completam seu ganho com programas de prostituição. Em vários momentos da peça (e alguns do trecho que selecionamos) notamos os costumes das personagens, marcados pela sua origem, pela sua educação e pela miséria de suas vidas, com reflexo direto em sua linguagem, em especial em seu vocabulário.

Assim, no momento em que o conflito explode, as injúrias demonstram bem a mudança de situação. A linguagem do “seu” Noronha e de seus familiares reflete o meio ambiente em que vivem, ao contrário do visitante, cuja fala é mais contida. Observamos que, nas ofensas ao Dr. Portela (“Esse cachorro!”), D. Araci deixará sua humildade inicial, “seu” Noronha ameaçará (“Se disser mais alguma coisa, eu lhe furo a barriga, seu canalha!”), Arlete estenderá suas ofensas à família do visitante (“Desculpa coisa nenhuma! Escuta aqui: contínuo é a sua mãe, percebeu? E sua mulher? Que põe vestido justo para mostrar aquele rabo? Patife!”).¹

Por outro lado, o Dr. Portela, que se apresenta como assessor da diretoria do colégio, reflete em sua linguagem, às vezes, marcas de seu *status*. Em nenhum momento há uma reação às ofensas que recebeu (“Mas, minha senhora, eu vi, oitocentas crianças viram!”), salvo pela ironia agressiva de suas últimas falas, conforme veremos na análise de sua interação com “seu” Noronha. Sua fala é normalmente tensa, obedece às regras cultas da linguagem, assim como seu vocabulário (“Relevamos, porque, afinal, era uma transgressão leve”; “aconteceu, ontem, no colégio, um fato lamentável, realmente desprimoroso, ‘seu’ Noronha”; “É cruel, concordo. Mas entenda: há conveniências, escrúpulos, pudores...”).

A MICROANÁLISE DO DIÁLOGO DE FICÇÃO NA MÍDIA

Nesta etapa, analisam-se as estratégias conversacionais de que os interlocutores lançam mão para atingir seus objetivos. Essas estratégias nem sempre dependem dos fatores extralingüísticos a que nos referimos antes, mas sim, fundamentalmente, do processo interativo.

Em princípio, sabemos que a língua falada não é planejada como a escrita. Mas, também, sabemos que, na conversação natural, pode haver, num primeiro momento, certo planejamento prévio dos interlocutores ou uma seqüência de argumentos imaginada ou, até mesmo, certas formas de dizer. Com o correr da conversação, porém, há necessidade de replanejar continuamente o discurso, para chegar aos fins desejados, em função dos argumentos do interlocutor. Normalmente, como admite Koch (1992, p.69), a conversação “é relativamente não planejável de antemão, o que decorre, justamente, de sua natureza altamente interacional; assim ela é localmente planejada, isto é, planejada e replanejada a cada novo ‘lance’ do jogo”.

No diálogo construído observamos que há maior continuidade, pelo fato mesmo de ser um texto preparado de antemão, enquanto na conversação

¹ Na versão cinematográfica da peça, os diálogos, reescritos pelo próprio Nelson Rodrigues para o roteiro, revelarão ainda

maior violência, pois os vocábulos injuriosos são substituídos por palavrões.

natural a disfluência é um fenômeno absolutamente normal, até mesmo pela interferência de fatores emocionais. Daí serem freqüentes, na sintaxe falada, as frases interrompidas, os anacolutos, o abandono de segmentos de frase, quando o falante percebe que seu interlocutor já entendeu o que estava pretendendo dizer. No diálogo construído tais características não são tão freqüentes.

Assim, na mídia, os atores estão atentos às “deixas” (sinais de fim das falas de seus interlocutores, na cena), para poderem iniciar a sua intervenção. Então, são evitadas as frases sobrepostas, comuns na conversação natural, pois podem dificultar a seqüência das falas e, conseqüentemente, a compreensão do espectador.

No texto que estudamos, há uma parte inicial, que funciona como seqüência preparatória, na denominação de McLaughlin (1984), cuja função é preparar o terreno para outra seqüência. O Dr. Portela é introduzido na casa do “seu” Noronha, há os cumprimentos de praxe, D. Araci convida-o a sentar-se, oferece-lhe café. Diálogos paralelos ocorrem entre os da casa. Forma-se uma expectativa para o assunto real que se desenvolverá, isto é, a causa do retorno de Silene.

