

**PLÁCIDO RODRIGUES DA SILVA**

**PROXIMIDADES ENTRE O ESCRITO E O FALADO NO CONTO  
MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO, DE JOÃO ANTÔNIO:  
*estratégias linguísticas na modalidade escrita como representação  
da conversação espontânea***

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**

**2013**

**PLÁCIDO RODRIGUES DA SILVA**

**PROXIMIDADES ENTRE O ESCRITO E O FALADO NO CONTO  
MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO, DE JOÃO ANTÔNIO:  
*estratégias linguísticas na modalidade escrita como representação  
da conversação espontânea***

Monografia apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de especialista em Língua Portuguesa, sob orientação do Professor Doutor Dino Preti.

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**

**2013**

**PROXIMIDADES ENTRE O ESCRITO E O FALADO NO CONTO  
MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO, DE JOÃO ANTÔNIO:  
*estratégias linguísticas na modalidade escrita como representação  
da conversação espontânea***

Monografia apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de especialista em Língua Portuguesa, sob orientação do Professor Doutor Dino Preti.

Aprovado: \_\_\_ / \_\_\_ / \_\_\_

Examinador

Nome: \_\_\_\_\_

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**

**2013**

## DEDICATÓRIA

*Dedico este trabalho:*

*A Ana Paula, minha esposa, por minha ausência enquanto eu elaborava este trabalho e por me lembrar que eu deveria empenha-me mais para fazê-lo, quando eu me distraía com outras coisas;*

*A Benício, meu pai, por seu apoio financeiro;*

*A Marizete, minha mãe, simplesmente por existir e por suas orações;*

*A Wagner, meu irmão mais velho, pela companhia nos fins de semana ao assistir comigo aos jogos do nosso time de coração, momentos raros de lazer;*

*A Sueli, minha irmã caçula, por me achar inteligente e capaz;*

*A Santana, minha tia-avó, pelo amor que tem por mim e pelo apoio financeiro em minha graduação.*

*Obrigado, pois sem vocês tudo seria mais difícil.*

## **AGRADECIMENTOS**

*A Deus, pela oportunidade da existência;*

*Ao meu orientador, Professor Doutor Dino Preti, pelas orientações preciosas, pela paciência, pelos livros emprestados e, sobretudo, pelo incentivo e confiança.*

*Aos meus professores de Graduação e Pós-Graduação, grandes mestres, que muito me ensinaram;*

*Aos meus colegas do curso, pela troca e pela companhia.*

*Obrigado por tudo.*

## RESUMO

Por meio da língua escrita e da língua falada, as pessoas interagem socialmente, valendo-se dos recursos de ambas as modalidades no ato comunicacional. Cada indivíduo, motivado pelo grupo social em que está inserido, dentre outros fatores, vale-se de estratégias conversacionais para que haja a comunicação, a interação entre os interlocutores. Este trabalho tem como *corpus* um texto de segunda mão, ou seja, literário. Nosso intuito fundamental é levantar no texto analisado recursos linguísticos dos quais o autor se vale para criar um efeito de conversação com seu leitor, a ponto de transformá-lo em seu interlocutor, embora a distância temporal de escrita do conto e a sua leitura por um eventual leitor possa ocorrer em épocas separadas por anos. É cediço que textos literários têm por finalidade a questão estética, no entanto são excelentes materiais para estudos que visam ao levantamento de dados linguísticos de uma época. Assim sendo, após a leitura do *corpus* analisado, percebemos que o autor valeu-se de recursos típicos da conversação espontânea para dialogar com seu leitor, fazendo deste o seu interlocutor, porém leitor e escritor apenas interagem por recursos linguísticos explorados pelo escritor, ou seja, o diálogo ocorre apenas por meio do texto escrito. Em suma, nossa análise tem um foco voltado para a interação entre leitor e escritor, fazendo uma busca por recursos linguísticos que unam esses interlocutores separados por fatores que vão do territorial ao temporal e que são unidos por meio do texto literário.

**Palavras-chave:** conversação; diálogo; gíria; interação comunicacional; oralidade.

## ABSTRACT

Through spoken and written language, people interact socially, using resources by both modalities of the communication act. Each person, motivated by the social group this person is part of, among multiple factors, makes use of spoken strategies so that the communication, the interaction between speakers is possible. The *corpus* of this paper is a second hand text; a literary one. Our main and fundamental aim is to show the linguistic resources that the author uses to create the effect of a conversation between the writer and the reader, so that the writer is able to transform the reader into the interlocutor of this conversation, in spite of the temporal distance between the written tale and its reader that may be counted, in some cases, in years or ages. Although it is right to affirm that literary texts, among other reasons, are written with aesthetic purposes in mind, they are also excellent source of studies that aim at collecting linguistic data of a specific age. Therefore, after reading the analyzed *corpus* text, we noticed that the author used the spontaneous oral speech resources to talk to his reader, turning the reader into his interlocutor, however; in this case, the reader and the author just interact with linguistic resources explored by the writer. In other words, the dialogue only happens by the written mode. To sum up, the object of our essay is the interaction between the reader and the writer, searching for linguistic resources that put interlocutors, who were separated by territorial and temporal factors, together through a literary text.

**Keywords:** conversation; dialogue; slang; communicative interaction; oral code.

## SUMÁRIO

Considerações iniciais .....	8
<b>Capítulo 1 — O <i>corpus</i></b> .....	10
1.1 João Antônio: vida e obra .....	10
1.2 Do <i>corpus</i> .....	13
1.3 Contextualização histórica e política .....	16
<b>Capítulo 2 — Referencial teórico</b> .....	17
2.1 Língua falada e língua escrita .....	17
2.2 Língua e prestígio social .....	19
2.2.1 O <i>status</i> social e os níveis de fala .....	19
2.2.2 A gíria .....	21
2.3 Análise da conversação .....	24
2.4 Os diálogos reais e os diálogos literários: diferenças e semelhanças .....	26
<b>Capítulo 3 — Entre o falado e o escrito: uma representação da língua falada por meio da língua escrita</b> .....	31
3.1 A organização sintática: entre o falado e o escrito .....	31
3.2 Conhecimento partilhado com o leitor .....	43
3.3 Marcadores, turnos e tópicos conversacionais .....	48
3.4 Vocabulário gírio .....	53
Considerações finais .....	61
Referência bibliográfica .....	63

## Considerações iniciais

A língua é um recurso de interação social. Por meio delas as pessoas se comunicam sendo de forma oral ou escrita. É praticamente impossível separar falante e língua, bem como desagregar a língua de seu meio cultural.

Os valores sociais, a globalização, a era tecnológica, exercem influências na língua. Ao se criar novos meios de comunicação, outras possibilidades surgem em relação às modalidades da língua, e os recursos são vários, já que as situações de comunicação também são variadas. Quem diz ou escreve, para quem, por que, quando, onde, em que tempo, o grau de escolaridade, o grau de proximidade dos atores do ato comunicacional são fatores primordiais e não podem ficar de fora quando analisamos recursos da língua no ato de comunicação. Quando o material de análise é um texto literário, não podemos nos esquecer de que ele tem uma finalidade estética, o que por um lado nos dará certas limitações em relação à oralidade, mas por outro, colocar-nos-á diante de um mundo criado por um artista: o escritor, que cria as personagens, seus *status*, seus modos particulares de verem o mundo. E, por meio desse mundo criado pelo escritor, o leitor interage, participando ativamente do processo de sentidos que, embora não sejam reais, vem à tona por meio de verossimilhança. Segundo Preti (2003b),

toda pesquisa sociolingüística baseada em textos literários enfrenta um problema sério no levantamento da amostragem expressiva: o de determinar até que ponto pode o artista interferir, com seu estilo e seus hábitos lingüísticos próprios, na linguagem das personagens que criou e a quem deu vida e relativa independência. (p. 68)

A língua tem suas modalidades, oral e escrita, que correspondem não a uma dicotomia, mas a formas de uso. Com o tempo e as mudanças sociais, sobretudo no que diz respeito ao uso da língua escrita, escritores passaram a valorizar a modalidade oral numa tentativa de representá-la por meio da escrita. Se bem que nem tudo pode ser representado, como gestos e expressões faciais. Ainda

assim, nesses casos, pode-se perceber uma clara tentativa, por meio de recursos linguísticos, de suprir essa carência de recursos não linguísticos que a modalidade escrita tem.

Vemos, portanto, que o que deve ser analisado é a importância de cada uma das modalidades da língua e, em relação aos escritos literários, qual o papel, a função, os recursos utilizados pelo escritor para aproximar uma modalidade da outra, dentro do *continuum* tipológico das práticas sociais de produção textual, como defende Marcuschi (2010: 37). Em outras palavras, como que pela escrita, há a representação da oralidade e da espontaneidade nos diálogo literário ou até mesmo na voz do narrador numa possível interação com o leitor, num plano representativo da conversação espontânea? É sobre essa questão que nos debruçamos, na tentativa de, ao menos, respondê-la em parte, já que o tema não se esgota em apenas uma pesquisa.

Além desses recursos analisados neste trabalho, fizemos, também, um levantamento de alguns vocábulos gírios e outras características típicas da língua falada e que estão presentes no texto de João Antônio.

Em relação à estrutura, este trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro (**O corpus**) subdivide-se em: **João Antônio: vida em obra; Do corpus e contextualização histórica e política**, nos quais faremos um resumo sobre a vida e a obra do autor e do *corpus* escolhido, bem como um breve resumo sobre a época em que o conto *Malagueta, Perus e Bacanaço* foi escrito. No segundo capítulo (**Referencial teórico**) faremos uma revisão das teorias já estudadas que nos servirão de fundamentação teórica na análise do *corpus* escolhido. Por último, no terceiro capítulo, que se subdivide em quatro partes, faremos o levantamento dos recursos utilizados pelo autor para dialogar com seus possíveis leitores.

## CAPÍTULO 1 - O CORPUS

### 1.1 João Antônio: vida e obra

Escrever sobre João Antônio sem falar de sua obra, sobretudo a de estreia, *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço*, é algo que deixará um vazio no texto, visto que muitas das atitudes de suas personagens podiam ser vistas em sua vida pessoal. Em correspondência com Jácomo Mandatto, iniciada em 1962 e finalizada em 1966, João Antônio já fazia questão de associar a sua vida à das suas personagens, o que ocorreu, também, nas entrevistas que deu durante sua vida (cf. Silva, 2009: 63).

Esse escritor e jornalista paulistano muito contribuiu para a literatura brasileira, sobretudo no que diz respeito à inovação na forma de escrever, uniformizando tanto a voz do narrador quanto a das personagens, mesmo sendo a narração em terceira pessoa. Segundo Antonio Candido<sup>1</sup> (2004),

João Antônio inventou uma espécie de uniformização da escrita, de tal maneira que tanto narrador quanto personagem, ou seja, tanto os momentos de estilo indireto quanto os de estilo direto, parecem brotar da mesma fonte. (p. 10-11)

João Antônio Ferreira Filho nasceu em São Paulo, no dia 27 de janeiro de 1937 e faleceu no Rio de Janeiro em 31 de outubro de 1996, vítima de um derrame. Seu corpo só foi encontrado quinze dias depois de seu falecimento em seu apartamento, no qual morava sozinho. Era Filho de pequenos comerciantes. Seu pai era imigrante português, caminhoneiro e dono de botequim, e sua mãe era uma mulata humilde e dona de casa. Eram moradores de Presidente Altino, subdistrito de Osasco. Desde muito cedo, João Antônio conciliava trabalho e estudo e, ainda

---

<sup>1</sup> Neste trabalho, todas as citações de textos de Antonio Candido foram retiradas do prefácio do Livro *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço*, que contém o conto homônimo que nos serve de *corpus*.

assim, separava um tempo para dedicar-se à escrita. Teve diversos empregos, como *boy* de frigorífico, bancário, contador e, por causa de sua facilidade com a escrita, trabalhou, também, como redator publicitário. Formou-se em jornalismo, embora, em determinada fase do curso, tivera de interrompê-lo por causa do serviço militar.

Ainda na adolescência, descobriu a noite paulistana, as mesas de sinuca, regadas a bebidas e cigarros, tendo como companhia garotas de programa, suas primeiras namoradas, segundo Rodrigo Lacerda, autor do texto sobre a vida e a obra de João Antônio<sup>2</sup>. Tais comportamentos deram-lhe, por parte dos pais, do irmão mais novo e da avó, o título de ovelha negra da família. Ainda assim, em virtude de seu talento com a palavra escrita, seus textos chamaram a atenção de gente ligada à literatura e ao jornalismo, como Ricardo Ramos, filho de Graciliano Ramos, um de seus escritores favoritos.

Quanto à sua forma de escrever, gostava de escrever a mão, ler seu texto em voz alta para, somente depois, passá-lo a máquina. Enviava seus escritos para revistas e jornais, tendo bons contatos com essa sua atitude. Dentre eles, os que seriam seus três padrinhos literários: Paulo Rónai, tradutor, ensaísta e erudito polivalente; o crítico e escritor Mário da Silva Brito e Ricardo Ramos.

Por meio desses contatos, teve diversos de seus contos publicados em revistas e jornais, colecionando muitos prêmios.

João Antônio, amante e conhecedor da noite paulistana, buscou abordar em sua obra personagens marginais, anti-heróis, personagens que com um olhar simples nada acrescentariam à literatura. Mas ele dava a essas criaturas uma vida, uma história a ser contada e com uma linguagem que se aproximava do falar delas. Para tanto, valia-se, dentre outras coisas, de uma agenda telefônica com anotações de gírias em ordem alfabética para levar a seus contos a realidade que presenciava em suas andanças. Segundo Ornellas (2009),

ainda que em algumas produções se verifique a presença de seres pertencentes à classe média, na galeria de seus personagens figuram, com maior frequência, menores abandonados, jogadores de sinuca, prostitutas,

---

<sup>2</sup> O texto sobre a vida e a obra de João Antônio, escrito por Rodrigo Lacerda, está em um livro que acompanha a edição que nos serve de *corpus*.

mendigos, malandros, leões de chácara entre outros segmentos da margem social. (p. 148)

Por causa do sucesso literário, João Antônio contribuiu para diversos jornais e revistas, como o jornal *Panorama*, de Paulo Pimentel. Aos 27 anos, mudou-se para o Rio de Janeiro para trabalhar no *Jornal do Brasil* como repórter. Ajudou a fundar a revista *Realidade*, na qual publicou *Um dia no cais* (1966), o primeiro conto-reportagem do jornalismo brasileiro, uma invenção sua, cujo título, anos mais tarde, foi reduzido apenas para *Cais*. Trabalhou também no jornal *O Pasquim* e na revista *Manchete*, sem contar os trabalhos para órgãos da imprensa alternativa, de oposição ao regime militar. Em meio a esse período, residia ora em São Paulo, ora no Rio de Janeiro, mas foi nesta cidade que escolheu morar de forma fixa. Casou em 1967 com Marília Mendonça Andrade com quem teve seu único filho, Daniel Pedro, porém separou-se antes do fim dessa década para levar uma vida semelhante à vida marginalizada de suas personagens.

