UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGUÍSTICA GERAL

VALÉRIA APARECIDA NALIN
(KAMUNJIN TANGUELE)

"OS ATOS DIRETIVOS NAS PEÇAS PSICOLÓGICAS DE NELSON RODRIGUES"

Versão corrigida. Resolução CPGr 6018, de 13 de Outubro de 2011

São Paulo
2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGUÍSTICA GERAL

"OS ATOS DIRETIVOS NAS PEÇAS PSICOLÓGICAS DE NELSON RODRIGUES"

Valéria Aparecida Nalin
(Kamunjin Tanguele)

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Fernandes Salles Altman

Dissertação de Mestrado na área de Semiótica e Linguística Geral, apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

N171a

Nalin, Valéria Aparecida
Os atos diretivos nas peças psicológicas de Nelson Rodrigues / Valéria Aparecida Nalin ; orientadora Maria Cristina Fernandes Salles Altman. - São Paulo, 2016.
146 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Linguística. Área de concentração: Semiótica e Lingüística Geral.

1. Pragmática. 2. Atos de fala diretivos. 3. Dramaturgia. 4. Atuação. 5. Interações. I. Altman, Maria Cristina Fernandes Salles, orient. II. Título.

Comissão organizadora:

_____
_____
_____
_____
_____
_____

São Paulo
2016

Os críticos achavam a minha linguagem pobre. O que eles queriam era a eloqüência, a subliteratura, enquanto eu partia para a palavra viva, ainda suada de vida, suada de rua, suada de cotidiano, suada de paixão. Se não tenho outras virtudes, tenho esta e a reivindico para mim: - a de ter um diálogo extremamente teatral.
(Nelson Rodrigues)

AGRADECIMENTOS

> "Agradecer, agradecer, agradecer a Nzambi Mpungu o que ele me deu...
> Agradecer, agradecer, agradecer a Pai Angoro o que ele me deu...
> Agradecer, agradecer, agradecer a Mãe Ndandalunda o que ela me deu...
> Agradecer, agradecer, agradecer a Pai Tawamin o que ele me deu...
> Agradecer, agradecer, agradecer a Mãe Kayaia o que ela me deu...
> Agradecer, agradecer, agradecer a minha mãe Dango o que ela me deu...
> Agradecer, agradecer, agradecer a mãe Orominande o que ela me deu...
> Agradecer, agradecer, agradecer a Cristina Altman o que ela me deu...
> Agradecer, agradecer, agradecer a Kaya Mujeiun o que ela me deu...
> Agradecer, agradecer, agradecer a RoscaPina Bausch o que ela me deu..."
> (Reza de agradecimento praticada no Nzo Musambu Hongolo Menha, Casa do Arco-ìris, espaço espiritual ao qual pertenço como "filha da casa")

Agradecer! Este exercício de deixar claro para outrem o sentimento de felicidade pela ajuda que nos foi dada e que, somente através dela, conseguimos conquistar o que desejamos conquistar. Assim me sinto neste momento de minha existência.

Deste modo, quero agradecer, primeiramente, a Nzambi Mpungu, o deus criador em minha religião, Candomblé de Angola, pela oportunidade de estar nascida. A seguir, agradeço a meu Pai Angoro e mãe Ndandalunda, pela sabedoria que me proporcionam. Ao meu pai Tawamin e minha mãe Kayaia, que me olham e guardam desde o dia em que vim à terra, agradeço, infinitamente, a inteligência, perspicácia, paciência e forças, para que eu conseguisse obter todas as conquistas que me deram até os dias atuais. Eu, determinantemente, não seria nada sem vocês!!!

Agora retornando à nossa esfera terrena, quero agradecer, infinitamente, à minha família de carne e minha família espiritual, minha mãe Carolina (in memorian) pela possibilidade de eu estar viva, minha tia Dinah, que me criou com todo amor; minha Nengua dia Nkisi, mãe Dango, Eunice de Sousa, que, com tanto amor, carinho, e exemplo de vida, não me deixa desistir daquilo que quero para mim; minha Mam'etu ria Nkisi, mãe Orominande, por todo cuidado e amor voltados à minha pessoa, e minha Mama Kusasa, mãe Kambela, por todas as rezas direcionadas para o meu crescimento e bem-estar. Meu eterno agradecimento às senhoras.

À minha orientadora, Professora Doutora Maria Cristina Fernandes Salles Altman, não haverá 'obrigados' que bastem para agradecer toda a paciência, companheirismo, e confiança que desprendeu em minha direção. Entre tantos "nãos", ela foi o único "sim" para que minhas indagações e inquietações pudessem tomar forma e corpo, resultando numa pesquisa séria e responsável. Sem sua orientação, creio que

jamais chegaria ao lugar que cheguei. Creia-me, nunca haverá palavras ou ações suficientes que eu faça, que possam agradecer a tudo o que me proporcionou academicamente!

Quero agradecer àquela que é minha companheira de vida e de tantas jornadas. Ela, cujo interior é tão irrequieto quanto o meu, e a quem tanto admiro como ser humano e profissional das artes cênicas, Kaya Mujeuin, Chrys Madeira. O que teria sido de mim sem tua presença? Você foi o meu "tudo" para chegar até aqui. Obrigada, infinitamente, obrigada. Ainda em minha família constituída, quero agradecer a "minha filha de pêlos", RoscaPina Bausch, minha gata, que quase conseguiu me ver acabar o mestrado. Foi-se para o céu dos gatinhos muito perto do fim disto tudo. Obrigada, filha, por todo o seu apoio.

Agradeço também à Professora Doutora Maria Zulma Moriondo Kulikowski e ao Professor Doutor Marcos Lopes, pelas preciosas orientações e observações apresentadas na Banca de Qualificação.

Agradeço aos funcionários do Departamento de Linguística, Erica Flávia, Robson Dantas e à Denise, por todo carinho, apoio e respeito que nutriram por mim desde minha graduação até a finalização deste trabalho. Obrigada por tudo.

Agradeço ao Grupo de Pragmática (Inter) linguística cross-cultural e intercultural, do qual faço parte, pelos apontamentos direcionados à pesquisa.

Agradeço à CNPq pela bolsa concedida, que nos possibilitou dedicarmo-nos, mais atentamente, para os estudos relacionados à pesquisa.

Agradeço, especialmente, às amigas Michelle Gabriel, Isabela Amorim Arraes e Rosa Amorim, por me "salvarem" com seus notebooks quando o meu aparelho decidiu descansar antes do tempo necessário para o término desta dissertação. Sem vocês, não teria sido possível concluí-la a tempo. Meus sinceros agradecimentos.

Por fim, agradeço a todos os amigos que torceram pelo meu sucesso e que tanto me apoiaram para chegar até aqui. Obrigada.

RESUMO

Nesta dissertação observamos como atos de fala da classe dos diretivos se comportam em situações interacionais presentes em dois textos dramatúrgicos de Nelson Rodrigues, *A Mulher sem Pecado* (1993 [1941]) e *Anti-Nelson Rodrigues* (1993 [1973]) e quais as condições de felicidade foram necessárias para haver estas ocorrências.

Como aporte teórico, utilizamos a Teoria dos Atos de Fala de John Searle (1981 [1969] e 2002 [1979]), usando, para tal, as condições de felicidade propostas em sua obra *Os actos de fala* (1981 [1969]) e as taxinomias apresentadas em seu segundo livro sobre a teoria, *Expressão e Significado* (2002 [1979]). Amparamos também nossa pesquisa nos estudos de Catherine Kerbrat-Orecchioni (1990; 1992; 1994 e 2006) no concernente aos processos interacionais, necessários para este trabalho.

Nas interações analisadas, observamos o estabelecimento de tensões psicológicas cuja ocorrência se deu através da realização de atos de fala da classe dos diretivos (cf. Searle 2002 [1979]), atos estes, responsáveis pelo jogo de forças hierárquicas entre os interactantes que buscaram ocupar o posição alta da interação, como vemos nos Capítulos III e IV desta pesquisa.

Os resultados obtidos foram satisfatórios, pois o autor apresenta marcas linguísticas enunciativas importantes em seus textos dramatúrgicos, deixando pistas relevantes para os atores quando de suas enunciações enunciadas e abre novos caminhos rumo à outras pesquisas acerca da verossimilhança enunciativa dos atuantes das artes cênicas, bem como proporciona aos estudos pragmáticos um novo campo de observações de fenômenos linguístico-enunciativo.

Palavras-chave: atos de fala diretivos, dramaturgia, atuação, pragmática, interações

ABSTRACT

In this dissertation we observe how speech acts of the class of directors behave in interactional present situations in two dramaturgical texts of Nelson Rodrigues, The Woman without Sin (1993 [1941]) and Anti-Nelson Rodrigues (1993 [1973]) and the which conditions of happiness were required to occur on these events.

As a theoretical framework we use the Theory of Speech Acts by John Searle (1981 [1969] and 2002 [1979]), using, for such happiness proposed conditions in his work The speech acts (1981 [1969]) and taxonomies presented in his second book on the theory, Expression and Meaning (2002 [1979]). also we admit on our research Catherine Kerbrat-Orecchioni's studies(1990, 1992, 1994 and 2006) regarding the interaction processes, that are needed for this paper.
In the analyzed interactions, we observe the establishment of psychological tensions occurred by performing speech acts of the governing class (cf. Searle 2002 [1979]), these acts, responsible for the set of hierarchical power between interactants who sought to occupy the high position of the interaction, as we see in Chapters III and IV of this research.

The results achieved were satisfactory, because the author presents important enunciative linguistic marks on their dramaturgical texts and left relevant clues for the actors when they set enunciations enuciated and open new ways towards other researches on the enunciative verisimilitude of active performing arts, as well as it provides to pragmatic studies a new field observations of enunciative linguistic phenomena.

Keywords: speech acts directors, dramaturgy, acting, pragmatic, interactions

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO …..... 13
I – **Fundamentação Teórica** …..... 18
1. As relações interacionais e os atos de fala …..... 18
2. Interações verbais: a verossimilhança dialógica nas peças psicológicas de Nelson Rodrigues …..... 19
3. Relações interpessoais: a horizontalidade e a verticalidade das interações verbais . 21
3.1 As relações horizontais e os 'relacionemas' …..... 21
3.2 As relações verticais e os 'taxemas' …..... 26
4. Os atos de fala …..... 30
4.1 John Austin (1990[1962]) …..... 30
4.2 John Searle …..... 36
4.2.1 Atos de Fala, (1981 [1969]) …..... 37
4.2.2 Expressão e Significado: (2002 [1979]) …..... 39
4.2.3 Intencionalidade: (2002 [1983]) …..... 45
II – Metodologia …..... 48
1. Material de análise: as peças psicológicas de Nelson Rodrigues …..... 48
2. Construção do corpus: seleção das interações e dos diálogos em cada peça .. 49
3. A Mulher sem Pecado (1993 [1941]): o ato de comandar …..... 50
3.1 Sinopse …..... 50
3.2 Interação Olegário x Lídia: a construção da ofensa …..... 51
3.2.1 Cena 1: Olegário > Lídia: criticar …..... 52
3.2.2 Cena 2: Olegário > Lídia: insultar …..... 52
3.2.3 Cena 3: Olegário > Lídia: ofender …..... 52
3.2.4 A construção da ofensa …..... 53
3.3 Interação Olegário x Joel: a construção da ameaça …..... 53
3.3.1 Cena 1: Olegário > Joel: ameaçar > advertir …..... 53
3.3.2 Cena 2: Olegário > Joel: avisar > ameaçar …..... 54
3.3.3 Cena 3: Olegário > Joel: ameaçar …..... 54
3.3.4 A construção da ameaça …..... 54
3.4 Interação Olegário x Umberto: a desconstrução da ordem …..... 55
3.4.1 Cena 1: Olegário > Umberto: ordenar …..... 55

3.4.2 Cena 2: Olegário > Umberto: pedir …..... 56
3.4.3 Cena 3: Olegário > Umberto: desculpar(-se) …..... 56
3.4.4 A desconstrução da ordem …..... 57
3.5 A construção do comandar …..... 57
4. Anti-Nelson Rodrigues (1993 [1973]): o ato de comandar …..... 57
4.1 Sinopse …..... 57
4.2 Interação Oswaldinho x Tereza: a construção da afronta …..... 58
4.2.1 Cena 1: Tereza > Oswaldinho: ameaçar …..... 58
4.2.2 Cena 2: Tereza > Oswaldinho: desafiar …..... 59
4.2.3 Cena 3: Tereza > Oswaldinho: afirmar, declarar e ordenar. 59
4.2.4 A construção da afronta …..... 59
4.3 Interação Oswaldinho x Leleco: a construção da ofensa …..... 60
4.3.1 Cena 1: Oswaldinho > Leleco: criticar …..... 60
4.3.2 Cena 2: Oswaldinho > Leleco: insultar …..... 61
4.3.3 Cena 3: Oswaldinho > Leleco: ofender …..... 61
4.4 Interação Oswaldinho x Joice: a desconstrução da ordem …..... 61
4.4.1 Cena 1: Oswaldinho > Joice: ordenar …..... 62
4.4.2 Cena 2: Oswaldinho > Joice: ordenar …..... 62
4.4.3 Cena 3: Oswaldinho > Joice: pedir > implorar …..... 63
4.4.4 Cena 4: Oswaldinho > Joice: suplicar …..... 63
4.4.4 A desconstrução da ordem …..... 64
4.5 A construção do comandar …..... 64
5. Os atos de fala diretivos em processos interacionais …..... 64
6. Os graus de variabilidade da força ilocucionária dos atos diretivos …..... 65
6.1 A construção da afronta …..... 66
6.2 A construção da ameaça …..... 66
6.3 A construção da ofensa …..... 67
6.4 A desconstrução da ordem …..... 68
III - A Mulher sem Pecado (1993 [1941]): o ato de comandar …..... 69
1. Os atos diretivos que orientam as interações …..... 69
1.1 Interação Olegário x Lídia: a construção da ofensa …..... 69
1.1.1a Direção Olegário > Lídia: o ato de criticar …..... 71
1.1.1b Direção Lídia > Olegário: o ato de contestar …..... 72

1.1.2a Direção Olegário > Lídia: o ato de insultar …..... 73
1.1.2b Direção Lídia > Olegário: o ato de desafiar …..... 74
1.1.3a Direção Olegário > Lídia: o ato de ofender …..... 75
1.1.3b Direção Lídia > Olegário: o ato de afrontar …..... 76
1.1.4 A construção da ofensa …..... 78
1.2 – Interação Olegário x Joel: a construção da ameaça …..... 80
1.2.1a Direção Olegário > Joel: os atos de ameaçar > advertir . 81
1.2.1b Direção Joel > Olegário: o ato de querer …..... 82
1.2.2a Direção Olegário > Joel: os atos de avisar > advertir … 83
1.2.2b Direção Joel > Olegário: o ato de afirmar …..... 85
1.2.3a Direção Olegário > Joel: o ato de ameaçar …..... 85
1.2.3b Direção Joel > Olegário: o ato de obedecer …..... 86
1.2.4 A construção da ameaça …..... 87
1.3 Interação Olegário x Umberto: a desconstrução da ordem …..... 89
1.3.1a Direção Olegário > Umberto: o ato de ordenar …..... 90
1.3.1b Direção Umberto > Olegário: o ato de desafiar …..... 91
1.3.2a Direção Olegário > Umberto: o ato de pedir …..... 92
1.3.2b Direção Umberto > Olegário: o ato de afirmar …..... 94
1.3.3a Direção Olegário > Umberto: o ato de desculpar(-se) … 96
1.3.3b Direção Umberto > Olegário …..... 97
1.3.4 A desconstrução da ordem …..... 97
1.4 O "ato maior": a construção do comandar …..... 99
IV – Anti-Nelson Rodrigues (1993 [1973]): o ato de comandar …..... 100
1. Os atos diretivos que orientam as interações …..... 100
1.1 Interação Oswaldinho x Tereza – a construção da afronta …..... 100
1.1.1a Direção Tereza > Oswaldinho: os atos de ameaçar …..... 102
1.1.1b Direção Oswaldinho > Tereza: contestar > desafiar …... 103
1.1.2a Direção Tereza > Oswaldinho: o ato de desafiar …..... 105
1.1.2b Direção Oswaldinho > Tereza: o ato de desafiar …..... 106
1.1.3a Direção Tereza > Oswaldinho: o atos de afirmar, declarar e ordenar …..... 107
1.1.3b Direção Oswaldinho > Tereza: os atos de contestar >desafiar > afrontar …..... 109

1.1.4 A construção da afronta …..... 111
1.2 Interação Oswaldinho x Leleco – a construção da ofensa …..... 113
1.2.1a Direção Oswaldinho > Leleco: o ato de criticar …..... 115
1.2.1b Direção Leleco > Oswaldinho: o ato de afirmar …..... 116
1.2.2a Direção Oswaldinho > Leleco: o ato de insultar …..... 117
1.2.2b Direção Leleco > Oswaldinho …..... 118
1.2.3a Direção Oswaldinho > Leleco: ato de ofender …..... 118
1.2.3b Direção Leleco > Oswaldinho: o ato de contestar, ameaçar e suplicar …..... 119
1.2.4 A construção da ofensa …..... 121
1.3 Interação Oswaldinho x Joice – a desconstrução da ordem 123
1.3.1a Direção Oswaldinho > Joice: o ato de ordenar …..... 125
1.3.1b Direção Joice > Oswaldinho: o ato de obedecer …..... 126
1.3.2a Direção Oswaldinho > Joice: o ato de ordenar …..... 126
1.3.2b Direção Joice > Oswaldinho: o ato de obedecer …..... 127
1.3.3a Direção Oswaldinho > Joice: os atos de pedir > implorar . 128
1.3.3b Direção Joice > Oswaldinho: afirmar, perguntar, recusar . 130
1.3.4a Direção Oswaldinho > Joice: o ato de suplicar …..... 132
1.3.4b Direção Joice > Oswaldinho: o ato de ordenar …..... 134
1.3.5 A desconstrução da ordem …..... 135
1.4 O “ato maior”: a construção do comandar …..... 137
Considerações Finais …..... 138
Bibliografia …..... 141

INTRODUÇÃO

> Aos poucos, aquelas palavras, o discurso, a violência, o abandono, a natureza começaram a fazer sentido orgânico na minha pele, e a rainha e o próprio Shakespeare fizeram-se meus. Preciso disso, sentir-me autora. Humildemente, com a permissão necessária à imaginação, digo: sou eu que escrevo. Preciso estar contaminada da escrita do autor a ponto de confundir-me com as palavras. (Duboc, 2014: 114)

O enunciado acima é trecho do artigo da atriz Débora Duboc, formada pela Unicamp na década de 1990, e cujo trabalho é muito respeitado e conceituado no universo teatral. Suas palavras encantaram-nos tão logo defrontamo-nos com elas, pois descreveram exatamente nossa preocupação com o fator que norteia esta pesquisa em seu cerne: a fala do ator.

A busca pela verossimilhança enunciativa do ator durante suas encenações, com as enunciações ocorridas em situações reais foi o mote inicial do presente trabalho, pois há muitos anos perguntávamos quais conhecimentos linguísticos estariam faltantes aos atuantes do Teatro, no concernente à sua enunciação cênica, para que essa verossimilhança não ocorresse.

Muitos poderiam ser os caminhos, e diversas, as respostas. Porém, antes de adentrarmos no universo da atuação, ponderamos ser necessário olhar, mais atentamente, para o texto escrito, para o roteiro que norteia os atores em suas encenações, no intuito de observar como o autor marca determinados fenômenos linguísticos enunciativos, tais como, atos de fala ocorrentes em interações conversacionais (cf. Orecchioni, 1992, 2006), fenômeno este, objeto central deste trabalho.

Esta escolha, porém, não representa um distanciamento da atuação, menos ainda uma despreocupação com a enunciação enunciada pelo e do atuante. Não há sobreposição de importância em nossos questionamentos. Eles caminham lado a lado, compondo-se um com o outro. Em quaisquer dos casos, oralidade na escrita, escrita na oralidade, em ambos, é necessário tornar-se enunciação única, a palavra escrita de um, converter-se na embocadura e voz de outrem; o universo do autor deverá ser tomado pelo ator como se seu fosse para, assim, realizar-se um novo triálogo: autor-ator-espectador. A enunciação em seu próprio corpo adentrando no corpo do ator.

Observar, analisar e compreender as entrelinhas enunciativas, no concernente aos atos de fala diretivos (cf. Searle, 2002 [1979]) ocorrentes em duas obras dramatúrgicas de Nelson Rodrigues, *A Mulher sem Pecado (*1993 [1941]) e *Anti-Nelson*

Rodrigues (1993 [1973]), é objetivo desta dissertação. Acreditamos que seja de vital importância, tanto para o campo das investigações linguísticas, quanto para o campo das investigações cênicas, o resultado aqui obtido, pois, para a primeira área, encontramos dados relevantes a respeito das condições de felicidade necessárias para que um ato de fala ocorra em situações conversacionais e, para a segunda área, nos deparamos com informações que poderão proporcionar ao ator, conhecimentos linguísticos expressivos que colaborem, de maneira efetiva e em conjunto com outras áreas do saber teatral, na construção de sua personagem.

Esclarecido o mote que nos conduziu à presente pesquisa, faremos uma breve apresentação dos capítulos que se seguem.

No Capítulo I, apresentamos o aporte teórico que sustenta as argumentações da presente pesquisa. Na busca de verossimilhanças existentes entre enunciações verdadeiras, aquelas produzidas no cotidiano de um falante natural, e enunciações enunciadas, verossímeis, produzidas em diálogos criados para personagens em peças teatrais, apresentamos conceitos e unidades propostas por Catherine Kerbrat-Orecchioni em suas obras *Les Interations Verbales* (1990; 1992 e 1994) e *Análise da Conversação – princípios e métodos* (2006). Em seus estudos, a autora propõe a existência de unidades que permitem ao analista constatar a ocorrência de estruturas conversacionais, tais como a noção de interação; a importância do contexto para situações conversacionais; os papéis interacionais assumidos pelos interactantes; o sistema de turnos de fala; a organização estrutural das conversações (em que os atos de fala são apresentados pela autora como a base desta organização); e as relações interpessoais, horizontais ou verticais, a depender da proximidade ou distância entre os participantes, que poderão ser atestadas pelas unidades de análise, que a autora apresenta como sendo os relacionemas horizontais (marcadores não verbais e verbais) para relações horizontais, e os taxemas (marcadores não verbais e verbais) para relações verticais. Interessa-nos, particularmente, os papéis interacionais e os taxemas, em que os atos de fala da classe dos diretivos (cf. Searle, 2002 [1979]) são produzidos pelo interactante que se coloca na posição alta da interação, em relação ao seu interlocutor.

Ainda no Capítulo I, apresentamos os conceitos abordados por John Austin (1980 [1962]) em seus estudos acerca da oposição dos verbos performativos e os constatativos, as condições de felicidade para a realização bem sucedida dos performativos; e os atos locucionários, ilocucionários e perlocucionários.

Por fim, terminamos o Capítulo I apresentando a Teoria dos Atos de Fala proposta por John Searle (1981 [1969]; 2002 [1979] e 2002 [1983]), que se estende por três obras, cujo início se deu em 1969 e desdobrou-se até 1983. Deste autor, usamos, para sustentar as argumentações sobre os atos de fala, as condições de felicidade propostas em sua obra *Os actos de fala* (1981 [1969]), principalmente as condições preparatórias e as de sinceridade; e a taxinomia dos atos ilocucionários, que foi sugerida pelo autor como alternativa àquela apresentada por Austin (1990 [1962]), e que gerou a propositura de uma nova classificação para os atos ilocucionários, presentes no livro *Expressão e Significado* (2002 [1979]).

No Capítulo II, apresentamos a Metodologia utilizada para compor o *corpus* deste trabalho. Nela, demonstramos quais os critérios de seleção foram utilizados para a escolha do autor, dos textos, das interações e das cenas, sendo que, para estas últimas, buscamos expor, mais detalhadamente, em cada uma das interações selecionadas, como se estabeleceu a escolha das ações. Fizemos, deste modo, uma breve contextualização destes quadros, buscando situar o leitor acerca da relevância do ato ocorrente naquela situação para a composição do que chamamos de "ato-orientador" da interação.

