



O TEXTO FALADO: TRANSPOSIÇÃO DO TEXTO ESCRITO PARA O TEXTO FALADO NA PEÇA TEATRAL *ÓPERA DO MALANDRO* DE CHICO BUARQUE DE HOLANDA

Marta Ap. Paulo Ferreira ¹

Murillo Marques ²

RESUMO: O texto produzido no momento da conversação, apesar de parecer anárquico e aleatório, obedece a regras claras de estruturação. Nesse sentido, o presente trabalho tem como objetivo estudar a transposição do texto escrito para o texto falado quando uma obra teatral é encenada. Tomaremos como *corpus* de análise a obra teatral *Ópera do Malandro* de Chico Buarque de Holanda escrita em 1978 e a montagem feita pela turma 56 da Escola de Arte Dramática no ano de 2005 para confrontarmos os procedimentos utilizados na transformação do texto escrito em língua falada. A pesquisa conta com suporte teórico da Análise da Conversação, com ênfase nos estudos acerca da oralidade e escrita e tem como seus principais teóricos norteadores Luiz Antônio Marcuschi, Leonor Lopes Fávero, Dino Preti e Hudinilson Urbano. Com relação à pesquisa realizada podemos perceber que, apesar do script teatral trazer os tópicos discursivos, as marcas de oralidade e a estruturação literária planejada dos diálogos dramáticos, quando encenado, ele levará em consideração procedimentos de retextualização que podem ocorrer desde formas imperceptíveis dentro da apropriação do diálogo pelos atores, como pode ser completamente modificado em função da plateia.

¹ Professora de Comunicação Oral e Escrita, SENAI-SP e mestranda em Língua Portuguesa, PUC-SP – e-mail: marta@hotmail.com

² Professor de Língua Portuguesa, Colégio Objetivo, ator e mestrando em Língua Portuguesa, PUC-SP.

PALAVRAS-CHAVE: texto falado, oralidade literária, dramaturgia.

ABSTRACT: The text produced at the time of the conversation, although anarchic and random look, follows clear structuring rules. In this sense, this paper aims to study the text of the transposition written to the spoken text when a play is staged. We will take as an analytical corpus to play Trickster Opera Chico Buarque de Holanda written in 1978 and the assembly made by the group 56 of the School of Dramatic Art in 2005 to confront the procedures used in the transformation of written text into spoken language. The research has theoretical support for the analysis of conversation, with emphasis on studies of oral and writing and has as its main theoretical guiding Luiz Antonio Marcuschi, Leonor Lopes Favero, Dino Preti and Hudinilson Urbano. Regarding the survey we can see that, despite the theatrical script bring the discursive topics, the oral marks and literary structuring planned the dramatic dialogues, when enacted, it will consider retextualization procedures that may occur from imperceptible ways within the appropriation dialogue by actors, as can be completely customized depending on the audience.

KEYWORDS: spoken text , literary speaking, drama.

Considerações Iniciais

Com os estudos sociolinguísticos, que têm como precursores Goffman (1977), Schegloff (1977) e Sacks (1977), a partir dos anos 60 e 70, observamos o aparecimento da Análise da Conversação, apontando novas perspectivas acerca da estruturação e dos meios de produção do texto falado.

Segundo Marcuschi a fala tem “sua própria maneira de se organizar, desenvolver e transmitir informação, o que permite que se a tome como fenômeno específico.” Assim, este artigo tem como tema “A natureza do texto falado: a transposição do texto escrito para o texto falado na peça teatral Ópera do Malandro de Chico Buarque de Holanda”.

A escolha do tema justifica-se pelo fato da importância de se estudar o texto oral em suas mais diversas manifestações e até mesmo quando ele se depara com a fronteira do texto escrito. Toma-se como problema, nesta pesquisa, analisar as ferramentas utilizadas pelo ator para transpor um texto escrito com marcas de oralidade para a efetividade da língua falada no palco. O procedimento metodológico adotado é o teórico-analítico e orienta-se pelas seguintes perguntas:

- a. Como se organiza o texto falado?
- b. Como o texto de dramaturgia é retextualizado na fala?