Viajou pelo país no fim da década de 70, logo após pela Europa, em 1985 e, depois, morou na Alemanha de 1987 a 1989 onde estudou com auxílio de uma bolsa de estudos com a qual foi agraciado.

A obra de João Antônio fez dele o interprete do submundo. Ele abordou em seus textos personagens que vivem à margem da sociedade e da vida, deu voz aos lugares esquecidos, sendo assíduo frequentador deles. Escreveu mais de dez livros, que se seguem em ordem de publicação:

- 1963: Malagueta, Perus e Bacanaço
- 1975: Leão-de-chácara
- 1975: Malhação do Judas carioca
- 1976: Casa de Loucos
- 1977: Lambões de Caçarola (Trabalhadores do Brasil!)
- 1977: Calvário e Porres do Pingente Afonso Henriques de Lima Barreto
- 1978: Ô Copacabana!
- 1982: Dedo-duro
- 1984: Meninão do caixote (coletânea)

- 1986: Abraçado ao meu rancor
- 1991: Zicartola e que tudo mais vá pro inferno!
- 1992: Guardador
- 1993: Um herói sem paradeiro
- 1996: Patuleia
- 1996: Sete vezes rua
- 1996: Dama do Encantado

## 1.2 Do corpus

A história de escrita do conto *Malagueta, Perus e Bacanaço*, de João Antônio, merecia outro livro. O conto começou a ser escrito, provavelmente, no fim da década de 50 e tem como versão final a união de outros contos que tinha como cenário a noite nos bares de São Paulo. Dentre esses contos, destacamos “Cinzentos vagabundos por aí” e “Conluio na Água Branca”.

Em 1960, um incêndio destruiu a casa dos pais de João Antônio, onde também residia o escritor. Entre os bens da família estavam a máquina de escrever de João Antônio e os originais do conto *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Porém com muito sacrifício, conseguiu reunir muito do que havia escrito e que se perdeu no incêndio. Para isso, escreveu uma lista de contatos com nomes de amigos e conhecidos a quem confiava a leitura de seus escritos para poder reescrever seu conto.

O conto *Malagueta, Perus e Bacanaço* dá título ao primeiro livro desse escritor, publicado em 1963, e consiste na narrativa de três malandros que vagam pelas ruas noturnas da cidade de São Paulo em busca de uma forma de ganhar dinheiro por meio de trapanças em volta de uma mesa de sinuca. O trio é formado por um senhor, Malagueta, que tem esse apelido em virtude do gosto por comidas apimentadas. Ele é o mais velho do grupo. O autor o apresenta da seguinte forma: “O velho olhando o cachorro. Engraçado — também ele era um virador. Um

sofredor, um pé-de-chinelo, como o cachorro. Iguazinhos<sup>3</sup>.” Em relação a isso, em sua análise desse conto, Pereira (2005) afirma que

há um “diálogo” entre Malagueta e um cão, um vira-lata, que se dá apenas através do olhar. Diálogo silencioso e fraternal, ausente de palavras, mas prenhe de significados: um velho, quase mendigo, se reconhece no cão e vice-versa. A denúncia emerge da poesia na cena tocante, onde a carga poética elimina qualquer possibilidade de uma literatura denotativa e panfletária. O processo lírico humaniza o homem e o cão simultaneamente, surpreendendo-os na sua solidão, na sua carência e precariedade. (p. 180-181, grifo do autor)

Perus é o mais jovem do trio. Leva esse apelido por causa do bairro em que mora. É o mais talentoso na sinuca e, por isso, os outros dois veem nele uma forma fácil de ganhar dinheiro no jogo. Dos três, é o único que pensa em poesia, que tem ilusões e sonhos, mas tem vergonha de expressar o que sente perante os amigos, parceiros das noites, das virações, como descreve o autor do conto. Em respeito a isso, Pereira (2005) diz:

Dono de um estilo incomum, enxuto e denso, nem por isto João Antônio consegue trair o lirismo inerente à sua prosa e à sua visão de mundo. Ele realiza momentos de alta poesia em sua prosa, momentos em que os laços entre as frases se perdem, trazendo à tona um indisfarçável lirismo, trechos em que há uma descaracterização do factual, transformando-se em alta carga poética. Esta é carregada de sentimentos, traduzidos em palavras com significado recriado, que refletem o seu combate com a vida. O lirismo conseguido por João Antônio dá-se através de uma maneira muito peculiar de recorte do mundo e de arranjo da linguagem. Parece que escrever liricamente, para João Antônio, é estar sempre respondendo à questão: o que é viver neste lugar e nesta hora? (p. 179)

---

<sup>3</sup> Excerto do conto *Malagueta, Perus e Bacanaço*, 4º Ed. ver. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 179

Porém, segundo Antonio Candido (2004),

(...) podemos, distinguir, por exemplo, a ausência completa de sentimentalismo, quer se trate de amor, da rotina dos quartéis, da miudeza de cada dia, da malandragem. Esta característica é devida a uma espécie de neutralidade estratégica, que dá destaque ao real, sobretudo porque os contos são escritos numa prosa dura, reduzida às frases mínimas, rejeitando qualquer “elegância” e, por isso mesmo, adequada para representar a força da vida. (p. 7)

Como pode ser percebido, a crítica sobre a forma de escrever de João Antônio diverge. No entanto, há um consenso de que a forma como ele redige é adequada ao tipo de texto e ao contexto das personagens.

A terceira personagem é Bacanaço, um malandro em fase adulta. Ele comporta-se como o líder e comanda as trapaças. Veste-se bem e é o melhor na lábria. Logo no começo do conto, é apresentado diante de um engraxate que lhe engraxa os sapatos, o que denota uma preocupação com o visual, gerando um contraste de aparência com os outros dois malandros, sobretudo com Malagueta, que, em certos momentos, é descrito como um pedinte de esmolas.

Muito já se foi feito de análise sobre esse fantástico conto de João Antônio, e muito ainda poderia ser dito em relação ao valor literário, linguístico ou social; porém, sobre o conto e a história das personagens, o próprio autor diz que

um velho, um rapazola, um rufião maduro são os respectivos Malagueta, Perus e Bacanaço. Uni-los e conluiá-los foi armar a façanha diária de muitos malandros dos muitos lados de São Paulo. Não é uma aventura especial, épica, o que enganosamente poderá apresentar. É o cotidiano da malandragem cinzenta de sinuca e suas decorrências. (p. 15)<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Excerto do texto escrito em 1963 e publicado pela primeira vez na terceira edição do livro: *Malagueta, Perus e Bacanaço*, e presente na quarta edição que nos serve de *corpus*.

O conto nos traz um narrador em terceira pessoa, que mais parece uma personagem, pois narra as aventuras desses três malandros com uma linguagem muito semelhante à deles. Assim como os três malandros, o narrador parece conhecer o mundo daqueles que buscam uma forma de saciar, muitas vezes, as necessidades básicas da vida.

Em suma, a noite é revirada por esses três malandros que começam sem nada, conseguem ganhar dinheiro no jogo de sinuca, mas findam pedindo três cafés fiados, após muito andarem de bar em bar em busca de uma forma de enganar os que, na voz deles, são os “otários”.

### **1.3 Contextualização histórica e política**

A obra *Malagueta, Perus e Bacanaço* fora escrita às margens do golpe militar de 1964, que depusera o então Presidente João Goulart. Anos antes, em 1960, Jânio Quadros fora eleito Presidente, no entanto seu mandato durou pouco mais de sete meses. A política econômica e a política externa praticada por ele nesse período desagradou até mesmo os políticos que o apoiavam. Com sua renúncia, em 25 de agosto de 1961, o vice João Goulart assumiu a presidência, mesmo com as tentativas dos militares de vetar sua posse. A tentativa de impedi-lo de assumir o cargo presidencial tinha como argumento o fato de que ele poria em risco a segurança nacional por ter em mente a possível instalação do comunismo no país, já que ele estava ligado a sindicalismos e a algumas posições esquerdistas.

Foi e meio a esse conturbado período nacional em que, a posse de João Goulart só foi aceita com o fato de o Congresso ter instituído o parlamentarismo no país por meio de uma emenda constitucional, que João Antônio, ainda muito jovem, escrevia o conto *Malagueta, Perus e Bacanaço*. O conto, porém, foi publicado apenas em 1963 em um livro de contos que tem como título o mesmo nome do conto.

## CAPÍTULO 2 - REFERENCIAL TEÓRICO

### 2.1 Língua falada e língua escrita

Ao se falar de língua falada e língua escrita, erroneamente estabelece-se uma dicotomia muito rígida entre essas modalidades da língua, supervalorizando esta em detrimento daquela, em virtude de um prestígio social. É importante salientar que a língua falada precede a escrita e que esta foi criada pela engenhosidade dos homens numa tentativa de representar a fala de forma gráfica. Segundo Marcuschi (cf. 2010: 19), a escrita “permeia quase todas as práticas sociais dos povos em que penetrou”, sendo muito importante para uma comunidade. Ainda assim, isso não lhe dá um valor de supremacia em relação à língua falada, pois cada uma delas tem sua função social e seu valor no que diz respeito à comunicação. Elas se completam, e o cidadão que as domina, em muitos casos, mescla os recursos dessas modalidades para melhor atingir determinado objetivo comunicacional.

Todo falante de uma língua domina os recursos gramaticais dela para poder comunicar-se. Seria o que se conhece como gramática internalizada. Embora língua escrita e língua falada obedeçam ao mesmo sistema, ambas têm um caráter próprio de organização, como a sintaxe e o uso lexical.

Em relação à organização da fala e da escrita, esta era dita como organizada e aquela como o lugar da desordem, do caos. Porém o que se vê, hoje, com estudos na área<sup>5</sup>, é que ambas as modalidades são organizadas e se valem de recursos inerentes a elas. Segundo Preti (2006a), um consenso a que se chegou com diversos estudos

é que a língua falada não é “desorganizada” como se costuma afirmar e tem uma gramática própria que os falantes aprendem no uso diário e cujas categorias de análise diferem da gramática da língua escrita. (p. 125, grifo do autor)

---

<sup>5</sup> Vide Marcuschi (2010) e os *Projetos Paralelos - Nunc/SP*, coleção organizada pelo profº Doutor Dino Preti.

Muitas vezes, a distinção entre uma modalidade e outra é muito tênue, ou seja, em certos casos a língua escrita aproxima-se da fala e vice-versa. Sobre isso, Marcuschi (2010: 37) afirma que “as diferenças entre fala e escrita se dão dentro do *continuum* tipológico das práticas sociais de produção textual e não na relação dicotômica de dois pólos opostos”.

E ainda:

Em certos casos, as proximidades entre fala e escrita são tão estreitas que parece haver uma mescla, quase uma fusão de ambas, numa sobreposição bastante grande tanto nas estratégias textuais como nos contextos de realização. (Ibidem, p. 9)

Como se pode perceber, ambas as modalidades estão atreladas a um mesmo sistema. São modalidades que se completam socialmente e, embora muito se tenha dito que a língua falada é o lugar da desordem, o que se vê, na verdade, é uma forma diferente de organização em relação à língua escrita no que diz respeito à sintaxe, ao léxico, à coerência, enfim, ao seu planejamento no ato comunicacional. Embora haja essa diferença em relação ao modo em que cada uma das modalidades se organiza, isso não faz delas

dois sistemas linguísticos nem uma dicotomia. Ambas permitem a construção de textos coesos e coerentes, ambas permitem a elaboração de raciocínios abstratos e exposições formais e informais, variações estilísticas, sociais dialetais e assim por diante. (Ibidem, p. 17)

## 2.2 Língua e prestígio social

### 2.2.1 O *status social* e os níveis de fala

Todo falante de uma língua está inserido em um momento histórico de uma sociedade. Os fatores sociolinguísticos, idade, sexo, raça, profissão, posição social, grau de escolaridade, local em que reside na comunidade, interferem no modo como uma pessoa se posiciona em relação a uma língua. Em relação ao prestígio social, muitas coisas passam pelo critério de maior ou menor prestígio. Isso também ocorre com a língua visto que “a rigor, todas as pessoas possuem uma atitude social perante a língua” (cf. Preti, 2006a: 13). Isso é perceptível quando vemos alguém dizer não sabe falar direito, ou seja, há uma noção de um falar ideal, de um falar “correto” imposto pela própria sociedade. Segundo Marcuschi (2010), baseando-se em Stubbs (1980),

do ponto de vista *cronológico* como já observou detidamente Stubbs (1980), a fala tem uma grande precedência sobre a escrita, mas do ponto de vista do *prestígio social*, a escrita é vista como mais prestigiosa que a fala. Não se trata, porém, de algum critério intrínseco nem de parâmetros lingüísticos e sim de postura *ideológica*. (p. 35-36, grifos do autor)

Embora haja essa atribuição de maior prestígio, estabelecer uma divisão rígida entre uma linguagem culta e uma linguagem inculta é algo muito complexo, já que é o indivíduo, sobretudo aqueles mais cultos, quem determina, em virtude de seus variados papéis na sociedade, a forma como vai valer-se de uma ou de outra variante. É claro que isso fica mais fácil para aqueles que têm um grau maior de escolaridade, um acesso maior a variadas formas de cultura. (Cf. Preti, 2006a: 14).