A seguir, apresentamos os atos diretivos como unidades de análise ocorrentes em processos interacionais, que, segundo Orecchioni (2006), são marcadores verbais (taxemas) da relação de lugares; e finalizamos, demonstrando como a variabilidade dos graus da força ilocucionária presente nos atos diretivos ocorrentes nas cenas escolhidas nesta dissertação são relevantes para a composição da construção ou desconstrução dos atos-orientadores que guiam as interações.

Nos Capítulo III e IV, observamos como ocorreram os atos-orientadores nas interações dos textos *A Mulher sem Pecado* (1993 [1941]) e *Anti-Nelson Rodrigues* (1993 [1973]), respectivamente. Analisamos, em cada uma das peças, a construção ou desconstrução dos atos-orientadores considerando, para tanto, a produção dos atos na direção do protagonista para as demais personagens. Para tal, seguimos a metodologia proposta no Capítulo II, levantando, descrevendo e analisando a ocorrência dos "atos menores" que guiaram as cenas, que culminaram na organização dos atos-orientadores.

Finalizamos este trabalho com a Considerações Finais, em que apresentamos os resultados obtidos nos Capítulos III e IV, bem como apresentamos as possibilidades de trabalhos futuros que poderão advir desta dissertação, dada a necessidade das informações contidas nesta pesquisa tanto para o campo pragmático, como para o

campo das artes cênicas, principalmente para os atores, que poderão encontrar, neste trabalho, elementos relevantes para serem usados na construção das personagens que encenarão futuramente.

I – Fundamentação Teórica

1. As relações interacionais e os atos de fala

Neste capítulo, trataremos de conceitos abordados por Orecchioni (1992, 2006)[1] a respeito das interações verbais, como contexto, turnos de fala, espacialidade etc, porém, deteremo-nos, mais detalhadamente, em descrever a tipologia que a autora propõe para analisar as relações interpessoais, em que ela apresenta os relacionemas horizontais e os taxemas, que serão usados nesta pesquisa.

Abordaremos, também, as teorias dos Atos de Fala propostas por John Austin (1990 [1962]) e por John Searle (1980 [1969]; 2002 [1979] e 2002 [1979), buscando demonstrar os principais conceitos que utilizaremos no presente trabalho.

Em Austin (1990 [1962]), retomamos os conceitos que originaram todos os estudos posteriores relacionados aos atos de fala. Versaremos sobre a dicotomia constativo-performativo, bem como sobre os atos locucionários, ilocucionários e perlocucionários, que culminam na propositura de suas taxinomias: os Vereditivos, os Exercitivos, os Compromissivos, os Expositivos e os Comportativos (cf. veremos na seção 3.1 deste capítulo).

Em Searle (1980 [1969]; 2002 [1979] e 2002 [1983]), buscaremos recuperar as diversas etapas da reflexão do autor sobre os atos de fala.

Em Searle (1980 [1969]), resumimos como o autor tratou das condições de felicidade para os diferentes tipos de atos ilocucionários, o que resultou na propositura de quatro regras: as de conteúdo proposicional, as preparatórias, as de sinceridade e as essenciais (cf. veremos na seção 3.2.1 deste capítulo).

Em Searle (2002 [1979]), retomamos os argumentos que levaram o autor à propositura de uma taxinomia alternativa à de Austin (1990) e quais suas principais diferenças (cf. veremos na seção 3.2.2 deste capítulo).

E em Searle (2002 [1983]), introduzimos o conceito alusivo à Intencionalidade presente nos atos de fala, que estão associados, segundo o autor, à relação mundo-palavra. (cf. veremos na seção 3.2.3 deste capítulo), ou seja, o mundo dos desejos, do medo, das intenções.

---

1 O livro Análise da Conversação (Orecchioni, 2006 [1996]) é uma espécie de compilação de sua tese, *Les Interactions Verbales* (1990; 1992 e 1994). Ambos foram igualmente consultados e são nossas fontes de orientação no que é alusivo às interações verbais.

2. Interações verbais: a verossimilhança dialógica nas peças psicológicas de Nelson Rodrigues

A busca de elementos que possibilitassem averiguar a verossimilhança das peças psicológicas de Nelson Rodrigues com interações reais, conduziu-nos em direção ao trabalho de Orechionni (2006), em que ela apresenta, de maneira didática, as tipologias necessárias para investigar fenômenos ocorrentes em processos interacionais.

Segundo a autora, para iniciar uma análise conversacional, é preciso ter em mente que o exercício da fala implicará em três fatores: 1 – na 'alocução', que requer que destinatário e falante sejam fisicamente distintos um do outro; 2 – na 'interlocução', em que é necessário haver, efetivamente, a troca de palavras entre falante e destinatário; e, 3 – na 'interação', que consiste no fato de os participantes (que ela chamará de 'interactantes') exercerem uma série de influências mútuas.

A partir destes princípios, a autora apresenta tipologias (os papeis interacionais, os turnos dialógicos, os relacionemas horizontais, os taxemas, etc) que possibilitem ao analista verificar como interações, as mais adversas, ocorrem.

Como noção de interação, Orecchioni define que

> Para que haja troca comunicativa, não basta que dois falantes (ou mais) falem alternadamente; é ainda preciso que eles *se* falem, ou seja, que estejam, ambos, "engajados" na troca e que deem sinais desse engajamento mútuo, recorrendo a diversos procedimentos de **validação interlocutória**. (Orecchioni, 2006:8)

Para tanto, numa conversação, é necessário que haja sempre um 'emissor' e um 'receptor', que deverão estar engajados na interação. Porém, há um tipo que chama nossa atenção. Olhemos o exemplo abaixo:

> **CENA 1:**
>
> **Valsa n. 6 (1993 [1951]: 399) - Sônia/Sônia-Mãe:**
>
> **SÔNIA:** Fui acordar mamãe. Mamãe, vem, mamãe! **(imitação materna)** – Mas que foi, minha filha? Você até assusta! (riso, apontando) Ali, mamãe! Ali, onde?

Nesta cena, temos uma mesma atriz que se desdobra em duas personagens. A emissora 'original' é Sônia e a receptora 'interpretada' é, supostamente, sua Mãe. A orientação para que tal ocorra é dada pelo autor à atriz pela rubrica 'imitando a mãe'. Perguntamos: devemos julgar este enunciado como sendo monológico, e, portanto, não

passível de ser considerado verossímil às interações reais por não seguir a definição de alocução, tal como proposta por Orecchioni?

Em Orecchioni (1990), a autora sugere que os monólogos seriam uma exceção à necessidade alocutória da presença física do emissor e do receptor, pois existem muitas situações reais em que o 'self-talk' ocorre. É como se o "eu" se dividisse também em "tu", e, aquele mesmo que enuncia, é o que ouve, havendo, deste modo, sempre um emissor e um receptor. Segundo a autora,

> Il le devient effectivement dès lors que le "tu" se convertit à son tour em "je", c'est-à-dire enchaîne par une "réponse" ou une "réaction" sur l'énoncé de son partenaire. Or c'est généralement ce que l'on observe: tout acte de parole implique normalement, nome seulement une allocution, mais une *interlocution* (un *échange* de propos).
> Cette affirmation est plus audacieuse que la précédente, car notre sociéte admet de nombreuses pratiques verbales (écrites surtout, et meme orales) qui excluent toute possibilite de réponse. (Orecchioni, 1990:14)

Diante destes argumentos, vejamos novamente o exemplo citado, mas agora considerando o "tu" e o "je" apresentado por Orecchioni (1990):

CENA 2:

Valsa n. 6 (1993 [1951]: 399) – Sônia/Sônia-Mãe (filha/mãe):

SÔNIA: Fui acordar mamãe. Mamãe, vem, mamãe! – '**emissor**'
SÔNIA-MÃE: (imitação materna) – Mas que foi, minha filha? Você até assusta! – '**receptor**'
SÔNIA:(riso, apontando) Ali, mamãe! – '**emissor**'
SÔNIA-MÃE: Ali, onde? – '**receptor**'

Nesta peça, além do desdobramento Sônia/Sônia-Mãe indicado pelo autor, temos ainda: Menina/Sônia, Menina/Plateia, Menina/Dr. Junqueira, Menina-Mãe/Menina-Pai, Menina-Mãe/Menina-Dr. Junqueira entre outros.

Igualmente relevante para o analista, segundo Orecchioni (2006), é o 'contexto'. Nele se observam elementos relativos ao 'lugar', aos 'participantes' e aos 'papéis interacionais'.

O 'lugar', segundo a autora, pode ser considerado como o espaço puramente físico onde a interação ocorre: se é em um ambiente aberto ou fechado (campo ou casa), se é mais íntimo ou mais formal (residência ou escritório); ou ainda, o lugar enquanto instituição social, como o tribunal de justiça considerado não apenas como o edifício em si, mas sim, como o lugar em que se exerce a função judiciária.

A respeito dos 'participantes' observamos seu 'número' (se a conversação foi face a face, ou se há três ou mais); as 'características individuais' (idade, sexo,

profissão, posição social etc); e as 'relações mútuas' (grau de conhecimento entre eles, natureza do laço social e afetivo) (cf. Orecchioni, 2006).

Quanto aos 'papéis interacionais', devido ao seu caráter de "[...] relativa estabilidade ao longo da troca, porque estão diretamente ligados ao tipo de interação em curso" (Orecchioni, 2006:32), não só observamos sua ocorrência nos diálogos teatrais como também nos utilizamos deles na análise (cf. Capítulo III adiante). São exemplos de papéis interacionais: professor/aluno, vendedor/cliente, médico/paciente, patrão/empregado etc.

Além destes elementos, usamos ainda aqueles relativos às relações interpessoais, mas estes requerem uma abordagem mais detalhada devido à sua importância para a análise do *corpus* desta pesquisa.

3. Relações interpessoais: a horizontalidade e a verticalidade das interações verbais

Segundo Orecchioni (2006), nas interações verbais é possível ocorrer dois tipos de relações: as 'horizontais' (ou 'simétricas') e as 'verticais' (ou 'dissimétricas').

Estas relações se dão a depender da posição assumida pelos participantes na interação: quando ambos sustentam igualdade de posição, ela é horizontal (ou simétrica), porém, quando ostentam diferenças de posição, ela é vertical (ou dissimétrico).

Para investigar estas relações, a autora propõe a manipulação de algumas unidades que ela chamará de 'relacionemas horizontais' quando nas horizontais, e de 'taxemas' quando nas verticais. A seguir, descreveremos mais detalhadamente o que são estas unidades.

3.1 As relações horizontais e os 'relacionemas'

A relação horizontal é aquela em que há "[...] um eixo gradual orientado, de um lado para a **distância** e, de outro, para a **familiaridade** e para a **intimidade**." (Orecchioni, 2006: 63), a depender do quão próximos ou distantes sejam (ou estejam) os interactantes.

Ao observar os relacionemas horizontais, o analista poderá revelar o grau de conhecimento entre os interlocutores, a natureza do laço socioafetivo que os une e a

natureza da situação comunicativa ocorrente, se informal, formal, cerimoniosa etc. (cf. Orecchioni, 2006).

Para a autora, são relacionemas horizontais:

a. Marcadores Não Verbais e Paraverbais:

a1. Não Verbais: são constituídos pela:

i. **distância**, que atua aqui como uma metáfora espacial, muitas vezes encontrada em expressões do tipo 'sou próximo de...', 'mantivemos uma certa distância...' etc. Para a autora, "[...] quanto mais "próximos" forem os interactantes, mais "aproximados" eles permanecerão" (Orecchioni, 2006: 65), como vemos no exemplo:

CENA 3:

Viúva, porém Honesta (1993 [1957]: 455) – pai/filha:

IVONETE: Meu pai!
DR. J.B.: Minha filha!
(Abraçam-se e beijam-se, pai e filha. O dr. J.B. volta-se para Dorothy Dalton.)

Na rubrica em negrito, a proximidade física é marcada pelos verbos 'abraçar' e 'beijar' acompanhados do pronome recíproco 'se', sugerindo, desta maneira, a intimidade e proximidade existente entre ambos, ações que podem ocorrer numa interação entre pai/filha, papéis interacionais dados, pelo autor, a Dr. J.B. e Ivonete.

ii. os **gestos,** que são excelentes indicadores do estado da relação. O gesto de tocar é o mais relevante relacionema de gesto, pois, dependendo da intimidade existente e do espaço onde ocorreu (público ou privado), o analista assumirá a relação como horizontal ou vertical, como o exemplo abaixo demonstra;

CENA 4:

A Mulher sem Pecado (1993 [1941]: 337) – marido/esposa:

OLEGÁRIO: Entende, sim. Finge que não entende. (novo tom, com angústia). Vem cá. (Lídia curva-se. **Olegário enlaça-a.**)

Nesta cena temos um relacionema de gesto na rubrica 'Olegário enlaça-a' que demonstra haver intimidade entre as personagens através do verbo 'enlaçar'. A interação ocorre entre Olegário e Lídia, cujos papéis interacionais são os de marido/esposa.

iii. a **postura corporal**, ou a orientação do corpo, que pode ser mais tensa ou mais relaxada; os contatos visuais, se mais longos ou mais breves e mimetismos comportamentais, que são reveladores de uma relação mais íntima.

CENA 5:

Viúva, porém Honesta (1993 [1957]: 460) – convidado/convidado

OTORRINO: (num berro) - E na mesma cama?
PSICANALISTA: (berrando também) – Na mesma cama!
OTORRINO: (noutro berro) – Então, você é um bode!
(**Os dois estufam o peito, um para o outro**.)

O relacionema de postura corporal é validado pela rubrica 'Os dois estufam o peito, um para o outro', em que é possível captar, devido à expressão 'estufam o peito' e 'um para o outro', a postura corporal de desafio.

a2. Paraverbais: são unidades relacionadas à intensidade articulatória, ao timbre da voz, à elocução e rapidez dos encaixamentos e às sobreposições de fala.

CENA 6:

Viúva, porém Honesta (1993 [1957]: 441) – convidado/convidada:

DIABO DA FONSECA: Então, eu vou contar, baixinho, bem baixinho... (**põe-se a berrar**, como um possesso) Há uns milhões de anos que eu sonho com uma viúva. Dia e noite, só penso nela. É minha sina, madame!
MADAME CRICRI – Eu arranjar viúva recentinha, de 48 horas!

Na cena acima, a rubrica 'põe-se a berrar' demonstra a intensidade articulatória através do verbo 'berrar', que pode ser considerado um relacionema paraverbal.

Se numa situação de interação real a autora afirma que é preciso realizar uma gravação para que o analista possa levantar, analisar e descrever os relacionemas horizontais, cremos que, num texto teatral, estes relacionemas sejam sugeridos pelo autor através das rubricas (ou didascálias), como observamos nos exemplos acima.

b. Marcadores Verbais:

b1. Formas de Tratamento: Orecchioni (2006) propõe dois marcadores: 1) os 'pronomes de tratamento', que assinalam, linguisticamente, a distância existente os interactantes. Nas relações horizontais espera-se encontrar duas ocorrências: 'você/você' ou 'senhor/senhor'. Ambas denotam igualdade de posição na interação; e 2) os 'nomes de tratamento', que são expressões do tipo 'caro colega', 'senhor Silva', 'Silva', 'José', 'Zé', 'amigo', 'querido', 'doutor', 'mestre'.

Vejamos os exemplos:

CENA 7:

A Mulher sem Pecado (1993 [1941]: 337) – marido/esposa:

OLEGÁRIO: - É sim, é! Explique, ao menos, uma coisa. Por que **você** não me beija como antigamente?
LÍDIA: (nervosa) – Mas como? "Antigamente" como?
OLEGÁRIO: - Não se faça de inocente!
LÍDIA: (contendo-se) – **Você** não me pediu um beijo? E eu não dei?

Numa interação cujos papéis interacionais sejam os de marido/esposa, espera-se que a relação seja horizontal, o que podemos constatar na cena acima, uma vez que ambos referem-se, um ao outro, pelo pronome de tratamento 'você', o que, segundo Orecchioni (2006), é um relacionema de relação simétrica.

CENA 8:

Vestido de Noiva (1993 [1943]: 388) – irmã/irmã:

ALAÍDE: (fremente, para Lúcia) – Venha repetir para meu marido aquilo que **você** disse, "aquilo"! No dia do meu casamento!
LÚCIA: Sei lá de que é que **você** está falando?
ALAÍDE: Sabe sim. Sabe! Aquela insinuação que **você** fez... Que eu podia morrer!
LÚCIA: (virando-lhe as costas) – **Você** está sonhando, minha filha. Disse coisa nenhuma!

Nesta cena, os papéis interacionais são os de irmã/irmã. Pode-se considerar este tipo de interação como canonicamente simétrica, o que é confirmado pela escolha lexical do pronome de tratamento 'você' para as duas personagens. Segundo Orecchioni (2006), portanto, temos uma relação horizontal.

CENA 9:

Viúva, porém Honesta (1993 [1957]: 440) – convidado/convidada
MADAME CRICRI: Oh, por que o **doutor** não vem no meu casa?
DR. LUPICÍNIO: Por quem me toma, **madame**?

Aqui os relacionemas se apresentam na forma dos nomes de tratamento 'doutor' e 'madame'. Ambos se tratam igualmente de maneira polida, não há hierarquia, o que, segundo Orecchioni (2006), possibilita ao analista constatar que esta é uma relação horizontal.

Em todos os exemplos acima, verificamos e confirmamos, através dos relacionemas verbais, que as interações pertencem a relações horizontais, mas o que afirmar para o exemplo a seguir?

CENA 10:

Anti-Nelson Rodrigues (1993 [1973]: 476) – mãe/filho:

TEREZA – **Você** não me entendeu. (Tereza está rindo e chorando) Não quero minhas joias.
OSWALDINHO – A **senhora** me chamou de ladrão.
TEREZA – Ouve sua mãe. É o seguinte: às vezes, as palavras falam demais. Dizem mais do que eu queria dizer. Mas agora eu estou dando. Juro por tudo. Juro por minha mãe, pela alma de minha mãe. Pode levar, Oswaldinho.
OSWALDINHO – Mamãe, **você**.
TEREZA (interrompendo impulsivamente) – **Ainda bem que *você* me chamou de você**. Meu filho, **quantas vezes lhe disse para não me chamar de senhora**?
OSWALDINHO – Isso não interessa. O que interessa. Não chora, mamãe, não chora. O que interessa é que todos aqui me condenam.
TEREZA – Eu, não!
OSWALDINHO – **Você** também. **Você** me condena, meu pai me condena. Mas escuta. (grita) E para de chorar!

Esta é uma cena ocorrida entre personagens em que os papéis interacionais são os de mãe (Tereza)/filho (Oswaldinho), o que nos leva a sugerir que ela é uma interação cuja relação é vertical. No início da cena, comprovamos que os pronomes de tratamento usados pelas personagens são 'você'/'senhora', que, segundo Orecchioni, são taxemas que denotam as posições ocupadas por cada um deles,conforme veremos adiante. Porém, num determinado momento da interação, aquele que anteriormente ocupava a posição baixa da interação, o filho, utiliza-se do pronome 'você' para referir-se à mãe (inclusive com seu consentimento, como vemos nos negritos). A postura que o filho assume e que, aparentemente, coloca-o em posição de igualdade na interação, poderia tornar esta uma relação horizontal sem que aja, contudo, mudança nos papéis interacionais?

Vejamos outro exemplo:

CENA 11:

A Mulher sem Pecado (1993 [1941]: 332) – patroa x empregado:

UMBERTO – Não adianta olhar para a escada. A **senhora** não foge. Se correr irei atrás.
(...)
UMBERTO - Doido coisa nenhuma... **Você**...
LÍDIA – **Não me chame de você**!
UMBERTO – Chamo, sim... **Você**, ouviu? **Você**... **Você** gosta de mim e sabe disso.

Nesta cena, há também a tentativa, por aquele que ocupa a posição baixa na interação (o empregado), de trazer intimidade entre os participantes da interação, tornando-a mais próxima. Porém, diferentemente da cena anterior, aquela que aqui ocupa a posição alta, a patroa, não permite que o empregado a chame por 'você', como vemos no texto em negrito. Porém, isto não impede que ele a chame, a partir deste momento, apenas pelo pronome de tratamento 'você'.

Assim como na cena 10, a postura que o empregado assume e que, aparentemente, coloca-o em posição de igualdade na interação, poderia torná-la uma relação horizontal? Poderia haver, neste caso, uma mudança nos papéis interacionais, posteriormente?

Segundo Orecchioni (1992), estas situações são passíveis de ocorrer devido ao caráter impreciso que os relacionemas podem assumir em uma interação. Para a autora, muitas vezes, os participantes acabam por não concordar entre si, gerando discordância, irritação, desconforto ou até mesmo uma crise na interação (cf. Cena 15). Mas é possível que esta imprecisão aconteça com a conivência e consentimento dos interactantes (cf. Cena 14). Nestas ocorrências, os participantes buscam um processo de reajuste ou de negociação que interferirá diretamente na distância interpessoal.
Sobre isto a autora ainda esclarece que:

> Mais le problème est justement que les normes (ce "fond neutre") en vigueur dans une situation communicative donnée ne sont pas toujours clairement définies... Il est en tout cas certain que lorsque son usage est manifestement "marqué", décalé, déviant, le tutoiement prend une tonalité variable, mais toujours négative: paternalisme, mépris, agressivité – et c'est à la limite ce tutoiement violemment agonal, souvent associé au langage de l'insulte ("tu ne pourrais pás faire attention, connard?"), et bien attesté sur lês routes françaises; ou encore, cet emploi "(néo-) colonialiste" aux connotations si déplaisantes qu'on peut parfois, par une sorte d'hypercorrection, et pour conjurer certains effets indésirables, préférer le "vous" à un "tu" qui serait par ailleurs normal. (Orecchioni, 1992: 61)

Para ela, tudo sempre dependerá do cenário interlocutivo: em determinadas circunstâncias, o 'você' usado no lugar do 'senhor(a)' poderá ser interpretado como uma ofensa (cf. Cena 15), em outros cenários, o uso do(a) 'senhor(a)'(a) pode tornar a relação muito distante, fria ou hostil; afetando seu desenvolvimento harmonioso, gerando, deste modo, o uso do 'você' para a retomada do equilíbrio interacional (cf. Cena 14).

3.2 As relações verticais e os 'taxemas'

Diferentemente das relações horizontais, em que os interactantes que participam da interação estão em posição de igualdade, nas relações verticais, eles ocupam diferentes posições, o que as tornam dissimétricas.

> Quer a chamemos de "poder", "hierarquia", "dominação" ou "relação de lugares", essa dimensão remete ao fato de que os parceiros em presença não são sempre iguais na interação: um dentre eles pode se encontrar numa "alta" posição de "dominante', enquanto o outro está localizado numa "baixa" posição de "dominado". (Orecchioni, 2006: 69)

Nestas relações, os papéis interacionais podem ser 'separados' por idade, classe social, cargo ocupado etc.

Assim como nas relações horizontais, também nas verticais a autora propõe a existência de unidades que ela chamará de 'taxemas' (cf. Orecchioni, 2006). Eles se distinguirão em 'taxemas de posição alta' e 'taxemas de posição baixa' (Orecchioni, 2006: 70).

Eles são divididos em:

a. Marcadores Não Verbais e Paraverbais:

a1. Não Verbais: são considerados marcadores não verbais:

i. a **aparência física e modo de se vestir -** são exemplos de taxemas de posição alta: o uniforme do juiz de futebol, jaleco médico, beca do juiz etc;

> **CENA 12:**
>
> **Vestido de Noiva (1993 [1943]: 349) – 3 prostitutas/jovem senhora:**
>
> (Luz em resistência no plano da alucinação, três mesas, **três mulheres escandalosamente pintadas, com vestidos berrantes e compridos. Decotes.** Duas delas dançam ao som de uma vitrola invisível, dando uma vaga sugestão lésbica. **Alaíde, uma jovem senhora, vestida com sobriedade e bom gosto**, aparece no centro da cena. **Vestido cinzento e uma bolsa vermelha**.)