Em função das perguntas, o objetivo geral deste trabalho é identificar, descrever e analisar trechos da obra teatral *Ópera do Malandro* de Francisco Buarque de Holanda, discutir os resultados das análises e refletir sobre as especificidades da língua falada sobre o texto escrito quando um ator a utiliza no palco, a fim de fazer possíveis intervenções que contribuam para o avanço no estudo da intersecção entre texto escrito e língua falada.

Os fundamentos teóricos da pesquisa estão centrados no campo da Análise da Conversação tendo como base Marcuschi (1986), estudos sobre o texto realizados por Koch (2013 [2002]), os procedimentos de análise sobre a produção de texto falado por Fávero, Andrade e Aquino (2012 [1999]), e os estudos sobre língua oral e língua escrita que têm como seus principais expoentes Preti (2004) e Urbano (2005).

Definição de texto

O texto não pode ser visto como uma mera sequência de palavras orais ou escritas, mas sim um sistema de conexões que inclui elementos tais como sons, palavras, significados, e acima de tudo participantes do discurso em um plano de conversação ou da escrita. Para este artigo assumiremos a definição de texto, postulada por Beaugrande (1997) que define texto como “um evento comunicativo no qual convergem ações sociais, cognitivas e linguísticas”, e compartilhada por Koch (2013):

[...] lugar de constituição e de interação de sujeitos sociais, como um evento, portanto, em que convergem ações linguísticas, cognitivas e sociais (BEAUGRANDE, 1997), ações por meio das quais se constroem interativamente os objetos-de-discurso e as múltiplas propostas de sentidos, como função de escolhas operadas pelos co-enunciadores entre as inumeráveis possibilidades de organização textual que cada língua oferece [...] (p. 9)

Sendo assim, o texto falado só será entendido quando processado cognitivamente e socialmente pelo seu usuário (ouvinte/falante).

Especificidade do texto falado

A conversação é a prática mais comum no dia-a-dia do ser humano, é o gênero básico da interação humana. Podemos observar que a linguagem em si é essencialmente de natureza dialógica, ou seja, quando conversamos sempre temos algo para dizer para alguém, queremos ser compreendidos e, dessa forma, fazer uma troca de informações com quem nos ouve.

O momento da conversação exige habilidades que extrapolam a simples apreensão linguística do falante; é por meio da comunicação num contexto real e vivo de formulação e reformulação da língua que se constrói a identidade de um povo. Portanto, os estudos da Análise da Conversação (AC) preocupam-se não só com o estudo da gramática normativa de uma língua, mas atenta para o estudo da língua em um contexto de interação por meio da linguagem ao evidenciar quais os mecanismos e ferramentas necessárias para a construção do texto falado.

Ao contrário do que se pensa, a conversação não é um fenômeno anárquico e aleatório, mas sim uma estrutura altamente organizada e que reflete um processo subjacente, desenvolvido, percebido e utilizado pelos participantes da atividade comunicativa; ou seja, o entendimento dos falantes numa conversação ocorre por meio de inferências contextuais e semânticas mutuamente construídas pelos pressupostos cognitivos de cada um. Portanto, no jogo conversacional, os participantes se utilizam de perguntas e respostas, asserções e réplicas, numa intersecção de turnos³ conjecturando, dessa maneira, uma hierarquização para a tomada do turno.

Para que haja interação na conversação, é necessário que os participantes saibam inferir sobre o tópico discursivo, tornando assim, o momento conversacional uma atividade social que requer esforços de entendimento de ambos os participantes. A proposta de Dittman (1979, *apud* MARCUSCHI, 2007, p. 15) considera as seguintes situações para que haja o desenvolvimento de uma situação conversacional:

- a) Interação entre pelo menos dois falantes;
- b) ocorrência de pelo menos uma troca de falantes;
- c) presença de uma sequência de ações coordenadas;
- d) execução num determinado tempo;
- e) envolvimento numa interação central;

³ Turnos: Entenderemos turno segundo a concepção de Luiz Antônio Marcuschi (2007,89): técnica e estruturalmente, é a produção de um falante enquanto ele está com a palavra, incluindo a possibilidade de silêncio, que té significativo e notado. A expressão ter o turno equivaleria então a estar na vez, ter a palavra e estar de fato usando-a. Daí não se considerar como turno a produção do ouvinte durante a fala de alguém, embora isto tenha repercussão sobre o que fala. Importante não confundir turno com ato de fala realizado em movimentos sucessivos. No caso do turno “você me emprestaria o telefone / que o meu está quebrado?”, temos dois atos de fala e um turno.

