

# O texto teatral – da escrita para a fala: a oralidade nas peças de Nelson Rodrigues

Emerson Salino<sup>1</sup>

## Considerações iniciais

O trabalho que ora se apresenta tem como tema a observação das características da língua falada, das marcas de oralidade e da apropriação–representação presentes nas peças teatrais de Nelson Rodrigues, a saber: *Valsa nº6*, *Toda nudez será castigada* e *Beijos no asfalto*<sup>2</sup>. Para fim de estudo crítico, serão destacados excertos pertinentes à pesquisa nesses três textos do autor.

Sabe-se que a modalidade escrita sempre ocupou papel fundamental entre os gramáticos e estudiosos da Língua Portuguesa. A partir do século XX, no entanto, linguistas e analistas do discurso vêm se dedicando ao estudo da língua oral e sua interferência na escrita, procurando mostrar que tanto a escrita quanto

---

1 Pós-doutorando em Língua Portuguesa – PUC-SP, pós-doutorando em Língua Portuguesa, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP. Membro do Grupo de Pesquisa de História das Ideias Linguísticas (Brasil e Portugal) e Identidade Nacional da PUC-SP, coordenado pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Leonor Lopes Fávero. Membro de pesquisa Estudos da Linguagem para Ensino do Português (GELEP-PUCSP), coordenado pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lilian Maria Ghiuro Passarelli. Contato: emersonsalino80@gmail.com

2 [www.oficinadeteatro.com](http://www.oficinadeteatro.com) – acesso em 30 de dez. de 2019

a fala, além de possuírem características próprias, como as normas e regras para a escrita e liberdade de se expressar por meio da fala, constituem práticas de uso.

Daí ser a língua um ponto de apoio e de emergência de consenso e dissenso, de harmonia e luta. Não importa se na modalidade escrita ou falada. Podemos observar que a construção de categoria para a reflexão teórica ou para a classificação são tanto um reflexo da linguagem como se refletem na linguagem e são sempre construídas interativamente dentro da sociedade. (MARCUSCHI, 2007, p. 35)

Por ser o teatro formado, em princípio, por um texto escrito para ser representado, o escritor já o faz determinando as marcas de oralidade que devem nortear o ator, e seu desempenho, no momento da apresentação.

Assim como na fala, no teatro, é possível a observação de turnos, estruturação tópica, marcadores conversacionais e pares adjacentes.

Apesar de o dramaturgo inserir marcas de oralidade, por meio das “rubricas” – representações indicadas pelos autores apontando as ações dos atores – ou muitas vezes pelo próprio discurso, as características da modalidade escrita da língua estão fortemente presentes permitindo diferentes apropriações linguísticas para a representação do ato. Isso se dá porque mesmo destacando a fala, o texto teatral não deixa de ser um gênero escrito, pronto para ser lido.

O teatro pode assemelhar-se ao gênero discursivo literário, no entanto esse texto caracteriza-se pela facilidade de levar ao público a leitura representada, a semelhança com o cotidiano, as angústias, as alegrias e as fantasias da sociedade, representadas do povo para o povo.

O estudo desse gênero nos direciona ao entendimento de que elementos da língua falada estão inseridos na escrita e vice-versa, contribuindo dessa forma para a melhoria da produção textual e desenvolvendo da criatividade. O texto teatral, cujas falas, de certa forma, são carregadas de elemento da coloquialidade, trabalha isso descolado da norma gramatical, buscando sempre a *gramática da oralidade*. Daí a importância do conhecimento em relação ao texto escrito e sua oralidade por meio da apropriação e representação de seus traços conversacionais e de suas modalidades linguísticas durante a apresentação de uma cena teatral.

A análise da Conversação é uma tentativa de responder à questão do tipo: como é que as pessoas se entendem ao conversar? Como sabem que estão se entendendo? Como sabem que estão agindo coordenada e cooperativamente? Como usam seus procedimentos linguísticos e outros para criar condições adequadas à compreensão mútua? Como criam, desenvolvem e resolvem conflitos interacionais? (MARCUSCHI, 2002, p 76)

É com essas informações, ou dúvidas, expostas por Marcuschi que partimos para a representação, e levantamos mais uma pergunta: *Como sabemos que as pessoas entendem o que está sendo realizado em uma apresentação teatral durante um diálogo no palco ou mesmo num monólogo?*

Tais questionamentos apontam para o fato de que a organização de um texto falado é diferente daquela de um texto escrito, assim como seus aspectos de produção.