O modo de falar de uma pessoa pode ser julgado a partir de sua idade, seu sexo, sua posição social, enfim, diversas características sociais e pessoais podem servir como parâmetro para se ter uma perspectiva de linguagem de um determinado grupo social de falantes. O *status social*, também chamado de *papel*

*social* (cf. Preti, 2006a: 180-181) determina a forma como as pessoas são vistas e como vemos e esperamos que as pessoas se comportem. Em determinados casos, o comportamento, em função do cargo social de um indivíduo, pode fazer com que ele se comporte de maneira muito diferente da que está habituado. Sobre isso, Preti (2006a) afirma que

o desempenho de um papel social pode acarretar até mesmo mudanças na personalidade do indivíduo, o que ocorre, freqüentemente, nos papéis que representam os cargos e posições sociais. Na carreira política, por exemplo, há a expectativa de que seus seguidores adquiram posturas bem características muitas vezes, verdadeiras *máscaras sociais* afiveladas para um desempenho nem sempre de acordo com a personalidade habitualmente conhecida do indivíduo. (p. 181, grifo do autor)

Podemos, portanto perceber que alguns *status* e comportamentos são adquiridos e outros atribuídos. O primeiro pode ser ilustrado pela citação anterior, ou seja, é conquistado pelo mérito, e o segundo está ligado ao que diz respeito à raça, sexo, classe social, religião etc., ou seja, em razão desses fatores, a sociedade “estabelece uma série de comportamentos a que o indivíduo deve obedecer, em função de seu *status*”. (Cf. Preti, 2006a: 180).

Como podemos ver, os níveis de fala estão atrelados a diversos fatores. Segundo Preti (2003b: 11), “entre sociedade e língua, de fato, não há uma relação de mera causalidade”, ou seja, o uso da língua está intrinsecamente ligado aos fatores sociais.

Não é a formalidade ou a sua ausência no ato de comunicação que garante o entendimento entre os interlocutores. Segundo Marcuschi (2010), o excesso de formalismo em determinada situação em vez de ajudar no ato de interação pode causar um efeito oposto. Quando se trata de comunicação, devemos, pois, levar em conta a situação de comunicação, pois é ela quem definirá a forma como um indivíduo se comunica. Sabemos, também, que o grau de escolaridade é de fundamental importância e facilitará que determinado falante molde sua forma de

falar de acordo com a situação de interação. Em relação às formas de falar e à questão de entendimento entre os interlocutores, Marcuschi (2010) afirma:

Uma coisa é falar com eficácia comunicativa; outra é falar de acordo com as normas da escrita. Nada impede que alguém fale sem a observância estrita das regras gramaticais propostas para a escrita e que seja entendido, bem como é possível que alguém fale de acordo com as regras gramaticais e não seja entendido pela inadequação situacional e social. (p. 59-60)

Como podemos perceber, com a citação acima, não é o formalismo ou a falta dele que determina a eficácia da comunicação. Tudo vai depender de outros fatores, como o conhecimento sobre o assunto tratado no ato comunicacional.

### 2.2.2 A gíria

Assim como as roupas e o estilo de vida que caracterizam determinados grupos sociais, a gíria também marca a divisão de grupos considerados marginais. Ela faz parte das constantes transformações pelas quais a língua passa, atribuindo novos e inusitados sentidos a vocábulos e expressões já existentes, que são compreendidos apenas pelo grupo no qual *nasceu*. Em relação a isso, Preti (2006b) afirma:

Considera-se a gíria um vocábulo paralelo e, de certa maneira, parasita, pois serve, praticamente, das mesmas palavras do vocabulário comum, acrescentando-lhes simplesmente, novos significados, em geral opostos aos originais (*counter words*) ou alterando-lhes a forma, o que já, por si, constitui uma agressão à língua. (p. 248)

A língua é o elo entre um cidadão e a sociedade. Seu uso caracteriza o comportamento dos homens. As diferentes formas de usar uma língua, entre elas a gíria, distinguem determinados grupos e servem para atender às necessidades de comunicação restritas a eles. Segundo Medeiros (2007),

elemento de interação entre o indivíduo e a sociedade, a língua possibilita revelar visões diferentes de um povo e de um mundo. Manifestações lingüísticas diferentes serão frutos de realidades diferentes vividas por grupos sociais também diferentes. (p. 51)

Segundo Preti (2006a: 66), A gíria é um “fenômeno tipicamente sociolingüístico” e podemos estudá-la sob duas perspectivas: a *gíria de grupo*, ligada a grupos restritos (policiais, esportistas, músicos, pessoas ligadas ao crime etc.) e a *gíria comum*, que é uma consequência da primeira. Ou seja, o contato dos grupos restritos com a sociedade faz com que a *gíria de grupo* perca o seu caráter restrito e marginal (muitas vezes ilícito) e passe a fazer parte do vocabulário popular. Quando isso ocorre, a comunidade restrita trata logo de criar novas gírias, novos códigos para substituir os antigos, que passaram a fazer parte do conhecimento geral, deixando “de ser identificador do falante e do grupo social”. (Ibidem: 87).

Ao passar de *gíria de grupo* para *gíria comum*, torna-se difícil estabelecer uma ligação da gíria com um falante, ou seja, uma linguagem que caracterize um indivíduo como pertencente a um determinado grupo restrito. Isso ocorre porque a gíria passa a ser de conhecimento popular, não raro com sentidos até mesmo diferentes do da primeira fase. É nesse segundo estágio que ela ganha proporções maiores em relação ao uso, pois se popularizou, o que a torna um elemento de difícil estudo em relação a sua origem, ao grupo a que ela pertencia, quando estava no primeiro estágio, o de *gíria de grupo*. Chegando ao segundo estágio, a gíria passa

a fazer parte de uma linguagem comum, como um de seus elementos expressivos, torna-se mais difícil estabelecer suas ligações com um tipo de falante. É justamente aí, nesse segundo estágio do processo, que o

fenômeno vem ganhando expansão. Mas será sempre problemático estudá-lo, procurando conhecer sua origem e formação, as fontes e sua criatividade. Podemos, apenas, analisá-lo como um fenômeno concreto em crescente divulgação nas mais variadas situações interacionais. (Ibidem, p. 87)

Em relação ao prestígio social, sabemos que a sociedade supervalorizada uma linguagem em detrimento de outra. Em relação à gíria, embora ela tenha alcançado espaço até na mídia, como no cinema, nas telenovelas, até mesmo em legendas traduzidas (cf. Preti, 2003a: 56), ainda sofre preconceito. Em relação ao prestígio social, Medeiros afirma (2007):

Sabemos que somos condicionados a um sistema herdado da linguagem, também sabemos que a cultura e a tradição social são responsáveis pela manutenção de padrões lingüísticos aceitos pela sociedade. Alguns modelos são prestigiados em detrimento de outros. (p. 51)

Em suma, a gíria é criada tendo como fonte o próprio sistema da língua, quando são atribuídos novos significados aos signos lingüísticos. Assim como qualquer outra variação da língua, ela é uma prática social, caracteriza alguns grupos sociais e estabelece fronteiras de comunicação entre a sociedade e os grupos restritos, marginais. Se, de um lado sofre preconceito lingüístico por causa da supremacia de uma linguagem mais culta, por outro, é o código preferido de variados grupos sociais, indo de grupos ligados à cultura até ao crime. Passa, como qualquer variante da língua, ainda mais por seu caráter tipicamente oral, por transformações, e chega ao gosto popular, muitas vezes, perdendo sua característica primeira, quando fazia parte apenas dos grupos pelos quais foi criada.

## 2.3 Análise da conversação

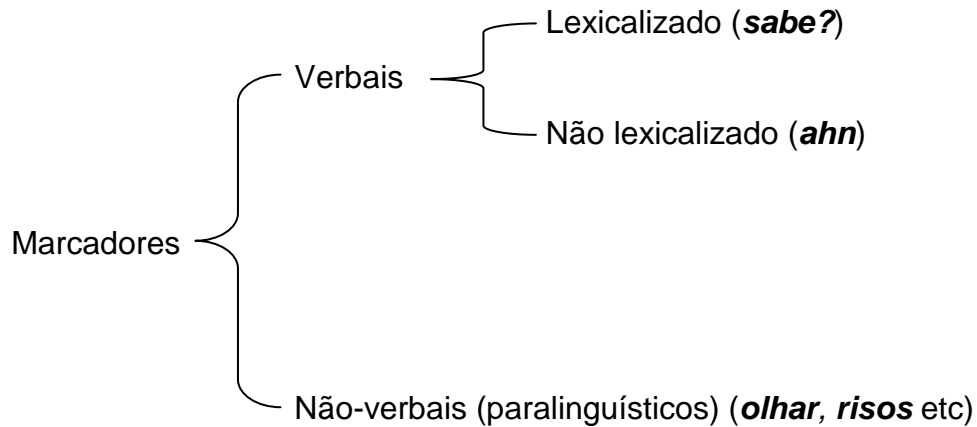
O ato de se comunicar é algo que sempre fez parte da vida das pessoas, ou seja, está presente na humanidade desde tempos remotos e datá-lo seria algo arriscado e impreciso.

A conversação é a prática mais recorrente na sociedade. Segundo Marcuschi (2003: 14), “é a primeira das formas de linguagem a que estamos expostos e provavelmente a única da qual não abdicamos pela vida afora”. Ela não é simplesmente o ato de falar com alguém em que um fala e o outro ouve, alternando-se esses papéis, e sim um processo em que haja uma cumplicidade que vá além dessa troca de falante/ouvinte. Ou seja, para que se realize o ato conversacional, é necessário, dentre outras coisas, que haja a interação entre os falantes, que aceitem o tema e se interessem por ele. Em outras palavras “para produzir e sustentar uma conversação, duas pessoas devem partilhar um mínimo de conhecimentos comuns” (cf. Marcuschi, 2003: 16). E mais, devem valer-se de marcadores conversacionais que podem ser verbais e não-verbais. Os não-verbais, também chamados de paralinguísticos, são os gestos, os olhares, um meneio de cabeça, um riso, ou seja, é a linguagem corporal no ato da conversação, e ela é tão importante que, mesmo quando a conversação se dá por telefone, ainda há os que gesticulam como se a conversação estivesse ocorrendo face a face. Já os marcadores conversacionais verbais são subdivididos em lexicalizados (*sabe? quer dizer?*) e não lexicalizados (*uh, ah, ahn*). (Cf. Marcuschi, 2003).

Baseando-nos em Urbano (2010: 100), temos, em síntese, o seguinte esquema dos marcadores conversacionais<sup>6</sup>:

---

<sup>6</sup> Os termos usados por Marcuschi (2003) para os marcadores conversacionais são: verbais e não-verbais. Já no texto de Urbano (2010), os termos usados são: linguísticos e não linguísticos.



A conversação fundamenta-se em turnos, ou seja, no diálogo “fala um de cada vez”. Segundo Marcuschi (2003: 19), essa é “a regra básica da conversação”. Porém, essa regra é quebrada em determinados momentos, quando a troca de turno não tenha sido solicitada, ou de forma direta ou indireta. Ou seja, há o que se chama de “assalto ao turno”, que ocorre quando o ouvinte “invade’ o turno do falante fora de um lugar relevante de transição” (Galembeck 2010: 87, grifo do autor), que ocasiona uma sobreposição de vozes. O assalto ao turno pode ocorrer com uma “deixa” de quem está com o turno ou sem “deixa”. Segundo Galembeck (2010),

o assalto pode ocorrer ou não na presença de alguma “deixa”. No primeiro caso (assalto com “deixa”), o ouvinte aproveita-se de um momento de hesitação, caracterizado pela ocorrência dos seguintes fenômenos: pausas (e...); alongamentos (e::); repetições de palavras ou sílabas (é/era). Esses fenômenos vêm, com frequência, associados. (p. 87, grifos do autor)

Em relação ao assalto sem “deixa”, Galembeck (ibidem: 88), afirma que “é aquele que não ocorre em face de sinais de hesitação e corresponde, pois, a uma entrada brusca e inesperada do ‘assaltante’ no turno do outro interlocutor”. Nesse segundo caso, o autor ressalva que sempre haverá a sobreposição de vozes, o que não é uma constante no assalto com “deixa”.

É importante, também salientar que a conversação é organizada em tópicos, que, segundo Brown e Yule (1983: 73 apud Galembeck, 2010: 67), “é aquilo

acerca de que se está falando”, e pode ser assimétrico ou simétrico. No primeiro, um dos interlocutores desenvolve o tópico, e o outro apenas monitora valendo-se dos marcadores conversacionais verbais ou não-verbais. No segundo, os interlocutores contribuem para a construção do tópico, ou seja, alternam seus papéis de falante e ouvinte, corroborando, portanto, nas trocas de turnos.

Em relação à assimetria e à simetria dos tópicos conversacionais, Galembeck (2010: 70) faz o seguinte resumo:

1. **Simetria:** ambos os interlocutores contribuem para o desenvolvimento do tópico conversacional.
2. **Assimetria:** um dos interlocutores desenvolve o tópico; o outro “vigia” ou “segue” o seu parceiro.

## 2.4 Os diálogos reais e os diálogos literários: diferenças e semelhanças

Quando se pensa em comunicação, diversas formas e gêneros nos vêm à cabeça. As pessoas se comunicam de variadas formas, mas a mais comum é a conversação. Ela é a primeira prática a que temos contato e se dá por meio de diálogos. (Cf. Marcuschi, 2003: 14).

Para fins de nossa análise, que tem um *corpus* de segunda mão, ou seja, literário, é importante termos em mente as diferenças e semelhanças entre o diálogo real e o diálogo literário.