Steger (1979, *apud* MARCUSCHI, 2007, p. 16) distingue a conversação em dois tipos de diálogos. Os diálogos *assimétricos*, em que um participante toma o turno durante toda a conversação e tem o direito de iniciar, orientar e concluir a interação. É o caso de entrevistas, inquéritos, etc. E os diálogos *simétricos*, em que há a descentralização do poder da palavra, todos os participantes podem escolher o tópico discursivo, tomar o turno e interagir, ou seja, conversas diárias e corriqueiras do dia-a-dia.

A partir da ideia de diálogos simétricos, teóricos como H. Sacks (1974), E.E. Shegloff (1974) e G. Jefferson (1974) (*apud* MARCUSCHI, 2007, p. 17-18) vão desenvolver um modelo elementar para a conversação, baseado no sistema de tomada de turno, em que as interações são espontâneas, informais, casuais e sem hierarquias. Assim, podemos esperar de uma conversação:

- 1) A ocorrência de troca de falantes, em qualquer turno, fala um de cada vez;
- 2) Ocorrência com mais de um falante são comuns, mas breves;
- 3) Transições de turnos sem intervalos;
- 4) A ordem e o tamanho dos turnos não são fixos;
- 5) A extensão do turno não é previamente delimitada;
- 6) A distribuição dos turnos não é fixa;
- 7) O número de participantes é variável;
- 8) A fala pode ser contínua ou descontínua;
- 9) Técnicas de atribuição de turno são usadas;
- 10) Várias unidades construidoras de turno são empregadas: lexema, sintagma, sentença, etc.;
- 11) Mecanismos de reparação resolvem falhas ou violações nas tomadas;

A conclusão de um turno pode ser representada por aquilo que o falante faz ou diz, não se descartando os elementos paralinguísticos ou o silêncio.

Marcuschi (2003) preocupou-se em denominar alguns casos de tomada de turno, que podem ser entendidos como mecanismo chave para a estruturação da conversação na tomada de turnos. São eles: *um falante fala por vez, as falas simultâneas e sobreposições*, quando ocorrem, são concebidas como problemas para o sistema de tomada de turno e para sanar tais problemas os falantes utilizam os marcadores conversacionais como reparadores organizacionais dos turnos. São eles: *as pausas, silêncios e hesitações* também são considerados organizadores relevantes para a transição dos turnos. As *reparações e correções* são consideradas práticas recorrentes para reformulação dos textos produzidos

na conversação. Essas correções são entendidas como: *Autocorreções auto-iniciadas; autocorreção iniciada pelo outro; correção pelo outro e auto-iniciada; correção pelo outro e iniciada pelo outro.*

No entanto, observamos até agora apenas os aspectos da organização local da conversação. Há também organizadores que se estendem ao nível da sequência, que ocorrem no meio da alternância de turnos e são denominados sequências em movimentos coordenados e cooperativos, chamados por Schegloff (1972, *apud* MARCUSCHI, 2007, p. 35) de pares adjacentes. Esses pares podem ser exemplificados como pergunta e resposta, cumprimento-cumprimento, xingamento-defesa/revide, ordem-execução, convite-aceitação/recusa, pedido de desculpa-perdão, entre outros. Os pares adjacentes contribuem para a AC como indicadores de que o ato da fala isolado não é a unidade mais adequada para a análise dos mecanismos conversacionais, pois é o meio, ou o seu par, que determinará sua localização na atividade conversacional.