O Dr. Portela apresenta-se como assessor do colégio para comunicar ao pai de Silene o motivo da expulsão. Sua estratégia é usar um discurso cauteloso, aparentemente solidário, mas carregado de autoridade (“estou aqui, porque, na minha qualidade de assessor de direção do colégio e como sou muito benquisto lá e têm muita confiança em mim... De forma que vim. Mas pode crer que é um dever muito desagradável”). Quer dizer, o próprio falante valoriza, de início, o seu *status* para se impor logo aos demais. Apesar disso, demonstra hesitação em revelar a causa da expulsão da aluna. Sua estratégia consiste em atenuar o fato, como decorrente de um problema psicológico da menina, tornando-o, portanto, mais compreensível pelo pai. Seu relato é precedido de uma avaliação fria, em que usa adjetivos escolhidos para realçar a gravidade do fato, antes mesmo de mencioná-lo (“um fato lamentável, realmente desprimoroso”). Em seguida, antes de chegar ao fato, com a intenção de aumentar a sua gravidade, menciona o prejuízo que o colégio teve com o acontecimento, com a perda de uma aluna (“O pai de uma delas foi hoje lá e disse que retirava a filha”). É o discurso da instituição, que tem suas regras fixadas e não pode pensar em prejuízos. Notando a crescente expectativa de seu interlocutor, cada vez mais aflito em conhecer o que acontecera, o Dr. Portela recorre à emotividade, fazendo uma verdadeira dramatização dos antecedentes que levaram à morte da gata: a descrição do animal (com uma digressão sobre suas características: “talvez fosse angorá”); as relações entre Silene e a gata; a morte surpreendente do animal. Para prolongar o efeito de seu relato, não indica imediatamente a autora da morte da gata (“Até que ontem, no recreio e na presença de todas as alunas, mataram a gata, a pauladas!”). A frase dramática leva imediatamente à pergunta do interlocutor (“E quem? Quem matou?”). É o momento em que o Dr. Portela assume claramente a feição de um promotor, fazendo sua acusação, com a frieza necessária, ante o desespero de seu interlocutor (“Sua filha!”; “Sua filha Silene!”; “Exatamente! Tem modos, sentimentos, idéias de menina e matou! Aquela infantilidade toda é uma aparência, ‘seu’ Noronha, é uma aparência!”).

As mudanças de situação no diálogo darão, também, oportunidade à personagem de alterar suas estratégias. Com a reação de “seu” Noronha, seu discurso ganha estratégias argumentativas, com o uso de fatos paralelos, comparativos, para chegar à conclusão que deseja (“Escute aqui, ‘seu’ Noronha: imaginemos uma mulher. Ora, eu compreendo o aborto, compreendo o direito e, até, o dever do aborto, na mulher. Admito que a mãe solteira se desfaça do filho. Há uma exigência moral para que ela vá ao médico e pergunte: ‘Como é doutor?’ É cruel, concordo. Mas entenda: há conveniências, escrúpulos, pudores... Porém uma gata, um bicho, um ser que é instinto, só instinto que nada sabe do bem e do mal, uma gata não deve ser assassinada! É monstruoso. Desculpe, é abjeto!”).

Toda essa “peça” oratória, com uma construção argumentativa que parece mais dirigida a um corpo de jurados do que a um interlocutor, termina com uma sentença decisiva (“Entenda, ‘seu’ Noronha: um educandário tem responsabilidades concretas. E que diriam os outros pais? A agressividade de sua filha é uma doença. Não pode conviver com as outras. Sinto, mas sua filha não pode voltar”). Mais uma vez é a instituição que fala. Ele é um simples porta-voz do educandário.

O domínio da situação, com o interlocutor humilhado, dá ao falante a condição de um vencedor em sua missão. Mas “seu” Noronha, sabedor da verdade, luta, primeiramente, por conseguir que sua filha possa voltar ao colégio. Não o conseguindo, recorre à ameaça e à violência. E nessa condição, o Dr. Portela não tem estratégia discursiva para convencer o pai de Silene. Somente com a confissão desta retomará o seu poder na interação.