Ao tomarmos como material de análise um texto literário, devemos considerar o fato de que a literatura tem um fim estético. E, embora escritores tentem representar a realidade em seus textos, sobretudo nos diálogos das personagens, tudo fica no plano da representação. Ainda que tenhamos, enquanto

leitores, uma sensação de realidade, de espontaneidade, tudo não passa de artifícios linguísticos criados pelo autor para estabelecer uma verossimilhança entre a sua ficção e a realidade. Em contrapartida, não devemos afirmar, sem margens de erro, até que ponto os prosadores aprofundam-se em relação ao nível de fala de suas personagens. Porém devemos considerar que o escritor também tem um convívio social e, muitas vezes, pela intuição, pelo empirismo, vale-se de recursos típicos dos diálogos espontâneos, seja no nível lexical ou sintático. Sobre isso, Preti (2006a) afirma:

Seria pretender demais supor que os autores de qualquer época tenham refletido, em profundidade, sobre esses e outros problemas lingüísticos do diálogo de suas personagens. No entanto, a intuição artística, a vivência do escritor, seu conhecimento do meio ambiente e dos tipos que o povoam nos contextos narrativos têm operado milagres, no sentido de aproximar a linguagem dos diálogos literários da realidade falada. (p. 121)

Cada época teve seu traço particular no trato com o diálogo literário e, mesmo que a obra do escritor estivesse atrelada a escolas e a movimentos literários, cada um deles teve uma forma de tratar a sua composição literária no que diz respeito ao nível de fala de suas personagens. Em outras palavras, sempre houve uma preocupação, ora maior, ora menor em representar a oralidade em diálogos literários, variando muito de autor para autor. É importante salientar que, em muitos casos, o purismo linguístico de uma época limitava a criatividade do autor, porém, mesmo sujeito a críticas, alguns deles, para dar um caráter de realidade, valeram-se “da espontaneidade da fala do dia a dia para melhor atingir seus objetivos” (ibidem: 121).

Temos, em tese, que o grau de aproximação que a ficção busca com a realidade dependerá muito da época em que o texto literário foi escrito e por quem foi escrito. Ainda assim, muitas coisas da fala real são difíceis de serem reproduzidas na ficção, em virtude dos vários recursos não linguísticos de que se valem os interlocutores no ato de conversação real, sem contar as hesitações, sobreposição de vozes, interrupções sintáticas etc, que são difíceis de serem

representadas na escrita. A questão ortográfica também está entre esses problemas que os autores enfrentam, sobretudo quando tentam imitar a forma de falar de uma personagem, ao valer-se de recurso fonéticos, rompendo regras ortográficas que pode induzir o leitor ao erro, já que a ortografia “mantém sempre viva na consciência da comunidade a oposição entre *língua falada e escrita*”. (Preti, 2003b: 66, grifo do autor). E há também uma “tradição escrita que a própria sociedade se encarrega de conservar.” (Cf. *ibidem*: 65).

Muitas vezes, para suprir essas limitações da escrita, é na voz do narrador que o autor se apóia, valendo-se de verbos de elocução, e, muitas vezes, da descrição para orientar o leitor em relação ao contexto das personagens, do ambiente em que estão, dos gestos que fazem ao falar, para, assim, representar a espontaneidade dos diálogos reais, inexistentes em diálogos literários. Em alguns casos, a fala da personagem passa pelo crivo linguístico do narrador, sobretudo quando a narração é em terceira pessoa. Preti (2003b: 70) analisa um recurso inteligente utilizado por Machado de Assis no conto “A Cartomante”, no qual o autor vale-se do narrador para dizer o que uma personagem havia dito, modulando a fala dela, já que o nível sociocultural dessa personagem não a possibilitaria citar Shakespeare.

Veja, a seguir, o trecho do conto de Machado de Assis analisado por Preti:

Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia. Era a mesma explicação que dava a bela Rita ao moço Camilo, numa sexta-feira de Novembro de 1869, quando este ria dela, por ter ido na véspera consultar uma cartomante; a diferença é que o fazia por outras palavras.

Ainda em relação aos limites que autores enfrentam na tentativa de representar, na escrita, recursos da conversação espontânea, Preti (2006a) pondera que

há limites intransponíveis claramente perceptíveis quando comparamos o texto literário com **um texto gravado da conversação espontânea**: a riqueza prosódica, as interrupções sintáticas, considerados o conhecimento

partilhado; a mudança contínua de tópicos durante o andamento da conversação; as sobreposições de vozes; os marcadores conversacionais etc. são difíceis de serem reproduzidos na ficção. (p. 121, grifo nosso)

Em relação ao exemplo anterior, o autor menciona um texto gravado de uma conversação espontânea. Em relação a isso, é importante salientar que a gravação, nos tempos modernos, fornece excelente material de análise; porém, a literatura, sobretudo a da época em que não se podia contar com tais recursos, é, também, uma fonte muito rica, pois ela registra aspectos linguísticos de seu tempo, mesmo que o autor esteja preso à norma padrão, muitas vezes, rígida de seu meio de produção artística.

Ao estabelecermos essa distinção entre o diálogo real e o literário, temos de um lado um ser real que tem práticas sociais reais, e de outro, uma personagem, criação artística de um escritor. Portanto, se a personagem e todas as suas características são apenas reais no mundo da ficção, seus diálogos também o são. Ou seja, sentimos a realidade apenas por meio de verossimilhança.

Em suma, o diálogo real obedece a um processo de criação espontâneo, que se dá localmente, ou seja, não é planejado de antemão pelos interlocutores. O tópico conversacional pode ser elaborado antes, mas a construção do diálogo se dá numa cooperação mútua dos falantes. Segundo Galembeck (2010),

o texto falado é planejado localmente, no momento de sua execução: nele, o planejamento e a execução se confundem. Esse fato faz com que o texto falado apresente pausas indicativas de planejamento, as quais funcionam como “brechas” para que o ouvinte possa tomar a palavra. (p. 89, grifo do autor)

Já os diálogos literários são criados, planejados, muitas vezes reescritos. Há um tempo hábil, estabelecido pelo processo de escrita, para o autor modificar os diálogos literários que criou, sem deixar as marcas dessa modificação, o que não é possível em diálogos reais. O autor sozinho é responsável pela criação de uma

conversação, e, por ela não ser real, as trocas interacionais dos interlocutores que alternam seu papel de falante/ouvinte serão apenas uma representação da realidade.

## **CAPÍTULO 3 - ENTRE O FALADO E O ESCRITO: UMA REPRESENTAÇÃO DA LÍNGUA FALADA POR MEIO DA LÍNGUA ESCRITA**

Antes de darmos início à nossa análise, é importante dizer que, por meio dela, não temos o objetivo de depreciar ou valorizar a obra *Malagueta, Perus e Bacanaço*, mas sim levantar recursos característicos da língua falada utilizados por João Antônio na escrita de seu conto.

Esse capítulo será dividido em partes, pois, como foram abordados, até aqui, os vários recursos da língua falada e, em alguns casos, a exploração que prosadores fizeram deles em seus escritos literários, achamos interessante levantarmos, separadamente, alguns desses recursos no *corpus* analisado.

Serão quatro partes analisadas:

### **3.1 A organização sintática: entre o falado e o escrito**

### **3.2 Conhecimento partilhado com o leitor**

### **3.3 Marcadores, turnos e tópicos conversacionais**

### **3.4 Vocabulário gírio.**

Optamos por deixar em negrito os trechos ou palavras analisados em cada exemplo para melhor visualização.

## **3.1 A organização sintática: entre o falado e o escrito**

A língua falada tem como maior recurso a coordenação. Como os diálogos reais são dinâmicos, naturalmente os interlocutores se valem da coordenação no ato comunicacional. Porém, seria pretender demais dizer que, ao falarmos, pensamos em orações coordenadas ou subordinadas. Quando nos comunicamos, queremos ser entendidos, sermos breves no que será dito e nada melhor que a coordenação. Segundo Maria (2011: 43), “devido às condições da produção oral, o texto nessa modalidade tende a ser menos denso, ou seja, com

frases menos complexas. Nota-se, portanto, a predominância de orações coordenadas.” Porém isso não significa que orações subordinadas não sejam usadas na língua falada. O que ocorre, na verdade, é uma preferência quase que instintiva no ato comunicacional, uma forma de encurtar o que se quer comunicar.

Em análise do texto *A falsa eternidade*, de Carlos Drummond, Rodrigues (2010: 34), valendo-se de Chafe (1985), afirma que nesse texto a complexidade sintática confirma que, pelo fato de o tempo de escrita ser maior, o autor tem a possibilidade de melhor elaborar as frases, tornando-as mais densas no ponto de vista sintático ou semântico. Em outras palavras, além de o autor deixar suas frases mais complexas, sintática e semanticamente, ele procura evitar repetições demasiadas que são, geralmente, muito comuns na língua falada. Segundo Rodrigues (2010),

na língua escrita, as unidades de idéia tendem a ser mais longas e mais complexas do que na língua falada. O escritor tem mais tempo e artifícios para aumentar o tamanho e a complexidade de uma unidade de idéia. (p. 33)

No texto *Malagueta, Perus e Bacanaço*, que nos serve de *corpus*, temos justamente o oposto, o que não significa que Drummond tenha um cuidado maior com a língua escrita do que João Antônio. O que ocorre, certamente, no caso desse segundo autor, é uma intenção maior de aproximar o texto escrito do texto falado e, para isso, ele passa por cima de regras de escrita para dar o seu recado. Nas palavras de Antonio Candido (2004),

não se pode dizer que João Antônio escreva como fala (mesmo por que nos seus ensaios e artigos a coisa é outra), embora se possa dizer que elaborou uma voz narrativa manipulando da maneira mais fiel possível a comunicação oral. (p. 8)

Dentro dessa parte, analisaremos, também, as polissemias, ou seja, a repetição de palavras, podendo ser uma ao lado da outra ou com intervalos de algumas palavras. A repetição é algo evitado quando se pensa em estética textual, porém, por trás de seu uso, o autor consegue efeitos estilísticos, “tira a palavra da sua função meramente comunicativa e a traz para dentro da literatura” (Antonio Candido, 2004: 9).

Prete (2006a) afirma:

Na língua escrita, a repetição pode ser um índice de estilo descuidado e as regras estilísticas recomendam que se use a sinonímia, que reflete um texto mais elaborado. Todavia, a repetição pode ser um recurso intencional de estilo, desde que concorra para dar um ritmo à prosa que lembraria, assim, ritmos próprios da língua falada. (p. 129)

Como vimos na citação acima, o uso da repetição num texto, seja de palavras ou frases, geralmente, é motivo de críticas. O escritor pode ser considerado descuidado, ou até mesmo ser tratado como quem tem pouco domínio das técnicas de escrita para evitá-las. No entanto, ao tratarmos de estilo, sobretudo quando há nele uma clara intenção de imitar a língua falada, a repetição é bem vinda, já que a comunicação oral tem como uma das características a repetição tanto de palavras como de orações.

### **Exemplo1:**

O menino Perus encolheu-se no blusão de couro. Os dedos de Bacanaço **indo, vindo, aticando**. Desafiavam. (p.149)

No exemplo acima, temos uma sequência de verbos no gerúndio: *indo, vindo, aticando*. Como é cediço, o verbo nessa forma nominal tem, dentre outras funções, o caráter durativo da ação. No entanto, ao imaginarmos a cena, não conseguimos ter em mente que Bacanaço ficou movimentando os dedos por muito

tempo. A impressão que temos é de que os verbos enfatizam a provocação de Bacanaço contra o menino Perus, chamando-o para um jogo de sinuca. Gramaticamente analisando, temos uma sequência coordenada desses verbos, o que dá dinâmica ao que o narrador quer comunicar. Podemos reparar, também, que a sequência coordenada é assindética, como se os gestos de Bacanaço não fossem apenas esses, e se estendessem a outros não descritos na sentença.

### Exemplo 2:

(...) E os três comendo as bolas, **fintando, ganhando, beliscando furtando, quebrando, entortando, mordendo, estraçalhando...** (p. 161-162)

Nesse exemplo, assim como no anterior, temos uma sequência coordenada de verbos no gerúndio. O trecho narrativo refere-se às possíveis trapaças que Malagueta, Perus e Bacanaço fariam para ganhar dinheiro no jogo de sinuca. A oração **E os três comendo as bolas** é a única que é composta por mais de uma palavra. As orações seguintes valem-se do sentido da primeira, tendo o mesmo sujeito que ela. Essas orações, construídas apenas por verbos no gerúndio, separados por vírgula, dão agilidade à leitura. Elas descrevem possíveis ações futuras das personagens que tramam as trapaças que cometerão no jogo de sinuca. Ao lê-las, percebe-se que embora estejam separadas apenas por vírgulas, elas tem sentidos diversos como se não fizessem parte de um mesmo período. Esse tipo de construção causa a sensação de uma conversa espontânea, que visa à comunicação rápida dos acontecimentos e nada melhor do que fazê-lo em poucas palavras. O período termina com reticência, levantando a possibilidade de que novas ações pudessem ser descritas, mas que ficam apenas no imaginário de quem lê e tem um conhecimento prévio de como se dá um jogo de sinuca.

**Exemplo 3:**

(...) Então, conluiados, nem queriam saber se estavam certos ou errados. Funcionavam **como** parelha fortíssima, **como** bárbaros, **como** relógios. **Piranhas**.  
(p. 150)

No exemplo 3, temos a repetição da conjunção comparativa *como*. Ela reforça a ideia de comparação com cada item, ou seja, de forma separada. *Parelhas fortíssima, bárbaros e relógios* são as características atribuídas aos envolvidos no conluio: Perus e Bacanaço. Cada uma dessas características é reforçada pela repetição da conjunção *como*, que poderia estar no contexto apenas uma vez, porém a repetição, além de atribuir ênfase, dá ao trecho uma característica típica da língua falada, ou seja, a espontaneidade, que nesse caso está sendo apenas representada. Logo em seguida, há a elipse da conjunção, resultando numa frase telegráfica: *Piranhas*. Temos, também, nesse exemplo, sequências coordenadas, com a elipse do verbo *funcionavam*, resultando em períodos curtos, que, ao serem lidos em voz alta, como costumava fazer João Antônio com seus escritos, passam a ter uma característica de espontaneidade.

**Exemplo 4:**

A curriola parada naquele salão da Lapa. Jogo nenhum. Safados por todos os cantos. Magros, encardidos, amarelos, sonolentos, vagabundos, erradios, viradores. Tanto sono, muita **gana**, **grana** pouca ou nenhuma naquela **roda** de sinuca. A **roda** fica mais triste sem o jogo. **Magros, magros**, pescoços de galinha.  
(p. 150)

Acima, temos bons exemplos de como a repetição pode atribuir ao texto escrito diversas nuances. Há uma assonância entre *gana* e *grana*, que foram usadas paralelamente, separadas apenas por vírgula. Dizer que isso foi descuido do autor seria pretender demais, visto que podemos notar a nítida intenção de fazer um contraste entre os dois vocábulos. O dinheiro, expresso pelo vocábulo gírio *grana*,

era pouco ou nenhum e se confronta com outro vocábulo gírio: *gana*, que é muita. Na sequência, temos a polissemia do vocábulo *roda* que poderia ser retomada pelo pronome relativo *que*, porém, assim como na língua falada, na qual o pensamento nos faz construir, muitas vezes, períodos simples, assim o autor o fez, evitando uma oração subordinada adjetiva, interligada pelo pronome relativo. Em relação à repetição do vocábulo *magros*, temos um efeito de ênfase, substituindo o advérbio *muito*.