Nesta cena, que inicia a peça Vestido de Noiva (1993 [1943]), temos a orientação do autor a respeito da aparência física e modo de se vestir das personagens presentes na ação. Nela, ele procura ressaltar as diferenças existentes entre elas, através dos taxemas: a) para a aparência física, de um lado, estão as prostitutas 'escandalosamente pintadas' e do outro, 'uma jovem senhora, vestida com sobriedade e bom gosto'; e, b) para o modo de se vestir, as três mulheres estão 'com vestidos berrantes e compridos. Decotes.' enquanto Alaíde usa um 'vestido cinzento e uma bolsa vermelha'. As escolhas lexicais reforçam a ideia da contradição: o advérbio 'escandalosamente' acompanhando o adjetivo 'pintada', aumenta o exagero da ação de se maquiarem (associado, socialmente, às prostitutas) em oposto ao vestir-se com 'sobriedade e bom gosto' de Alaíde, adjetivos estes que ressaltam a diferença social existente entre elas; assim como as escolhas das cores de seus vestidos: para as três mulheres, 'vestidos berrantes', e para a jovem senhora, 'vestido cinzento'. A 'bolsa vermelha' pode ser um indicador da vontade de Alaíde de fazer parte daquele universo,

mas isso é apenas especulação por parte da autora deste trabalho. Podemos, portanto, baseando-nos nos taxemas propostos por Orecchioni (2006), considerar ser esta uma relação vertical.

ii. a **organização do espaço comunicativo**, disposição das cadeiras;

iii. as **posturas corporais**, se dominadoras ou dominadas, arrogantes ou humildes.

Vejamos o exemplo abaixo:

CENA 13:

A Mulher sem Pecado (1993 [1941]: 312) – patrão/empregado:

OLEGÁRIO: (explodindo, agressivo) – E D. Lídia o quê?... (**impulsiona a cadeira para junto de Joel, que recua alarmado**) Lídia o quê?... (silêncio) Você chegou cheio de dedos – com mil e uma reticências – e agora diz as coisas espontaneamente! Quem mandou você dizer isso? Falar na minha primeira mulher?
JOEL: (**alarmado**) – Mas o que é isso, doutor Olegário, que é isso?

A postura corporal de Olegário, descrita pela rubrica 'impulsiona a cadeira para junto de Joel' pode ser considerada como dominadora e/ou arrogante devido à reação de Joel 'que recua alarmado', reação esta, ocorrente quando uma pessoa se sente ameaçada por algo. Segundo Orecchioni (2006), este é um taxema de posição alta, cujo marcador é o de postura corporal.

a2. <u>Paraverbais:</u> os marcadores paraverbais das relações verticais são a intensidade vocal e o tom utilizado.

CENA 14:
Viúva, porém Honesta(1993 [1957]:434) – Patrão/Empregado:
DR. J.B.: (**berrando**) Por extenso, nome por extenso!
PARDAL: Dr. J.B. de Albuquerque Guimarães!

O taxema paraverbal ocorre através do verbo 'berrar', que demonstra a intensidade vocal utilizada por Dr. J.B. para intimar e obter a informação desejada de Pardal. Este pode ser considerado um indicador, segundo Orecchioni (2006), de que esta é uma relação vertical.

b. <u>Marcadores Verbais:</u>

b1. <u>As Formas de Tratamento:</u> assim como nas relações horizontais, também nas verticais Orecchioni (2006) estabelece dois marcadores: 1) os 'pronomes de tratamento' 'você' e 'senhor', que quando usados dissimetricamente, 'você/senhor', aponta em direção a uma relação fortemente hierarquizada, em que o participante que utiliza 'você' apropria-se da posição alta da interação e o participante que utiliza 'senhor', apropria-se

da posição baixa; e 2) os ‘nomes de tratamento’, que são todos os tipos de títulos, como ‘mestre(a)’, ‘doutor(a)’, ‘dona’ etc, e os termos de parentesco, como ‘pai’, ‘mãe’, ‘tio(a)’, ‘avó(ô)’ etc.

Vejamos os exemplos:

CENA 15:
A Mulher sem Pecado (1993 [1941]: 302) – patrão/empregada:
INÉZIA (nervosa, voltando com o prato) – **Doutor**, outra vez ela não quer comer!
OLEGÁRIO: (com irritação) – Não quer!... **Você** precisa ter paciência – que diabo!

CENA 16:
Viúva, porém Honesta (1993 [1957]: 435) – patrão/empregado:
DR. J.B.: Outra vez e sempre! Ou **você** ignora que minha filha é viúva? E não uma viúva sentada, como há milhares, há milhões! Antes de fazer suas manchetes, pense na viuvez de minha filha, Pardal!
PARDAL: Tem razão, **mestre**!

Em ambas as cenas, temos os personagens assumindo os papéis interacionais de patrão/empregada(o), papéis estes considerados, canonicamente, como hierarquizados socialmente. Esta verticalização da relação pode ser justificada, segundo os taxemas de Orecchioni (2006), como correta, já que, os participantes que assumem a posição alta se dirigem aos seus destinatários pelo pronome ‘você’, (cf. Olegário, Cena 15 e Dr. J.B., Cena 16), enquanto os participantes que assumem a posição baixa usam os nomes de tratamento ‘doutor’ (cf. Inézia, Cena 15) e ‘mestre’ (cf. Pardal, Cena 16).

c. Os Atos de Fala: são taxemas que, segundo Orecchioni, constituem “[...] a categoria mais rica e mais complexa no conjunto dos marcadores verbais da relação de lugares.” (2006: 72). Para ela, atos como ordenar, proibir, autorizar, aconselhar, criticar, reprovar, refutar, insultar, entre outros, ocorrem quando um dos interactantes (F1) se coloca na posição alta da interação em relação ao seu interlocutor (F2). Verificamos também a ocorrência de determinados outros tipos de atos, como desculpar-se, confessar-se, retratar-se, autocriticar-se, que são aqueles produzidos quando um dos interactantes (F1) se coloca ou é colocado na posição baixa da interação em relação ao seu interlocutor (F2) (cf. Orecchioni, 2006).

Os atos de fala ocorrentes para aqueles que ocupam a posição alta, são considerados, segundo Searle (2002 [1979]), como ‘atos de fala diretivos’, categoria esta que nos interessa particularmente para esta pesquisa e que, portanto, detalharemos adiante. Por este motivo, deixaremos para exemplificar como e em quais circunstâncias ocorrem estes atos na seção que virá a seguir.

4. Os atos de fala

Aquele que pretende observar como ocorrem os atos de fala em processos interacionais, não pode deixar de assumir uma posição face aos conceitos contidos nas teorias de Austin (1990 [1962]) e Searle (1981 [1969]; 2002 [1979] e 2002 [1983]). Buscaremos, nesta seção, demonstrar como ambos desenvolveram suas teorias dos atos de fala, principalmente no concernente aos atos que Searle classificou como 'diretivos', que são aqueles do tipo ordenar, pedir, convidar, mandar, suplicar, pleitear, rezar, rogar, convidar, permitir, aconselhar, afrontar, desafiar e contestar. (cf. Searle, 2002 [1979]: 21).

O interesse por esta categoria se dá, particularmente, por serem eles os atos que serão observados nesta pesquisa.

4.1 John Austin (1990[1962])

Num período em que estudiosos, como Gottlob Frege, Ludwig Wittgenstein, Bertrand Russell e outros, direcionavam suas reflexões às condições de verdade de proposições como 'A terra é redonda', 'A porta está fechada', 'Está chovendo', Austin, por sua vez, buscava atestar a vericondicionalidade de sentenças como 'Eu vos declaro marido e mulher', 'Eu batizo esta criança' ou 'Aceito este homem como esposo'. Para ele, as proposições do primeiro tipo eram declarações cujas condições de verdade podiam ser constatadas, pois nelas havia referência e predicação. E o que teria ele a dizer acerca de proposições do segundo tipo? Para o autor, elas eram um tipo especial de proposição, em que a referência estaria centrada no próprio verbo, uma vez que, um falante, ao proferir algo do tipo 'Eu batizo' não estaria descrevendo o ato de batizar, mas sim, batizando efetivamente alguém. Devido a este fato, não seria possível verificar as condições de verdade dessa sentença, mas sim, suas condições de 'felicidade' (cf. Austin, 1990 [1962]). Inicialmente, Austin nomeia estas proposições como 'sentenças performativas' ou 'proferimentos performativos'. Para ele, o verbo inglês 'to perfom' atuava como um correlativo do substantivo 'ação', portanto, apropriado para definir o tipo de verbo autorreferencial presente naquelas proposições.

Estas reflexões conduziram-no à constatação de haver dois tipos de verbos que orientariam as proposições: os constativos, que eram aqueles das declarações, e performativos, que eram aqueles dos outros tipos de proposições.

Como vimos anteriormente, Austin (1990 [1962]) afirma que, para que os verbos performativos se realizassem, eles deveriam preencher certas condições de felicidade e não condições de verdade. Quais e o que seriam essas condições?

Para ele, estes verbos performativos ocorreriam apenas em circunstâncias especiais e quando proferidos pelas pessoas ideais para tal ação. Exemplificando, um casamento só poderia se realizar se aquele que proferisse 'Eu os declaro marido e mulher' fosse um líder religioso ou um juiz, e que todos estivessem dentro de um templo religioso ou cartório. Só assim, preenchidas estas condições, este ato poderia ser considerado um 'performativo feliz'.

Deste modo, Austin (1990 [1962]) apresenta as regras que nortearão as condições de felicidade:

> (A.1) Deve existir um procedimento convencionalmente aceito, que apresente um determinado efeito convencional e que inclua o proferimento de certas palavras, por certas pessoas, e em certas circunstâncias; e além disso, que
> (A.2) as pessoas e circunstâncias particulares, em cada caso, devem ser adequadas ao procedimento específico invocado.
> (B.1) O procedimento tem de ser executado, por todos os participantes, de modo correto e
> (B.2) completo.
> (τ.1) Nos casos em que, como ocorre com frequência, o procedimento visa à instauração de uma conduta correspondente por parte de alguns dos participantes, então aquele que participa do procedimento, e o invoca deve de fato ter tais pensamentos ou sentimentos, e os participantes devem ter a intenção de se conduzirem de maneira adequada, e além disso,
> (τ.2) devem realmente conduzir-se dessa maneira subsequentemente.
> (Austin, 1990[1962]: 31)[2]

Além das regras extralinguísticas, Austin, ainda, define que, linguisticamente, para que o verbo performativo seja feliz, é necessário que seja proferido por quem 'batiza' (ou realiza o casamento, ou aceita a promessa), no tempo em que este ato estiver ocorrendo, isto é, que o verbo deverá ser proferido na primeira pessoa do singular no presente do indicativo.

Austin (1990 [1962]) verifica que 'ações' realizadas por verbos performativos explícitos, também ocorriam em proposições do tipo 'Saia!', 'Está frio hoje, não?',

2 Estas regras serão revistas, posteriormente, por Searle (1981 [1969]), em sua Teoria dos Atos de Fala, como as regras das condições de conteúdo proposicional, preparatória, de sinceridade e essencial.

‘Estarei lá’, entre tantos outros. Para ele, embora o verbo performativo não esteja explícito (ou fonologicamente realizado), como no caso de ‘Eu os declaro marido e mulher’ ou ‘Advirto que use a escada’, ainda assim, a ‘ação performativa’ ocorre.

Assim, o autor propõe que, em proferimentos deste tipo, ocorrem três atos: o locucionário, que é o ato de dizer algo; o ilocucionário, que é o ato que se realiza ao dizer algo; e o perlocucionário, que é o ato que se realiza por dizer algo.

O ato locucionário é o ato de ‘dizer algo’, em que a proposição com sua referência e predicação são parte da construção do significado. Nele são considerados os atos fonéticos, os atos fáticos (vocabulário e gramática) e os atos réticos (sentidos e referências). Tomemos como exemplo as expressões ‘Feche a porta’ e ‘Vai atacar’. Embora compreendamos seu sentido, ainda assim, não é possível sabermos, unicamente no nível da enunciação, se é uma asserção, ordem, pergunta ou pedido (cf. Austin, 1990 [1962]).

Os atos ilocucionários são responsáveis pelos diferentes sentidos que as proposições podem apresentar, como vemos nos exemplos ‘Saia!’, ‘Estarei lá.’ e ‘O chofer chegou?’. Em ‘Saia!’, além do sentido da proposição (uma ação futura A de O) ocorre também a força ilocucionária de ordem, que é marcada, linguisticamente, pelo modo do verbo no imperativo e a pontuação (!). Este enunciado pode ser interpretado como ‘Eu ordeno que você saia!’. O mesmo ocorre com ‘Estarei lá.”. Há o sentido da proposição (uma ação futura A feita por F) junto à sua força ilocucionária de ‘promessa’, que será representada por ‘Eu prometo que estarei lá.’, e na terceira, ‘O chofer chegou?”, o sentido da proposição (há um chofer que estava fora) está acoplado à força ilocucionária de ‘pergunta’, que será interpretada como ‘Eu pergunto se o chofer chegou.’ (cf. Austin, 1990 [1962]).

Segundo Austin (1990 [1962]), para determinarmos a maneira como um ato ilocucionário é realizado, é necessário indicar de que maneira estamos usando a locução, se estamos perguntando ou respondendo algo, se o que estamos fazendo é anunciando um veredito, ou pronunciando uma sentença, marcando um compromisso etc.

Por último, temos o ato perlocucionário que são as reações, os efeitos causados no ouvinte. “Dizer algo frequentemente, ou até normalmente, produzirá certos efeitos ou consequências sobre os sentimentos, pensamentos, ou ações dos ouvintes, ou de

quem está falando, ou de outras pessoas." (Austin, 1990 [1962]: 89), como é o caso de 'Ele me persuadiu a atirar nela' ou 'Ele me impediu de agir no impulso'.

Ainda para diferenciar um constatativo de um performativo, Austin propõe uma sistematização: a) relativa à dimensão de felicidade/infelicidade (cf. Austin, 1990: 31), b) relativa à ocorrência da força ilocucionária, e c) relativa à dimensão de verdade ou falsidade contida em sua proposição.

Assim, Austin propõe uma especificação que possibilita ao analista verificar a que tipo de classe o ato ilocucionário pertence:

1. Veriditivos: são todos os verbos que emitem "[...] juízo, oficial ou extra-oficial, sobre evidências ou razões quanto ao valor ou fato, na medida em que estes são passíveis de distinção" (Austin, 1990 [1962]: 124). Pertencem a esta classe verbos como: absolver, considerar (em termos legais), graduar, avaliar, qualificar, computar, colocar, condenar, determinar, interpretar como, constatar, entender, calcular, situar etc. Segue o exemplo.

CENA 17:

Vestido de Noiva (1993 [1943]: 366) – irmã/irmã:

ALAÍDE: (assombrada) – Que é isso? (noutro tom) Eu **acho** que você não está regulando bem!
MULHER DE VÉU: (intimativa) – Sente-se aí. (as duas se enfrentam) Não vai chamar ninguém.

Se os vereditivos são verbos que 'emitem juízo sobre evidências ou razões quanto ao valor ou fato', quando Alaíde expressa sua opinião sobre a sanidade da Mulher de Véu através do verbo 'achar' ('acreditar que', 'crer que'), aquela está emitindo o juízo que faz desta, tornando clara sua 'avaliação' ou 'consideração', preenchendo, portanto, a condição de felicidade necessária para considerar este ato como sendo desta classe. Se estivéssemos frente a um verbo performativo explícito, teríamos algo do tipo 'eu avalio que você não está plena de suas faculdades mentais'. Já para Searle (2002 [1979]), este ato ilocucionário pertence à classe dos Assertivos, cuja representação será 'eu hipotetizo que... '. O propósito ilocucionário é comprometer o falante com o fato de algo ser o caso, com a verdade da proposição expressa, e o estado psicológico é a crença.

2. Exercitivos: é aquele que "[...] consiste em tomar uma decisão a favor ou contra um determinado curso de ação, ou advogá-la. É decidir que algo tem de ser de determinada maneira, em oposição a julgar que tal coisa é assim." (Austin, 1990 [1962]: 126) Para Austin esta é uma classificação ligada à questão do advogar-se algo, de outorgar alguma coisa a alguém. São exercitivos os verbos: nomear, ordenar, suplicar,

degradar, rebaixar (de categoria), demitir, excomungar, dirigir, conceder, proclamar, revogar etc.

CENA 18:

Viúva, porém Honesta (1993 [1957]: 461) – patrão/empregado

DR. J.B.: - Isso mesmo! **Chispa, Pardal!**
PARDAL: - Então, com licença, está na hora!
DR. J.B.: - Volta, Pardal!
PARDAL: - Chamou, ilustre?

Ao considerarmos que os exercitivos são verbos que outorgam alguma coisa a alguém, assumiremos que as proposições em negrito pertencem a esta classe, uma vez que, em ambas, Dr. J.B. proferiu uma ordem, que se realiza, linguisticamente, pelo uso do imperativo[3], que é canônico para ordens no português, e pela pontuação de exclamação (!). O verbo performativo explícito teria sua representação como 'eu ordeno que p'. Segundo a taxinomia alternativa proposta por Searle (2002 [1979]: 21), estas proposições pertencem à classe dos Diretivos, cuja representação também é 'eu ordeno que p', e cujo propósito ilocucionário é o de que são tentativas do falante de levar o ouvinte a fazer algo, e seu estado psicológico é a vontade (ou o desejo).

3. Comissivos: para este tipo de classificação, o importante é o ato de "[...] comprometer quem o usa a uma determinada linha de ação." (Austin, 1990 [1962]: 127). Toma-se por comissivos, verbos como: prometer, jurar, compactuar, contratar, comprometer (-se a), obrigar (-se a), decidir.

CENA 19:

---

3 Em *A filosofia analítica e a linguagem* (1994 [1966]), Emile Benveniste dialoga com John Austin (1990 [1962]) no concernente à dicotomia constativo x performativo.
Para Benveniste (1994 [1966]) os enunciados performativos são aqueles que enunciam um *dictum* e não um *factum*. Eles contêm um verbo performativo na primeira pessoa do presente e são atos de autoridade (ou então, quem o profere deve se comprometer com o ato proferido). Desta maneira, proposições do tipo "*Declaro* aberta a sessão" (sendo proferida por uma autoridade), ou ainda "*Juro* dizer a verdade" são enunciados performativos.
No entanto, Benveniste não considera como performativas, proposições do tipo *Saia!* Ele alega que, embora sejam pragmaticamente uma ordem, linguisticamente, diferem de dizer *ordeno que saia*. Segundo o autor, "o imperativo não é denotativo e não visa a comunicar um conteúdo: caracteriza-se como pragmático e visa a agir sobre o ouvinte, a intimar-lhe um comportamento." (Benveniste, 1994 [1966]: 303-304).
Embora tenhamos em vista as considerações de Benveniste (1994 [1966]), nesta dissertação assumiremos as propostas de Austin (1990 [1962]) e Searle (1981 [1969] e 2002 [1979]), que analisam separadamente o ato locucionário (ou os conteúdos proposicionais) do ato ilocucionário. Desta maneira, enunciados do tipo 'Chispa, Pardal!" serão considerados como uma ordem, cujo propósito ilocucionário é o de F tentar levar O a fazer algo, e seu conteúdo proposicional é o de que O faça uma ação futura. (cf. Searle, 2002 [1979]), aqui representados pelo verbo imperativo 'chispa' e a pontuação exclamativa (!) (cf. Searle, 1981 [1969]: 43-44)

A Mulher sem Pecado (1993 [1941]: 312) – patrão/empregado:

OLEGÁRIO (ameaçador) – Esse negócio do poema não é invenção sua para tirar o lugar do homem mais depressa?
JOEL (atarantado) **– Juro, doutor!** Ele recitou pra mim. (levantando-se) Então, muito obrigado, dr. Olegário. (noutro tom) Ah, outra coisa que o Sampaio disse: que o senhor é um... predestinado.

Os comissivos são aqueles tipos de verbos que comprometem o falante ao ato que está enunciando, como é o caso de jurar. Ao proferi-lo, F estabelece um compromisso com O acerca da verdade daquilo que está afirmando. No caso do exemplo acima, o verbo performativo é explicitado: 'eu juro'. Esta é a única definição de classe que Searle (2002 [1979]) alega ser inatacável em sua contestação às outras definições. Para Searle, estes atos pertencerão à classe dos Compromissivos. O propósito ilocucionário é o de comprometer o falante com alguma linha futura de ação, similar, inclusive, à definição de Austin (1990). Seu estado psicológico é a intenção[4].

4. Comportamentais: esta classe de verbos performativos "[...] incluem a ideia de reação diante da conduta e da sorte dos demais, e de atitudes e expressões de atitudes diante da conduta passada ou iminente do próximo." (Austin, 1990 [1962]: 129), ou seja, estes são verbos que, de certa maneira, poderiam ser (ou estar) associados a questões de polidez de uma língua. São eles: desculpar (-se), agradecer, compadecer, cumprimentar, criticar, censurar, declarar-se ofendido, lamentar etc.

CENA 20:

Anti-Nelson Rodrigues (1993 [1973]: 502) – patrão/empregada:

JOICE – A gente conversa aqui mesmo.
OSWALDINHO – Olha ali, naquela leiteria. Um minuto. Eu preciso dar uma explicação.
JOICE – O senhor não me tratou assim quando me despediu.

Austin coloca o ato de criticar na classe dos comportamentais, já que esta ação inclui a 'ideia de reação diante da conduta e da sorte dos demais', o que pode ser observado na proposição em negrito 'O senhor não me tratou assim quando me despediu.' Vejamos: Joice faz uma crítica à maneira que Oswaldinho a despediu, deixando clara sua desaprovação. Há, portanto, uma 'reação diante da conduta' da maneira de Oswaldinho de agir ao despedi-la. O verbo performativo explícito seria 'eu critico a sua ação de...' Searle (2002 [1979]) coloca o ato ilocucionário de criticar na

4 Em Searle (2002 [1983], o autor traz esclarecimentos importantes a respeito da diferença existente entre Intenção e intenção: "A fim de deixar totalmente clara essa distinção, grafarei com iniciais maiúsculas os termos "Intencional" e "Intencionalidade" em sua acepção técnica. Intencionalidade é direcionalidade; ter a intenção de fazer algo é apenas uma forma de Intencionalidade entre outras." (Searle 2002 [1973]: 4) Trataremos desta questão mais detalhadamente no item 4.2.3 do capítulo I.

classe dos diretivos, cujo propósito ilocucionário é a tentativa de F de levar O a fazer algo ('Joice quer que Oswaldinho não aja como antes'), e o estado psicológico é a vontade (ou desejo).

5. Expositivos: estes são verbos performativos que "[...] se usam nos atos de exposição que consistem em expressar opiniões, conduzir debates e esclarecer usos e referências." (Austin, 1990 [1962]: 130). Austin assume, porém, que alguns destes verbos podem causar confusão quanto à sua classe, como ocorre com analisar, classificar e interpretar, que poderiam ser considerados como vereditivos e não expositivos. Como expositivos, o autor aponta: afirmar, negar, declarar, jurar, concordar, conjeturar, observar, mencionar, avisar, exemplificar, referir (-se a), postular, concluir etc.

CENA 21:

Viúva, porém Honesta (1993 [1957]: 449) – médico/paciente:

IVONETE – Não dói?
JOEL – Te juro!

Austin (1990 [1962]) considerou o verbo performativo jurar como um expositivo (e também como um comissivo, como vemos na Cena 23 acima). Ao definir o que é um expositivo, o autor afirma que estes são verbos que consistem em expressar opiniões, conduzir debates e esclarecer usos e referências. Pois bem, é possível considerarmos o ato de jurar como alguma destas ações? Jurar compromete quem o usa a uma determinada linha de ação ou expressa opinião sobre algo? Conduz qual tipo de debate? A qual categoria caberia ao analista colocá-lo? Questionamentos deste teor nortearam os estudos em Searle (2002 [1979]), que culminaram na propositura de uma taxinomia alternativa à de Austin (1990 [1962]), como veremos a seguir.