Podemos apontar os Marcadores Conversacionais (MC) como estruturadores da produção do texto falado e que subdividem-se em três tipos: a) verbais, b) não verbais e c) supra-segmentais. Os MC auxiliam as Unidades Comunicativas (UC)⁴, ao darem fluidez ao fluxo conversacional e ocuparem determinadas posições dentro do diálogo como: a troca de falantes, a mudança de tópicos, as falhas de construção em posições sintaticamente regulares, etc. Podendo, então, atuarem como iniciadores (de turno ou unidade comunicativa) ou finalizadores.

A Língua Falada e a Língua Escrita

A língua falada e a língua escrita, de um mesmo idioma, diferem estruturalmente e esses pontos de divergência são os modos de aquisição e os meios por onde os elementos de suas estruturas são organizados.

Na análise de um texto (falado/escrito), é necessário identificar como se compõe a situação comunicativa do grupo social, levando em consideração suas crenças, interesses, modos e emoções. Deve-se levar, também, em conta a atitude dos participantes, quais são

4 A expressão *unidade comunicativa (UC)* é tomada por Marcuschi (2003:61-62) segundo a definição de Rath (1979): como um substituto conversacional para a frase, ou seja, é a expressão de um conteúdo que pode dar-se, mas não necessariamente, numa unidade sintática tipo frase. Trata-se de uma noção pré-teórica, assim como a noção do tópico, e, neste contexto, opera como categoria descritiva de unidades que podem ou não coincidir com a frase. Reflete nossa experiência comunicativa a respeito do que seja uma frase.

suas opiniões e como se comportam em relação ao tópico discursivo, além de relevar os aspectos linguísticos, prosódicos e paralinguísticos. Embora nas duas produções o sistema linguístico seja o mesmo para a construção das frases, “as regras de sua efetivação, bem como os meios empregados, são diversos e específicos, o que acaba por evidenciar produtos diferenciados” (MARCUSCHI, *apud* FÁVERO, ANDRADE, AQUINO, 2012, p. 11)

No entanto, as condições de fala e de escrita ocorrem, obviamente, de maneiras distintas. Enquanto a primeira tem uma exposição imediata da face de seus participantes, porque há uma construção coletiva do discurso, a segunda, o texto escrito, admite subentender um acordo prévio entre escritor e leitor, o escritor expõe todo seu ponto de vista fazendo de seu interlocutor um sujeito reflexivo.

Segundo Fávero, Andrade e Aquino (2012, p. 78), para estabelecer relações entre fala e escrita, sem que haja distorção do que de fato ocorre, é preciso considerar, portanto, as condições de produção. Observemos então o quadro com as diferenças iminentes entre fala e escrita:

FALA	ESCRITA
- Interação face a face	- Interação à distância (espaço-temporal)
- Planejamento simultâneo ou quase simultâneo à produção	- Planejamento anterior à produção
- Criação coletiva: administrada passo a passo	- Criação individual
- Impossibilidade de apagamento	- Possibilidade de revisão
- Sem condições de consulta a outros textos	- Livre consulta
- A reformulação pode ser promovida tanto pelo falante como pelo interlocutor	- A reformulação é promovida apenas pelo escritor
- Acesso imediato às reações do interlocutor	- Sem possibilidades de acesso imediato
- O falante pode processar o texto, redirecionando-o a partir das reações do interlocutor	- O escritor pode processar o texto a partir das possíveis reações do leitor
- O texto mostra todo o seu processo de criação	- O texto tende a esconder o seu processo de criação, mostrando apenas o resultado

Fonte: Fávero, Andrade e Aquino (2012 [1999])

A partir dessa ideia, este artigo aprofundar-se-á na escrita literária, fazendo um recorte dentro da literatura dramatúrgica. Buscaremos fazer um estudo linguístico sobre a oralidade literária proposta pelo dramaturgo, em seu texto utilizando recursos que aproximem de forma fiel os mecanismos do texto escrito aos mecanismos utilizados num diálogo.