Para Fávero:

A escrita tem sido vista como de estrutura complexa, formal e abstrata, enquanto a fala, de estrutura simples e desestruturada, informal, concreta e dependente do contexto. (FÁVERO, 2007, p. 09)

A conversação caracteriza-se relativamente de forma simétrica ou relativamente assimétrica, como relata Fávero

a- por relativamente simétrico, entende-se a conversação em que ambos os interlocutores têm o mesmo direito não só de tomar a palavra, mas também de escolher o tópico discursivo ('aquilo acerca do que está falando'), direcioná-lo, estabelecer o tempo de participação.

b- quanto ao relativamente assimétrico, ocorre um privilegiamento no que diz respeito ao uso da palavra, cabendo a um dos interlocutores começar o diálogo, conduzi-lo e, ainda, mudar o tópico. (FÁVERO, 2007, p. 15)

A conversação relativamente simétrica está atrelada ao texto decorado e representado em sua plenitude. Já a conversação relativamente assimétrica, muitas vezes, acontece, no teatro, durante uma encenação no momento em que é preciso improvisar uma fala – por esquecimento, às vezes – além de facilitada pela função fática.

Um dos principais fatores da fala e da escrita é, de fato, a conversação (que, para nós, estará relacionada ao ato de representar um texto escrito com uma encenação, dramatização).

Dentre os estudos sobre *oralidade* (Texto Falado + Texto Escrito = Conversação), poderemos destacar a estrutura da conversação de Ventola (1979). Seu modelo propõe, a partir de uma conversação espontânea:

- a. *Tópico ou assunto* – é um meio de estabelecimento e manutenção dos relacionamentos sociais, já que abre e mantém um canal de comunicação, propiciando o contato entre os participantes.
- b. *Situação* – é um encontro face a face e, embora o assunto pareça ser comum e, em alguns casos, até superficial, os participantes precisam estar atentos às atividades verbais e não-verbais, pois não somente o que está sendo falado, mas a *situação* em que se fala pode afetar a conversação.
- c. *Papéis dos participantes* – é a participação de situações sociais, somos requisitados a nos comportarmos de um modo particular numa determinada situação e de modo diferente noutra. Assim, podemos desempenhar simultaneamente vários papéis; entretanto, um dos papéis sociais imperiosamente se destaca e determina que tipo de fala devemos usar em uma situação social particular.
- d. *O modo do discurso* – é determinado pelo propósito da interação e dele decorre, por exemplo, um grau maior ou menos de formalidade. Assim, tende a ser formal um contexto em que se tem uma solicitação de emprego e informal uma conversa entre dois adolescentes no pátio da escola.
- e. *O meio* – é a explicação que este corresponde ao canal de comunicação pelo qual a mensagem é transmitida oralmente, seja face a face, via telefone, internet, no palco etc.

## **A estruturação do texto falado: o teatro**

No teatro, durante uma encenação, os níveis de estruturação do texto falado devem ser bem definidos.

Segundo Fávero, a conversação se organiza em:

- a. *Local* – a conversação se estabelece por meio de turnos (produção de um falante enquanto ele está com a palavra) em que os interlocutores se alternam e desenvolvem suas falas um após o outro, podendo haver momentos de hesitação, sobreposição e assalto ao turno.
- b. *Global* – Ao mesmo tempo em que a organização local ocorre, a formulação textual obedece a certas normas de organização global,

sobretudo no que diz respeito à condução do tópico discursivo.”  
(FÁVERO, 2007, p. 22-23)

Em “a” podemos observar que existe uma condição conversacional, pois surge uma dependência durante o diálogo, como se ele acontecesse em perguntas e respostas, e cada qual falasse por sua vez – o que no teatro pode ser chamado de “deixas”.

Observemos um trecho do ato fina da peça *Toda Nudez Será Castigada*.

(Súbito, Geni cai de joelho e beija os pés de Herculano)  
Herculano – (desesperado) – Mas o que é isso? Não faça isso!  
Geni – (ainda de joelhos) – Gostou?  
Herculano – Não tem sentido. Levanta, levanta!  
Geni – (meiga) Dorme comigo?

O texto acima constrói-se por meio do diálogo entre *Geni e Herculano*, sem que um “atrolepe” o outro.