4.2 John Searle

Trataremos, nesta seção, das regras propostas por Searle em sua teoria (1980 [1969]; 2002 [1979] e 2002 [1983]) para analisarmos os atos de fala.

Ele a desenvolve em três obras: *Speech Acts: An Essay of Philosophy of Language*, de 1969; *Expression and Meaning*, de 1979; e *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*, de 1983. Utilizamos nesta pesquisa as versões portuguesa e brasileira,

publicadas posteriormente, e nos reportaremos a elas como, respectivamente, (1980 [1969]); (2002 [1979]) e (2002 [1983]).

Faremos uma breve incursão em cada uma dessas obras, buscando demonstrar os caminhos e conceitos propostos pelo autor para compor sua teoria como a conhecemos hoje.

4.2.1 Atos de Fala, (1981 [1969])

Em Searle (1981 [1969]), o autor aborda questões concernentes à estruturação e sistematização das regras que conterão as condições necessárias para verificar a ocorrência dos atos ilocucionários.

Nele, o autor apresenta o princípio que norteará toda sua teoria: o da 'expressabilidade': "[...] tudo o que se quer dizer pode ser dito." (Searle (1981 [1969]:30). Ou, desenvolvendo-o como uma regra, temos

> [...] para toda a significação X, e para todo o locutor L, cada vez que L quer dizer (tem a intenção de transmitir, deseja comunicar numa enunciação, etc.) X, é possível haver uma expressão E tal que E seja uma expressão exacta, ou uma formulação de X. Simbolicamente: (L) (X) (L quer dizer → P (∃ E) (E é uma expressão exata de X) (Searle, 1981 [1969]:31)

Para Searle, sempre haverá um meio de o falante expressar exatamente aquilo que intenciona transmitir. Ele se valerá de todos os recursos existentes em sua língua para explicitar seus pensamentos. Searle afirma que, quando alguém realiza um proferimento, três atos ocorrem simultaneamente: 1) o falante deve enunciar morfemas, frases, palavras, ou seja, executar 'atos de enunciação'. Numa sentença do tipo 'Maria saiu', os atos de enunciação serão: os fonemas (/m/, /a/, /r/, /i/, /s/, /u/), os morfemas (substantivo 'Maria', raiz do verbo 'sai-', marca de 3ª pessoa do singular do indicativo do pretérito perfeito '-u'), as palavras 'Maria' e 'saiu', a frase 'Maria saiu', cujo sujeito é 'Maria' e o predicado 'saiu'; 2) ele deve referir e predicar algo quando enuncia, ou seja, executar 'atos proposicionais'. Utilizando o mesmo exemplo do item 1, 'Maria saiu', a referência é 'Maria' e a predicação, 'sair'; e, 3) ele poderá afirmar, perguntar, ordenar, prometer, pedir, querer etc, e estará, desta maneira, executando 'atos ilocucionários' (cf. Searle, 1981 [1969]), que, se considerarmos ainda o exemplo de 1, 'Maria saiu', poderemos ter uma pergunta 'Maria saiu?', uma afirmação 'Maria saiu.', uma ordem 'Maria, saia!' ou um pedido 'Maria, saia, por favor?'. Em todas as

situações, a referência continua sendo 'Maria' e a predicação 'sair'. Apenas teremos, nos dois últimos atos, ordenar e pedir, fonemas, morfemas e palavras diferentes.

Estas reflexões conduzem Searle à propositura de uma forma que represente, de maneira geral, os atos ilocucionários: ***F(p)***, onde "F" indica a força ilocucional e "p" exprime as proposições. Esta fórmula proposicional será retomada posteriormente em (2002 [1979]), quando o autor apresenta as classes dos atos, como veremos adiante.
Ainda como marcadores da força ilocucionária, Searle (1980 [1969]) atesta ser necessário considerar as entoações, pontuações, ordem das palavras, modo do verbo, bem como o contexto quando este estiver sendo observado em processos discursivos.

No capítulo 3, o autor define as regras que sistematizarão e orientarão as análises dos atos ilocucionários, que são: **1)** as **de conteúdo proposicional**, que conterão as informações necessárias a respeito das proposições, como podemos verificar nas promessas, em que ocorre "[...] um ato futuro A de F", ou nos pedidos ou aconselhamentos, em que ocorre "um ato futuro A de O" (Searle, 1980 [1969]: 88-89); **2) as preparatórias**, que são condições que possibilitam ao analista verificar a diferença ocorrente entre as forças ilocucionárias. Tomemos como exemplo os atos de aconselhar e pedir. Para aconselhar, Searle propõe que: "I) F tem alguma razão para acreditar que A beneficiará O; e, II) Não é óbvio nem para F nem para O que O fará A no decurso normal dos acontecimentos"; e para pedir, ele propõe que: "I) O está em condições de realizar A. F acredita que O esteja em condições de realizar A.; e, II) Não é óbvio nem para F nem para O que O realizará A no decurso normal dos acontecimentos, por deliberação própria." (Searle, 1981 [1969]: 88-89); **3) as de sinceridade**, que são as condições que demonstram as 'intenções' do falante em relação ao ouvinte quando profere algo, por exemplo, em aconselhar, "F **acredita** que A beneficiará O" (Searle, 1980 [1969]: 89, grifos nossos). Crer, portanto, é a intenção que orienta a força ilocucionária; e **4) as essenciais**, que são aquelas condições que permitem verificar como as intenções serão realizadas. O ato de pedir requer que a condição que "Vale como uma tentativa de conseguir que O faça A" (Searle, 1980 [1969]: 89) seja preenchida para que o pedido não seja infeliz.

4.2.2 Expressão e Significado: (2002 [1979])

A obra de Searle (2002 [1979]) é composta por sete capítulos: 1º) Uma taxinomia dos atos ilocucionários, 2º) Os atos de fala indiretos, 3º) O estatuto lógico do discurso ficcional, 4º) Metáfora; 5º) Significado literal; 6º) Referencial e atributivo, e 7º) Os atos de fala e a linguística recente. Interessa-nos os dois primeiros capítulos, por estarem contidos neles as taxinomias que se referem à classificação dos atos de fala. Abordaremos, desta maneira, ainda que brevemente, cada um desses capítulos adiante.

a. Uma 'taxinomia alternativa', Searle (2002[1979])-Austin (1990)

> No primeiro ensaio mostro que, se tomarmos o ato ilocucionário (isto é, o ato ilocucionário como um todo, com a sua força ilocucionária e seu conteúdo proposicional) como a unidade de análise, o que acredito que devamos fazer por razões de outra ordem (ver Searle, 1969, cap. 1), veremos que há cinco maneiras gerais de usar a linguagem, cinco categorias gerais de atos ilocucionários. Dizemos às pessoas como as coisas são (Assertivos), tentamos levá-las a fazer coisas (Diretivos), comprometemo-nos a fazer coisas (Compromissivos), expressamos nossos sentimentos e atitudes (Expressivos) e provocamos mudanças no mundo através de nossas emissões linguísticas (Declarações) (Searle, 2002 [1979]: X)

Se em Searle (1980 [1969]) o autor propõe regras que possibilitam classificar os atos de fala (as condições de felicidade: as de conteúdo proposicional, as preparatórias, as de sinceridade e as essenciais), em Searle (2002 [1979]), ele proporá uma nova taxinomia para os atos de fala, visando aprimorar ainda mais a sistematização para a análise destes fenômenos.

Para tanto, Searle inicia suas reflexões contestando as cinco classes propostas por Austin (1990 [1962]), a dos Veriditivos, dos Exercitivos, dos Comissivos, dos Comportamentais e dos Expositivos (cf. Austin, 1990 [1962]). Searle alega que o problema mais grave é o fato de Austin não apresentar um conjunto claro de princípios que possam orientar, objetivamente, o analista a observar os atos de fala.

> O ponto fraco mais importante da taxionomia é simplesmente o seguinte: Não há nenhum princípio, ou conjunto de princípios, claro e consistente na base dos quais a taxinomia esteja construída. Apenas no caso dos Compromissivos Austin usou, clara e inequivocamente, o propósito ilocucionário como a base da definição de uma categoria. (Searle, 2002 [1979]: 15)

Desta maneira, Searle apresenta um conjunto de critérios que ele define como 'doze dimensões significativas de variações', que diferenciam um ato ilocucionário de

outro. São eles: 1) Diferenças quanto ao propósito do (tipo de) ato; 2) Diferenças quanto à direção do ajuste entre as palavras e o mundo; 3) Diferenças quanto aos estados psicológicos expressos[5]; 4) Diferenças quanto à força ou vigor com que o propósito ilocucionário é apresentado; 5) Diferenças quanto ao estatuto ou posição do falante e do ouvinte, no que isso concerne à força ilocucionária da emissão; 6) Diferenças quanto ao modo como a emissão se relaciona com os interesses do falante e do ouvinte; 7) Diferenças quanto às relações com o resto do discurso; 8) Diferenças quanto ao conteúdo proposicional determinadas pelos dispositivos indicadores da força ilocucionária; 9) Diferenças entre os atos que devem sempre ser atos de fala e os que podem, mas não precisam, ser realizados como atos de fala; 10) Diferenças entre os atos que requerem e os que não requerem instituições extralinguísticas para sua realização; 11) Diferenças entre os atos em que o verbo ilocucionário correspondente tem um uso performativo e aqueles em que isso não acontece; e, 12) Diferenças quanto ao estilo de realização do ato ilocucionário.

Segundo Searle, a 'taxinomia alternativa' (à de Austin) para classificar os atos ilocucionários deverá ser composta pela sua força ilocucionária, pela direção de ajuste (palavra-mundo ou mundo-palavra, ou ambos, ou ausência dela), pelo estado psicológico expresso nesta categoria (crença, desejo, etc) e pelo seu conteúdo proposicional. Estas categorias terão fórmulas do tipo '!↑W (O faz A)', que serão interpretada como: o propósito ilocucionário são tentativas do falante de levar o ouvinte a fazer algo (!), sua direção de ajuste é mundo-palavra (↑), o estado psicológico é o querer (W) e o conteúdo proposicional é sempre que o ouvinte O faça uma ação futura A (O faz A). As fórmulas estão à frente de cada uma das classes seguidas de suas descrições.

i. <u>Assertivos</u> **(⊢↓B (p))***:* "O propósito dos membros da classe assertiva", diz Searle, "é o de comprometer o falante (em diferentes graus) com o fato de algo ser o caso, com a verdade da proposição expressa. Todos os membros da classe assertiva são avaliáveis na dimensão de avaliação que inclui o *verdadeiro* e o *falso*. A direção de ajuste é palavra-mundo, o estado psicológico expresso é a Crença (que p)." (Searle, 2002 [1979]: 19). São atos ilocucionários assertivos: sugerir, insistir, hipotetizar, enunciar (categoricamente), gabar-se, reclamar, concluir, deduzir. Para o autor, a

5 Podemos considerar os estados psicológicos como sendo a condição de sinceridade proposta no capítulo 3 de Searle (1980 [1969]), e aquilo que o autor denominou, mais tarde em Searle (2002 [1983), como a Intencionalidade.

maioria dos atos que Austin (1990 [1962]) apresenta como expositivos são parte desta classe: afirmar, negar, declarar, descrever, classificar, identificar, avisar etc.

CENA 22:

Valsa n. 6 (1993 [1951]: 398) – menina/plateia:

SÔNIA: (amável e **informativa**, para a plateia) – **Na minha família** – e graças a Deus – **nunca houve um caso de loucura...** (grita, exultante) Parente doido, não tenho!

A proposição em negrito reflete a necessidade de F de levar O a acreditar na afirmação que foi proferida. Segundo Searle (2002 [1979]), ela preenche as condições de felicidade para que o ato ocorrente se realize se, o propósito ilocucionário 'é o de comprometer F com o fato de algo se o caso, com a verdade da proposição expressa', que é o que ocorre neste exemplo, seu estado psicológico é o Crer (que p), ou seja, F acredita que O acreditará na verdade de sua proposição. Portanto, podemos classificá-la como uma proposição cujo ato ilocucionário é Assertivo.

ii. <u>Diretivos</u> **(!↑W (O faz A)):** esta é a classe em que "[...] Seu propósito ilocucionário consiste no fato de que são tentativas (em graus variáveis e por isso são, mais precisamente, determinações do determinável que inclui tentar) do falante de levar o ouvinte a fazer algo. (...) A direção do ajuste é mundo-palavra e a condição de sinceridade é a vontade (ou desejo). O conteúdo proposicional é sempre que o ouvinte O faça alguma ação futura A" (Searle, 2002 [1979]: 21). O autor considera atos ilocucionários desta classe: ordenar, pedir, convidar, mandar, suplicar, pleitear, rezar, rogar, convidar, permitir, aconselhar, afrontar, desafiar, contestar, perguntar etc. Muitos dos atos que Searle classificou como diretivos estão na classe dos exercitivos de Austin, ou dos comportamentais. Searle procura solucionar esta questão afirmando que o que conduz estes atos a pertencerem à mesma classe é o fato de terem o mesmo propósito ilocucionário, guardados seus graus de variabilidade.

CENA 23:

Viúva, porém Honesta (1993 [1957]: 436) – contratante/contratado:

DR. J.B.: - Contenha-se, Diabo da Fonseca, e seja um dos nossos. **Abarranque-se**.
DIABO DA FONSECA: (senta-se) – Obrigado.

Nesta cena, Dr. J.B (F), o contratante, deseja que seu convidado, que é contratado por ele (O) se contenha e ele deixa clara sua vontade através da ordem. Vejamos: o propósito ilocucionário é preenchido quando observamos que F tenta fazer

O realizar algo, ou seja, Dr. J.B tenta fazer o Diabo se conter e se sentar (que tem suas condições de felicidades satisfeitas, como vemos pela rubrica 'senta-se'). O estado psicológico é a vontade de F que O se contenha e se sente, ações estas que ocorrerão futuramente. Esta, portanto, é uma proposição em que o ato ilocucionário é ordenar e pertence à classe dos diretivos.

CENA 24:

Vestido de Noiva (1993 [1943]: 366) – irmã/irmã:

ALAÍDE: (erguendo-se) – Então não fale nesse tom!
MULHER DE VÉU: (agressiva) – **Falo, falo – e se você duvida**, **faço escândalo agora mesmo**. **Aqui, quer ver**?

Nesta cena, o ato ilocucionário é desafiar, que também ocorre na classe dos diretivos. Para esclarecer como se dá a ocorrência deste ato, desenvolvemos o seguinte raciocínio: Alaíde (F) quer que a Mulher do Véu (O) pare de falar num determinado tom. O não apenas se recusa a cumprir o pedido (ou ordem) de F, como também continua falando no tom indesejado e ainda ameaça fazer um escândalo, o que contraria o pedido (ou ordem) de F (que a O pare de falar no tom). O se recusa fazer A e faz B para desafiar F, quando profere a proposição em negrito 'Falo, falo', recusando cumprir a ordem dada por F. A seguir, a Mulher de Véu, que passa a ser falante (F) ameaça Alaíde, que passa a ser ouvinte (O), através da proposição em negrito 'e se você duvida, faço escândalo agora mesmo. Aqui, quer ver?'. O propósito ilocucionário é o de F tentar fazer O realizar o que F quer, ameaçando O caso não faça. O estado psicológico é que F deseja que O realize sua vontade. O conteúdo proposicional é o de que O faça o que F quer que seja feito, num futuro próximo.

iii. <u>Compromissivos</u> **(C↑I (F faz A)):** Estes "são os atos ilocucionários cujo propósito é comprometer o falante (também neste caso, em graus variáveis) com alguma linha futura de ação." (Searle, 2002 [1979]: 22). Sua direção de ajuste é mundo-palavra e o estado psicológico, a intenção. O conteúdo proposicional é sempre que o falante F faça alguma ação futura A. Para Searle, por ser esta a única classe cuja definição de Austin (1990) é inatacável, ele a manterá em seu propósito ilocucionário. Esta classe é composta pelos verbos prometer, comprometer (-se), compactuar, obrigar (-se a), contratar, dar (a palavra a), pretender, garantir, jurar etc.

CENA 25:

Anti-Nelson Rodrigues (1993 [1973]: 515) – patrão/empregada:

OSWALDINHO: – Quinze mil cruzeiros por uma hora. **E eu sairia da sua vida**.
JOICE: - O senhor disse que é fácil recusar pouco dinheiro. Acho pouco, dr. Oswaldo. Eu recuso.

Nesta cena, Oswaldinho (F) realiza o ato de prometer na proposição em negrito. F se compromete a realizar a ação futura de 'sair da vida de Joice' (O). Ele demonstra que tem intenção de realizar o ato de sair da vida de O num futuro próximo.

iv) Expressivos **(E Ø (P) (F/O + propriedade)):**[6] "O propósito ilocucionário dessa classe é o de expressar um estado psicológico, especificado na condição de sinceridade, a respeito de um estado de coisas, especificado no conteúdo proposicional" (Searle, 2002 [1979]: 23). São verbos desta classe: agradecer, congratular, desculpar-se etc.

CENA 26:

A Mulher sem Pecado (1993 [1941]: 326) – patrão/empregado:

OLEGÁRIO: (caindo em si) – **Desculpe, Umberto, mas é que eu**... Estou esgotado. Esgotadíssimo. Às vezes, não me controlo. De qualquer maneira, você me deu uma grande notícia. Porque, imagine você, eu cheguei a pensar, quando me disseram que você e Inézia... Pois eu tive medo. (olha para os lados; voz baixa) Olha, eu queria perguntar-te uma coisa, só uma coisa, por despedida. É o seguinte: se uma mulher... Não digo qualquer uma. Mas uma certa mulher...
UMBERTO: Já sei quem é.

A proposição em negrito pertence à categoria dos expressivos, uma vez que Olegário (F) demonstra seu estado psicológico, desculpar-se por alguma ação que considerou ser errada em relação a Umberto (O), através do uso do verbo. Isto demonstra a intenção de F de se desculpar com O por algum erro que cometera.

v. Declarações **(D↕ Ø (p)):** "A característica definidora dessa classe é que a realização bem-sucedida de um de seus membros produz a correspondência entre o conteúdo proposicional e a realidade, a realização bem-sucedida garante a correspondência entre o conteúdo proposicional e o mundo." (Searle, 2002 [1979]: 26). Searle chama a atenção de seus leitores para uma questão importante nesta classe: a distinção que Austin (1990 [1962]) propôs haver entre constativos (emissões que consistem em dizer) e os performativos (emissões que consistem em fazer). Para o autor, o que ele chama de Declaração está incluído na classe dos performativos. O autor afirma também que, assim como os performativos (cf. Austin, 1990 [1962]), é

6 Segundo Orecchioni 2006, os verbos que ela apresenta como aqueles usados por quem ocupa a posição baixa na interação pertencem a esta categoria: desculpar-se, confessar-se, retratar-se, autocriticar-se etc

necessário existir uma instituição extralinguística efetivamente e que, falante e ouvinte devem ocupar lugares especiais em seus interiores. Para ele, proferimentos do tipo Declarações ocorrem devido a existência de igrejas, fóruns de direito, instituições governamentais, privadas etc.

> **CENA 27:**
>
> **Viúva, porém Honesta (1993 [1957]: 455) – padre/noivos:**
>
> **PADRE: -** Ivonete de Albuquerque Guimarães, é por sua livre e espontânea vontade que vai contrair matrimônio com o crítico Dorothy Dalton?
> **IVONETE: -** Sim.
> **PADRE**: – Dorothy Dalton, crítico de teatro, foragido do SAM, é por sua livre e espontânea vontade que vai contrair matrimônio com Ivonete de Albuquerque Guimarães?
> **DOROTHY**: Sim.
> **PADRE**: Assim sendo, **declaro**-vos marido e mulher.

Nesta cena temos a representação, a mais fiel possível, de um casamento, em que há o padre, os noivos e os convidados. Após a execução dos rituais necessários para que o casamento se efetue, o Padre (F), ao final de tudo, declara, noivo e noiva, casados. Este ato só pode ocorrer por ser F instituído de poderes para que o conteúdo proposicional que produz a correspondência entre o conteúdo proposicional e a realidade, torne a realização bem-sucedida, garantindo a correspondência entre o conteúdo proposicional e o mundo, efetuando, portanto, tal realização. A partir do momento em que F profere 'declaro-vos marido e mulher', estabelece-se, definitivamente, o ato de estarem casados. Este é, então, um ato de declaração.

b. Os atos de fala indiretos

Em processos comunicacionais, é sempre muito comum ouvirmos enunciados como: 'a porta está fechada' significando exatamente o que foi proferido, ou seja, que a porta está fechada e não aberta, quebrada, pintada de novo, semiaberta, cerrada, escancarada ou coisas similares. Neste caso, o sentido da proposição significa literalmente o que significa. Não há dúvida alguma naquilo que se intencionou dizer. Por 'porta fechada', não se pretendeu dizer 'João está na escola' ou 'Maria gosta de jujubas'. Portanto, neste caso, o sentido literal proferido, ou seja, a proposição com sua referência e sentido, são suficientes para compreendermos o significado deste enunciado. É possível tanto verificarmos sua vericondicionalidade, como também dizermos que se trata de uma afirmação, cuja classe é a Assertiva, em que o propósito

ilocucional é o de comprometer F com a verdade da proposição. Mas será que é possível dizermos o mesmo de um enunciado do tipo 'Você pode me dizer as horas?'. À primeira vista, este não parece ser um enunciado com problemas para compreensão de seu sentido: temos claros seu conteúdo proposicional e sua força ilocucionária: é uma pergunta em que F pretende verificar se O sabe as horas. Também podemos interpretar que F pretende descobrir se O é capaz de saber as horas. Bem, se olharmos mais atentamente para este enunciado, embora seja verdade que F pretende saber se O tem conhecimento das horas, não é esta a questão principal deste enunciado, menos ainda o é verificar a capacidade de O em saber as horas. Neste caso, diferentemente do nosso primeiro exemplo, em que F proferiu uma afirmação literal, temos aqui, de acordo com Searle, um ato de fala indireto, pois na realidade, F fez um **pedido** para O e não uma **pergunta**. A força ilocucionária do **pedido** está 'escondida' sob a forma de uma **pergunta**. Segundo o autor,

> (...) em atos de fala indiretos, o falante comunica ao ouvinte mais do que realmente diz, contando com a informação de base, linguística e não linguística, que compartilhariam, e também com as capacidades gerais de racionalidade e inferência que teria o ouvinte. Para ser mais específico, o aparato necessário para explicar a parte indireta dos atos de fala indiretos inclui uma teoria dos atos de fala, alguns princípios gerais de conversação cooperativa (alguns dos quais foram discutidos por Grice (1975)) e a informação fatual prévia compartilhada pelo falante e pelo ouvinte, além da habilidade pelo ouvinte, além da habilidade do ouvinte para fazer inferências. (SEARLE, 2002 [1979]: 50)

Consideraremos também, portanto, esta questão como relevante para esta pesquisa, uma vez que, sendo os textos teatrais deste trabalho verossímeis às enunciações reais, poderemos observar neles a ocorrência de atos de fala indiretos, processo este muito produtivo em situação de polidez (cf. Orecchioni, 2006; e Searle 2002 [1979]).

4.2.3 Intencionalidade: (2002 [1983]):

> Intencionalidade é aquela propriedade de muitos estados e eventos mentais pela qual estes são dirigidos para, ou acerca de, objetos e estados de coisas no mundo. (Searle, 2002 [1983]: 1)

Nesta obra, Searle aprofunda seus estudos a respeito da direção do ajuste entre as palavras e o mundo, e também sobre o estado psicológico ou condição de sinceridade presentes nos atos ilocucionários (crenças, desejos, intenções etc.).

Em Searle (2002 [1979]), o autor apresenta uma taxinomia alternativa àquela proposta por Austin (1990 [1962]) para classificar os atos ilocucionários. Para tanto, o autor apresenta uma série de critérios que nortearão a propositura de sua taxinomia: as doze dimensões significativas de variação.

Em relação à direção do ajuste entre as palavras e o mundo, Searle alega que "[...] algumas elocuções têm, como parte de seu propósito ilocucionário, fazer as palavras (mais precisamente, seu conteúdo proposicional) corresponder ao mundo; outras, fazer o mundo corresponder às palavras." (Searle, 2002 [1979]: 4).