A Oralidade Literária

Ao analisarmos a presença da oralidade na literatura, perceberemos que, além da obra de arte, temos um documento que é influenciado pela forma de falar de uma determinada época. Para tal afirmação, apoiar-nos-emos em Preti:

Seria temerário afirmar, entretanto, que estudando-se a língua de uma época por meio de narrações, ou diálogos literários (ou teatrais), teríamos uma visão real do que foi a língua falada dessa época(...).

Mas podemos dizer que, em todos os momentos da literatura, encontramos autores que se deixaram influenciar pela oralidade, levando para a escrita variantes que tem sido comuns em seu tempo (2004, p. 117).

Quando voltamos nossos olhos para a literatura, perceberemos que muitos fatos que incidem sobre o ato conversacional ficcional recriam os mecanismos da língua falada. Assim, quando uma cena é construída com o uso abundante de reticências e um narrador entrecortando as falas, cria-se, por meio desse tom, um certo tipo de realidade linguística parecido com o da fala cotidiana e nos dá uma variável psicológica da personagem.

Para que esse tipo de análise seja feita, Preti (2004) diz que é preciso fazer a macroanálise da personagem, um estudo de sua caracterização social e psicológica e, por meio dessa caracterização, o enquadramento da cena analisada será determinado. Posto isso, Preti (2004), denomina também a microanálise como o estudo linguístico da cena analisada. Ou seja, de que maneira, por meio de evidências textuais, a caracterização social e psicológica da personagem se legitima no diálogo literário.

No diálogo é possível afirmar que existe a expectativa do ouvinte em relação ao falante. Espera-se que quem fala algo, em uma linguagem, cumpra a função de tornar acessível seu tópico discursivo para que haja interação. Porém, o ouvinte precisa estar atento ao que o locutor diz no momento da interação verbal, levando em consideração todos os mecanismos da fala, pois as estruturas de expectativa são constantemente quebradas pelo falante na produção de seu texto. Essas estruturas são denominadas por Preti (2004) como *frames* (enquadramentos).

Na literatura, a oralidade é transposta para o texto escrito por meio da estrutura de expectativas do leitor, pelo grau de aceitabilidade das formas orais na linguagem escrita, ou seja, o que se espera encontrar da forma oral em um texto escrito.

Por fim a macro e a microanálise das variações da linguagem nos levam a um esquema teórico de como as personagens literárias devem falar, seguindo um levantamento sobre suas variáveis socioculturais e psicológicas enquadradas em um determinado *frame* que dá a quem lê ou assiste à determinada cena o reconhecimento de estruturas de expectativas que podem ser atendidas ou quebradas de acordo com o contexto situacional proposto pelo autor.

Dramaturgia

O texto de teatro, quando oralizado, chega a ser comparado a um simples ato de fala, porém o texto é uma obra literária estruturada e planejada pelo autor. O que o torna um gênero híbrido entre literatura e língua falada é justamente a função de ser um texto planejado antecipadamente para ser falado no momento da encenação.

Ao analisarmos a estruturação desse gênero textual, veremos que existem mecanismos que nos ajudam a compreender a distinção e aproximação entre o script e língua falada. Segundo Urbano (2005, p. 197-198) o script teatral se estrutura da seguinte maneira:

1. Nos scripts são idealizadas as falas, que no palco se concretizam como falas mais espontâneas e naturais, embora presas de algum modo e conteúdo (mais a este que àquele) dos scripts;
2. A voz, idealizada nos scripts, recebe voz “viva” do personagem ator, com todas as implicações que isso acarreta;
3. No palco se dá a coocorrência de vários sistemas semiológicos: verbal, gestual, visual, acústico (cenografia);
4. A oralização no palco não deixa de ser uma produção retextualizada das falas idealizadas nos scripts;
5. Como nas conversações naturais e pouco previstas nos scripts, sobreposições de vozes são muito comuns durante a oralização;
6. Ao contrário das conversações naturais, a distribuição dos turnos atende ao planejamento dos scripts, embora sejam frequentes as desobediências dos atores nesse sentido;
7. Como nas conversações naturais, durante a oralização acentua-se, em relação aos scripts, a ocorrência de repetições, reduplicações, redundâncias, paráfrases, pronomes egóticos, frases e palavras truncadas, que favorecem a ocorrência de campos semânticos mortos; de fenômenos, como hesitações, pausas vazias, pausas preenchidas (como eh eh), marcadores conversacionais (como “viu?”, “né?”, “olha?”, “Mas”, etc.), em função do caráter mais interativo do texto falado e da conseqüente materialidade sonora da fala. Enfim, a expectativa é que aumente a “não referencialidade” textual durante a oralização. O que estamos aqui chamando de “não referencialidade” corresponde ao que já em 1993:84ss nos referíamos a “elementos marginais” em oposição a “elementos de caráter