Em “b”, o tópico discursivo se interrompe e dá espaço para uma leitura mais ampla. No teatro, o nível global passa a ser programado pelo autor, porém, na conversação espontânea, ele acontece livremente em uma conversa.

Agora observemos outra cena do texto *Toda Nudez Será Castigada*:

(Primeiro Ato)

Herculano – (Atônito) – Quem é você?  
Geni – Você melhorou?  
Herculano – Que lugar é esse?  
Geni – Você está na Laura.  
Herculano – Quer dizer que... E como vim parar aqui?  
Geni – Não se lembra?  
Herculano – Você é a...?  
Geni – Geni!

Como se pode notar, o texto apresenta um diálogo totalmente descon-  
textualizado, entretanto, pelo global do texto, podemos chegar às conclusões  
necessárias para que se entenda todo o contexto que a cena exige daquele que,  
está assistindo a ela, ou ao menos o propósito da conversação descrita.

## O teatro: relação texto – encenação

A arte da encenação depende principalmente do desempenho dos atores ao relacionarem-se com seus personagens, e até mesmo com o público. O que implica dizer que uma apresentação feita ontem pode ser bem diferente de outra que se faz hoje e ainda mais distinta de uma que se fará amanhã.

Com isso, abre-se um abismo entre o texto – que pode ser objeto de uma leitura poética infinita –, e o que pertence à encenação, isso sem considerar a intervenção direta ou indireta dos espectadores. Nesse caso, o texto e a encenação devem estar aliados por mais que apresentem funções paralelas para à da literatura. Mais que isso, o teatro apresenta um papel fundamental na cultura social cuja relação com a produção nunca é abolida.

A primeira atitude possível é a atitude clássica ‘intelectual’ ou pseudo-intelectual que privilegia o texto e vê na representação apenas a expressão e a tradução do texto literário. A tarefa do diretor consistiria, pois, em ‘traduzir para uma outra língua’ um texto, com a obrigação de ser-lhe ‘fiel’ ao máximo. Tal suponha a idéia de equivalência semântica entre o texto escrito e sua representação; só mudaria a ‘matéria da expressão’(...) Enquanto o conteúdo e forma da expressão permanecem idênticos ao passar do sistema de signos-texto para signos-representação. (UNDERFELD, 2005, p. 03)

O que podemos identificar, nesse caso, é que os atores constituem uma pluralidade de sentidos que vai além do conjunto textual, ultrapassando a própria mensagem do texto escrito. Essas mensagens, durante a encenação, podem ser apagadas, alteradas ou ampliadas, pois, mesmo que um ator “disse” o texto inteiro, o espectador não o ouviria na íntegra, pois boa parte das informações seria apagada.

Podemos definir assim:

<b>teatro = conjunto de signos textuais + conjunto de signos encenados</b>
--

Dependendo do modo de escrita e de apresentação, a coincidência dos dois conjuntos será mais ou menos estreita, constituindo um meio interessante para estabelecer a distinção entre os diferentes tipos de relações texto-encenação.

## Distinção entre Texto e Encenação

A oralidade é tema fundamental dentro do teatro, pois relacionamos o texto teatral escrito à língua falada, seguindo para encenação.

Texto escrito da peça *Toda nudez será castigada*:

Selminha – Mas entra, papai, entra.  
Aprígio – Selminha, escuta. Minha filha, o táxi está esperando.  
Selminha – Despede o chofer!  
Aprígio – Escuta!  
Selminha – (para dentro) – Dália! Dália! (para o pai) Eu fico zangada (para dentro) Dália!  
Aprígio – (angustiado) – Outro dia...Prometo. Outro dia.  
Selminha – Não senhor”

Texto encenado (transcrição feita a partir de gravações de uma encenação amadora)

Selminha – Nossa!!! Entra pai!  
Aprígio – Não posso, o táxi está a minha espera.  
Selminha – Mande ele ir.  
Aprígio – Chame-a.  
Selminha – Dália! Dália! Ande logo antes que me zangue... Dália!  
Aprígio – Deixe outro dia eu volto.  
Selminha – Não senhor.