E quanto ao estado psicológico, segundo Searle, o falante que enuncia, assevera, afirma, explica que *p*, estará expressando a crença de que *p*, bem como aquele que ordena, manda ou pede que O faça A, estará expressando um desejo (ou vontade) de que O faça A, e assim se sucede com todos os atos ilocucionários. (cf. Searle, 2002 [1979]: 6)

Searle (2002 [1983]) é uma obra composta por dez capítulos: 1) A natureza dos estados Intencionais; 2) A Intencionalidade da percepção; 3) Intenção e Ação; 4) Causação Intencional; 5) O Background; 6) Significado; 7) Relatos intencionais de estados Intencionais e ato de fala; 8) Estarão os significados na cabeça? 9) Nomes próprios e Intencionalidade; e 10) Epílogo: A Intencionalidade e o cérebro.

O autor, desde o início de seus estudos, pretendeu estabelecer uma correlação entre mente e linguagem (cf. Searle, 2002 [1983]).

Segundo o autor, a capacidade dos atos de fala em representar objetos e estados de coisas no mundo está associada a uma capacidade biológica fundamental da mente (que ele assume como sendo o cérebro) em "[...] relacionar o organismo ao mundo por meio de estados mentais como a crença e o desejo, e em especial através da ação e da percepção." (Searle, 2002 [1983]: VII-VIII).

Para o filósofo, as sentenças, sejam elas proferidas através dos sons ou dos sinais gráficos, são objetos no mundo cuja capacidade de representar não é intrínseca a eles, mas sim, derivada da Intencionalidade. Já a Intencionalidade dos estados mentais, ela mesma, não provém de estados mentais anteriores, mas sim, é intrínseca a eles (cf. Searle, 2002 [1983]: VIII).

Ainda sobre este fato, Searle afirma que

> Um agente usa uma sentença para fazer um enunciado ou fazer uma pergunta, mas não *usa* desse modo suas crenças e seus desejos – ele simplesmente os tem. Uma sentença é um objeto sintático ao qual são

> impostas capacidades representacionais: crenças, desejos e outros estados Intencionais não são, como tais, objetos sintáticos (embora possam ser, e normalmente sejam, expressos em sentenças) e suas capacidades representacionais não são impostas, mas intrínsecas. Tudo isso é compatível com o fato de ser a linguagem essencialmente um fenômeno social e serem as formas de Intencionalidade a ela subjacentes. (Searle, 2002 [1983]: VIII)

Para Searle, os fenômenos mentais possuem sua base biológica, uma vez que eles são causados pelas operações do cérebro e, ao mesmo tempo, realizados na estrutura do cérebro. Segundo o autor, a solução para o problema "mente-corpo" não estaria em negar a realidade dos fenômenos mentais, mas sim, em estimar corretamente sua natureza biológica (cf. Searle, 2002 [1983]: X). Portanto, para ele, o papel da Intencionalidade está na estrutura da ação, não apenas na descrição da ação.

Por ser a Intencionalidade intrínseca aos estados mentais, segundo Searle, será ela que direcionará as ações, lembrando que, para o autor, os atos de fala são ações, portanto, crenças, desejos, medos, intenções[7] etc são direcionados pela Intencionalidade.

Searle (2002 [1983]) considera estados mentais, que podem ser considerados Intencionalidade: crença, temor, esperança, desejo, amor, ódio, aversão, agrado, desagrado, dúvida, alegria, exaltação, ansiedade, perplexidade, perdão, vergonha e desapontamento. Estes são alguns exemplos, havendo muitos outros ainda.

Para encerrar esta breve introdução acerca da Intencionalidade, apresentamos mais uma afirmação de Searle acerca do tema:

> [...] poderei vivenciar o estado Intencional sem que o objeto ou o estado de coisas a que ele está "direcionado" sequer exista. Posso esperar que esteja chovendo mesmo que não esteja chovendo e posso acreditar que o Rei da França é calvo, mesmo que não exista nenhum Rei da França. (Searle, 2002 [1983]: 6)

---

7 Searle faz uma distinção entre Intenção e intenção, grafando com letra maiúscula a Intenção que for referente à Intencionalidade, que é direcionalidade para o autor, e a com letra minúscula a intenção, que é apenas uma forma de Intencionalidade. (cf. Searle, 2002 [1983])

II – Metodologia

1. Material de análise: as peças psicológicas de Nelson Rodrigues

O material de análise a ser utilizado no trabalho são dois textos de Nelson Rodrigues (1912-1980) de sua primeira fase, a das 'Peças Psicológicas' (que chamaremos apenas de peças psicológicas): *A Mulher sem Pecado (1941)*, drama em três atos e três quadros, cuja estreia se deu em 9 de dezembro de 1942, no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, sob direção de Rodolfo Mayer*;* e *Anti-Nelson Rodrigues (1973)*, peça em três atos, cuja estreia aconteceu em 28 de fevereiro de 1974, no Teatro do SNT, Rio de Janeiro, sob direção de Paulo Cesar Pereio.

O exemplar que utilizamos nesta dissertação foi o *Teatro completo: volume único / Nelson Rodrigues*, Editora Avelar, edição de 1993, que é composto da seguinte maneira: 1) Organização geral e Prefácio de Sábato Magaldi (1993: 11-131); 2) Fortuna Crítica (1993: 132-288), com vários ensaios sobre a obra de Nelson Rodrigues, todos escritos por personalidades do cenário teatral e da literatura, dentre eles, Pompeu de Souza, Pedro Dantas, Manuel Bandeira, Menotti del Picchia, Ruy Castro, Edélcio Mostaço entre tantos outros; 3) as dezessete peças teatrais de Nelson Rodrigues (1993: 297-1.131). Esta edição contém 1.134 páginas.

Para a escolha do material, dois foram os critérios norteadores: a) *a unidade temática das peças,* que exploram a dimensão psicológica das personagens; e b) *a verossimilhança entre as relações interacionais ficcionais dos textos com as relações interacionais reais*. Nelson Rodrigues, também é um grande cronista da vida carioca, por hipótese, seus diálogos procuram imitar os traços da linguagem ordinária que nos interessa analisar.

A escolha do autor obedeceu a dois critérios: a) *o linguístico*. A competência linguístico-comunicativa de Nelson Rodrigues torna possível demonstrar como o autor marca os atos de fala em processos interacionais, em razão da verossimilhança ocorrente entre as relações interpessoais propostas nos textos escritos e as relações interpessoais reais que acontecem entre falantes do português brasileiro; e b) *a hipótese* de que seus diálogos podem trazer novas nuances para o estudo da semântica dos atos de fala.

2. Construção do *corpus*: seleção das interações e dos diálogos em cada peça

Iniciamos a escolha do *corpus* selecionando três interações em cada uma das peças. O critério utilizado para esta seleção foi o da alocução ocorrente na interação, considerando, em todas elas, o papel do protagonista[8] como o orientador para a construção que pretendemos observar e, também, os papéis interacionais assumidos pelos participantes nas interações, como por exemplo, marido/mulher, pai/filha, irmã/irmã (cf. Orecchioni, 2006).

Para a escolha das cenas, sugerimos que cada uma das peças analisadas é orientada por um "grande ato diretivo", e que este teria sua formação advinda dos "atos-orientadores" que guiam cada uma das interações, que seriam compostos, por sua vez, por "atos menores" ocorrentes em cada cena que compõem a interação. E estes atos seriam constituídos por uma espécie de sequência, conduzidos pela variação do grau da força ilocucionária presente no propósito ilocucionário dos atos diretivos ocorrentes nas cenas. A escolha das cenas foi feita de modo a demonstrar em quais circunstâncias e como os atos diretivos ocorrem e de que maneira eles influenciam na construção dos atos-orientadores das interações. Devido ao caráter interacional do *corpus* a ser analisado, observaremos como ocorrem os atos de fala em ambas as direções: do protagonista para seus contracenantes; e as respostas dos contracenantes para o protagonista.

Tomemos como exemplo, o ato de 'ofender'. Consideraremos que a sequência deste ato diretivo seja composta pelos atos de criticar, insultar e ofender. Suponhamos que exista uma interação cujos interactantes são F1 e F2. F1 é o protagonista e os papéis interacionais são os de marido/mulher. F1 sente muito ciúme de F2 e tem a desconfiança, constante, de que F2 o trai. A interação se estabelece a partir deste sentimento, o ciúme. No intuito de verificar qual ato orienta a cena, adotamos a direção da produção do ato como sendo de protagonista para o outro interlocutor, ou seja, F1 > F2 (em que > é a representação da direção a ser considerada, de F1 para F2). Deste modo, buscando demonstrar a construção do ato de ofender, escolhemos, para cena 1, uma interação em que F1 produz o ato de criticar a ação A de F2, pois, F1 desaprova alguma ação anterior X que F2 faz com certa constância e que gera descontentamento

8 Segundo Patrice Pavis, "[...] Para os antigos gregos, protagonista era o ator que fazia o papel principal. O ator que fazia o segundo se chamava deuteragonista e o terceiro tritagonista. (...) Atualmente, costuma-se referir aos protagonistas como personagens principais de uma peça, os que estão no centro da *ação* e dos *conflitos*." (Pavis, 1999 [1996]: 310)

em F1; na cena 2, F1 produzirá o ato de insultar F2, pois F1 desaprova alguma ação anterior X que F2 faz com certa constância e que gera descontentamento em F1. Como F2 não parou de fazer X com a crítica que F1 dirigiu a F2, então F1, na esperança de fazer F2 parar de fazer X, o insulta; na cena 3, o ato produzido será ofender, em que F1 ofende F2 por F2 não ter feito o que F1 quis que F2 fizesse. Feita esta ação, observaremos a construção do ato de ofender. Chamaremos esta relação de 'Interação F1 x F2, ou a construção da ofensa'.

3. A Mulher sem Pecado (1993 [1941]): o ato de comandar

3.1 Sinopse

Este é o primeiro texto dramatúrgico de Nelson Rodrigues, com sua estreia ocorrendo em nove de dezembro de 1942, no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro. Nesta peça, o grande ato diretivo que a orienta, quando observamos a direção Olegário > Lídia, Joel e Umberto, é comandar. Olegário, um rico empresário, é casado com Lídia, filha de uma ex-empregada sua. Ela é dona de uma beleza 'estonteante' (segundo Olegário) e isto acaba por desenvolver nele um ciúme doentio que o leva a fingir estar paralítico para descobrir se ela o trai e com quem. Ele, inclusive, recompensa alguns de seus funcionários, Inézia, Umberto e Joel, para que levem a ele informações acerca de todas as ações de sua esposa. Suas desconfianças se estendem a todas as pessoas que se aproximam de Lídia, incluindo, até mesmo, o meio-irmão dela, Maurício. A instabilidade emocional de Olegário é tão exacerbada que ele ouve vozes (representada pelo 'personagem' Microfone) que o atormentam em muitos momentos da peça. Além da voz, ele também tem alucinações com sua ex-esposa, que está morta. Ela dialoga com ele sobre questões que incitam ainda mais sua loucura, desconfiança e medo de ser traído. Lídia é a única coisa que interessa a Olegário. Não há outro assunto para ele que não seja sua esposa e tudo que se relacione a ela.

Porém, Umberto, chofer da família, percebe a fragilidade emocional de Olegário e se aproveita da situação, manipulando-o com informações obscuras a respeito da fidelidade de sua patroa, inclusive chegando ao disparate de dizer que Lídia olhou para outro homem. O patrão, assustado com a informação, pergunta-lhe a identidade de tal rapaz e Umberto informa ser ele próprio o escolhido. A princípio, Olegário não acredita

no que o empregado lhe informa, dando pouca importância ao ocorrido. Porém, Olegário descobre que Inézia, a outra empregada da casa, fora procurar Umberto com intenções de manter relações sexuais com ele. Esta informação deixa Olegário furioso, porque ele passa a imaginar Umberto e Lídia juntos, o que acaba por conduzir o patrão a despedir o chofer. Neste instante, o empregado conta que seria impossível eles terem relações sexuais porque sofrera um acidente de infância que o deixara aleijado, que o tornara um eunuco. Esta informação tranquiliza Olegário em relação a uma possível traição de sua esposa com o empregado, porém, diferentemente do que dissera a Olegário, o espectador descobre, ao ver Umberto seduzindo Lídia, que ele mentira. E a surpresa é maior ainda quando Olegário descobre, através de Inézia, que Lídia e Umberto fugiram para viver um tórrido romance. Agora Olegário passará pelo seu pior pesadelo: a traição.

A peça está ambientada na mansão do casal. Nela moram marido e esposa; os empregados Umberto e Inézia; a mãe de Lídia, D. Márcia; o meio-irmão de Lídia, Maurício; e a mãe de Olegário, D. Aninha. Apenas Joel não reside ali, mas trabalha na empresa de Olegário e é ele o responsável por levar as informações sobre o que falam de Lídia quando ela vai à fábrica.

3.2 Interação Olegário x Lídia: a construção da ofensa

Esta interação ocorre entre personagens cujos papéis interacionais são os de marido/esposa. A escolha desta relação se deve ao fato de serem, os participantes, relevantes para o estabelecimento da história, uma vez que ambos têm função de protagonismo na composição da peça. Olegário é o marido ciumento, e devido a toda sua insegurança e tentativa de controlar a esposa, as ações cênicas se estabelecem, o que o coloca no papel de protagonista. Lídia é a esposa-alvo de toda insegurança e controle de Olegário, o que a coloca no papel de uma coprotagonista, pois é ela o mote de toda a ação de Olegário para com as outras personagens, inclusive com ela própria. Não houvesse esta relação, não haveria o texto. Nesta interação, buscaremos observar como se estabelece a construção da ofensa, sendo que para tal, apresentamos três cenas cujos atos produzidos pelo protagonista (Olegário) são criticar, insultar e ofender (o *corpus* e as análises detalhadas constam no Capítulo III desta dissertação), e apresentamos também, as respostas da contracenante (Lídia).

3.2.1 Cena 1: ***Olegário > Lídia: criticar*** *(Lídia > Olegário: contestar) – p. 304*

Esta cena inicia a interação entre os participantes. A escolhemos no intuito de observar como o ato de criticar se estabelece e em que medida ele contribui para a produção do ato-orientador da interação (ofender). Olegário, cuja mãe, D. Aninha, tem problemas de saúde decorrentes da idade, é informado por Lídia, sua esposa, que ela continua sem querer se alimentar. Este é o mote para que o marido faça uma crítica à esposa, pois, para ele, Lídia não cumpre suas funções de esposa da maneira que lhe cabe cuidar. Lídia, por sua vez, ao ser criticada, lhe responde com uma contestação à crítica.

3.2.2 Cena 2: ***Olegário > Lídia: insultar*** *(Lídia > Olegário: desafiar) – p. 306*

Esta cena ocorre pouco tempo depois da interação haver iniciado, 'duas páginas' após a primeira interação.[9] Olegário informou Lídia que um primo dela mandou um telegrama avisando que iria passar um período com eles, fator que o deixa bastante irritado, pois para Olegário, todos os homens que se aproximam de Lídia são seus amantes. Lídia, por sua vez, ao ouvir o marido, lhe pergunta se ele começará a incomodá-la novamente, pois caso ele continue, a ação será 'feia' para ele. Ao ouvir esta afirmação, ele a insulta, chamando-a de 'imbecil'. Este ato gera nela o efeito de responder a ele com um desafio.

Selecionamos esta cena por ela nos possibilitar demonstrar um crescente emocional entre ambos os interactantes, e como este crescente, influenciou um aumento na força ilocucionária do ato diretivo produzido pelos participantes.

3.2.3 Cena 3: ***Olegário > Lídia: ofender*** *(Lídia > Olegário: afrontar) – p. 314-315*

Escolhemos esta última cena no intuito de observarmos como se dá a produção da ofensa e quais as condições de felicidades são necessárias para sua produção. Nela, Olegário está no auge de sua irritação, chegando, até mesmo à crueldade, faz uma ofensa à Lídia, chamando-a pelo apelido que ela era conhecida em seu antigo bairro, quando ainda era pobre. A alcunha está diretamente relacionada à índole de Lídia, pois

---

9 No teatro costuma-se "medir" o tempo de uma cena pelo número de páginas que ela possui. Seguindo esta tradição teatral, podemos dizer que esta cena ocorre algo em torno de cinco a dez minutos após a primeira interação contida na Cena 1

ela era assim conhecida por se relacionar com muitos homens antes de se casar com Olegário. Ao ouvir o marido chamá-la pelo apelido que tanto desgosto lhe causara, Lídia, após tentar fazê-lo voltar à realidade, com absoluto desprezo faz-lhe uma afronta para que ele continue dizendo 'V-8' o quanto ele quiser.

3.2.4 A construção da ofensa

Analisadas as três cenas separadamente, observaremos, então, quais são as condições, em processos interacionais, que o ato de ofender necessita para que sua ocorrência se efetue. Estas condições apresentar-se-ão ao investigarmos como e porquê a variabilidade das forças ilocucionárias podem ser responsáveis pela sequência que sugerimos que ocorreria, criticar, insultar e ofender.

3.3 Interação Olegário x Joel: a construção da ameaça

Esta é uma interação que ocorre entre personagens em que os papéis interacionais são os de patrão/empregado. Escolhemos esta relação no intuito de demonstrar como se estabelece a relação entre Olegário e seu empregado. Nela é possível observarmos que Olegário se coloca na posição alta da interação durante todo o tempo em que acontece, diferente o que veremos ocorrer na interação Olegário x Umberto (cf. item 3.4 deste Capítulo). Através dela, buscaremos observar como se estabelece a construção da ameaça, sendo que para tal, apresentamos três cenas cujos atos produzidos pelo protagonista (Olegário) são avisar, advertir e ameaçar (o *corpus* e as análises detalhadas constam no Capítulo III desta dissertação), e observamos também, as respostas do contracenante (Joel).

3.3.1 Cena 1: ***Olegário > Joel: ameaçar > advertir*** *(Joel > Olegário: querer) – p. 310*

Esta é a cena inicial da interação. Nela, pretendemos observar como se estabelece a ocorrência de dois atos diretivos produzidos por Olegário: ameaçar e advertir, e o quê conduziu o falante a diminuir sua força ilocucionária de um ato para outro. Joel é empregado das empresas de Olegário e almeja obter uma promoção. O patrão, sabedor do desejo do empregado, promete dar-lhe a tal promoção se aceitar

‘vigiar’ e lhe contar os passos da esposa quando ela vai à empresa. Porém, o patrão sempre o ameaça de não o promover, caso não conte o que sabe sobre Lídia, desde a primeira intervenção entre os participantes, sendo, inclusive, este o primeiro ato produzido por Olegário.

3.3.2 Cena 2: ***Olegário > Joel: avisar > ameaçar*** *(Joel > Olegário: afirmar) – p. 312*

Escolhemos esta cena pela ocorrência de dois dos três atos que sugerimos ser parte da construção do ato de ameaçar. Interessa-nos observar quais as condições de felicidade levaram o falante a realizar esta produção. A cena ocorre após Joel contar a Olegário que Lídia é conhecida no escritório pela alcunha de ‘V-8’, apelido relacionado às ações de sua esposa quando era solteira e pobre. Ela era assim chamada por ficar com muitos homens ao mesmo tempo. Esta informação aumenta a insegurança de Olegário, tornando-o ainda mais ciumento. Se antes ele tinha dúvidas em relação à índole de Lídia, tornar-se conhecedor da alcunha lhe traz a certeza de que a esposa mantém, não apenas um, mas vários amantes. Suas emoções o levam a produzir, primeiramente, um aviso para, logo a seguir, o ameaçar novamente, caso o empregado comente algo sobre a esposa, ao que Joel responde que não comentará nada.

3.3.3 Cena 3: ***Olegário > Joel: ameaçar*** *(Joel > Olegário: obedecer) – p. 312*

Esta é a cena que encerra a interação entre os participantes. Olegário, ainda movido pela surpresa da notícia acerca do apelido de Lídia, torna-se mais agressivo e rancoroso com Joel, ameaçando-o de agir com agressão física. No entanto, o patrão não realiza seu intento e, após informar o empregado que ele receberá sua tão sonhada promoção, ordena-lhe que saia da sala, a que Joel responde com a ação de retirar-se do ambiente em que ambos se encontram.

3.3.4 A construção da ameaça

Analisadas as três cenas separadamente, observaremos, então, quais são as condições, em processos interacionais, que o ato de ameaçar necessita para que sua ocorrência se efetue. Estas condições apresentar-se-ão ao investigarmos como e porquê

a variabilidade das forças ilocucionárias podem ser responsáveis pela sequência que sugerimos que ocorreria, avisar, advertir e ameaçar.

3.4 Interação Olegário x Umberto: a desconstrução da ordem

Nesta interação, as personagens assumem os papéis interacionais de patrão/empregado. Escolhemos analisar esta relação devido à sua importância para o andamento da história, pois Umberto exerce a função do antagonista de Olegário, já que será ele, um 'simples empregado', quem ficará com Lídia, e fugirá com ela, ao final da peça. Umberto, de maneira diferente dos outros empregados, desafia, manipula, controla as emoções do patrão sem que, por isso, sofra algum tipo de punição. Ao contrário do que vimos anteriormente, na presente interação observamos, não a construção de um ato orientador, mas sim, sua desconstrução. No presente caso, será a da ordem. Se para a ofensa e para a ameaça sugerimos haver uma sequência crescente da força ilocucionária, para a desconstrução, acreditamos que a sequência seja invertida, em que os atos perdem a força ilocucionária. Para tal, apresentamos três cenas em que os atos ocorrentes do protagonista (Olegário) são ordenar, pedir e desculpar(-se) (o *corpus* e as análises detalhadas constam no Capítulo III desta dissertação) e, observamos, também, as respostas do contracenante-antagonista (Umberto).

3.4.1 Cena 1: ***Olegário > Umberto: ordenar*** *(Joel > Olegário: afirmar, desafiar) – p. 302*

Nesta cena, Olegário, desejoso de obter informações a respeito do comportamento de sua esposa Lídia ao sair à rua, faz uma série de perguntas a Umberto, o chofer, que lhe relata que não ocorrera nenhum contratempo, que ela não olhara para ninguém, exceto para alguém que ele não revela imediatamente, o que faz Olegário produzir duas ordens para que Umberto relate, imediatamente, quem foi a pessoa para quem Lídia voltou sua atenção. Então, o chofer informa que ela estivera olhando para ele próprio, e, ao ser indagado por Olegário acerca da verdade de sua afirmação, Umberto o desafia a acreditar no que ele está dizendo. Escolhemos esta cena por podermos observar duas situações que consideramos relevantes: Olegário, o patrão, se coloca na posição alta em relação a Umberto, fato esperado pela posição que ele ocupa,

mas, já nos primeiros momentos desta relação, temos o empregado, aquele que deveria se colocar na posição baixa (como ocorre com Joel, no item 3.3), colocando-se na posição alta da interação, ao desafiar Olegário, invertendo as posições de poder ocorrentes na relação.

3.4.2 Cena 2: ***Olegário > Umberto: pedir*** *(Joel > Olegário: perguntar, afirmar) – p. 325-326*

Esta cena ocorre quase ao final da interação entre ambos. Olegário descobre que Umberto e Inézia, seus empregados, poderiam estar mantendo relações sexuais, o que leva o patrão a querer dispensá-lo por lembrar-se da afirmação de Umberto de que Lídia olhara apenas para ele durante a ida à Casa de Chá. Mas, no momento em que Olegário vai dispensá-lo, Umberto, após descobrir o motivo de sua futura demissão, lhe diz que seria impossível que ele e Inézia tivessem mantido relações, mas não lhe conta o motivo imediatamente. Esta ação leva Olegário a pedir (e não ordenar, como lhe seria cabível por sua condição de patrão) que Umberto lhe conte o que ocorrera, cuja resposta está presente na cena seguinte. Escolhemos esta cena pela ocorrência do ato, mas também porque, através dela, é possível observarmos que Olegário se desloca da posição alta da interação para a posição baixa, colocando-se, deste modo, numa posição de igualdade com Umberto.