### Exemplo 5:

1. Perus e Bacanaço entristeciam no banco lateral. **Quebrado, quebradinhos**. (p. 157)
2. (...) Quatro, cinco, até seis mil, começando por **baixo, baixo** — cem cruzeiros por cabeça. (p. 164)
3. (...) Por **baixo, baixo**, renderia quinhentos cruzeiros. (p. 163)
4. O velho salão do Martinelli com seus grandes espelhos laterais do tamanho de um homem, refletindo as luzes **brancas, brancas**. (p. 199)

A repetição nos quatro casos acima caracteriza ênfase. Neles há a repetição para enfatizar a ideia de intensidade de algo, mesmo a palavra estando no diminutivo como no primeiro caso (*quebradinhos*). Nos quatro casos, a palavra repetida poderia ser substituída pelo advérbio *muito*, com a exceção do primeiro caso, em que a gíria utilizada perderia a força, e o sentido de *quebrado* perder-se-ia em parte. Nos outros três casos, mesmo com a substituição, o sentido seria preservado, porém a ênfase e a característica sintática típica da língua falada, nesses casos a repetição de palavras sequenciadas, deixaria de existir. Não é difícil perceber que o autor se vale dos variados recursos da língua para comunicar o que pretende, atribuindo função gramatical a vocábulos pertencentes à outra classe

gramatical. Em outras palavras, a combinação de vocábulos repetidos, substituí, semanticamente, o advérbio.

### Exemplo 6:

(...) E se houver reaproximação **já** batem, **já** xingam, **já** correm o pé, dão cabeçada, deixam o sujeito estirado na calçada. (p. 154)

O excerto acima se refere ao comportamento de Bacanaço em relação a pessoas que o incomodam com assuntos que não lhe interessam. Há a repetição do vocábulo *já* antes dos verbos *batem*, *xingam* e *correm* enfatizando a ideia de o quanto Bacanaço pode ser violento quando quer. Essa repetição poderia ser evitada facilmente, porém quando o diálogo é face a face, espontâneo, não há como apagar o que foi dito, diferentemente da modalidade escrita, em que o autor pode modificar o que escreveu sem deixar as marcas que denunciem a modificação. Apesar de o trecho analisado fazer parte do discurso direto do conto, ou seja, da voz do narrador, que, geralmente, aproxima-se mais da linguagem do autor, há um nítido aproveitamento de recursos próprios dos diálogos reais, criando, por meio de recursos linguísticos da escrita, uma representação da espontaneidade de uma conversação real.

### Exemplo 7:

**Gente. Gente** mais **gente. Gente** se apertava. (p.155)

Nesse caso, a repetição do substantivo *gente* enfatiza a ideia da quantidade de pessoas que se apertava. A mensagem poderia ser reduzida simplesmente a “Muita gente se apertava”, porém o efeito enfático causado pela repetição perder-se-ia. Vê-se, nesse exemplo, como nos anteriores, características típicas da língua falada. Qualquer manual de redação orienta que a repetição deve ser evitada, já que diferentemente da língua falada, a língua escrita dá ao redator a

possibilidade de reconstruir o seu texto, torná-lo mais rebuscado sintática e semanticamente. Porém, para efeitos estilísticos, valer-se de repetição pode dar ao texto escrito, além de características da língua falada, nuances muito interessantes, que findam por definir o estilo do autor.

### Exemplo 8:

1. Há espaços em que o grito da cega esmoleira domina. Aquela, no entanto, **se defende com inteligência**, como fazem os meninos jornalheiros, os engraxates e os mascates. **Com inteligência**. Não andam como coiós apertando-se nas ruas por causa de dinheiro. (p. 156)
  
2. À noitinha, grupos de estudantes encheram o salão com jogos a leite-de-pato. **Não jogavam a dinheiro**. Algazarra, um barulhão, **mas não jogavam a dinheiro**. Aquilo faziam todos os dias, antes das aulas noturnas. (p. 157)
  
3. **Só vagabundo entende aquele espeto**, Mocarongo, trouxa, pixote, cavalo-de-teta, otário, vida mansa algum nunca perceberia o que se passava com Malagueta, Perus e Bacanaço. **Só um vagabundo**. (p. 198)

Numa conversação espontânea é muito comum haver a repetição de ideias, que vem, por vezes, de forma literal e, em outros casos, parafraseada. Acima há três casos dessa ocorrência que é comum em diálogos reais. No primeiro, a frase, aparentemente, nominal **Com inteligência** foi repetida. O autor valeu-se da zeugma, ao retomar a ideia de que a cega esmoleira, no meio da confusão de transeuntes, agia com inteligência ao se proteger. A questão de analisá-la como aparentemente nominal é pelo fato de que, se entendida pelo contexto, a frase é, na verdade, uma oração, pois tem o verbo e outros termos que são retomados pelo contexto, fazendo dela uma frase verbal, ou seja, uma oração. Em um texto escrito, em que os autores prezam pelo bom tom, certamente não haveria essa repetição, que, à primeira vista, parece desnecessária, não fosse a intenção de tornar o escrito mais próximo da língua falada, valendo-se de um recurso comum na língua falada.

Algo semelhante ocorre no segundo caso desse exemplo, em que grupos de estudantes jogam sinuca. O jogo, porém, não é a dinheiro. A frase ***Não jogavam a dinheiro*** é repetida no final do período do exemplo, precedida da conjunção adversativa *mas*. Percebe-se que a intenção de reforçar o que se pretendeu comunicar ganhou força quando a oração passou a ser adversativa. Como já dito, a repetição de ideias, períodos, é um recurso comum da língua falada, que, embora pertença ao mesmo sistema da língua escrita, tem sua organização sintática diferente, e João Antônio vale-se desses recursos para se expressar.

O terceiro caso é semelhante ao primeiro. O primeiro período do exemplo é retomado no último, finalizando o parágrafo. O contexto desse excerto é o momento em que Malagueta, Perus e Bacanaço entram em um bar chamado Paratodos, onde está Silveirinha, um policial que pede o dinheiro de Perus. Bacanaço tenta ponderar a situação, mas mesmo assim Silveirinha consegue o quer. Ao saírem do bar, seguem caminho, pensando no dinheiro que lhes fora tomado. Portanto só um vagabundo saberia explicar o que eles estavam sentindo, alguém, assim como eles, que andam noites passando fome em nome do jogo de sinuca. A retomada do período faz com que o leitor se sinta parte da vida das personagens e da situação delas. O narrador promove um diálogo, no qual o leitor, por meio de seu conhecimento prévio, completa o sentido do período retomado, ou seja, só um vagabundo sabe o que Malagueta, Perus e Bacanaço estão sentindo com o que passaram.

### **Exemplo 9:**

O velho Malagueta rangeu os dentes, tentou uma careta, **necessário dizer alguma coisa, necessário dizer**, por exemplo, que não se levassem tanto a sério, apareceu um estrepe, e, afinal, na vida de viradores... A cabeça se mexeu para os companheiros. (p. 198)

Para situar o leitor deste trabalho, é interessante interá-lo do contexto do trecho acima. Esse é o momento em que Malagueta, Perus e Bacanaço saem do bar Paratodos após Silveirinha, um policial, ter-lhes tomado uma quantia em dinheiro,

que eles haviam ganhado pouco tempo atrás. Eles estão andando rumo a outro lugar, lamentado o ocorrido, ainda mais por nada terem podido fazer, já que o desafeto deles era um policial.

A repetição do caso analisado é bem interessante, pois, além de retomar a ideia da frase anterior de que era necessário dizer algo, ela impulsiona para a frase seguinte, ou seja, o que era necessário ser dito fica expresso. Numa conversação espontânea, muitos tópicos conversacionais, ou subtópicos surgem em decorrência do que é dito pelos interlocutores. Podemos perceber algo semelhante nesse exemplo, no qual o autor, apesar de manter o assunto, vale-se de um trecho do período, repetindo-o para, logo a seguir, complementá-lo.

#### **Exemplo 10:**

Cada um tem sua bola, que é uma numerada e que não pode ser embocada. Cada um defende a sua e atira na do outro. Aquele se defende e atira na do outro. **Assim, assim**, vão os homens nas bolas. Forma-se a roda com cinco, seis, sete e até oito homens. O bolo. Cada homem tem uma bola que tem duas vidas. Se a bola cai o homem perde uma vida. Se perder as duas poderá recomeçar com o dobro da casada. Mas ganha uma vida só... (p. 164)

No prefácio do livro que nos serve de *corpus*, Antonio Candido comenta a respeito das polissemias e das homofonias que ocorrem nesse excerto. Tudo que for dito além do que ele escreveu poderá acarretar em redundância, no entanto deixar de lado um clássico exemplo de como o autor brinca com a língua, atribuindo à escrita uma característica de língua falada, seria, no mínimo, uma forma de desprezar um bom exemplo a ser analisado. As rimas e as repetições, além de causarem um efeito muito interessante no que diz respeito à musicalidade do trecho, faz com que o discurso indireto se assemelhe ao direto. É como se o narrador estivesse dialogando face a face com o leitor, valendo-se de gestos, que podem ser imaginados na repetição do vocábulo *assim*. Ou seja, é possível imaginar os gestos do narrador, como se ele fosse o interlocutor do leitor. No período **Forma-se a roda com cinco, seis, sete e até oito homens**, a palavra *até* também atribui uma

impressão gestual. Vê-se, com esse exemplo, que o narrador não é meramente aquele que conta a história, mas sim um interlocutor do leitor, e este tem a impressão de estar dialogando com ele. Com esse exemplo, podemos perceber que João Antônio passa por cima de regras que compõem um texto bem redigido para se expressar, tirando a palavra de seu lugar comum e colocando-a a serviço daquilo que quer comunicar, sobretudo de como quer fazê-lo.

### Exemplo 11:

Aqueles tinham a vida ganha. E seus meninos não precisariam engraxar sapatos nas praças e nas esquinas, lavar carro, **vender** flores, **vender** amendoim, **vender** jornal, pente, o diabo... (p. 178)

O trecho acima tem como cenário as boas residências de Água Branca e começo de Perdizes, por onde Malagueta, Perus e Bacanaço passavam, sentindo-se escorraçados pela boa vida que os moradores dessa região levavam e que contrastava com a vida dos três.

Nesse excerto, o verbo *vender* foi repetido como força de ênfase, numa tentativa de imitar o desespero que se tem ao dizer algo no ato de fala. Na escrita, essa repetição seria um motivo para críticas, portanto o autor deveria evitá-la. Porém, ao se valer dela, João Antônio garante uma dose de expressividade, uma certa raiva ao comparar as crianças de uma classe mais abastada àquelas que precisam trabalhar desde cedo para conseguir um prato de comida que seja. Antes de finalizar com uma expressão popular (*o diabo...*), não repetiu o verbo *vender* antes do substantivo *pente*, dando a sensação ao leitor de que precisava logo demonstrar sua indignação o mais rápido possível.

### Exemplo 12:

1. (...) Uma oportunidade não vinha, demorava, chateava, aborrecia. Os castigos vinham depressinha, **não** demoravam **não**, arrasavam, vinham montados a cavalo. (p. 158)

2. — **Não** é nada **não**. Tenho sorte. (p. 171)
  
3. — Botem fé no que digo, qu' eu **não** sou trouxa **não** e nessa canoa não viajo. (p. 172)
  
4. — **Não** sei **não** — fez Lima. (p. 173)
  
5. (...) Haviam andado na noite quente! Bilhar após bilhar, namoraram mesas, mediram, estudaram jogos lentamente. **Não** falavam **não**. (p. 176)
  
6. (...) Se marchasse de navalha para cima de Silveirinha **não** seria a fim de fazer carinho **não**. (p. 194)
  
7. (...) O sofrimento **não** era pequeno **não**. (p. 198)
  
8. Uma vontade súbita os tomou. A cidade não dera jogo, deu prejuízo e até estrepe no caminho? **Não** havia nada **não**. (p. 201)

Em cada um dos oito casos do exemplo acima, podemos ver a repetição do advérbio de negação *não*, reforçando a ideia. Na língua inglesa, esse recurso linguístico não é possível, já que a dupla negação mudaria o sentido da sentença. Ou seja, a dupla negação daria à sentença o sentido oposto, seria como negar o que fora negado. Porém em Língua Portuguesa, isso não ocorre. A dupla negação reforça, enfatiza o que se quer dizer. Vemos no conto *Malagueta, Perus e Bacanaço*, tanto no discurso direto quanto no indireto, o uso desse recurso linguístico que é muito comum na conversação espontânea. Portanto, com clara intenção de imitar a oralidade presente em diálogos reais, João Antônio vale-se de mais esse recurso da língua falada para se expressar, para atribuir ao seu escrito certa espontaneidade, ou melhor, para representar, na escrita, a espontaneidade presente em diálogos reais.

### 3.2 Conhecimento partilhado com o leitor

Não há a necessidade de uma leitura do conto *Malagueta, Perus e Bacanaço* com intuitos de análises para perceber que, em vários pontos do discurso direto, o narrador constrói frases incompletas, valendo-se do contexto textual e situacional das personagens para fazer o leitor completar o sentido dessas frases. É cediço que em uma conversação espontânea, dependendo do grau de intimidade dos interlocutores ou da familiaridade com o assunto, muitas frases não precisam nem ser completadas para que haja a comunicação, a interação entre os interlocutores. No conto, assim como em qualquer texto escrito, escritor e leitor estão separados por diversos fatores, como físicos e temporais, ou seja, a leitura de um texto pode estar separada por décadas de sua escrita. Ainda assim, há uma interação dialogal entre escritor e leitor por meio do texto, mesmo que o escritor já tenha falecido. No conto analisado, tal aspecto foi acentuado pelo escritor, causando uma sensação maior de interação com o leitor.