## Signos verbais e signos não-verbais

A teatralidade nada mais é que o teatro menos o texto, é uma densidade de sensações que se constrói em cena a partir do argumento escrito. Por mais que essa definição pareça confusa, “o texto seria, então, uma simples prática escritural passível de uma leitura ‘literária’, enquanto a teatralidade seria o atributo da representação”. Ubersfeld (2005) ainda afirma:

- a. O texto de teatro está presente no interior da representação sob a forma de voz, tem uma dupla existência: primeiro precede a representação, em seguida a acompanha.
- b. Em compensação, é verdade que sempre se pode ler um texto de teatro como não teatro, que não há nada num texto de teatro que não impeça

de lê-lo como um romance, de ver, nos diálogos, diálogos de romance, nas didascálias, descrições; sempre se pode romancear uma peça como se pode teatralizar um romance... (UBERSFELD, 2005, p.05)

O teatro traz características fundamentais em sua formação:

- a. A matéria usada para ser expressa é linguística (a da encenação é múltipla, verbal ou não-verbal);
- b. Ele se diz diacronicamente, de acordo com a leitura linear, em oposição ao caráter sincrônico dos signos da encenação.

Não obstante, o trabalho sobre o texto pressupõe uma reciprocidade tanto dos signos linguísticos (o trabalho escrito pelo autor) como dos não linguísticos (encenação).

**apropriação = ator + texto**

**representação = autor + encenação + público**

É evidente que, como todo texto literário, e mais ainda, o texto teatral é “lacunar”, e assim, *encenação* inscreve-se nas lacunas do texto do autor e determina a apropriação, tanto por parte dos atores quanto do público, e também a representação que este faz da ideia apresentada pelo autor em seu espetáculo.

Podemos não saber nada sobre a vida das personagens ao iniciar uma cena, nem conhecer a situação contextual, todavia é possível o entendimento daquilo a que se assiste, pelo decorrer da encenação. Isso acontece, por exemplo, no primeiro ato da peça *Toda nudez será castigada*. Nessa cena, sem narração prévia, duas personagens aparecem no palco. Como chegaram ali? O que faziam antes? Por que se encontraram naquele momento? Todas essas perguntas são suscitadas por conta das lacunas deixadas no texto pelo autor. Malgrado as lacunas, será a própria encenação que dará ao espectador respostas a elas.

Vejamos o trecho citado:

*(Herculano chega em casa. Tem um certo cansaço feliz)*

*Herculano – (gritando) – Geni! Geni!*

*(Aparece a criada)*

*Nazaré – Veio mais cedo Dr. Herculano?*

*Herculano – Nazaré, cadê D. Geni?*

*Nazaré – Saiu.*

Herculano – Mas eu avisei! Telefonei do aeroporto dizendo que já podia tirar o jantar.  
Nazaré – Pois é.  
Herculano – Foi onde?  
Nazaré – Não disse.  
Herculano – (entre espantado e divertido) – Que piada!  
Nazaré – Ah, mandou entregar isso ao senhor.  
(Ao mesmo tempo, Nazaré apanha em cima do móvel um embrulho.)  
Herculano – (falando à criada) – Estou com uma fome danada! É um caso sério! Mas o que é?  
Nazaré – Isso aqui.  
Herculano – (recebendo o embrulho) – E, nem ao menos, deixou recado? (Herculano, intrigadíssimo, abre o embrulho.)”

É preciso notar:

1. que o texto teatral, se não é uma linguagem autônoma, é passível de análise como qualquer outro objeto de código linguístico de acordo com:
  - a) as regras da linguística,
  - b) o processo de comunicação, já que tem incontestavelmente um emissor.
2. que a representação teatral é um conjunto de signos de natureza diversa que depende, se não totalmente, pelo menos parcialmente, de um processo de comunicação, uma vez que comporta uma série complexa de emissores, uma série de mensagens e um receptor múltiplo, mas situado num mesmo lugar.

No entanto, em meio a esses códigos linguísticos, de alguma forma, é necessário apontar o papel do discurso teatral, pois os limites são extremos e, perguntamo-nos: até que ponto ele precisa ser compreendido? O que se deve saber para apreciá-lo? E as respostas podem ser: *Lembrar que o texto teatral funciona duplamente como*

- a. conjunto de signos fônicos emitidos no discurso dessa representação;
- b. conjunto de signos linguísticos, cuja matéria da expressão é diversificada.