Além da maneira engenhosa como o Dr. Portela arma o seu discurso para realçar os pormenores do ato de Silene, o texto nos permite, também, observar alguns traços de interatividade que servem para demonstrar as diferenças entre os falantes, no diálogo, bem como as manifestações de poder, expressas na linguagem. Entre esses traços, as formas de tratamento constituem um dos recursos mais expressivos para revelar os papéis sociais, representativos dos vários *status* e do poder dos interlocutores na conversação.

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, Vossa Senhoria* 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.

Robinson, apoiado em Brown (1965), mostra que é possível, no estudo das variações de tratamento, estabelecer *normas de status* que regulariam as muitas convenções sociais que governam o uso das diferentes formas de nos dirigirmos a nosso interlocutor, no desempenho de nosso papel social, nas mais variadas *situações de comunicação*. Assim, haveria uma variedade dessas normas que marcariam as posições manifestadas na diferentes relações sociais: criança/adulto (*status etário*); homem/mulher (*status sexual*); patrão/empregado (*status ocupacional*) etc. (Robinson, 1977, p.123).

No texto, a superioridade do Dr. Portela é também expressa pelas formas de tratamento que lhe são dirigidas. Assim, desde a sua chegada à casa do “seu” Noronha, o Dr. Portela é tratado pela forma nominal *doutor* (“Desculpe, Dr. Portela!”; “Continuando, Dr. Portela...”; “Dr. Portela, eu leio na alma de minha filha...”); e pela forma pronominalizada de tratamento “o senhor”, até mesmo quando o “seu” Noronha começa a perceber que não tem mais argumentos para evitar a decisão tomada pelo colégio e lembra ao visitante que a filha o chamara de mentiroso (“Ah, o senhor vai esperar! Minha filha chegou aqui chamando o senhor de mentiroso...”). A *norma de status* ainda prepondera na interação, mesmo quando o conflito começa a delinear-se (“Venham ouvir o que o Dr. Portela está dizendo!”).

Então, o tratamento dispensado ao Dr. Portela pelas pessoas da casa, inclusive pelo “seu” Noronha, expressa não apenas o respeito pelo estranho, mas também o poder que sua posição social impõe na interação. Por outro lado, o Dr. Portela, também, tratará os pais de Silene pelas formas *o senhor/a senhora*, que indicam polidez e falta de intimidade, até mesmo nos momentos em que o conflito ocorre (“O senhor duvida?”; “Mas, minha senhora, eu vi, oitocentas crianças viram!”).

Instaurado o conflito e as suas manifestações de violência, “seu” Noronha, ainda, hesita entre o tratamento *o senhor* e *você* (“Se você falasse de outra filha, outra qualquer, eu não diria nada... Agora mesmo, se o senhor, ou você, xingar, chamar de vagabunda uma dessas ou a Gorda, eu lavo minhas mãos... Mas você insultou quem não podia insultar... O senhor não pode entender a pureza de minha filha”). Essa indecisão é sintomática na interação, porque mostra o peso dos papéis sociais na escolha dos tratamentos. Mas, tomando conta da situação pela violência e pelas injúrias (“eu lhe furo a barriga, canalha!”) não só suas, como também de sua mulher, o tratamento *você* se impõe, demonstrando que “seu” Noronha perdera o respeito ao *status* do visitante (“Ou você humilhou minha filha, porque descobriu que eu sou contínuo?”).

As formas nominais de tratamento, também, mostram bem as próprias relações no interior da família do “seu” Noronha, que chama a mulher a quem despreza por uma forma depreciativa, contra a qual ela se rebelará mais tarde (“Acreditarei, se minha filha confessar... Gorda! Gorda!”; “acreditamos só em Silene. Não é, Gorda?”).

A importância interacional das formas de tratamento pode ser bem observada no final do trecho que analisamos, quando o Dr. Portela, que até então se mostrara respeitoso com seu interlocutor, mantendo um distanciamento socialmente conveniente, aproveita um fato que presenciara (“seu” Noronha servindo café aos deputados), para humilhá-lo, passando de um tratamento *o senhor* para uma forma nominal de tratamento (meu caro Noronha) que, no contexto, indica ironia, desprezo, com que se agrediria um subalterno.