Fávero (2010) afirma:

Com o auxílio do contexto, consegue-se estabelecer a coerência do texto e perceber que os dois locutores, por possuírem um conhecimento partilhado, sabem perfeitamente qual o tópico discursivo em andamento e interagem perfeitamente. (p. 46)

No caso de nossa análise, não há a interação face a face, no entanto o autor do texto cria situações linguísticas, no texto escrito, para recuperar a ausência de certas características de uma conversação. Embora quase totalidade dos trechos analisados a seguir façam parte do discurso indireto da obra, ou seja, da voz do narrador, pode-se perceber a intenção do autor em criar uma característica de um diálogo face a face, na qual o leitor recupera o sentido de trechos incompletos.

A seguir, para ilustrar o exposto acima, analisaremos alguns casos retirados do conto de João Antônio, que nos serve de *corpus*.

**Exemplo 13:**

Durão veio pedir, que o dono do bar pedia. Parassem com aquilo, que aquilo não abria futuro, havia navalha, **se os tiras aparecessem...** (p. 151)

O contexto do exemplo acima é o momento em que Perus e Bacanaço estão conversando em um bar à espera que apareça alguém para jogar sinuca com eles. Entediados, começaram a brincar simulando uma briga, e Bacanaço puxou uma navalha. Durão, funcionário do estabelecimento, a pedido do dono do bar, pediu que os amigos parassem com a brincadeira. O que Durão disse está na voz do narrador, por meio do discurso indireto. A narrativa fica em suspenso no trecho **Se os tiras aparecem...** É interessante perceber que, mesmo que a frase não esteja completa, o leitor é capaz de completá-la dada a capacidade que temos enquanto falantes e conhecedores da língua e da situação comunicacional a qual o período está inserido. Seria desnecessário dizer que a situação ficaria complicada se a polícia aparecesse e visse um homem ameaçando outro, ainda que por brincadeira, com uma navalha. A violência em bares é algo comum, e um policial, caso passasse naquele momento em frente ao local, agiria como se de fato Bacanaço e Perus estivessem brigando. Portanto, se os tiras aparecessem, haveria complicações para os dois e para o dono do bar. João Antônio explora esse tipo construção, acionando o conhecimento de mundo do leitor.

**Exemplo 14:**

(...) Afinal, quando Bacalau estava com a fome, sabia muito bem pedir e sempre lhe arranjavam algum para que o vagabundo se endireitasse, tirando o pé da lama. Como podia, **agora que tinha de sobra...** Entregaram Bacalau aos ratos. (p. 153-154)

O excerto desse exemplo faz parte de uma digressão na narrativa. Bacanaço e Perus contavam histórias dos jogos de sinuca um ao outro. Certo momento, lembram-se de um caso ocorrido com Bacalau, um malandro que ganhou

no jogo de sinuca uma boa quantia em dinheiro, mas que não deu agrado a ninguém, o que não era costume dos jogadores, que sempre que ganham muito dão agrado aos companheiros. Entregaram-no, portanto, aos ratos, ou seja, à polícia. Quando esse trecho do conto é lido, a oração **agora que tinha de sobra...**, que está incompleta, tem seu sentido retomado, completado pelo conhecimento que o leitor adquiriu ao ler as explicações de como agem, comumente, os jogadores de sinuca que ganham. Ou seja, Bacalau agiu de forma errada aos olhos dos demais, pois quando não tinha nem o que comer, sabia muito bem pedir e agora que tinha ganhado esqueceu-se dos outros. Portanto, como podia, agora que tinha de sobra, esquecer-se daqueles que o ajudaram tantas vezes? A construção é muito inteligente e está carregada de recursos da conversação. É como se escritor e leitor estivessem dialogando face a face, pois ao descrever, narrar por meio indireto a conversa de Perus e Bacanaço, o escritor estivesse, na verdade, contando-a diretamente ao leitor, não por texto escrito, mas dialogado. Embora escritor e leitor não estejam um diante do outro, face a face, a construção textual sugere essa aproximação, já que o leitor compartilha seu conhecimento, completando o sentido das orações interrompidas.

### Exemplo 15:

Uma semana, muitas vezes, na Lapa. Nas bocas do inferno se defende, se arranja pelas ruas, trabalha nas conduções cheias, surrupia carteiras. Deixa-se ficar e fica uma semana. A mesma camisa, o mesmo sono, a fome de dias. A fome raiada.

Mas pensa nos joguinhos famosos de Vila Alpina.

— **Quando eu der sorte e a vida tomar jeito...**

**Vestiria panos bons, iria àquele jogo. Então, iria, dissimulado, aos jogos de Vila Alpina, onde corria a grana e as melhores virações da sinuca funcionavam. Vila Alpina era falada na boca de todos os malandros. E lá Perus não era conhecido.** (p. 160)

Perus, garoto de dezenove anos, embora saiba como ganhar dinheiro pela noite para conseguir manter-se, sonha com algo melhor para a vida. Em virtude

de sua habilidade na sinuca, ganhou a confiança de muitos que o patrocinavam em jogos caros. Pensando nisso, imaginava que um dia poderia ter sorte e melhorar de vida. Iria para Vila Alpina, onde não o conheciam e lá ganharia dinheiro no jogo de sinuca.

O exemplo acima é interessante pelo fato de que além de o leitor poder completar a frase de Perus ***Quando eu der sorte e a vida tomar jeito...***, o autor, no parágrafo seguinte, por meio da voz do narrador, completa o que possivelmente Perus faria se tivesse sorte e melhorasse de vida. É como se ele ou concordasse com o que acabou de pensar o leitor ao completar o sentido da frase de Perus, ou apenas complementasse esse pensamento, como se dialogasse realmente com o leitor, de tal forma que se faz presente por meio de seu texto.

#### **Exemplo 16:**

Malagueta propunha-lhes o conluio fantasiando grandezas. Claro que se arrumariam, eram firmes nas tacadas e davam muito juízo. **Se Bacanaço os chefiasse...** (p. 160)

A oração subordinada condicional em destaque no exemplo acima precisa de uma oração principal a qual se subordinará. Ela não está explícita, mas o leitor, pelo contexto, encarrega-se de resgatá-la. Assim como cada diálogo real se constrói localmente, essa construção assemelha-se a isso, pois cada leitor, que seria o interlocutor, pensaria numa oração diferente para fazer o papel gramatical de oração principal. Ainda sim, seria pouco provável de elas serem completamente distintas semanticamente. Ou seja, embora cada leitor pense em uma construção diferente, dificilmente ela fugiria do sentido que, possivelmente, o autor esperava, que é o de que Malagueta e Perus se dariam bem se Bacanaço os chefiasse.

#### **Exemplo 17:**

Receberam. O auto rodava. As notas deram sossego e depois considerações e depois se lamentaram os dois, que a roda de vida no Joana d' Arc poderia ter

dado até dez contos. Aquele jogo, de fácil, era um mingau. **Não fora o velho Lima...** (p. 175)

Após quase terem sido descobertos da armação que estavam fazendo no bar Joana d' Arc pelo policial aposentado Lima, Malagueta, Perus e Bacanaço lamentavam-se que poderiam ter ganhado mais nesse bar. Ao se ler o texto completo, do qual esse excerto faz parte, facilmente o leitor, a partir de seu conhecimento do texto, sobretudo de construções suspensas, como a do exemplo, é capaz de completá-lo. Casos como esse, no texto, a interação entre narrador e leitor ocorre por meio de conhecimento partilhado. João Antônio explora com maestria essas construções dando ao texto escrito, até mesmo nas partes de discurso direto, um caráter dialogal. Pouco provável seria algum leitor completar o período do exemplo em destaque de uma maneira diferente da que *se não fosse o velho Lima, eles ganhariam mais dinheiro do que ganharam*.

### Exemplo 18:

O velho Malagueta rangeu os dentes, tentou uma careta, necessário dizer alguma coisa, necessário dizer, por exemplo, que não se levassem tanto a sério, apareceu um estrepe, **e, afinal, na vida de viradores...** A cabeça se mexeu para os companheiros. (p. 198)

Nesse trecho, Malagueta, Perus e Bacanaço estão a se lamentar porque Silveirinha, um policial à paisana, exigiu que Perus lhe desse dinheiro em um bar chamado Paratodos. Bacanaço tentou ponderar a situação, chamando Silveirinha para uma conversa particular, mas seus argumentos de nada valeram. Depois do ocorrido, eles caminharam calados, pensativos. Era difícil ter de aceitar o que lhes sucedera, mas fazer o que se eles eram três vagabundos, e Silveirinha um policial? **Afinal, na vida de viradores**, coisas como essa podem acontecer.

Veja que mesmo o período não estando completo, o seu sentido é facilmente retomado pelo contexto por meio do conhecimento do leitor em relação ao contexto do conto. O autor vale-se desse recurso para construir seu texto

juntamente com o leitor, que participa como co-autor de alguns trechos da obra.

### 3.3 Marcadores, turnos e tópicos conversacionais

Em uma conversação, os interlocutores se organizam, falando um de cada vez. Enquanto um fala, o outro monitora por meio de marcadores conversacionais. Como já exposto neste trabalho, tais recursos são divididos em verbais e não-verbais. (Cf. capítulo 2.3: 16 deste trabalho). Embora leitor e escritor não estejam em uma conversação espontânea, João Antônio explorou marcadores conversacionais em seu texto a ponto de caracterizar, na escrita, sobretudo nos trechos indiretos, fenômenos típicos da língua falada.

A seguir, com mais detalhes, veremos alguns casos em que o autor, por meio de artifícios linguísticos, atribui à escrita características da conversação espontânea:

#### Exemplo 19:

Ali, naquele salão enorme, não fazia uma semana.

O salão era na lapa, era o velho Celestino, treze mesas, jogos bons, parceirinhos coiós. Catava-se ali muito trouxa de subúrbio, motoristas, operários, mascates, homens de sacaria, gente da estrada de ferro. Havia parceirões temporários.

**Bem.** Não fazia uma semana, naquela boca do inferno apareceu Sorocabana, largando ali, numa semana, pouco mais de vinte contos. Quem ganhou foi Bacalau, com aquele seu jeito sonso, na batida velha de quem não quer nada e joga só por jogar. (p. 152)

No excerto acima, não é difícil reparar que há períodos intercalados e o marcador conversacional *bem* retoma o tópico que havia sido interrompido pela intercalação. Tal recurso, típico da língua falada, na qual os interlocutores mudam o tópico da conversa e o retomam depois, foi empregado nesse trecho. O autor interrompe o tópico de forma brusca — assim como numa conversação —, abre

novo parágrafo e começa um novo tópico para explicar sobre o salão, como ele é e onde fica. Depois por meio do marcador conversacional *bem* retoma o tópico anterior (***Ali naquele salão enorme, não fazia uma semana***), modificando apenas alguns termos que caracterizam o ambiente (***naquele salão enorme***, no início, e na retomada caracterizou o salão como ***naquela boca do inferno***). Em uma conversação, a repetição, muitas vezes, vem parafraseada, e esse recurso foi empregado na construção desse trecho. Do contrário, bom escritor como João Antônio era, ele teria reconstruído esses parágrafos, apagando as repetições e o marcador conversacional, ou seja, eliminaria o primeiro parágrafo desse trecho analisado e, conseqüentemente, não seria necessário um diálogo com o leitor por meio de um marcador conversacional. Porém, se isso fosse feito, o efeito conseguido pelo autor ao escrever da forma que escreveu se perderia. Em outras palavras, o efeito de conversação por meio de um texto escrito não estaria presente.

### Exemplo 20:

— **A gente se junta, meus. Faz marmelo e pega os trouxas.**

A anuência de Perus foi choca, encolheu-se timidamente no blusão de couro. Era aceitar. Para quem estava quebrado, para ele com dezenove anos de idade, morador de Perus com a tia, donde lhe veio o apelido... mas a tia tem um amásio e isto entorta tudo, porque o homem e ele se atracam muitas vezes. Grudam-se, se socam, reboam como bichos, que a coisa ali por bem não vai. Por uma e outra se atracam os dois. Por causa dos muitos porres do amásio da tia e da vida errada do menino. O menino Perus que tem seu lugar de taco, confiança de alguns padrões de jogo caro, devido à habilidade que na sinuca logrou desenvolver nas difíceis bolas finas, colocadas em diagonal na mesa. O menino Perus mal e mal se agüenta — fugindo do quartel, fuge agora de duas polícias. A polícia do exército e a polícia dos vadios.

Uma semana, muitas vezes, na lapa. Nas bocas do inferno se defende, se arranja pelas ruas, trabalha nas conduções cheias, surrupia carteiras. Deixa-se ficar e fica uma semana. A mesma camisa, o mesmo sono, a fome de dias. A fome raiada.

Mas pensa nos joguinhos famosos de Vila Alpina.

— Quando eu der sorte e a vida tomar jeito...

Vestiria panos bons, iria àquele jogo. Então, iria, dissimulado, aos jogos de Vila Alpina, onde corria a grana e as melhores virações da sinuca funcionavam. Vila Alpina era falada na boca de todos os malandros. E lá Perus não era conhecido.

**Malagueta propunha-lhes o conluio fantasiando grandezas. Claro que se arrumariam, eram firmes nas tacadas e davam muito juízo. Se Bacanaço os chefiasse...** (p. 159-160)

Quando duas ou mais pessoa estão em um ato conversacional, elas criam, organizam a conversação localmente, procuram centrar o tópico conversacional. Fávero (2010) afirma:

A noção de tópicos é de fundamental importância para o entendimento da organização conversacional e é consenso entre estudiosos que os usuários da língua têm noção de quando estão discorrendo sobre o mesmo tópico, de quando mudam, cortam, criam digressões, retomam, etc. (p. 46)

O exemplo 20 ilustra a citação acima no que diz respeito à digressão e à retomada do tópico. No contexto da obra, a personagem Malagueta, por meio de discurso direto, propõe conluio com os amigos para ganharem dinheiro na sinuca. Em seguida, o narrador descreve a reação de Perus e faz, na sequência, uma digressão sobre os constantes problemas que Perus passa com o amásio da tia, com quem mora. O trecho de digressão é extenso, ainda assim não se centra como novo tópico, pois, logo em seguida, o narrador retoma o tópico que teve início na fala da personagem Malagueta: formarem o conluio.