3.4.3 Cena 3: ***Olegário > Umberto: desculpar(-se)*** *(Joel > Olegário: não há) – p. 326*

Esta cena é ainda parte do cena apresentada em 3.4.2, sendo, inclusive, a finalização da conversa entre os interactantes. Umberto informa a Olegário que fora castrado, ainda na infância, por um inimigo de seu pai, a título de vingança. Embora a notícia tenha deixado Olegário mais tranquilo a respeito de Umberto em relação à sua esposa, ainda assim o empregado continua provocando o patrão, dando a entender que eles podem ter algo. Ao ouvir a provocação do empregado, Olegário tem uma explosão com Umberto, mas arrepende-se depois, o que o leva a produzir o ato de desculpar(-se), ato que Olegário não produz em nenhuma das outras interações que mantém com seus empregados. Esta cena é relevante para observarmos como se estabelece a

desconstrução da ordem, uma vez que ela demonstra um Olegário já destituído de sua força hierárquica, ainda que temporariamente.

3.4.4 A desconstrução da ordem

Analisadas as três cenas separadamente, observamos, então, quais são as condições, em processos interacionais, para que o ato de ordenar necessita para que sua ocorrência se efetue. Estas condições apresentar-se-ão ao investigarmos como e porquê a variabilidade das forças ilocucionárias podem ser responsáveis pela sequência que sugerimos que ocorreria, ordenar, pedir e desculpar(-se).

3.5 A construção do comandar

Para observarmos a construção do comandar, consideramos não a sequência dos atos-orientadores nas interações, mas sim, a condição psicológica (ou estado psicológico) preponderante nas ações do protagonista.

4. Anti-Nelson Rodrigues (1993 [1973]): o ato de ordenar

4.1 Sinopse

O grande ato diretivo que conduz a peça *Anti-Nelson Rodrigues* (1993 [1973]) é ordenar. Oswaldinho é um playboy que vive em uma família desestruturada emocionalmente, embora abastada financeiramente, e que assume a presidência das empresas de seu pai, Gastão, após uma tensa conversa havida entre sua mãe, Tereza e o progenitor. Tão logo assumiu o cargo, o filho foi apresentado para todos os funcionários, inclusive Joice, a secretária recém contratada, por quem Oswaldinho sente uma irresistível atração. Ele a chama em sua sala, na intenção de conseguir, valendo-se de seu cargo, favores sexuais da jovem. No entanto, ela se mantém firme em seu propósito de não ceder aos encantos do patrão, o que gera nele, uma fissura em conseguir seu intento. Ele oferece uma alta soma em dinheiro, tentando persuadi-la, mas ela fica irredutível. Porém, ele não desiste e diz que, caso ela mude de ideia, estará num determinado hotel esperando-a com o cheque já pronto. Oswaldinho vai ao local

combinado, no entanto, ela demora a aparecer, e quando ele começa a achar que ela não irá, a campainha toca e é Joice. Ele, desesperado de amor, deseja tê-la logo em seus braços e com isso, entrega-lhe o cheque. Ela então o rasga e diz que não é seu dinheiro que ela deseja, mas sim seu amor. Oswaldinho, caído de amores por Joice, entrega-se ao beijo apaixonado que ambos trocam naquele instante.

4.2 Interação Oswaldinho x Tereza: a construção da afronta

Nesta interação, as personagens assumem os papéis interacionais de mãe/filho. A escolha desta relação se deve à possibilidade de demonstrar como Oswaldinho se relaciona, de maneira autoritária, com as pessoas ao seu redor, até mesmo com sua mãe, que, socialmente, se espera, ocorra o inverso. Intencionamos observar como se estabelecerá a construção da afronta, e para tanto, sugerimos haver uma sequência crescente da força ilocucionária. Deste modo, apresentamos três cenas em que os atos produzidos pelo protagonista (Oswaldinho) são contestar, desafiar e afrontar (o *corpus* e as análises detalhadas constam no Capítulo IV desta dissertação) e, observamos, também, as respostas da contracenante (Tereza).

Importante esclarecer que atos como contestar, desafiar e afrontar têm por condição preparatória o fato de que o falante (F) desgosta da ação A do ouvinte (O) e, por isto, F contesta, desafia ou afronta O. Por este motivo, a direção a ser analisada será, primeiramente, de Tereza (quem gera desconforto) para Oswaldinho (quem produz os atos a serem observados na interação) para, então, observarmos com qual ato Oswaldinho responde ao desconforto gerado por Tereza.

4.2.1 Cena 1: ***Tereza > Oswaldinho: ameaçar*** *(Oswaldinho >Tereza: contestar > desafiar) – p. 473*

Esta é a cena inicial da peça. Nela, Oswaldinho está roubando as joias de sua mãe, Tereza. No exato momento em que ele está realizando a ação, Tereza entra no recinto e o surpreende guardando os objetos em seus bolsos, o que a deixa, além de surpresa, frustrada com a atitude do filho. É então que, movida por estes sentimentos, Tereza ameaça seu filho, primeiro de chamar a polícia, e depois de "meter-lhe a mão na cara". Oswaldinho, ao invés de sentir-se intimidado, primeiro contesta a mãe e, a seguir,

a desafia. Escolhemos esta cena pela possibilidade de observarmos, não apenas a ocorrência dos atos de contestar e desafiar, mas, principalmente, as condições necessárias para que ocorram em situação interacional.

4.2.2 Cena 2: ***Tereza > Oswaldinho: desafiar*** *(Oswaldinho >Tereza: desafiar) – p. 473-474*

Ainda dando continuidade ao tema inicial da conversa em questão, o roubo das joias, nesta cena Tereza responde ao desafio anteriormente produzido por Oswaldinho com uma ameaça indireta, quando lhe pergunta o que ele faria se ela o esbofeteasse. Oswaldinho responde-lhe, então, com um novo desafio. Escolhemos esta cena pela possibilidade de observarmos quais são as condições e como elas ocorrem para que o ato de desafiar seja produzido.

4.2.3 Cena 3: ***Tereza > Oswaldinho: afirmar, declarar e ordenar*** *(Oswaldinho >Tereza: contestar > desafiar > afrontar) – p. 475*

Esta é a parte final do tema 'roubo das joias'. Ao perceber que suas ameaças não surtiram o efeito esperado em Oswaldinho, Tereza lhe diz que chamará seu pai, Gastão, para resolver a questão. Ambos, pai e filho, têm problemas sérios de relacionamento, e, quando Oswaldinho questiona sua mãe a respeito do amor que o pai nutre por ele, Tereza afirma que Gastão tem 'loucura pelo filho'. Oswaldinho contesta a afirmação da mãe, que lhe faz uma declaração sobre a verdade da informação. O filho desafia Tereza a jurar que está dizendo a verdade. Ao ouvi-la fazendo o juramento, ele questiona a mãe sobre o pai dizer que se o filho morresse, seria o dia mais feliz para ele. Ela o ordena a parar de falar, ao que ele responde com uma afronta. Escolhemos esta cena porque nos é possível perceber como se produz os três atos sugeridos para a construção da afronta: contestar, desafiar e afrontar.

4.2.4 A construção da afronta

Analisadas as três cenas separadamente, observamos, então, quais as condições, em processos interacionais, para que o ato de afrontar ocorra. Estas condições

apresentar-se-ão ao investigarmos como e porquê a variabilidade das forças ilocucionárias podem ser responsáveis pela sequência que sugerimos que ocorreria, contestar, desafiar e afrontar.

4.3 Interação Oswaldinho x Leleco: a construção da ofensa

Nesta interação, ocorre uma situação interessante com as personagens: elas iniciam a relação assumindo os papéis interacionais de amigo/amigo, e terminam assumindo os papéis de patrão/empregado. Este fato se estabelece no momento em que Oswaldinho toma posse da presidência das empresas de seu pai. Leleco, que também trabalha já há algum tempo na companhia, mantém uma amizade antiga com Oswaldinho. E tão longínqua é a relação de ambos, que Oswaldinho, assim que assume a presidência, dá uma promoção ao amigo. No entanto, quando o patrão conhece Joice e quer ter uma noite de sexo com ela, Leleco passa a repreendê-lo, pois ela é amiga muito próxima de sua atual namorada, por quem o empregado está perdido de amores. Esta ação causa muito desgosto em Oswaldinho, e, então, ele muda sua postura para com o antigo amigo, passando a agir com ele como seu patrão. Escolhemos analisar esta interação devido à mudança ocorrente nos papéis interacionais e em como a construção da ofensa produzida nos ajuda a clarificar esta mudança. Para tal, apresentamos três cenas em que os atos ocorrentes do protagonista (Oswaldinho) são criticar, insultar e ofender (o *corpus* e as análises detalhadas constam no Capítulo IV desta dissertação) e, observamos, também, as respostas do contracenante (Leleco).

4.3.1 Cena 1: ***Oswaldinho > Leleco: criticar*** *(Leleco >Oswaldinho: afirmar) – p. 485*

Esta cena ocorre logo no início da interação entre os participantes. Nela, Oswaldinho e Leleco conversam sobre o passado de ambos, e, durante a conversa, Leleco fala algo que desagrada o amigo, que, como retorno ao seu desagrado, produz uma crítica direcionada a ele, questionando sua mudança. Leleco, por sua vez, responde ao amigo que ele continua a mesma pessoa, não tendo mudado suas atitudes. Escolhemos esta cena por nos possibilitar observar sob quais circunstâncias se

estabelece o ato de criticar, e também podemos perceber o grau de amizade e intimidade existente entre os participantes.

4.3.2 Cena 2: ***Oswaldinho > Leleco: insultar*** *(Leleco >Oswaldinho: não há) – p. 487*

Nesta cena, Leleco desaprova as intenções de Oswaldinho com Joice, que é amiga de sua namorada, e que foi contratada na empresa por indicação dele. Oswaldinho tem intenção de manter relações sexuais com a secretária, e Leleco lhe diz que é preciso haver, pelo menos, 'um romancezinho'. Esta reprimenda de Leleco conduz Oswaldinho à produção do insulto.

4.3.3 Cena 3: ***Oswaldinho > Leleco: ofender*** *(Leleco >Oswaldinho: contestar, ameaçar, suplicar) – p. 510*

Esta é a última cena da interação. Nela, a mudança dos papéis interacionais já está efetivada. Leleco, percebendo que Oswaldinho continuará agindo da mesma maneira com Joice, o ameaça, primeiramente, prometendo fazer escândalo sobre o assunto, ao que Oswaldinho lhe responde com sua primeira ofensa. Leleco, então, ameaça dar um tiro no amigo. Neste momento, Oswaldinho começa a esbofeteá-lo até Leleco ir ao chão e começar a chorar, até 'ficar de quatro' para o, agora, patrão. Escolhemos esta cena por ser possível observar como se estabelece o ato de ofender, bem como podemos constatar a mudança nos papéis interacionais das personagens.

4.4 Interação Oswaldinho x Joice: a desconstrução da ordem

Nesta interação, as personagens assumem os papéis interacionais de patrão/empregada. Escolhemos analisar esta interação devido à sua importância para o andamento da história, pois ela estabelecerá todo o movimento das personagens. Joice, ainda que seja a empregada, exerce a função de antagonista da vontade de Olegário, embora aja como uma 'coprotagonista', já que muitas das ações da peça são decorrentes da atuação dela. Oswaldinho sente-se atraído por Joice tão logo a conhece, nos elevadores de sua empresa. A partir deste momento, ele tenta, de todas as formas, seduzir Joice, que o rejeita veementemente. Esta recusa gera toda a desconstrução da

ordem que sugerimos ocorrer nesta interação. Se para a afronta, a ofensa e a ameaça, sugerimos haver uma sequência crescente da força ilocucionária, para a desconstrução da ordem, aventamos que a sequência seja invertida, em que os atos perdem a força ilocucionária. Para tal, apresentamos três cenas cujos atos ocorrentes do protagonista (Oswaldinho) são ordenar, pedir e suplicar (o *corpus* e as análises detalhadas constam no Capítulo IV desta dissertação) e, observamos, também, as respostas do contracenante-antagonista/coprotagonista (Joice).

4.4.1 Cena 1: ***Oswaldinho > Joice: ordenar*** *(Joice >Oswaldinho: obedecer) – p. 489*

Nesta cena, que ocorre no início da interação de ambos, Oswaldinho, encantado pela beleza de Joice, a chama em seu escritório para conversar futilidades. Num determinado momento deste palratório, Leleco os interrompe para resolver um problema da empresa. Joice pergunta ao chefe se ele não prefere que ela volte numa outra oportunidade, e Oswaldinho, através de uma ordem, determina que ela permaneça onde está, ao que Joice obedece, mantendo-se no lugar. Escolhemos esta cena por termos nela a produção de uma ordem, cujas condições de felicidade foram preenchidas e bem sucedidas.

4.4.2 Cena 2: ***Oswaldinho > Joice: ordenar*** *(Joice >Oswaldinho: obedecer) – p. 490*

Nesta cena, a parolice entre ambos permanece a mesma, embora Oswaldinho já comece a deixar mais clara a sua intenção para Joice, que, decidindo sair da sala, levanta-se para retirar-se. Porém, Oswaldinho, mais uma vez, usando de seu poder de patrão, lhe ordena sentar-se novamente, pois ele deseja continuar conversando com ela. Escolhemos esta cena no intuito de apresentá-la como uma espécie de reforçador da força de autoridade de Oswaldinho sobre Joice em virtude do papel interacional que ocupa, o de patrão. Ao apresentarmos duas cenas em que haja a ocorrência da ordem, pretendemos demonstrar as oposições da força hierárquica que ocorrem com a desconstrução da ordem.

4.4.3 Cena 3: ***Oswaldinho > Joice: pedir > implorar*** *(Joice >Oswaldinho: afirmar, perguntar, recusar) – p. 514-515*

Esta é uma cena muito importante para nossa análise, pois através dela, pudemos observar a desconstrução da ordem. Oswaldinho tentará comprar Joice para que mantenham relações sexuais por uma hora. Quando ela percebe as intenções do patrão, inicia-se, então, um jogo em que ambos disputam forças hierárquicas. Ele, oferecendo mais e mais dinheiro, e ela negando recebê-lo, alegando ser seu preço muito alto para que possam estar juntos. E quanto mais ela o rejeita, mais ele se rebaixa em busca de sua aprovação. Deste modo, ele inicia a cena fazendo um pedido e, ao término, está suplicando que ela aceite ficar com ele por uma hora apenas, oferecendo-lhe um valor exorbitante para tal. Ela, no entanto, apenas se despede dele sem confirmar ou rejeitar a oferta, deixando-o mais desesperado do que estava ao início da cena.

4.4.4 Cena 4: ***Oswaldinho > Joice: suplicar*** *(Joice >Oswaldinho: ordenar) – p. 516*

Esta é a cena que encerra a peça. Após fazer uma alta oferta em dinheiro a Joice para manterem relações sexuais, Oswaldinho, ansioso e desesperado, aguarda que ela vá ao compromisso. E para a alegria dele, Joice comparece no encontro. Ao vê-la, Oswaldinho quer abraçá-la, mas ela o trata friamente, ordenando que lhe entregue o cheque com o valor estipulado. Então, Oswaldinho suplica que Joice tenha mais humanidade, porém, ela se mantém irredutível. Ao invés de ser compassiva, ela o trata com arrogância, ordenando-lhe, veementemente, que fizesse o cheque. No entanto, após recebê-lo, ela o rasga, para o total desespero de Oswaldinho. Neste momento, ela deixa claro suas intenções de receber, não o dinheiro, mas sim, o amor de Oswaldinho, que retribui e satisfaz o desejo de Joice. Escolhemos apresentar esta cena devido à importância do jogo de forças hierárquicas ocorrentes em razão da produção dos atos presentes: enquanto Oswaldinho coloca-se na posição baixa ao realizar o ato da súplica, Joice, ao seu tempo, coloca-se na posição alta da interação quando produz as ordens, que são prontamente cumpridas por ele. Estabelece-se, assim, a desconstrução da ordem.

4.4.4 A desconstrução da ordem

Analisadas as quatro cenas separadamente, observamos quais foram as condições necessárias, em processos interacionais, para que a desconstrução da ordem ocorresse. Estas condições surgiram ao investigarmos como e porquê a variabilidade das forças ilocucionárias poderiam ser responsáveis pela sequência que sugerimos que ocorreriam: ordenar, pedir e suplicar.

4.5 A construção do comandar

Para observarmos a construção do ato de ordenar, consideramos, não a sequência dos atos-orientadores nas interações, mas sim, a condição psicológica (ou estado psicológico) preponderante nas ações do protagonista.

5. Os atos de fala diretivos em processos interacionais

Os atos de fala, segundo Orecchioni (2006) são importantes unidades de análise em processos interacionais, uma vez que, de acordo com a autora, eles são a base das interações verbais. Para ela, nas relações verticais, os atos de fala são considerados unidades de análise que validam e atestam a relação de lugares numa interação, os taxemas:

> - F1 coloca-se em posição alta em relação a F2 quando ele completa um ato que potencialmente ameaça o "território" ou a "face" de F2 (ordem, proibição, autorização, conselho, crítica, reprovação, refutação, escárnio, insulto etc.);
> - F1 é colocado ou se coloca em posição baixa quando sofre um ato como esse, ou quando produz qualquer ato que ameace sua própria face (pedido de desculpas, confissão, retratação, autocrítica etc.). (Orecchioni, 2006: 72-73)

Ainda para Orecchioni (2006), os taxemas são marcadores verbais que possibilitam ao analista verificar a que tipo de relação uma interação pertence, a saber, as verticais (para maiores detalhes, ver Capítulo I desta pesquisa).

Para esta pesquisa, interessa-nos o jogo de forças hierárquicas ocorrentes nas interações advindas das produções dos atos diretivos, principalmente, os atos de

ordenar, pedir, suplicar, ameaçar, advertir, avisar, afrontar, desafiar, contestar, ofender, insultar, criticar.

Os atos de fala diretivos são aqueles cujo propósito ilocucionário são as tentativas do falante de levar o ouvinte a fazer algo; sua direção de ajuste é mundo-palavra; sua condição de sinceridade (ou estado psicológico) é a vontade (ou desejo); e, seu conteúdo proposicional é o de que sempre o ouvinte faça alguma ação futura (cf. Searle, 2002 [1979]: 21). Preenchidas estas condições de felicidade, temos um ato da classe dos diretivos sendo realizado.

6. Os graus de variabilidade da força ilocucionária dos atos diretivos

Segundo Searle (2002 [1979]), nos atos de fala de uma determinada classe, embora o propósito ilocucionário seja o mesmo (para os diretivos, F tentar levar O a fazer algo), ainda assim, os atos desta classe possuem diferentes graus de forças ilocucionárias que possibilitam diferenciar uma ordem de um pedido, uma ameaça de uma advertência, uma crítica de um insulto, entre outros exemplos.

Com vistas a esta variabilidade, sugerimos que para cada uma das peças desta pesquisa exista um "grande ato diretivo" que a guia, e que a composição deste ato advenha dos atos que orientam cada uma das interações, que chamaremos de "atos-orientadores", e que estes seriam compostos, por sua vez, por "atos menores" ocorrentes em cada uma das três cenas que compõem a interação, ou seja, estes atos ocorreriam como uma espécie de sequência, que seria conduzida pela variação do grau da força ilocucionária presente no propósito ilocucionário dos atos diretivos ocorrentes nas cenas. Tomemos como exemplo o ato de afrontar. Sugerimos que este é um ato-orientador por ser aquele cuja força ilocucionária possui maior potência dentre aqueles que tenham as mesmas condições preparatórias. Seguindo a gradação, logo 'abaixo' da afronta teríamos o ato de desafiar e, finalmente, o ato de menor potência ilocucionária, seria o ato de contestar. Claro que nesta gradação pode ocorrer muitos outros atos entre eles devido ao caráter dinâmico que os processos conversacionais possuem.

Os atos-orientadores ocorrentes nas interações foram os atos de *afrontar, ameaçar, ofender* e *ordenar.* Portanto, indicamos que, para cada ato-orientador, exista uma construção ou desconstrução deste ato, como veremos adiante.

6.1 A construção da afronta

Para que a construção da afronta ocorra, observamos ser necessário haver uma sequência composta pelos 'atos menores' de contestar > desafiar > afrontar. É possível asseverar que as condições preparatórias, para todos os atos que consideramos estar sob a égide de ameaçar são: 1) O falante (F) deve recusar um estado de coisas (E) contra a qual F se opõe; 2) O ouvinte (O) deve ser considerado, por F, de algum modo, responsável (ou corresponsável) pelo estado de coisas E contra o qual F se opõe. Porém, há diferenças essenciais na condição de sinceridade de cada um dos atos, que nos permite observar a variabilidade do grau da força ilocucionária, e que nos possibilita sugerir a sequência dos atos: 1) ao contestar, além de F dever recusar um estado de coisas (E) contra a qual se opõe; F quer contradizer O, mas F não espera que O reaja à desaprovação de F a E, apenas deseja que O saiba de sua desaprovação a E. Por exemplo: no enunciado 'Não vou fazer a comida.', F recusa fazer comida, F contradiz O (O diz para F fazer a comida, e F diz que não fará a comida), mas F não espera que O reaja à sua recusa; 2) ao desafiar, além de F dever recusar um estado de coisas (E) contra a qual se opõe; F quer provocar O, e F acredita que O pode reagir à desaprovação de F a E. Por exemplo: no enunciado 'Você vai ficar aí só me olhando?', F recusa aceitar que O apenas o olhe, e F quer provocar O a fazer algo além de apenas olhar para F, e F acredita que O pode reagir à sua provocação; e, 3) em afrontar, além de F dever recusar um estado de coisas (E) contra a qual se opõe; F quer confrontar O, e F quer que O reaja à recusa de F a E. Por exemplo: no enunciado 'Você vai ouvir tudo.', F recusa o que O lhe dissera antes; F quer confrontar O a ouvir tudo o que F tem a dizer a O sobre E, e F quer que O reaja àquilo que F disser.

6.2 A construção da ameaça

Para a construção da ameaça se estabelecer, sugerimos que os 'atos menores' estejam sob a gradação de ameaçar, e a sequência destes atos é avisar > advertir > ameaçar, em que F tem razão para acreditar que E ocorrerá e que E não é do interesse de O. No entanto, há variações diferenciadoras de sua força ilocucionária: para todos estes atos, sempre O sofrerá algum tipo de sanção caso não cumpra o que lhe foi determinado, porém para cada um deles, haverá um ponto diferenciador relevante: 1)

em avisar, a sanção que O poderá sofrer devido a E não é causado por F, mas sim, pelo próprio objeto contido em E. Por exemplo: no enunciado 'Esta cadeira está quebrada.', não é do interesse de O ficar ferido, porém, caso se sente, O poderá (ou não) cair. Porém, este evento (o tombo) não será causado por F, mas sim, pelo objeto gerador do aviso, neste caso, a cadeira. No aviso, não há intenção de intimidação de F em relação a O; 2) em advertir, a sanção que O poderá sofrer será aplicada por F, embora O possa não ter causado nenhum prejuízo diretamente a F. Na advertência F intimida O, embora não seja F quem gera a intimidação, mas sim, o que está contido na advertência. F será apenas o aplicador da sanção. O desejo de F é que O não faça E num futuro próximo para não sofrer a sanção X. Por exemplo: 'Vou prendê-lo!". Não é do interesse de O ser preso, porém O está advertido que o evento acontecerá, e que quem realizará a sanção é o próprio enunciador do ato, ou seja, F; e, 3) em ameaçar, F é inteiramente responsável pela sanção caso O não faça o que F determina que seja feito, ou seja, se O não fizer E então ocorrerá X. Por exemplo: 'Lave essa louça, senão vou prendê-lo...'. Não é do interesse de O ser preso, então F acredita que O fará sua vontade, lavar a louça. Na ameaça, não só há uma intimidação clara, como também F tem a intenção de intimidar O.