Normalmente se afirma que a conversação é um discurso desenvolvido com colaboração recíproca dos interlocutores, interessados em levar adiante um assunto. Não é o caso de um diálogo conflituoso, como o que estudamos, em que prepondera a habilidade de uma das personagens, que vai, aos poucos, destruindo as possíveis reações do discurso do interlocutor. O “seu” Noronha resiste em acreditar nos fatos expostos e na

argumentação do visitante. E nessa resistência vai até à violência. Mas a confissão da filha o fará desistir de qualquer enfrentamento. Acaba por entregar a *face*, submetido à humilhação pela última fala do Dr. Portela: “Afinal, contínuo, hein, meu caro Noronha”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em síntese, podemos resumir, aqui, as etapas para análise de diálogos de ficção na mídia:

1. Escolha de textos que envolvam poucas personagens (se possível, com preponderância de duas apenas, conforme vimos no exemplo analisado), com alteração de *situações de comunicação*, durante o desenvolvimento do diálogo, que possibilitem estudar as mudanças de estratégias discursivas;

2. Estudo das características extralingüísticas, que incluem toda as informações sobre as personagens que se envolvem no diálogo: sua origem, sexo, faixa etária, grau de escolaridade, *status* etc., a época e o lugar em que ocorre a interação e suas possíveis influências sobre o discurso;

3. Levantamento de informações precisas sobre as *situações de comunicação* em que as personagens se envolvem, em geral trazidas, de início, pelas observações que o autor faz sobre a cena (no caso do teatro), por narradores “*off*” (nos textos de TV ou cinema) ou, ainda, no decorrer do texto, pelas informações visuais da cena ou por particularidades do próprio diálogo;

4. Estudo da interação propriamente dita, observando-se as estratégias conversacionais estabelecidas e as alterações de replanejamento no decorrer do diálogo;

5. Análise dos objetivos atingidos ao final do diálogo.

Referências bibliográficas

- KOCH, I. V. *A interação pela linguagem*. São Paulo: Contexto, 1992.
- PRETI, D. Mas, como devem falar as personagens literárias? *Revista da ANPOLL*. São Paulo Humanitas Publicações FFLCH/USP, v.3, p.43-62, 1997.
- _____. Oralidade e narração literária. *Revista da ANPOLL*. São Paulo Humanitas Publicações FFLCH/USP, v.4, p.81-96, 1998.
- _____. Papéis sociais e formas de tratamento em *A ilustre casa de Ramires*, de Eça de Queiroz. In: BERRINI, B. (Org.) *A ilustre casa de Ramires. Cem anos*. São Paulo EDUC, 2000a. p.85-110.
- _____. Estratégias conversacionais no diálogo construído: em busca de uma teoria da “conversação literária”. *Gragoatá* (UFFF). Rio de Janeiro, v.9, p.205-20, 2000b.
- _____. A língua falada e o diálogo literário. In: _____. (Org.) *Análise de textos orais*. 5.ed. São Paulo Humanitas FFLCH/USP, 2001, p.215-28.

- PRETI, D. Análise da “conversação literária” num texto de Graciliano Ramos. *Revista da ANPOLL*. São Paulo, Humanitas/FFLCH/USP, 2002-a, v.12, jan./jun.2002a, p.89-110.
- _____. Projeto de análise da “conversação literária”. In: BARROS, K. S. M. (Org.) *Atividades de interação verbal: estratégias e organização*. Natal: Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, 2002b. p.25-31.
- ROBINSON, W. P. *Linguagem e comportamento social*. Trad. Jair Martins. São Paulo: Cultrix, 1977.
- TANNEN, D., LAKOFF, R. Estratégia y metaestratégia em uma teoria pragmática: el ejemplo de *Secretos de um matrimônio*. In: TANNEN, D. *Género y discurso*. Trad. Marco Aurélio Galmarini. Barcelona: Buenos Ayres: Paidós, 1996. p.137-69.