### **Exemplo 21:**

O malandro limpou o paletó. Ouvira os gabos sem interesse. **Mas aquela conversa de os conduzir**, dando cartas e jogando de mão, **era conversa da boa**. Na mão bem manicurada, que viajava do queixo ao bolso, luzia o chuveiro, anelão de ouro branco e pedras para mais de trinta contos, que só rufião pode

usar. Iria como patrão, a parte mais gorda cabendo-lhe. **Bem.** Olhava meio de lado para os andrajos do velho. **Aquela conversa era da boa.** (p. 160)

O malandro do exemplo acima é Bacanaço, que ficara pensativo em virtude de uma proposta que lhe fizera Malagueta. Este e Perus seriam chefiados por Bacanaço num possível conluio que armariam para ganharem dinheiro no jogo de sinuca. O vocábulo *bem* marca o tópico do parágrafo que é o fato de a proposta de conluio ser uma boa ideia. O primeiro trecho em negrito no exemplo, que é a ideia central do parágrafo, é retomado pelo narrador no final por meio do vocábulo *bem*. Não é difícil perceber que o narrador divagou por outras ideias, descrevendo um anel de Bacanaço para enfatizar que ele era o melhor dentre os três para chefiar o conluio. Para retomar a ideia central, assim como ocorre, comumente, em uma conversação espontânea, há um marcador conversacional verbal (*bem*), orientando, assim, o leitor, reforçando o fato de que a proposta de conluio era uma **conversa da boa** e que esse é trecho mais importante, por isso é retomado com o auxílio do vocábulo *bem*.

### Exemplo 22:

O velho inspetor Lima, gordo polícia aposentado, era dono daquela roda, conhecedor das muitas manhas de Malagueta, que vezes intensas se bateram no joguinho nos muquinfos quentes da Lapa-de-baixo. **Lima, tira aposentado...**

Desses tipos encabuladores que ficam entre os malandros e são o quê? Viradores, curiosos?

**Lima, tira aposentado**, vivia nas rodas do joguinho e, por último, comparecia ao Joana d' Arc e ali se encafuava enquanto o jogo durasse. (p. 166)

Acima, temos um caso muito interessante. Dando intento ao conluio, Malagueta e Perus pedem entrada no jogo que era coordenado pelo policial aposentado Lima. O narrador descreve que Lima conhece Malagueta e suas manhas. Quando vai descrever algo de Lima, assim como acontece em uma

conversação, em que um dos interlocutores esquece-se de algo e interrompe o que estava dizendo para dizer o que acabara de se lembrar, voltando ao tópico anterior em seguida que ficara em suspenso, o narrador, nesse exemplo, interrompe o que seria escrito, marcando a interrupção por reticências, intercala outro assunto, valendo-se de parágrafo para separá-lo e, logo após, para retomar o período interrompido, abre novo parágrafo e retoma o assunto como quem quer dizer: “como eu dizendo”. É interessante perceber que, embora o autor tente imitar a oralidade, ele vale-se da divisão em parágrafos, recurso típico da escrita, para obter um melhor resultado.

### Exemplo 23:

Mas a maré não mandava um azar sozinho, enfiava-lhe estrepe no percurso, vinham guardas que perturbavam, ultimamente atilados como tiras. Os guanacos estavam dispostos a azucrinar. E ansiosos. Surrupindo uma maçã no mercado, vacilou. Quase escorregara, por bem pouco não o flagraram. A maré castigava com uma crepe dos diabos. Jogo? Adiantava ser um taco, galo de briga, tinindo para grandes paradas, adiantava? Não havendo capital, sofredor algum tira o pé do buraco. Vida torta, tortinha, feito vida de cachorro escorraçado. Almoço — foram aquelas coisas engolidas com cachaça, lá no Joan d’ Arc, dez e tanto da noite.

O cachorro sumia na ponta da rua.

— E a preta?

A preta se chamava Maria e este pensamento bateu-lhe com ternura. Dois-três dias sem ver a preta, que era sua preta e era negra vendedora de pipocas, de amendoim e de algodão-de-açúcar nas noites à luz do cinema do Moinho Velho, com o seu carrinho de coisas e seu lenço à cabeça, e que aceitava Malagueta no barraco da favela do Piqueri. Dava-lhe bóia, comiam e bebiam os dois, davam-se. Como crianças. Mas o velho, patife muitas vezes, furtava-lhe algum. Se a nega surpreendia, estourava e brigavam. Aí, a negra não tinha medo. Mas voltavam-se depressinha. A negra repetia que era negra sem-vergonha muito grande, por ter negócio com branco e por aceitá-lo de novo. Uma curva canalha ficava lá no canto da boca de Malagueta. **Bem.** Mas agora havia dinheiro, dois contos e mais algum, a noite não havia acabado e era boa a maré. (p. 180)

Malagueta, Perus e Bacanaço armaram um conluio e foram para o bar Joana d' Arc, onde conseguiram ganhar algumas partidas e uma boa quantia em dinheiro, até que Lima, um tira aposentado que estava no jogo, desconfiou e pôs o plano dos três a perder. Para evitar uma confusão maior, eles desistiram do jogo e foram embora. A caminho de outro bar, pensavam que no Joana d' Arc poderiam ter ganhado mais, não fosse Lima. Certo momento, há uma digressão das dificuldades que Malagueta passava para conseguir, muitas vezes, o que comer. Até mesmo esmola o velho chegara a pedir. O velho é comparado a um cachorro procurando comida que cruza o seu caminho. Em meio aos pensamentos, lembra-se de Maria, sua companheira, a quem não via havia alguns dias. Nesse excerto, podemos observar que para dialogar com o leitor, o narrador primeiramente mostra as dificuldades pelas quais Malagueta passa quando não tem dinheiro, ou seja, **“Não havendo capital, sofredor algum tira o pé do buraco”**. Logo em seguida, o narrador quebra a sequência sobre as dificuldades que a falta de dinheiro causa valendo-se do vocábulo *bem* e introduz uma sequência adversativa: **“Mas agora havia dinheiro, dois contos e mais algum, a noite não havia acabado e era boa a maré”**. Com o vocábulo *bem*, é como se o narrador estivesse avisando o leitor, como o falante faz com seu ouvinte em um diálogo real, que o importante não era o que fora dito até então, mas sim que naquele momento, as coisas seriam diferentes, já que havia dinheiro, e isso já era um bom indício de que as coisas estavam bem, ou caminhavam para isso.

### 3.4 Vocabulário gírio

No conto *Malagueta, Perus e Bacanaço* a linguagem coloquial prevalece. O vocabulário gírio é predominante em cada página desse conto. Analisar cada um deles, resultaria, sem dúvida, em outro trabalho de pesquisa como este. Em virtude da riqueza de vocábulos gírios, pensando no contexto da obra, achamos por bem dar ênfase aos que dizem respeito ao jogo de sinuca e, sobretudo, aos que

permeiam a vida das personagens que se aventuram pela noite de São Paulo, vivendo suas alegrias, brigas, dificuldades, sonhos.

Escolhemos alguns trechos do *corpus* para análise, dando destaque às gírias que estarão em negrito. Como já dito acima, a ênfase cairá sobre alguns vocábulos que foram os que mais se repetiram no conto inteiro.

#### Exemplo 24:

1. Mas se cumprimentavam aos palavrões. Quando se topavam, por malandragem ou negaça do joguinho, se encaravam. **Picardia**. E quem não soubesse diria que acabariam se atracando. Um querendo comer o outro pela perna, dizendo desconsiderações. (p. 150)
  
2. Então, o jogo exige porque diferente o jogo fica. Paciência, **picardia**, malandragem. (p. 165)
  
3. Quem visse aquela roda e não soubesse, diria que era aquele o natural do jogo. Para quem está do lado de fora, como para os otários de jogo, as muitas coincidências do joguinho são predestinações. **Como se não houvesse tabelas, efeitos, puxadas, trucagens e outros recursos que em sinuca se chamam picardia**. (p. 170)
  
4. Trabalhava no chão. Estirar-se, arregaçar as calças, expor o inchaço que ia começando nas pernas encardidas. O sapato furado expunha barro. O sapato tinha os saltos comidos de todo. Dando sorte e com sossego, mas com muita **picardia**, cara-de-pau e mão estendida, pingava alguma grana. Já se ganhava, eta meu bom Jesus de Pirapora! Da miúda saía para a graúda e ia se bater lá na sinuca. (p. 179)
  
5. Perus emendava cigarros. Não era de hoje que conhecia bem aquele estilo de jogo e a **picardia** de seu dono. Fora muito azar caírem nas unhas de um professor. (p. 220)

*Picardia*, segundo o dicionário Aurélio, vem do espanhol *picardía*, que é a habilidade em determinada coisa, na qual há uma certa malícia. No conto analisado, podemos perceber que picardia significa a habilidade que determinada pessoa tem na sinuca, como pode ser visto no excerto três do exemplo acima. No entanto, o vocábulo, embora ainda tenha o mesmo significado, foi usado para qualificar outras atitudes das personagens, como a *malandragem* no jogo de sinuca. Se por um lado, tem as técnicas do jogo, os efeitos nas tacadas denominados picardia, temos, de outro, a mesma nomeação para a malandragem do jogador, ao fingir que não joga bem para enganar o adversário e, logo em seguida, ganhar várias partidas seguidas com o dobro da aposta, como fez Robertinho, o professor mencionado no quinto excerto.

### Exemplo 25:

1. Chegava-lhes depois um risinho safado empurrando-lhes a gana para bem longe. Já não se estranhavam. Faziam sociedade, canalhas igualmente, catavam juntos as **virações** nas rodas do joguinho. (p. 150)
  
2. A curriola parada naquele salão da Lapa. Jogo nenhum. Safados por todos os cantos. Magros, encardidos, amarelos, sonolentos, vagabundos, erradios, **viradores**. Tanto sono, muita gana, grana pouca ou nenhuma naquela roda de sinuca. A roda fica mais triste sem o jogo. Magros, magros. Pescoços de galinha. (p. 150)
  
3. Entrou no salão uma negra lambuzada de pintura em direita ao mictório dos homens. Escanzelada, corpo ruim, os peitos eram uma tábu. Daquelas mulheres que ficam nas **virações** tristes da lapa-de-baixo; às vezes, de encontro às árvores e aos muros nos escuros das ruelas. Aquela devia passar dias sem comer — o rosto chupado, os cambitos. (p. 162)
  
4. (...) O velho olhando o cachorro. Engraçado — também ele era um **virador**. Um sofredor, um pé-de-chinelo, como o cachorro. Iguazinhos. Seu dia de **viração** e de procura. Nenhuma facilidade, ninguém que lhe desse a menor colher de chá. Tentou golpe, tentou furto, esmola tentou, que mendigar era a última das **virações** em que o velho se defendia. (p. 179)

5. A cidade expunha seus homens e mulheres da madrugada. E quando é madrugada até um cachorro na praça da República fica mais belo. Luz elétrica joga calma em tudo. Pálidos, acordados há bem pouco, saem a campo rufiões de olhos sombreados, vadios erradios, inveterados, otários, caras de amargura, rugas e problemas... passavam tipos discutindo mulher e futebol e turfe, gente dos salões de dança, a mulher lindíssima de vestido de roda, passos pequenos, berra erotismo na avenida e tem os olhos pintados de verde... “nem é tanto, diz um, para justificar-se de não tê-la... mas os olhos famintos vão nas ancas... malandros pé-de-chinelo promiscuídos com finos malandros de turfe, ou gente bem-ajambrada que caftinava alto e parecia deputado, senador... vá ver — não passa de um jogador... o camelô que marreta na sua **viração** mesquinha de vender pente que não se quebra, mulheres profissionais, as minas, faziam a vida nas **virações** da hora... e os invertidos proliferavam, dois passaram agora, como casal em namoro aberto. (p. 183-184)

Os excertos acima têm em comum o vocábulo *viração* e suas variantes, chegando a nomear como *um virador* a pessoa que pratica o ato de se arranjar como pode. Dentro do contexto da obra, virador é aquele que, para conseguir algo, que pode ser alimento ou dinheiro, procura fazê-lo por meio de trabalhos informais ou por meio de pequenos furtos. As virações que perpassam o conto são geralmente trabalhos informais, como vender objetos como vendedor ambulante ou até mesmo se prostituir. Toda forma de conseguir algo para se manter é uma forma de viração: roubar carteiras de pessoas distraídas, pedir esmolas, que é descrita como a última das virações a que Malagueta se sujeita, passar a noite em volta de uma mesa de sinuca, apostando dinheiro são as formas que, segundo o contexto da obra compõem a maneira que os que vivem às margens da sociedade conseguem se manter.

### Exemplo 26:

1. Ali, naquele salão enorme, não fazia uma semana.

O salão era na Lapa, era o velho Celestino, treze mesas, jogos bons, parceirinhos **coiós**. Catava-se ali muito **trouxa** de subúrbio, motorista, operários,

mascates, homens de sacaria, gente da estrada de ferro. Havia parceirões temporários. (p. 152)

**2. Trouxas.** Não era inteligência se apertar naquela afobação da rua. Mais um pouco, acendendo-se a fachada do cinema, viria mais gente dos subúrbios distantes. A Lapa ferveria. **Trouxas.** Do Moinho Velho, do Piqueri, de Cruz das Almas, de Vila Anastácio, de... do diabo. Autos berrariam mais, misturação cresceria, gente feia, **otários.** Corriam e se afobavam e se fanavam como **coiós** atrás de dinheiro. **Trouxas.** Por isso tropicavam nas ruas, peitavam-se como baratas tontas.