6.3 A construção da ofensa

Para a construção da ofensa, a condição preparatória comum aos atos analisados nesta interação, criticar > insultar > ofender, é: F desaprova a ação A feita por O e F quer que O pare de fazer A. No entanto, há variações diferenciadoras de sua força ilocucionária: 1) ao criticar, F reprova a ação A feita por O, mas F não tem intenção de depreciar O. Por exemplo: no enunciado 'Você vai vestir esta calça?', há uma reprovação de F para a ação de O (a de O usar a calça que F não gosta), mas F não tem intenção de depreciar O com esta reprovação; 2) ao insultar, F reprova a ação A feita por O, e F tem a intenção, de modo abrangente, de depreciar O. Por exemplo: no enunciado 'Que burrice continuar usando essa calça'. Há a reprovação de F a ação de O (de usar a calça que F desaprova), e F o insulta ao chamar O, de modo indireto, de "burro". Há a tentativa de F de depreciar O, mas de maneira ampla. F deprecia O com um insulto que pode ser dirigido a qualquer pessoa de forma genérica, e não específica; e, 3) ao ofender, F reprova a ação A feita por O e F tem a intenção, de modo particular,

de depreciar, lesar ou até mesmo ferir (fisicamente) O. Por exemplo: no enunciado "(Fulano dá um tapa na cabeça de Cicrano) Você não serve pra nada mesmo, limpou tudo errado. É um incompetente, só presta pra limpar coco de bicho e olhe lá...". F reprova a ação de O (limpar algo), e tem a intenção de depreciá-lo, chegando até mesmo a agredi-lo fisicamente (cf. rubrica), de modo particular, é uma ofensa dirigida especificamente pra quem é ofendido.

6.4 A desconstrução da ordem

Para esta interação, buscamos demonstrar, diferentemente das interações outras desta peça, como ocorre, não a construção do ato de ordenar, mas sim, sua 'desconstrução'. Para tanto, sugerimos que haja uma sequência de atos que variam a gradação de sua força ilocucionária, e que acabam por demonstrar a construção da ordem (ou sua desconstrução, se observada a partir do 'ato-orientador' da força ilocucionária maior para o ato de menor força). Os atos são suplicar > pedir > ordenar. Também estes atos possuem condições preparatórias em comum: 1) O está em condições de realizar A. F acredita que O esteja em condições de realizar A; 2) Não é óbvio para F nem para O que O realizará A no decurso normal dos acontecimentos, por deliberação própria. Para o ato de ordenar, há ainda uma condição preparatória adicional: F tem que estar numa posição de autoridade sobre O; assim como para o ato de suplicar: F tem extrema necessidade que O faça A, F não tem capacidade para realizar A; F ocupa uma posição de inferioridade a O. Buscando qual(is) condição(ões) demonstraria a variação do grau da força ilocucionária, percebermos que, para os atos observados nesta interação, a gradação está presente na condição de sinceridade, em que temos: 1) ao suplicar, F implora que O faça A; 2) ao pedir, F quer que O faça A; e, 3) ao ordenar, F exige que O faça A. Nesta interação, diferentemente das duas outras anteriores, em que sugerimos apresentar a construção de atos uma espécie de ato-orientador de uma série de outros atos que pertençam à mesma 'família', aqui, buscaremos apresentar como pode ocorrer a desconstrução de um desses atos, neste caso, o ato de ordenar. Portanto, acreditamos ser possível verificar, através de ações ocorridas entre os interactantes, a desconstrução da ordem.

III - A Mulher sem Pecado (1993 [1941]): o ato de comandar

A Mulher sem Pecado (1993 [1941]) conta a história de Olegário, um rico empresário que, movido pelo ciúme doentio que sente de sua esposa, Lídia, se vale de muitos artifícios para saber a verdade sobre a fidelidade dela, inclusive fingir-se de paralítico para conseguir a atenção dela para si.[10]

No Capítulo II, sugerimos que cada uma das peças analisadas é orientada por um grande ato diretivo, e que este teria sua formação advinda dos atos que guiam cada uma das interações, que seriam compostos, por sua vez, por atos menores ocorrentes em cada cena que compõem a interação. E estes atos seriam constituídos por uma espécie de sequência, conduzidos pela variação do grau da força ilocucionária presente no propósito ilocucionário dos atos diretivos realizados nas cenas.

Para observarmos como se deu a *construção de ordenar* em *A Mulher sem Pecado* (1993 [1941]), escolhemos três interações: Olegário x Lídia (construção da ofensa); Olegário x Joel (construção da ameaça) e Olegário x Umberto (construção da ordem).

1. Os atos diretivos que orientam as interações

1.1 Interação Olegário x Lídia: a construção da ofensa

Esta é uma interação que ocorre entre marido e esposa, embora seja o segundo casamento de Olegário. Lídia, a esposa, é também filha de uma ex-empregada da casa, D. Márcia. Mas Olegário se encantou com a beleza de Lídia, fator que o conduziu ao seu casamento e também ao seu ciúme doentio. Este sentimento o leva a querer ter o controle total sobre a vida da esposa, sem conseguir, no entanto, realizar tal intento. Como não obtém sucesso em seu domínio, ele passa, então, a criticá-la primeiramente, para, posteriormente, insultá-la, e, ao final, ofendê-la. Há um crescente nas emoções de Olegário: quanto mais o seu desejo de controlar Lídia não é satisfeito, mais frustrado ele fica e maior será a vontade de inferiorizá-la, subjugá-la e humilhá-la para alcançar o que intenciona alcançar. Assim, vemos um Olegário que critica Lídia; insatisfeito com a não realização das condições de felicidades de seu ato, ele a insulta; e, ainda sem um resultado que lhe baste, ele a ofende, o que justifica a sequência dos atos produzidos por

10 Para um resumo mais detalhado, ver Capítulo II desta dissertação.

Olegário: quanto menos Lídia satisfaz seu desejo, mais ele deseja ofendê-la para demonstrar sua força.

As cenas que se seguem buscam demonstrar como se dá a construção do ato de *ofender*, e como ele contribui para o ato diretivo maior que orienta a peça, a partir das ações do protagonista, Olegário. A gradação que sugerimos haver para a construção da ofensa é produzida pelos atos de criticar > insultar > ofender, podendo variar em alguns casos, com mais de uma ocorrência do ato de criticar, gerados ao longo da interação, como desejamos apresentar adiante. A condição preparatória comum aos atos diretivos analisados nesta interação é: F (falante) desaprova a ação A feita por O (ouvinte) e F quer que O pare de fazer A. No entanto, há variações diferenciadoras de sua força ilocucionária: 1) ao criticar, F reprova a ação A feita por O, mas F não tem intenção de depreciar O. Por exemplo: no enunciado 'Você vai vestir esta calça?', há uma reprovação de F para a ação de O (a de O usar a calça que F não gosta), mas F não tem intenção de depreciar O com esta reprovação; 2) ao insultar, F reprova a ação A feita por O, e F tem a intenção, de modo abrangente, de depreciar O. Por exemplo: no enunciado 'Que burrice continuar usando essa calça'. Há a reprovação de F a ação de O (de usar a calça que F desaprova), e F o insulta ao chamar O, de modo indireto, de "burro". Há a tentativa de F de depreciar O, mas de maneira ampla. F deprecia O com um insulto que pode ser dirigido a qualquer pessoa de forma genérica, e não específica; e, 3) ao ofender, F reprova a ação A feita por O e F tem a intenção, de modo particular, de depreciar, lesar ou até mesmo ferir (fisicamente) O. Por exemplo: no enunciado "(Fulano dá um tapa na cabeça de Cicrano) Você não serve pra nada mesmo, limpou tudo errado. É um incompetente, só presta pra limpar coco de bicho e olhe lá...". F reprova a ação de O (limpar algo), e tem a intenção de depreciá-lo, chegando até mesmo a agredi-lo fisicamente (cf. rubrica), de modo particular, é uma ofensa dirigida especificamente pra quem é ofendido.

Observamos, primeiramente, a direção Olegário > Lídia, ou seja, quais são os atos produzidos por Olegário em direção à Lídia e, posteriormente, observamos quais são os atos produzidos por Lídia como resposta aos atos de Olegário, se as condições de felicidade foram preenchidas conforme o esperado em cada um dos atos, ou não, portanto, observamos a direção Lídia > Olegário.

Iniciemos nossa análise.

1.1.1a Direção Olegário > Lídia: o ato de criticar

CENA 1:

A Mulher sem Pecado (1993 [1941]): 304)

(Entra Lídia. Lindo tipo de mulher. Muito jovem e vestida com gosto.)
LÍDIA: - D. Aninha não quis comer a comida, meu filho? Inézia me disse!
OLEGÁRIO: (com mau humor) – É, não quis. Não quis agora, nem antes. **Você precisa dar um jeito nisso.**
LÍDIA: (admirada) – Eu? Mas que jeito você quer que eu dê?
OLEGÁRIO: (de mau humor) – Que jeito, ora! **Você podia interessar-se mais** – que diabo! Mas não. **Larga tudo na mão da criada.**
LÍDIA: (magoada) – 'Larga tudo na mão da criada', não! Eu não posso fazer mais do que faço.

Nesta cena, Olegário produz, por três vezes, o ato diretivo de *criticar*. O primeiro ocorre quando Olegário profere o enunciado em negrito 'Você precisa dar um jeito nisso!'. O segundo ocorre quando Olegário produz o enunciado, também em negrito 'Você podia interessar-se mais', e, o terceiro e último, ocorre com a produção do enunciado 'Larga tudo na mão da criada!'. Para todos os enunciados, o propósito ilocucionário é a tentativa de Olegário (F) de fazer Lídia (O) cuidar melhor da mãe de F; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de que O cuide melhor de sua mãe e o conteúdo proposicional é que O cuide da mãe de F (cf. Searle, 2002 [1979]).

Vejamos. O ato de criticar ocorre quando F (Olegário) reprova a ação A de O (Lídia), pois F acredita que a ação que O realizou não é do interesse de F. Porém, não há a intenção de F (Olegário) de depreciar O (Lídia), embora F deixe claro para O seu descontentamento e desaprovação.

É bastante significativo que o autor faça Olegário produzir tantos atos de criticar em sua primeira ocorrência interacional com Lídia. É perceptível que Olegário quer causar um mal-estar psicológico em Lídia, quando lhe faz uma crítica por não estar cuidando bem de sua mãe, mas sem a intenção de depreciá-la por isto. Para Olegário, a esposa não está cumprindo o papel que lhe cabe, o de ser uma boa esposa, pois não está zelando pela tranquilidade e harmonia de seu lar.

1.1.1b Direção Lídia > Olegário: o ato de contestar

CENA 1:

A Mulher sem Pecado (1993 [1941]): 304)

(Entra Lídia. Lindo tipo de mulher. Muito jovem e vestida com gosto.)
LÍDIA: - D. Aninha não quis comer a comida, meu filho? Inézia me disse!
OLEGÁRIO: (com mau humor) – É, não quis. Não quis agora, nem antes. Você precisa dar um jeito nisso.
LÍDIA: (admirada) – Eu? **Mas que jeito você quer que eu dê?**
OLEGÁRIO: (de mau humor) – Que jeito, ora! Você podia interessar-se mais – que diabo! Mas não. Larga tudo na mão da criada.
LÍDIA: (magoada) – **'Larga tudo na mão da criada', não! Eu não posso fazer mais do que faço.**

O ato diretivo produzido por Lídia, em resposta às críticas de Olegário, é *contestar*, que está representado pelos enunciados em negrito 'Mas que jeito você quer que eu dê?' e ''Larga tudo na mão da criada', não! Eu não posso fazer mais do que faço.'. Para ambos enunciados, o propósito ilocucionário é a tentativa de Lídia (F) de fazer Olegário (O) parar de criticar a ação feita por F, a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F que O pare de criticar a ação de F; e o conteúdo proposicional é que O pare de criticar F (cf. Searle, 2002 [1979]).

A condição preparatória do ato de contestar é que F deve desaprovar um estado de coisas E contra o qual contesta e que O deve ser considerado, por F, de algum modo, responsável (ou corresponsável) pelo estado de coisas contra o qual contesta. F deseja contradizer O naquilo que O apresenta como E.

Na análise anterior, vimos que para que o ato de criticar ocorra, é necessário que, como condição preparatória, F reprove a ação A de O, pois F acredita que a ação que O realizou não é do interesse de F. Porém, não há a intenção de F de depreciar O, embora F deixe claro para O seu descontentamento e desaprovação. Pois bem. Olegário, na Cena 1, deixa claro seu descontentamento e desaprovação das ações de Lídia em relação aos cuidados com sua mãe, D. Aninha. Para que o ato de criticar possa ter suas condições de felicidades preenchidas, é necessário que O, como perlocução à crítica, realizasse o desejo de F, no nosso caso, Lídia (O) deveria realizar o desejo de Olegário, que é cuidar melhor da casa, de sua mãe, e dele, como marido; ao invés de sair o tempo todo (fato que gera a desconfiança, em Olegário, de que Lídia tenha muitos amantes). No entanto, o que ocorre é o inverso do esperado por Olegário (F): além de Lídia (O) não fazer a vontade do marido, ela ainda o contesta, como vimos na análise acima. Sugerimos, portanto, que esta ação de Lídia tenha sido o degrau motivador para que

Olegário tenha produzido o ato diretivo seguinte. Ao constatar que sua vontade não fora realizada, Olegário, agora mais irritado com a reação inesperada de Lídia, realiza uma ação mais contundente com a esposa, para obter seu intento: ele a insulta (cf. 1.1.2a desta seção).

1.1.2a Direção Olegário > Lídia: o ato de insultar

CENA 2:

A Mulher sem Pecado (1993 [1941]): 306)

LÍDIA: - Já começou outra vez?
OLEGÁRIO: (incisivo) – Outra vez, sim! (patético) Que posso fazer senão começar sempre?
LÍDIA: Mas que foi que eu fiz, meu Deus? Aponte uma coisa qualquer, ao menos isso. (enérgica) Você não tem nada, nada, contra mim. Você não vê que isso até fica feio para você – feio?
OLEGÁRIO: (irritado) – "Feio"! O que é que é "feio"? **Como é imbecil a gente dizer "fica feio"!**
LÍDIA: (desafiante) – Então acuse. Pronto! Acuse! Acuse, mas não me faça sofrer à toa! Você não me acusa porque não pode. Minha vida não tem mistérios. Todo mundo sabe o que eu faço.

Nesta cena, Olegário produz um insulto ao chamar, ainda que indiretamente, Lídia de 'imbecil'. Insultar é um ato de fala diretivo que está representado pelo enunciado em negrito 'Como é imbecil a gente dizer "fica feio"!', em que o propósito ilocucionário é a tentativa de Olegário (F) de fazer Lídia (O) sentir-se humilhada; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de humilhar O; e a proposição é que O se sinta humilhada num futuro próximo (cf. Searle, 2002 [1979]).

O ato de 'insultar' é produzido pouco tempo depois de Olegário haver criticado Lídia, fato que ocorreu, como vimos, no início da interação entre ambos. Se medíssemos a distância temporal entre a produção da crítica e a do insulto, diríamos que seria algo em torno de, aproximadamente, 5 a 10 minutos de interação, ou seja, um ato produzido muito próximo ao outro.

Se no ato de criticar não há a intenção de F (Olegário) de depreciar O (Lídia), embora F deixe claro para O seu descontentamento e desaprovação; o ato de insultar, além da reprovação de F à ação de O, também F tem a intenção, de modo abrangente, de depreciar O, o que podemos observar com o insulto de Olegário para Lídia, quando a chama de 'imbecil'.

É possível verificar um crescente de intenção entre o ato de criticar produzido por Olegário na Cena 1, em relação ao ato de insultar produzido por ele na Cena 2. Se

antes ele tentou causar um desconforto psicológico criticando a ação que causou desgosto a ele, agora temos um Olegário que pretende depreciar, ainda que sem causar maiores resultados psicológicos ou emocionais à Lídia, ao chamá-la de 'imbecil'. É possível, desta maneira, notar um crescente descontrole emocional de Olegário, que intenciona, a qualquer custo, conseguir que Lídia o obedeça, ainda que, para tal, tenha que assumir ações que a depreciem.

1.1.2b Direção Lídia > Olegário: o ato de desafiar

CENA 2:

A Mulher sem Pecado (1993 [1941]): 306)

LÍDIA: - Já começou outra vez?
OLEGÁRIO: (incisivo) – Outra vez, sim! (patético) Que posso fazer senão começar sempre?
LÍDIA: Mas que foi que eu fiz, meu Deus? Aponte uma coisa qualquer, ao menos isso. (enérgica) Você não tem nada, nada, contra mim. Você não vê que isso até fica feio para você – feio?
OLEGÁRIO: (irritado) – "Feio"! O que é que é "feio"? Como é imbecil a gente dizer "fica feio"!
LÍDIA: (**desafiante**) – **Então acuse. Pronto! Acuse! Acuse, mas não me faça sofrer à toa! Você não me acusa porque não pode**. Minha vida não tem mistérios. Todo mundo sabe o que eu faço.

Na Cena 2, o ato diretivo produzido por Lídia em resposta ao insulto produzido por Olegário é *desafiar*, que está representado pelo enunciado em negrito 'Então acuse. Pronto! Acuse! Acuse, mas não me faça sofrer à toa!', e cujo propósito ilocucionário é a tentativa de Lídia (F) de fazer Olegário (O) parar de acusar F de trair O; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de que O pare de acusá-la de trair O; e o conteúdo proposicional é que O pare de acusar F de trair O (cf. Searle, 2002 [1979]).

Em desafiar, as condições preparatórias são as mesmas do ato de contestar, em que F deve desaprovar um estado de coisas E contra o qual contesta e que O deve ser considerado, por F, de algum modo, responsável (ou corresponsável) pelo estado de coisas contra o qual contesta. No entanto, enquanto no ato de contestar F deseja contradizer O naquilo que O enuncia como E, no ato de desafiar, F deseja provocar O a fazer aquilo que enuncia em E.

Como vimos no item 1.1.1a e 1.1.1b, Olegário fez críticas às ações de Lídia, que por sua vez respondeu a esses atos com contestações, que, sugerimos ter sido as responsáveis para que Olegário produzisse o insulto. Vimos nesta estrutura, uma espécie de construção para o ato de ofender, mas, de maneira não menos interessante, podemos

observar que, nesta interação, as ações de Olegário conduzem Lídia a gerarem atos também de uma forma crescente, pois se na Cena 1 ela respondeu com uma contestação, aos insultos de Olegário ela responde com um desafio. Enquanto que no ato de contestar F deseja apenas se opor àquilo que O diz ou faz, sem, no entanto, esperar nenhum tipo de ação de O; no ato de desafiar há um desejo de F de que O faça, realmente, aquilo que enuncia que fará, no caso desta cena, Lídia provoca Olegário a acusá-la de adultério, uma vez que ele não terá como comprovar tal situação.

1.1.3a Direção Olegário > Lídia: o ato de ofender

CENA 3:

***A Mulher sem Pecado:* (1993 [1941]: 314-315)**

OLEGÁRIO (cruel) - **V-8!**
LÍDIA (virando-se, rápida) - O quê?!
OLEGÁRIO (com rancor e com voz surda) - **V-8! V-8, sim!** Não adianta olhar para mim dessa maneira. (com escárnio) **V-8!** No Grajaú era assim que todo o mundo chamava você. Ou vai dizer que não?
LÍDIA (desesperada) - Você está vendo? É por isso que eu evito vir aqui! Para não ouvir o que **você** me diz! Para não aguentar seus ciúmes!
OLEGÁRIO (com insistência cruel) - Mas chamavam ou não chamavam você de V-8?
LÍDIA (sem lhe dar atenção às palavras) - Engraçado, você não era assim!
OLEGÁRIO (obcecado) - **V-8!**
(Lídia vira-se para olhá-lo com absoluto desprezo. Olegário está de costas para a plateia.)
LÍDIA (com voz surda) - Continue dizendo V-8! Continue!

Nesta interação, há a ocorrência do ato diretivo de 'ofender', proferido por Olegário e representado através dos enunciados em negrito "V-8!". Segundo Joel, informante e empregado de Olegário, este é o apelido de Lídia na empresa. Ela é assim chamada por ter sido, de acordo com o funcionário, muito "namoradeira", muito ativa sexualmente antes de se casar com Olegário. Por isto o termo assume a característica de um insulto. Ofender, segundo Searle (2002 [1979]), é um ato diretivo cujo propósito ilocucionário é a tentativa de Olegário (F) de fazer Lídia (O) sentir-se aviltada; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de aviltar e humilhar O; e o conteúdo proposicional é que O sinta-se aviltada e humilhada por F num futuro próximo.

Como podemos observar, Olegário realiza o ato de ofender ao chamar Lídia de 'V-8' que, segundo informou Joel, era um apelido usado pejorativamente para destacar a conduta sexual de Lídia, no local em que morava, quando ainda era pobre e solteira.

Olegário, ao se dirigir à esposa pelo apelido 'V-8', tem a intenção de feri-la moralmente, uma vez que ele acredita, cegamente, que ela o trai.

No ato de ofender, F reprova a ação A feita por O e F tem a intenção, de modo particular, de depreciar, lesar ou até mesmo ferir (fisicamente) O. Vejamos: Olegário, reprovando a ação de Lídia (ele acredita que ela o trai com muitos homens) a chama de 'V-8' com a intenção de depreciá-la, de ferir seus sentimentos. Deste modo, o marido teria sua dor amenizada, já que estaria causando à Lídia dor similar a que ele sente, movida pelo seu ciúme doentio.

A ofensa foi produzida quando a interação já estava estabelecida há, pelo menos, 10 ou 15 minutos de distância do primeiro ato, a crítica, e um pouco menos do segundo ato, o insulto. Desta maneira, é possível notar que o ato de ofender, nesta interação, precisou de uma preparatória para ocorrer: na Cena 1, Olegário (F), descontente com as ações de Lídia, a critica, deixando clara sua reprovação, mas sem a intenção de depreciá-la. Porém, ao perceber que a crítica não acarretou o resultado esperado (que Lídia o obedecesse e ficasse em casa com ele), Olegário a insulta, ainda com o desejo de deixar clara sua desaprovação às ações dela, porém, agora, além da reprovação, houve a intenção, por parte dele, de depreciar a esposa, gerando o efeito nela de um pequeno desconforto emocional. Com isto, Olegário acreditou que alcançaria de Lídia a ação por ele esperada, sem, no entanto, obter êxito, novamente.

1.1.3b Direção Lídia > Olegário: o ato de afrontar

CENA 3:

A Mulher sem Pecado: (1993 [1941]: 314-315)

OLEGÁRIO (cruel) - V-8!
LÍDIA (**virando-se, rápida**) - **O quê?!**
OLEGÁRIO (com rancor e com voz surda) - V-8! V-8, sim! Não adianta olhar para mim dessa maneira. (com escárnio) V-8! No Grajaú era assim que todo o mundo chamava você. Ou vai dizer que não?
LÍDIA (desesperada) - Você está vendo? **É por isso que eu evito vir aqui! Para não ouvir o que você me diz!** Para não aguentar seus ciúmes!
OLEGÁRIO (com insistência cruel) - Mas chamavam ou não chamavam você de V-8?
LÍDIA (**sem lhe dar atenção às palavras**) - Engraçado, você não era assim!
OLEGÁRIO (obcecado) - V-8!
(**Lídia vira-se para olhá-lo com absoluto desprezo**. Olegário está de costas para a plateia.)
LÍDIA (com voz surda) - **Continue dizendo V-8! Continue!**

Esta é uma cena complexa. Nela ocorrem três atos diretivos, *perguntar, criticar* e *afrontar*, produzidos por Lídia. O ato de perguntar está representado pelo enunciado em negrito 'O quê?!', cujo propósito ilocucionário é a tentativa de Lídia (F) de fazer

Olegário (O) responder o que F deseja saber; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de que O repita o que falou; o conteúdo proposicional é que O responda a pergunta de O. O ato de criticar está representado pelo enunciado em negrito 'É por isso que eu evito vir aqui! Para não ouvir o que você me diz!', cujo propósito ilocucionário é a tentativa de Lídia (F) de fazer Olegário (O) parar de acusá-la de traí-lo; a direção de ajuste é mundo-palavra, o estado psicológico é o desejo de F que O para de acusar F de trair O; e o conteúdo proposicional é que O pare de acusar F de traição. O ato de afrontar está representado pelo enunciado em negrito 'Continue dizendo V-8! Continue!'. O propósito ilocucionário é a tentativa de Lídia (F) de fazer Olegário (O) parar de acusá-la de traição; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F que O pare de acusar F de trair O; e o conteúdo proposicional é que O sinta-se confrontado a parar de acusar F de trair O (cf. Searle, 2002 [1979]).