cognitivo-informativo” ou ao que em Marcuschi (2001: 56ss) se fala de “descontinuidades”.

A partir dessa sistematização, podemos constatar que, para a transposição do texto teatral para o palco, deve haver, por parte dos atores, uma perspectiva de retextualização do diálogo idealizado pelo dramaturgo para o momento da encenação. No que diz respeito aos diálogos, as tentativas de tornar o texto escrito em língua falada ocorrerão para que haja verossimilhança entre a cena apresentada e o texto falado. Segundo Marcuschi (2005, p. 46):

A retextualização, tal como tratada neste ensaio, não é um processo mecânico, já que a passagem da fala para a escrita não se dá naturalmente no plano dos processos de retextualização. Trata-se de um processo que envolve operações complexas que interferem tanto no código como no sentido e evidenciam uma série de aspectos nem sempre bem-compreendidos da relação oralidade-escrita.

Neste artigo, diferentemente de Marcuschi, entenderemos a retextualização de forma inversa, transpondo o processo de operações complexas que desvirtuam o sentido do código do texto escrito para o texto falado. Contudo, devemos nos atentar que a obra teatral traz emissores humanos comuns fazendo um uso incomum da língua. Segundo Ryngaert, são essas diferenciações entre os dois tipos de fala que vão nos interessar (1995, p. 109):

A comunicação teatral não opera exclusivamente no eixo interno da relação dos indivíduos, mas também – ou principalmente – no eixo externo, entre o autor e o leitor ou o público, através de uma cadeia de emissores. O que é chamado de dupla enunciação no teatro essa particularidade. Na comunicação mais imediata, um ator fala a um ator, assim como na vida ordinária um receptor conversa com um receptor. Mas esses atores são apenas a expressão de uma outra troca situada desta vez ao nível da ficção, em que uma personagem conversa com outra personagem. Por trás das personagens encontra-se o verdadeiro emissor de todas essas falas, o autor que se dirige a um público.

Por fim, a dupla enunciação também tem por função fornecer ao espectador/leitor informações sobre o desenvolvimento da intriga, ou mesmo criar grandes elipses conversacionais, exigindo posicionamentos e trocas muito maiores com o espectador. O texto de teatro vale por seu ritmo, suas escolhas lexicais, assonâncias, seus sistemas de repetições e eco. Portanto, faz-se necessário saber que a análise do texto teatral e a análise da *performance* oral são de procedimentos diferentes, ainda que complementares de um mesmo jogo conversacional.

Ópera do malandro de Chico Buarque de Hollanda

A *Ópera do Malandro*, de Francisco Buarque de Holanda, é baseada na *Ópera do*

Mendigo, de John Gray (1918) e na *Ópera dos três vinténs*, de Bertold Brecht e Kurt Weill (1928). Estreou em julho de 1978, no Rio de Janeiro, num período em que o Brasil começava a sair de uma ditadura militar, quando o AI-5 estava prestes a ser revogado, mas ainda caracterizado como um período de dura repressão. No entanto, a obra continua correspondendo a *um universo atual*, e tomaremos como *corpus* de análise a montagem feita pela Escola de Arte Dramática em 2005, para analisar o modo como o texto escrito foi transposto para a língua falada. Passaremos, então, à análise linguística das personagens a fim de entendermos como se deu esse processo de retextualização em questão.