## O discurso teatral e seus enunciados

Bakhtin (2003) define *enunciado* como unidade discursiva da comunicação. O enunciado constitui uma situação nova, um evento singular e não recorrente do discurso. O enunciado surge interdiscursivamente numa relação de simultaneidade, por isso ele, não pode um ser primeiro, nem último, em relação a outro, uma vez que já é resposta a outros.

Mais que qualquer outro, o texto de teatro é rigorosamente dependente de suas condições de enunciação.

A prática do teatro confere à fala suas condições concretas de existência. “Ler” o discurso teatral é falar da representação, reconstituir imaginariamente as condições de enunciação, as únicas que permitem promover o sentido. Esta é a perspectiva e o interesse da proposta de Stanislavski<sup>3</sup>, levada, às vezes, às raias do abuso: imaginar o ser vivo portador das falas teatrais e as condições de enunciação, psíquicas e materiais, de tais falas.

No interior do texto teatral, deparamo-nos com dois tipos de atores e de formas de atuar diferentes: uma que tem, como sujeito imediato da enunciação, o autor e que compreende a totalidade das didascálias (indicações cênicas, nomes de lugares, nomes de personagens) e outra que investe o conjunto do diálogo (inclusive os “monólogos”), e tem, como sujeito mediato da enunciação, uma personagem. É com este último subconjunto de signos linguísticos que se relaciona uma linguística da fala, como podemos notar, a seguir, na forma usada por um ator em um monólogo. Observemos o trecho do monólogo *Valsa nº 6*:

(vira-se, feroz, para a plateia e interpela o mesmo cavalheiro) Então, como é que o senhor não usa duas faces?

---

3 Em primeiro lugar, o Sistema apresenta-se como um treinamento para atores que independe de uma estética concebida enquanto obra artística. Ele é composto por uma série de elementos que funcionam como ferramentas para a leitura de um material dramático. Como Stanislavski costuma dizer, o Sistema configura-se como uma “gramática do ator”, que lhe proporciona um aprendizado para a interpretação de uma peça ou personagem. O Sistema tem por qualidade provocar uma contínua busca do ator. Outro ponto a ser destacado é que, por meio dos elementos do Sistema, Stanislavski situa o teatro no campo da ação. Valorizando o caráter prático e improvisacional dos estudos cênicos, o Sistema fornece condições para uma criação espontânea e autêntica, que não se ancora no mimetismo de modelos de atuação ou na reprodução de clichês. <https://www.macunaima.com.br/blog/o-sistema-stanislavski/> (acesso em 8/8/2020)

(ri) Vamos salvar a menina, Dr.?  
(informativa) Agora, o médico vai aplicar a injeção intramuscular, indolor... Região glútea...  
(jogo de cena necessário e faz a aplicação) Pimba!  
(para a plateia) Sedol. Calmante daqui. Efeito rápido. Tiro e queda.  
(andando com a teórica perna de pau) Agora, a doente vai dormir.  
(mãe, melíflua) Tomara, doutor!  
(imitação de velho) Deus é grande, he, he, Deus é grande!  
(imita, agora, o pai, retorcendo a ponta de um bigode) Agora, ela vai ficar sozinha! Todo mundo pra fora do quarto! Já.  
(muda de tom) Sônia!  
(angústia) o único nome de mulher, que eu guardei. Todos os outros desapareceram de minha vida.

Nesse trecho, podemos perceber que um único ator encena a presença de todas as personagens em cena, utilizando, para isso, a modalização vocal – alterando a oralidade de acordo com características pessoais de cada personagem; e, para tanto as marcas de sua oralidade além das entonações de voz e das gesticulações exigirão uma instantaneidade cênica, auxiliando a compreensão do público quanto ao ato apresentado.

A oralidade varia, então, de acordo com “a personagem” vivida pelo único ator da peça. Assim:

*(vira-se, feroz, para a plateia e interpela o mesmo cavalheiro) Então, como é que o senhor não usa duas faces? – **fala do PAI***  
*(ri) Vamos salvar a menina, Dr.? – **fala da MÃE***  
*(informativa) Agora, o médico vai aplicar a injeção intramuscular, indolor... Região glútea... – **fala do MÉDICO IDOSO – DR JUNQUEIRA***  
*(jogo de cena necessário e faz a aplicação) Pimba! – **fala da ADOLESCENTE – SÔNIA***  
*(para a plateia) Sedol. Calmante daqui. Efeito rápido. Tiro e queda. – **fala do MÉDICO IDOSO – DR JUNQUEIRA***  
*(andando com a teórica perna de pau) Agora, a doente vai dormir. (mãe, melíflua) Tomara, doutor! – **fala da MÃE***  
*(imitação de velho) Deus é grande, he, he, Deus é grande! – **fala do MÉDICO IDOSO – DR JUNQUEIRA***  
*(imita, agora, o pai, retorcendo a ponta de um bigode) Agora, ela vai ficar sozinha! Todo mundo pra fora do quarto! Já. – **fala do PAI***  
*(muda de tom) Sônia! – **fala da ADOLESCENTE – SÔNIA***