Há espaços em que o grito da cega esmoleira domina. Aquela, no entanto, se defende com inteligência, como fazem os meninos jornaleiros, os engraxates e os mascates. Com inteligência. Não andam como **coiós** apertando-se nas ruas por causa de dinheiro. (p. 156)

**3.** Os homens da curriola estavam acostumados àquelas aparições súbitas de mulheres no salão. E não estavam a fim de guerra. Não ligavam, nem mexiam, que estavam ali para jogo e que mulher no salão é mulher de alguém. Um ou outro **parceirinho coió** é que saía da linha. (p. 162)

**4.** Malagueta, arisco. Conhecia aquilo como a palma de sua mão. Para a ganância besta não haveria o que bastasse. Um esbagaçaria o outro e juntos se estraçalhariam. O velho os alertou, que era bom o conluio. Trabalhando os três, um pelo outro, renderia mais o joguinho, evoluíam-se trapaças na sintonia do embalo. E nem se atirassem a qualquer jogo como piranhas famintas. Dessem juízo, não bobeassem como **coiό** que nunca enxergou dinheiro. (p. 177)

**5.** — Vai levar muita porrada se quiser ser um **virador**, seu **coiό** de mola! (p. 183)

O dicionário eletrônico Houaiss (3.0, 2009) define *coiό* como “uma espécie de peixe teleósteo, encontrado na costa do Atlântico, em fundos de areia, cascalho e recifes, de até 45 centímetros de comprimento.” A última definição desse dicionário é “que ou quem é tolo, ridículo, bobo”. Ao ler os excertos acima, colocando-os no contexto da obra, não é difícil perceber que o vocábulo *coiό* está

sendo usado de forma informal, ou seja, no seu sentido gírio. Coiós são os jogadores de sinuca sem habilidade, que podem facilmente ser derrotados. São chamados, também, de *trouxas*, *otários* que facilmente se deixam enganar. No quinto trecho desse exemplo temos, por meio de discurso direto, uma oposição entre os vocábulos *coió* e *virador*. Este, que foi analisado no exemplo 25 deste trabalho, é o oposto daquele.

### Exemplo 27:

1. Perus, encabulado. Onde andariam os trouxas, os coiós sem sorte, que o salão não tinha jogo? Por que era assim, assim, sempre? Uma oportunidade não vinha, demorava, chateava, aborrecia. Os castigos vinham montados a cavalo. E os trouxa? Noivando ou namorando, por aí, nas esquinas, nos cinemas. Ou dando dinheiro a mulher, que é o que sabem fazer. Os tontos. E quando apareciam, gordos de dinheiro, otários oferecidos, era fora de hora e era sempre outro malandro quem os abocanhava. Ele? Nem almoço nem janta. **Sinuca, grande estrepe...** Pôs-se a tamborilar, lento, contando as batidas. Pensou nos joguinhos de Vila Alpina. (p. 158)
  
2. Mas a maré não mandava um azar sozinho, enfiava-lhe **estrepe** no percurso, vinham guardas que perturbavam, ultimamente atilados como tiras. (p. 180)
  
3. O velho Malagueta rangeu os dentes, tentou uma careta, necessário dizer alguma coisa, necessário dizer, por exemplo, que não se levasse tanto a sério, apareceu um **estrepe**, e, afinal, na vida de viradores... A cabeça se mexeu para os companheiros. (...)  
 Só vagabundo entende aquele **espeto**, Mocarongo, trouxa, pixote, cavalo-de-teta, otário, vida mansa algum nunca perceberia o que se passava com Malagueta, Perus e Bacanaço. Só um vagabundo. (p. 198)
  
4. Uma vontade súbita os tomou. A cidade não dera jogo, dera prejuízo e até **estrepe** no caminho? Não havia nada não. São Paulo era grande e eles, três tacos, tinindo para o que desse e viesse. Haveria jogo em algum canto. Faziam fé. (p. 201)

As andanças de Malagueta, Perus e Bacanaço, como de qualquer outro dito malandro que se aventura pela noite em busca de diversão ou de uma forma de poder se manter, ter ao menos o que comer, deixa-os sujeito percalços. O vocábulo utilizado para nomear possíveis obstáculos na vida desses anti-heróis é *estrepe*. O dicionário eletrônico Houaiss (3.0, 2009) exemplifica *estrepe* como algum objeto pontiagudo, mas também atribui à palavra um significado popular como pessoa que não agrada ou não presta. No conto analisado, como podemos perceber em cada um dos exemplos escolhidos, bem como em outros casos em que o vocábulo é utilizado no texto, o autor valeu-se do sentido informal da palavra, ou seja, gírio. *Estrepe*, no contexto da obra, pode ser uma pessoa que representa perigo aos personagens protagonistas dessa história, como no excerto três em que Malagueta se lamenta por ter esbarrado com um policial que lhes tomou uma quantia em dinheiro em um bar chamada Paratodos. Nesse momento do conto, *estrepe* também é chamado de *espeto*, aludindo ao significado primeiro do vocábulo, ainda assim mantendo o seu sentido gírio.

Embora o vocábulo gírio *estrepe* recaia sobre outras situações que não pessoas que possam atrapalhar a vida dos protagonistas do conto, o sentido se mantém, como podemos perceber no primeiro excerto ***Sinuca, grande estrepe...*** Ou seja, tudo que pode representar um problema, um obstáculo para os intentos desses três malandros, é denominado *estrepe*.

### Exemplo 28:

1. A **curriola** parada naquele salão da Lapa. Jogo nenhum. Safados por todos os cantos. Magros, encardidos, amarelos, sonolentos, vagabundos, errados, viradores. Tanto sono, muita gana, grana pouca ou nenhuma naquela roda de sinuca. A roda fica mais triste sem o jogo. Magros, magros. Pescoços de galinha. (p.150)

2. Então, enquanto otários não surgiam, jogo bom não aparecia e a noite não chegava, Perus e Bacanaço brincavam. Com a boca e com as pernas, indo e vindo e requebrando, se fazendo de difíceis, brincavam. Desconsideradamente, nenhum golpe. As pernas ao de leve se tocavam e se afastavam, não se entrelaçando nunca, que aquilo era brincar.

A **curriola** veio se encostando. (p. 151)

3. (...) Malandro ganhar vinte contos, não dar mimo a ninguém, não distribuir as estias! Que malandro era aquele? Aquilo era um safado precisando de lição. A **curriola** se enfezou. Era mancada, pouco-caso, era desdenhar, desconsiderar, que diabo! Afinal, quando Bacalau estava com a fome, sabia muito bem pedir e sempre lhe arranjavam algum para que o vagabundo se endireitasse, tirando o pé da lama. Como podia, agora que tinha de sobra... Entregaram Bacalau aos ratos. (p. 153-154)

4. Os homens da **curriola** estavam acostumados àquelas aparições súbitas de mulheres no salão. E não estavam a fim de guerra. Não ligavam, nem mexiam, que estavam ali para jogo e que mulher no salão é mulher de alguém. Um ou outro parceirinho coió é que saía da linha. (p. 162)

5. A **curriola** formada à esquina era de sete mais uma mulher, que era amiga de um deles. Fala de bordel, falavam de casos passados, antigamente febris para a baixa malandragem. (p. 182)

Outro vocábulo muito utilizado no conto *Malagueta, Perus e Bacanaço* é *curriola*. Pelo contexto em que é utilizada, fica evidente que ele significa um grupo de pessoas, de amigos ou parceiros de jogo de sinuca. Homens e mulheres que se unem para beber, jogar ou caminhar pela noite de São Paulo. A palavra não foi encontrada nem no dicionário Aurélio nem no Houaiss. Numa busca pela Internet, encontramos no site <http://www.dicionarioinformal.com.br>, que o vocábulo diz respeito a uma planta típica do nordeste, cujos frutos são em cachos e seu nome científico é *Pouteria Ramiflora*. Pessoas reunidas com um único propósito formam a *curriola*, ou seja, o vocábulo faz alusão aos frutos que brotam unidos, portanto assim é a *curriola*: grupo de pessoas unidas com um mesmo propósito. E, no caso, do conto, unidas para o jogo, para as trapanças, para a diversão na noite paulistana.

## Considerações finais

Dizer que com este trabalho chegou-se a uma conclusão irrefutável é demasiado arriscado em virtude da riqueza que tem um texto literário para aqueles que desejam se debruçar sobre ele em busca de estilos e explicações sobre recursos linguísticos variados. Em relação ao nosso tema de pesquisa, cremos que o material analisado proporcionou-nos bons exemplos de como por meio da língua escrita o escritor pode representar a realidade linguística de um grupo social. João Antônio, com seu estilo de escrever, unificando o estilo direto e o indireto de seu texto, ou seja, a voz das personagens e a voz do narrador, estabeleceu um diálogo com seu leitor valendo-se de recursos que aproximaram o texto escrito do falado, a ponto de o leitor sentir a presença de um interlocutor no seu momento de leitura.

A tentativa de criar uma verossimilhança nos diálogos literários é uma busca que sempre existiu na literatura, ora mais acentuada ora mais tímida. Percebemos, com estudos feitos na área, que essa intenção de representação da oralidade em diálogos literários tem sido muito empregada pelos escritores contemporâneos. João Antônio foi além, pois podemos perceber na voz de seu narrador uma forma de narrar que muito se assemelha à forma de contar histórias oralmente, valendo-se de conhecimento partilhado com o leitor, de repetições típicas da língua falada, truncamentos frásicos, retomadas do que já havia sido escrito e de frases curtas, prezando pela coordenação. Muitas outras características podem ter-nos passado despercebidas, o que possibilita que novas pesquisas sejam feitas.

Com este trabalho, embora tenhamos conseguido extrair bons exemplos de como pela língua escrita cria-se uma representação da oralidade, a língua escrita nunca, ainda que o escritor se valha de diversos recursos, terá os mesmos critérios da fala, que é espontânea, diferentemente da escrita que é planejada, como o são os diálogos literários, que, embora representem a oralidade, nunca serão, de fato, textos falados. Segundo Sapir (1921: 19 apud Fávero, 2009: 10), “a escrita é o simbolismo visual da fala”. Portanto, ainda que no texto escrito o autor se valha de recursos orais, é evidente que tais recursos não fazem do texto escrito um texto falado.

Como já dito, a língua escrita é planejada e replanejada, diferentemente da língua falada que tem seu planejamento localmente, ou seja, no ato de conversação. Porém esse planejamento da língua escrita não faz dela uma modalidade melhor que a língua falada, já que no caso do *corpus* analisado, o planejamento não visa um distanciamento entre língua falada e língua escrita, para supervalorizar esta em detrimento daquela, mas justamente o oposto: um planejamento com intuito de aproximar ambas as modalidades para comunicar aquilo que se pretende.

Segundo Leite (2009),

é possível afirmar que embora o diálogo literário apresente dados da oralidade linguística, é uma representação estilizada, altamente elaborada, para que sejam construídos os efeitos de sentido necessários e adequados a cada situação de comunicação. Isso é o que se pode inferir do fato de, em certa circunstância do diálogo literário, haver mais ou menos aproveitamento de dados próprios do diálogo real. (p. 92)

Na citação anterior, podemos acrescentar, em relação ao nosso trabalho, o discurso indireto do *corpus* analisado, que nos proporcionou grande amostra de como João Antônio aproveitou-se de dados próprios da conversação espontânea para criar um efeito de oralidade muito interessante.

## Referência bibliográfica

ANTÔNIO, João. Malagueta, Perus e Bacanaço. In: ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FÁVERO, Leonor Lopes; ANDRADE, Maria Lúcia C. V. O.; AQUINO, Zilda G. O. *Oralidade e escrita: perspectivas para o ensino de língua materna*. São Paulo: Cortez, 2009.

FÁVERO, Leonor Lopes. O tópico discursivo. In: PRETI, Dino (org). *Análises de textos orais*. São Paulo: Humanitas, 2010, Projetos Paralelos - NURC/SP, vol. 1.

GALEMBECK, Paulo de Tarso. O turno conversacional. In: PRETI, Dino (org). *Análises de textos orais*. São Paulo: Humanitas, 2010, Projetos Paralelos - NURC/SP, vol. 1.

LEITE, Marli Quadros. Do falado ao escrito e vice-versa. In: PRETI, Dino. (org.). *Oralidade em textos escritos*. São Paulo: Humanitas, 2009, Projetos Paralelos - NURC/SP, vol. 10.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Análise da conversação*. 5. ed. São Paulo: Ática, Princípios, 2003.

\_\_\_\_\_. *Da fala para a escrita: atividade de retextualização*. São Paulo: Cortez, 2010.

MARIA, Bruno Cesar Vieira. Reflexões sobre o ensino das modalidades escrita e oral: uma via de mão dupla? Revista UNIABEU Belford Roxo V.4 n. 6, Jan. – Abr. 2011, p. 37-49 Disponível em: <http://uniabeu.tempsite.ws/publica/index.php/RU/article/view/89>. Acesso em 26/1/2012

MEDEIROS, Rosangela Garcia. *Estratégias interacionais presentes em Os sete gatinhos de Nelson Rodrigues*. São Paulo: PUC-SP, 2007. Dissertação de Mestrado.

ORNELLAS, Clara Ávila. Circulando pelas marginais: *presença da literatura russa na biblioteca do Acervo João Antônio*. UNESP — FCLAs — CEDAP, v.4, n.2, jun. 2009, p. 147-170. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/143>. Acesso em 18/10/2012.

PEREIRA, Jane Christina. A poesia de Malagueta, Perus e Bacanaço. UNESP – FCLAs – CEDAP, v.1, n.2, 2005, p. 179-180. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/165>. Acesso em 22/10/2012.

PRETI, Dino. *Estudos de língua oral e escrita*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006a.

\_\_\_\_\_. Léxico na língua oral e na escrita. In: PRETI, Dino. (org.). *Variação lexical e prestígio das palavras*. São Paulo: Humanitas, 2003a, Projetos Paralelos - NURC/SP, vol. 6.

\_\_\_\_\_. *Sociolinguística: os níveis de fala: um estudo sociolinguístico do diálogo na literatura brasileira*. São Paulo: Edusp, 2003b.

\_\_\_\_\_. Variedade lexical em discursos marginais: a gíria de grupo. In: PRETI, Dino (org). *Oralidade em diferentes discursos*. São Paulo: Humanitas, 2006b, Projetos Paralelos - NURC/SP, vol. 8.

RODRIGUES, Ângela C. Souza. Língua falada e língua escrita. In: PRETI, Dino (org). *Análises de textos orais*. São Paulo: Humanitas, 2010, Projetos Paralelos - NURC/SP, vol. 1.

SILVA, Telma Maciel da. *Posta-restante: um estudo sobre a correspondência do escritor João Antônio (Volume I)*. Disponível em: <http://www.ebookcult.com.br/produto/Posta-restante-um-estudo-sobre-a-correspondencia-do-escritor-Joao-Antonio-55059>. Acesso em 30/12/2012

URBANO, Hudinilson. Marcadores Conversacionais. In: PRETI, Dino (org). *Análises de Textos Orais*. São Paulo: Humanitas, 2010, Projetos Paralelos - NURC/SP, vol.1