Análise Linguística da Fala das Personagens

A análise linguística que será feita, nesse primeiro momento, terá a função de situarmos cada personagem em seu espaço, observando como o autor marca no discurso das personagens sua classe social e sua personalidade.

Personagens	Características	Exemplos
Fernandes de Duran	- Cafetão; - burguês; - usa uma linguagem mais formal; - É um empresário, administra bordéis.	Estagiária. Você faz um teste, trabalha umas noites e, se aprovar, passa a funcionária efetiva. Mas primeiro tem que pagar a taxa de inscrição. (1978:31)
Fichinha	- prostituta; - representa uma classe inteira de pessoas que vem para as grandes metrópoles atrás de emprego. - usa uma fala mais coloquial, com períodos curtos. É o discurso mais próximo da fala informal. - Pessoa com pouca escolaridade.	“Seu” Durão, eu não sei porque é que me levaram pra lá, não. Eu não conheço a cidade, sabe? Eu sou do Norte. Eu nem queria descer pro Rio não senhor. Eu tinha um namorado lá na Paraíba, um noivo, tinha até casamento marcado, aí sabe como é, o noivo se precipitou, fez isso, fez aquilo, depois se alistou na FEB e me deixou sozinha. Aí minha família disse que eu não podia ficar mais lá assim toda desonrada do jeito que eu fiquei. (1978:29)

Análise do corpus

Trecho Duran e Fichinha

Duran: Aí a coitada tomou um gaiola⁵ e veio procurar emprego no Sul⁶, mas não conseguiu porque as pessoas só querem se aproveitar dela porque ela tá só e desprotegida e assim desprotegida ficou no meio-fio esperando condução (ali pertinho da Praça Mauá)⁷, rodando a bolsa por causa dos mosquitos, quando passou o tintureiro⁸ e carregou com ela pro distrito, onde a inocente foi fichada como vadia, vagabunda e puta...

Fichinha: Não senhor, fui fichada como comunista⁹. Porque tava muito mal vestida pra ser puta, foi o que eles disseram lá. E na confusão da tal da triagem me jogaram numa cela cheia duns sujeitos tudo de bigodinho e que ficavam gritando anauê¹⁰ dentro do ouvido. Passei uma semana com eles berrando esse anauê¹¹ e acho que daí é que fiquei surda e fui ficando louca e comecei a gritar, com toda a força dos meus bofes, comecei a gritar que não era nada daquilo que eles pensavam, (que eu não era comunista nem anauê)¹², que eu era presa comum, queria maltratamento de presa comum, e que eu era vadia, vagabunda e puta e que o Nordeste inteiro já me comeu, até o padre, até o baitolo, até o boi do bumba-meu-boi e é por isso que me chamam de Fichinha.

Duran e Fichinha (transcrição 1)

1) Duran: sei...sei...sei...aí essa coitada pegou um pau de arara e veio pra são paulo procurar emprego... né gente? mas não conseguiu nada... porque aqui as pessoas só querem se aproveitar dela... porque ela tá só e desprotegida... e assim só e desprotegida ela ficou ali no meio fio esperando condução e rodando bolsinha por causa dos mosquitos não é? ((irônico))

2) Fichinha: ((inocente)) é... marromeno/mais ou menos...

5 “pegou um pau de arara”

6 “veio aqui pra São Paulo”

7 apagamento da localização na montagem

8 “mas foi aí que o camburão passou”

9 “eu fui presa como invasora”

10 “cheia duns sujeitinhos que ficavam gritando MST, MST”

11 “gritando esse negócio de MST”

12 apagamento da expressão na montagem

3) Duran: ((irônico)) mas foi aí que o camburão passou... levou ela pro distrito... prendeu como vagabunda... puta...vadia...biscate...