*(angústia) o único nome de mulher, que eu guardei. Todos os outros desapareceram de minha vida. – fala da ADOLESCENTE – SÔNIA*

Assim, o conjunto do discurso expresso pelo texto teatral é constituído de dois subconjuntos:

- a) um discurso enunciado, cujos destinador é o autor;
- b) um discurso enunciado, cujo locutor é a personagem.

A fala se dá de diversos enunciadores representados por um único ator que define as diferentes interpretações construindo o discurso de formas múltiplas e levando o expectador a um entendimento por meio da enunciação provida das personagens por ele representada, isso torna o discurso, de forma geral significativo para a cena que segue.

A teoria do discurso está intimamente ligada à questão da constituição do sujeito social. Se o social é significado, os indivíduos envolvidos no processo de significação também o são e isto resulta em uma consideração fundamental: os sujeitos sociais não são causas, não são origem do discurso, mas são efeitos discursivos. (PINTO, 1989, p.25)

## **Marcadores conversacionais de alguns trechos das peças**

Marcadores conversacionais são que ajudam elementos que ajudam a construir e a dar coesão e coerência ao texto falado. Funcionam como articuladores não só nas unidades cognitivo-informativas do texto como também dos seus interlocutores, revelando e marcando, de uma forma ou de outra as condições de produção de texto. (URBANO, 1993, p. 86)

Há diferentes recurso para aprimorar a encenação do texto teatral, isto é, passar do texto escrito para a oralidade. Um deles são os marcadores de conversação, diretamente ligados ao teatro, principalmente pelo fato de que a fala utilizada pelo ator tem a função direta de transmitir entendimento ao espectador presente.

A fala apresenta importantes elementos pragmáticos e não pragmáticos, que chamaremos aqui de *linguísticos* e *não linguísticos*.

Os marcadores linguísticos são representados por palavras, expressões estereotipadas e interjeições, que auxiliam a expressividade da fala e até mesmo por entonação de voz, pausas, alongamentos das palavras etc. Os marcadores

não linguísticos são risos, olhares, suspiros entre outros. Tudo que nos remete a uma informação.

Atenhamo-nos ao trecho da obra *O beijo no asfalto*, e percebamos os marcadores linguísticos e não linguísticos dados, pelo autor, aos atores:

2º ato

(Casa de Selminha. A pequena, de costas, aparece entretida numa ocupação caseira. Dália, já de saída, surge com uma maleta. Vai deixar a casa)

Dália – Estou pronta!

Selminha – (com espanto) – Já vai?

Dália – (que já pousou a mala no chão) – Diz o número do táxi? (Selminha está com quimono por cima da camisola)

Selminha – Escuta, Dália!

Dália – (para si mesma) – 28-31... Como, Selminha? 43?

Selminha – (ralhando) – Deixa de ser espírito de porco!

Dália – com uma afetação de infantilidade, batendo com o pé) – Meu Deus, como é o número?

Selminha – (puxando-a pelo braço) – Vem cá. Arandir me pediu. Escuta, Dália.

Dália – Que coisa chata.

Selminha – Ouve. Arandir me pediu pra falar. Dália, escuta. E mandou dizer. Se ele chegar, logo mais, você não estiver aqui, ouve: – ele corta relações contigo.

Dália – (começando) – Cha....

Selminha – Escuta. Dália, escuta. Troca de mal contigo.

Podemos observar que as rubricas (informações do autor encontradas entre parênteses) correspondem, nesse caso, aos marcadores não linguísticos, pois eles oferecem aos atores informações a serem transmitidas por estes ao público, por meio de atitudes e expressões não verbais; já nas falas, a entonação dada a elas, entre outros aspectos, é considerada marcador linguístico:

a) não linguísticos:

**(Casa de Selminha. A pequena, de costas, aparece entretida numa ocupação caseira. Dália, já de saída, surge com uma maleta. Vai deixar a casa)**

**Dália – Estou pronta!**

**Selminha – (com espanto) – Já vai?**

**Dália – (que já pousou a mala no chão) – Diz o número do táxi? (Selminha está com quimono por cima da camisola)**

Selminha – Escuta, Dália!

Dália – (**para si mesma**) – 28-31... Como, Selminha? 43?

Selminha – (**ralhando**) – Deixa de ser espírito de porco!

Dália – (**com uma afetação de infantilidade, batendo com o pé**) – Meu Deus, como é o número?

Selminha – (**puxando-a pelo braço**) – Vem cá. Arandir me pediu. Escuta, Dália.

Dália – Que coisa chata.

Selminha – Ouve. Arandir me pediu pra falar. Dália, escuta. E mandou dizer.

Se ele chegar, logo mais, você não estiver aqui, ouve: – ele corta relações contigo.

Dália – (**começando**) – Cha....

Selminha – Escuta. Dália, escuta. Troca de mal contigo.

b) linguísticos:

(Casa de Selminha. A pequena, de costas, aparece entretida numa ocupação caseira. Dália, já de saída, surge com uma maleta. Vai deixar a casa)

Dália – Estou pronta!

Selminha – (com espanto) – Já vai?!

Dália – (que já pousou a mala no chão) – Diz o número do táxi? (Selminha está com quimono por cima da camisola)

Selminha – **Escuta, Dália!**

Dália – (**para si mesma**) – 28-31... Como, Selminha? 43?

Selminha – (**ralhando**) – Deixa de ser espírito de porco!

Dália – **com uma afetação de infantilidade, batendo com o pé**) – **Meu Deus**, como é o número?

Selminha – (**puxando-a pelo braço**) – **Vem cá. Arandir me pediu. Escuta, Dália.**

Dália – **Que coisa chata.**

Selminha – **Ouve. Arandir me pediu pra falar. Dália, escuta. E mandou dizer.**

Se ele chegar, logo mais, você não estiver aqui, **ouve**: – ele corta relações contigo.

Dália – (**começando**) – **Cha....**

Selminha – **Escuta. Dália, escuta. Troca de mal contigo.**

## Consideração final

Nelson Rodrigues, ao produzir o seu texto, sua orientação é apresentar ao público uma realidade cotidiana, tanto que ele trabalha com *a vida como ela é*, fazendo com que as pessoas percebam a ideia de que há uma apropriação real da vida para a fantasia/verossimilhança, dentro do teatro, permitindo, assim,

que o ator, ao encenar, propicie ao público carregar consigo uma representação daquilo que viu, tirando suas próprias conclusões. pois não é fechado o teatro de Nelson Rodrigues; é de seu interesse que o teatro seja aberto a múltiplas interpretações. Para isso, ele se utiliza da oralidade e de marcadores de oralidade por meio dos enunciados e dos discursos para se aproximar do leitor, do espectador de suas peças.

Ele próprio se define, segundo Castro (2008):

Eu sou um perplexo diante das coisas que faço e diante das frases que digo. Porque realmente todas essas frases vêm embebidas de sangue vivo. Eu não trapaceio. A minha grande e real virtude é não trapacear. Não sou moedeiro falso. E tenho realmente todas as coragens que meu texto de ocasião exija. (CASTRO, 2008, p.37)

## Referências

- BAKTHIN, M. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Trad. P. Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 307-335. [6] Brandão, H. H. N. Gêneros do discurso e formas de
- CASTRO, Ruy. *Anjo Pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. 2. ed. São Paulo: companhia das Letras. 2008
- FÁVERO, L. Lopes. *Oralidade e escrita: perspectiva para o ensino de língua materna*. 6.ed. São Paulo: Cortez, 2007
- FOUCAULT, M. *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense, 1986.
- MARCUSCHI, L. Antônio. *Da fala a escrita*. São Paulo: Cortez, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola. 2008
- PINTO, C. R. J. *Com a palavra o senhor Presidente Sarney: ou como entender os meandros da linguagem do poder*. São Paulo: Hucitec, 1989.
- URBANO, H. *Marcadores conversacionais*. In; PRETI, D. *Análise de textos orais*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USO. 1993.
- UBERSFELD, Anne. (Tradução; José Simões) *Para ler o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005