[

4) Fichinha: não... não... NÃO senhor... eu fui presa como invasora... é porque tava muto/muito mal vestida pra sê PUTA:: ((chorosa)) ah foi:::... foi o que eles disseram lá...ai...((chora)) e na confusão da tal da triage/triagem me jogaro/jogaram numa cela cheia duns sujeitinhos que ficavam gritando MST:::... dentro do meu ouvido – aí passei uma semana com eles gritando esse negócio de mst - e acho que daí eu fui ficando surda e fui ficando loca/louca ((exaltando-se)) e comecei a gritar também – com toda força dos meus bofes comecei a gritar – que não era ((grita)) NADA DAQUILO QUE ELES PEN-SAVAM...que eu era presa comum e queria MALtratamento de presa comum...eh...que eu era VADI:::A...PU:::TA...VAGABUN:::DA...e que o nordeste inteiro já me comeu ((extasiada))...ai até o padre...até o baitolo...até o boi bumba-meu-boi...ah...e é por isso que me chamam de fichinha...((gaba-se))

Nesse excerto, percebemos em primeiro lugar, a agilidade de turnos. Enquanto no texto original temos apenas dois turnos, quando os atores fazem a retextualização para a língua viva o turno divide-se em quatro momentos. Haja vista que se trata de uma cena cômica entre um cafetão e uma nordestina, percebemos pelas transcrições que o alongamento de algumas palavras (PUTA:::, foi:::..., MST:::..., VADI:::A..., PU:::TA..., VAGABUN:::DA...), ou a variação linguística nordestina de algumas palavras (marromeno, muto, triage, jogaro, loca) traz um senso de comicidade para o jogo, estereotipando o falar da personagem. Em relação à composição do jogo conversacional percebemos que existe uma resignificação de termos para que a piada se torne acessível à plateia contemporânea.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, procuramos identificar alguns dos limites e das diferenças entre a natureza do texto escrito e a natureza do texto falado quando um ator retextualiza o *script* teatral para a sua efetivação como língua falada na cena. Para isso, usamos como corpus de análise dessa pesquisa a obra teatral *Ópera do Malandro* de Francisco Buarque de Hollanda, escrita em 1978.

Nossa pesquisa se utilizou das teorias da Análise da Conversação para poder entender como se deram as diferenças da língua falada para a língua escrita. Emprestamos

o termo retextualização de Luiz Antônio Marcuschi que designava a transposição do texto falado para o texto escrito, e a partir disso usamos seu sentido de forma inversa.

Com relação à pesquisa realizada podemos perceber que, apesar do script teatral trazer os tópicos discursivos, as marcas de oralidade e a estruturação literária planejada dos diálogos dramáticos, quando o script é transportado para a língua falada ele levará em consideração procedimentos inerentes à elaboração do texto dentro de uma situação conversacional ‘real’, essa elaboração terá como pressupostos a lógica da espontaneidade na produção dos turnos na fala pelos atores, a improvisação, a supressão, truncamentos, ocorrência de marcadores conversacionais, paráfrases e correções que podem ocorrer de forma quase imperceptível dentro da apropriação do diálogo pelos atores, como também pode ser completamente perceptível quando o ator modifica a lógica do script em função de uma comunicação mais efetiva da ideia central do texto para com a plateia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUARQUE, C. *Ópera do Malandro*. São Paulo: Círculo do livro, 1978.
- FÁVERO, L.L., ANDRADE, M.L.O., AQUINO, Z. *Oralidade e Escrita: perspectiva para o ensino da língua materna*. São Paulo: Cortez, 2002.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Desvendando os segredos do texto*. Cortez: São Paulo, 2013 [2002].
- MARCUSCHI, L.A. *Análise da Conversação*. São Paulo: Ática, 2003.
- _____. *Da fala para a escrita: Atividades de Retextualização*. São Paulo: Cortez, 2005.
- PRETI, D. *Estudos de língua oral e língua escrita*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.
- RYNGAERT, J.P. *Introdução à Análise do Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SOARES, E.C. *A Expressividade da Língua Falada no Texto Escrito: Análise da Peça Teatral Dois Perdidos Numa Noite Suja de Plínio Marcos*. São Paulo: PUC- SP, 2001.
- URBANO, H. "O Diálogo Teatral na Perspectiva da Análise da Conversação" In: PRETI, D. (org). *Diálogos na fala e na escrita, Projetos Paralelos – NURC/SP 7*. São Paulo: Humanitas, 2005, pp. 195-223.