Como vimos nas cenas anteriores (1.1.1 e 1.1.2), o descontrole emocional de Olegário, movido pelo ciúme, o conduziu à produção de atos que causaram desconforto em Lídia (crítica e insulto), atos estes que a fizeram produzir, por sua vez, outros atos (contestação e desafio) que, ao invés de satisfazer o desejo de Olegário, o deixou ainda mais desgostoso e irritado. Isto culminou na produção de um ato, por Olegário, ainda mais depreciativo do que os anteriores: a ofensa. Ao ser contrariado e desafiado por Lídia, Olegário intenciona não apenas obter da esposa que ela se comporte como uma boa dona de casa, mas também deseja feri-la com a ofensa produzida, pois na ofensa, F reprova a ação A feita por O e F tem a intenção, de modo particular, de depreciar, lesar ou até mesmo ferir (fisicamente) O. Ao chamar a esposa de 'V-8', apelido pejorativamente usado pelas pessoas de seu escritório para descrever o comportamento sexual de Lídia quando solteira, Olegário deseja, além de conseguir obter dela um comportamento mais adequado à uma mulher casada (o recato), também puni-la, infringindo sofrimento a ela, pois ele crê que, ao fazê-la sofrer, poderá diminuir sua própria dor, que ele crê ter sido causada por ela.

Olegário espera que, finalmente, Lídia, movida pela dor que lhe foi infringida pela ofensa, faça o que ele quer. Porém, mais uma vez, a esposa o surpreende e não faz o esperado. Embora ela fique surpresa ao ouvir o marido chamando-a, ofensivamente, de V-8 (cf. pergunta confirmativa do enunciado 'O quê?!'); e clame pelo bom senso de Olegário (cf. crítica do enunciado 'É por isso que eu evito vir aqui! Para não ouvir o que

você me diz!'), ao final, passadas a surpresa e o desespero, Lídia, movida pelo desprezo que sente por Olegário, faz um afrontamento direto a ele (cf. enunciado 'Continue dizendo V-8! Continue!'), deixando clara sua intenção de mostrar que, além de não fazer o que ele deseja que faça, ela ainda o enfrentará diretamente, já que no ato de afrontar, F deve desaprovar um estado de coisas E contra o qual afronta e que O deve ser considerado, por F, de algum modo, responsável (ou corresponsável) pelo estado de coisas contra o qual afronta. No entanto, se para o ato de desafiar, F deseja provocar O a fazer aquilo que enuncia em E, na afronta, F deseja afrontar (inclusive fisicamente) O a fazer aquilo que enuncia em E.

1.1.4 A construção da ofensa

Sugerimos, no item 1 deste capítulo, que seria possível haver um ato orientador para cada uma das interações analisadas, e que este ato seguiria uma certa direção ascendente ou descendente, a depender de sua variação de grau da força ilocucionária neles presentes para se construir (ou desconstruir), e que, na interação Olegário x Lídia, o ato seria o diretivo *ofender*, cuja estruturação ocorreria através dos diretivos *criticar* >*insultar* > *ofender*. Sugerimos também, fazer a escolha de uma direção-guia para observarmos esta construção, que nesta análise foi Olegário > Lídia.

Para cada um dos atos em questão existem condições preparatórias em comum: F desaprova a ação A feita por O, F quer que O pare de fazer A, e não é evidente nem para F nem para O que O não fará A. Estas condições demonstram que o falante que produz algum destes atos não está satisfeito com alguma ação que seu interlocutor esteja fazendo (ou venha a fazer). Há a tentativa, pelo falante, de modificar este quadro, quando ele critica, insulta ou ofende o ouvinte, embora a ação objeto da desaprovação não seja realizada por O, com o propósito de causar desgosto ou desconforto em F. Tomemos como exemplo, o uso de uma peça de roupa, uma calça roxa, por O. O gosta da calça, e por isto a usa muitas vezes. F, amiga de trabalho de O, não gosta da calça e critica O toda vez que ela a usa. Embora O saiba que F não gosta da calça roxa, ela própria sente-se muito bem ao usá-la, e então, ela continua usando-a, sem, no entanto, querer provocar ou lesar F. Mas este fato incomoda tanto F, que ela passa a insultar O por causa da calça, chegando, até mesmo, a ofendê-la. Poderíamos considerar, então, a

ação de O como o ponto propulsor para a produção dos atos realizados por F, no exemplo acima? Não e sim. Vejamos.

O ponto principal para esta divergência está ambientado na intenção de O em relação à ação realizada por ele. Ainda nos utilizando do exemplo do uso da calça roxa, o fato de O usá-la, mas sem a intenção de causar desconforto em F, nos permite afirmar que **não** é possível considerar a ação de O como o ponto propulsor para a produção dos atos de fala, criticar, insultar e ofender, realizados por F. Embora a desaprovação de F para a ação de O (o uso da calça) fique evidente, ainda assim, não é a ação de O a responsável direta pela produção dos atos, mas sim, a desaprovação de F pelo ato. Os atos são produzidos apenas pela vontade (ou desejo) de F de que O pare de vestir a calça roxa.

No entanto, se O, percebendo a insatisfação de F quando O usa a calça roxa, ainda assim vesti-la com a intenção de causar irritação e desconforto emocional a F, então podemos afirmar que **sim**, é possível considerar a ação de O como o ponto propulsor para a produção dos atos de fala que F poderá produzir, porém serão outros tipos de atos, a saber, os de contestar, desafiar, afrontar, que são atos que *só* poderão ocorrer se O for responsável (ou corresponsável) diretamente pelo estado de coisas a que F se opõe (cf. item 1.1 do Capítulo 4 desta dissertação).

Desta maneira, podemos verificar, na interação em questão, a construção do ato de ofender ao observarmos a relação cuja direção seja Olegário > Lídia, porém, ao analisar a direção Lídia > Olegário, constatamos haver a construção do ato de afrontar, cuja sequência sugerida são os atos de contestar > desafiar > afrontar; em que temos, na Cena 1, uma contestação de Lídia para a crítica de Olegário (cf. item 1.1.1b); na Cena 2, um desafio de Lídia para o insulto de Olegário (cf. item 1.1.2b); e na Cena 3, uma afronta de Lídia para a ofensa de Olegário (cf. item 1.1.3b).

Desta forma, tendo em vista que nossa escolha para observar qual o 'ato maior' que orientará o texto é a direção Olegário > Lídia por ser ele o protagonista da peça, então consideraremos que o ato a ser considerado é *ofender*, e a ação principal que movimenta a construção do ato de ofender é o desejo do falante (F), Olegário, de fazer o ouvinte (O), Lídia, ou parar ou modificar a ação A que O realiza, ou seja, o desejo de F de modificar a ação de O é o ponto condutor para a construção do ato de ofender, F quer controlar as ações de O.

1.2 – Interação Olegário x Joel: a construção da ameaça

Esta é uma interação que ocorre entre patrão e empregado. Joel é um dos empregados que Olegário paga para que vigie sua esposa, Lídia. Ele trabalha na empresa e o patrão prometeu subi-lo de cargo caso ele espionasse os passos de Lídia quando esta fosse ao escritório. Olegário, desejoso de saber quais informações Joel tem a respeito de sua esposa, se vale de sua posição hierárquica na relação para obter, mais rapidamente, as notícias que tenciona receber. Conhecedor da vontade do empregado em ser promovido na empresa, se vale deste recurso para obter as informações. Porém, para deixar claro seu desejo, ele estabelece um jogo de interesses entre ambos, ora avisando, ora advertindo, ora ameaçando Joel do que pode ocorrer com ele caso não traga informes sobre Lídia. Joel conta para Olegário, a novidade que descobriu através de Sampaio, outro funcionário da empresa: o apelido de Lídia. Ele informa que ela é conhecida, por ter sido muito "namoradeira" quando era solteira, por V-8. Olegário, ao ouvir o que o empregado lhe conta, fica desesperado e a tensão entre os dois aumenta.

Nas cenas a seguir, buscamos demonstrar como se dá a construção do ato de ameaçar. Para tanto, sugerimos que haja uma sequência de atos presentes em cada uma das cenas que, devido à variação da gradação de sua força ilocucionária, nos permite observar que há uma espécie de sucessão que denota a construção de um ato maior, que nesta interação, seria o ato diretivo de ameaçar: avisar > advertir > ameaçar. Para esta gradação consideramos que há uma condição preparatória para todos os atos que estejam sob a gradação de ameaçar: F tem razão para acreditar que E ocorrerá e que E não é do interesse de O. No entanto, há variações diferenciadoras de sua força ilocucionária: para todos estes atos, O sempre sofrerá algum tipo de sanção caso não cumpra o que lhe foi determinado, porém para cada um deles, haverá um fator diferenciador relevante: 1) em avisar, a sanção que O poderá sofrer devido a E não é causado por F, mas sim, pelo próprio objeto contido em E. Por exemplo: no enunciado 'Esta cadeira está quebrada.', não é do interesse de O ficar ferido, porém, caso se sente, O poderá (ou não) cair. Porém, este evento (o tombo) não será causado por F, mas sim, pelo objeto gerador do aviso, neste caso, a cadeira. No aviso, não há intenção de intimidação de F em relação a O; 2) em advertir, a sanção que O poderá sofrer será aplicada por F, embora O possa não ter causado nenhum prejuízo diretamente a F. Na advertência F intimida O, embora não seja F quem gera a intimidação, mas sim, o que

está contido na advertência. F será apenas o aplicador da sanção. O desejo de F é que O não faça E num futuro próximo para não sofrer a sanção X. Por exemplo: 'Vou prendê-lo!". Não é do interesse de O ser preso, porém O está advertido que o evento acontecerá, e que quem realizará a sanção é o próprio enunciador do ato, ou seja, F; e, 3) em ameaçar, F é inteiramente responsável pela sanção caso O não faça o que F determina que seja feito, ou seja, se O não fizer E então ocorrerá X. Por exemplo: 'Lave essa louça, senão vou prendê-lo...'. Não é do interesse de O ser preso, então F acredita que O fará sua vontade, lavar a louça. Na ameaça, não só há uma intimidação clara, como também F tem a intenção de intimidar O.

Observaremos, primeiramente, a direção Olegário > Joel, e, posteriormente, observaremos de que maneira Joel responde aos atos produzidos por Olegário, seguindo a direção Joel > Olegário.

Iniciemos nossa análise.

1.2.1a Direção Olegário > Joel: os atos de ameaçar > advertir

CENA 1:

A Mulher sem Pecado (1993 [1941]): 310)

((...) Joel, rapaz pobre; terno sebento; servilismo abjeto; mesuras.(...))
OLEGÁRIO (com certa impaciência) - E então?
JOEL - Fiz o que o senhor mandou. Falei com o Sampaio.
OLEGÁRIO (profundamente interessado) - E o que é que ele disse? Senta!
JOEL - Várias coisas, doutor.
OLEGÁRIO - Conte tudo, tudo, direitinho. Senão, já sabe. Deixo de me interessar por você. (***advertindo***) **Você quer subir no escritório, não quer?**
JOEL - Quero sim, doutor.

Nesta cena, Olegário produz dois atos diretivos que nos interessa observar: *ameaçar* e *advertir*. O primeiro ato está representado pelo enunciado em negrito 'Conte tudo, tudo, direitinho. Senão, já sabe. Deixo de me interessar por você.', em que o propósito ilocucionário é a tentativa de Olegário (F) de fazer Joel (O) contar tudo o que sabe sobre sua esposa; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de que O conte o que sabe sobre sua esposa; e o conteúdo proposicional é que O conte, num futuro próximo, o que sabe sobre sua esposa. O segundo ato está representado pelo enunciado em negrito 'Você quer subir no escritório, não quer?' somado à orientação marcada pelo autor na rubrica, 'advertindo'. Este é um ato de fala indireto, em que o ato primário é 'advertir' e o secundário é 'perguntar'. O propósito ilocucionário é a tentativa de Olegário (F) de fazer Joel (O) confirmar que compreendeu

o desejo de F (que O conte o que sabe sobre sua esposa); a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de que O conte o que sabe sobre sua esposa; e o conteúdo proposicional é que O confirme sua compreensão de que sofrerá uma sanção caso não satisfaça o desejo de F (que O conte o que sabe sobre sua esposa) (cf. Searle, 2002 [1979]).

O ato diretivo de ameaçar, em processos interacionais, é um ato que é produzido, segundo Orecchioni (2006), pelo interactante que se coloca na posição alta da interação. Dadas as características e circunstâncias da relação construída entre Olegário e Joel, é importante observarmos que o autor inicia a interação com um ato diretivo que é considerado como um taxema alto orientando a cena: 'ameaçar'. Vale lembrar que a condição preparatória deste ato é que F quer que O faça A e caso não faça, O sofrerá a sanção X e que X não é do interesse de O (cf. Searle, 1981 [1969]), ou seja: Olegário quer que Joel conte o que sabe sobre Lídia e se Joel não o fizer, não receberá sua promoção no escritório. Este desejo é impulsionado pela insegurança de Olegário em relação à fidelidade de sua esposa Lídia. Porém, há outra condição preparatória que parece conduzir Olegário a produzir o ato imediato à ameaça: não é óbvio para F nem para O que O cumprirá A (cf. Searle, 1981 [1969]). Esta não obviedade leva Olegário a gerar uma maneira de reforçar a ameaça, através do ato de advertir, aqui representado pelo enunciado não literal e do ato indireto visto acima, que intenciona causar o efeito, em seu interlocutor, Joel, de uma maior intimidação. É possível considerarmos que a advertência funciona como um reforçador da ameaça, como uma espécie de "escada" para impulsionar ainda mais a intimidação que Olegário pretende causar em Joel com a ameaça.

Para que estes atos tenham suas condições de felicidades realizadas, é necessário que Joel cumpra o desejo de Olegário, ou seja, que ele conte tudo o que sabe sobre Lídia, fato que ocorre no decorrer da interação, pois o empregado revela ao patrão como Lídia é conhecida por todos na empresa, V-8.

1.2.1b Direção Joel > Olegário: o ato de querer

CENA 1:

A Mulher sem Pecado (1993 [1941]): 310)

((...) Joel, rapaz pobre; terno sebento; servilismo abjeto; mesuras.(...))
OLEGÁRIO (com certa impaciência) - E então?
JOEL - Fiz o que o senhor mandou. Falei com o Sampaio.

OLEGÁRIO (profundamente interessado) - E o que é que ele disse? Senta!
JOEL - Várias coisas, doutor.
OLEGÁRIO - Conte tudo, tudo, direitinho. Senão, já sabe. Deixo de me interessar por você. (*advertindo*) Você quer subir no escritório, não quer?
JOEL - **Quero sim, doutor**.

O ato diretivo produzido por Joel em resposta à ameaça de Olegário é *querer*, que está representado no enunciado em negrito 'Quero sim, doutor.', cujo propósito ilocucionário é a tentativa de Joel (F) de fazer Olegário (O) promovê-lo no trabalho; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de que O dê uma promoção de trabalho a F; e o conteúdo proposicional é que O promova F num futuro próximo.

A resposta de Joel é também uma confirmação ao ato indireto de advertir, cujo ato secundário é a pergunta. Joel confirma os dois atos ocorrentes na produção de Olegário: ele confirma que compreendeu a advertência, e, portanto, fará o que foi ordenado por Olegário, ou seja, contar tudo o que sabe sobre Lídia, assim como confirma ao patrão o desejo de receber uma promoção no trabalho.

1.2.2a Direção Olegário > Joel: os atos de avisar > advertir

CENA 2:

A Mulher sem Pecado (1993 [1941]): 312)

OLEGÁRIO (como que em monólogo) - Marido de V-8... (noutro tom) Naturalmente, todo o escritório sabe disso. Ou não sabe?
JOEL (sem jeito) Sabe. É um pessoal incrível. Quando ela vai à caixa buscar dinheiro, ficam comentando: "A V-8 veio aí." E coisas parecidas. Comenta-se, também, que a sogra do senhor era lavadeira...
OLEGÁRIO (sombrio, voltando-se para Joel) - Agora uma coisa, Joel. **Eu quero avisar a você o seguinte: tudo o que dizem de minha mulher é uma infâmia.** Minha mulher é honestíssima - está ouvindo?
JOEL - Estou. Eu sei, doutor.
OLEGÁRIO (categórico) - Portanto, não se lembre de dizer que eu mandei você saber isso ou aquilo. **Se você andar comentando, não será negócio para você, compreende?**
JOEL - Eu sei, doutor Olegário.

Na segunda cena a ser observada na construção do ato de ameaçar, temos também dois atos ocorrendo: *avisar* e *ameaçar*.

O ato diretivo de 'avisar' está representado pelo enunciado em negrito 'Eu quero avisar a você o seguinte: tudo o que dizem de minha mulher é uma infâmia.'. O propósito ilocucionário é a tentativa de Olegário (F) de fazer Joel (O) acreditar que mentiram sobre sua esposa; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de que O acredite que mentiram sobre Lídia; e o conteúdo proposicional é

que O acredite num futuro próximo que mentiram sobre Lídia. O ato de 'ameaçar' está representado pelo enunciado em negrito 'Se andar comentando, não será negócio para você, compreende?', em que o propósito ilocucionário é a tentativa de Olegário (F) fazer Joel (O) não falar o apelido de Lídia a ninguém; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F que O não conte nada a ninguém, sobre Lídia; e o conteúdo proposicional é que O não conte algo sobre Lídia a quem quer que seja, em momento futuro algum.

Vejamos. O assunto central da interação, nesta cena, continua sendo Lídia. Olegário acaba de saber que a esposa é conhecida, em seu escritório, pelo apelido pejorativo de 'V-8', alcunha esta proveniente do fato de ela ter sido muito 'namoradeira' quando solteira. Esta informação abala ainda mais o emocional de Olegário, deixando-o de tal modo desgostoso, que ele procura negar a situação. Para ele, o menor vislumbre de que sua esposa, possivelmente, tivera muitos outros homens além dele, o desestabiliza emocionalmente. É esta sua desestrutura que o conduzirá à produção dos atos de avisar e ameaçar desta cena.

Diferentemente da Cena 1, em que Olegário realizou a ameaça para que Joel lhe contasse tudo o que sabia sobre Lídia (cf. Cena 1, item 1.1.1, deste capítulo), nesta cena, o desejo de Olegário é outro, fator que parece haver influenciado na maneira como os atos foram produzidos. Se na Cena 1, Olegário, movido pela ansiedade em saber a resposta sobre Lídia, pressionou Joel a dizê-la quase imediatamente através da produção da ameaça, para somente depois amenizar a força ilocucionária com a produção de uma advertência; na Cena 2, Olegário é movido por uma espécie de angústia ou torpor causado pela notícia que recebera sobre Lídia, o que o levou a produzir, primeiro o ato de menor força ilocucionária (avisar) e depois o de maior força (a ameaça). Este torpor parece ter conduzido Olegário até mesmo a gerar um aviso que, não fosse o fato de o autor marcar, linguisticamente, o ato de avisar no próprio enunciado ('eu quero *avisar* a você o seguinte:'), poderia ser confundido com um pedido, quase um apelo. Outro fator que demonstra a perda da força ilocucionária da Cena 1 para a Cena 2, é que, para o ato de avisar, não há a intenção de F em causar intimidação em O, o que nos leva a sugerir que a notícia gerou este enfraquecimento. Aliás, a própria força ilocucionária da ameaça sofre uma amenização com a ocorrência do verbo 'compreender', que é usado por Olegário na tentativa de que Joel confirme que entendeu que poderá não ser promovido caso fale algo sobre o apelido de Lídia para alguém.

1.2.2b Direção Joel > Olegário: o ato de afirmar

CENA 2:

A Mulher sem Pecado (1993 [1941]): 312)

OLEGÁRIO (como que em monólogo) - Marido de V-8... (noutro tom) Naturalmente, todo o escritório sabe disso. Ou não sabe?
JOEL (sem jeito) Sabe. É um pessoal incrível. Quando ela vai à caixa buscar dinheiro, ficam comentando: "A V-8 veio aí." E coisas parecidas. Comenta-se, também, que a sogra do senhor era lavadeira...
OLEGÁRIO (sombrio, voltando-se para Joel) - Agora uma coisa, Joel. Eu quero avisar a você o seguinte: tudo o que dizem de minha mulher é uma infâmia. Minha mulher é honestíssima - está ouvindo?
JOEL - Estou. Eu sei, doutor.
OLEGÁRIO (categórico) - Portanto, não se lembre de dizer que eu mandei você saber isso ou aquilo. Se você andar comentando, não será negócio para você, compreende?
JOEL - Eu sei, doutor Olegário.

O ato de fala produzido por Joel em resposta ao aviso e à ameaça realizados por Olegário é o assertivo *afirmar*, que estão representados pelos enunciados em negrito 'Estou. Eu sei, doutor.' e 'Eu sei, doutor Olegário.' O propósito ilocucionário é o de comprometer F (Joel) com a verdade da proposição expressa; a direção de ajuste é palavra-mundo; o estado psicológico é a crença de F de que o que está enunciando é verdade, que ele sabe que Lídia é honestíssima, e que não será bom para F caso comente sobre o apelido pejorativo pelo qual Lídia é conhecida; e o conteúdo proposicional é a própria proposição, ou o estado de ter conhecimento do que está ocorrendo.

Estas afirmações ocorrem em resposta direta às perguntas feitas por Olegário 'Minha mulher é honestíssima – está ouvindo?', em que Joel afirma saber da honestidade da mulher, comprometendo-se, desta maneira, com a verdade de sua afirmação; e a segunda resposta é ao ato secundário da ameaça 'Se você andar comentando, não será negócio para você, compreende?', em que a resposta afirmativa responde aos dois atos presentes no enunciado de Olegário: ele afirma saber que não receberá a tão sonhada promoção caso comente com alguém sobre Lídia, bem como responde afirmativamente que entendeu que não deverá comentar nada com ninguém.

1.2.3a Direção Olegário > Joel: o ato de ameaçar

CENA 3:

A Mulher sem Pecado: (1993 [1941]: 312)

OLEGÁRIO (com asco) - Você é um canalhazinho. Fazer um papel desses!
JOEL (justificando-se) Mas foi o senhor que mandou! Só fiz o que o senhor mandou.

OLEGÁRIO (gritando) - Não fizesse! (olha para a escada e baixa a voz) Você era obrigado a fazer, era? (rancoroso) Bom, formidável, chamar - na minha cara - a minha mulher de V-8, hem?
JOEL (atarantado) - Eu só estava repetindo o que os outros...
OLEGÁRIO (com voz surda) - Os outros!... (**ameaçador**) **Eu devia te arrebentar a cara**! (com desprezo) Mas não farei isso. Você sairia daqui dizendo o diabo! Pode ir. Eu vou botar você no lugar do Sampaio. Mas suma!
JOEL - Boa noite, doutor! Boa noite! (Joel sai, apressado.(...))

Na Cena 3, o ato diretivo produzido é *ameaçar*, que está representado pelo enunciado em negrito 'Eu devia te arrebentar a cara!', e o reforçador da força ilocucionária contido na rubrica 'ameaçador'. O propósito ilocucionário é a tentativa de Olegário (F) de fazer Joel (O) parar de falar sobre sua esposa; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F que O pare de falar sobre Lídia; e o conteúdo proposicional é que O pare de falar sobre Lídia caso contrário poderá sofrer agressão física.

Esta é a última conversa da interação. Joel informara a Olegário que no escritório, ele era visto como um predestinado. Ao indagar o porquê desta afirmação, Joel conta que dizem que ele é assim chamado porque tanto sua primeira esposa quanto Lídia não são fiéis. Ao receber a informação, Olegário, irado, quer se livrar o mais rápido possível de Joel. E é neste contexto que ele produz a ameaça. Mas temos um caso diferenciado de ameaça. Ela é orientada pela marca linguística que o autor propõe através da rubrica, e não pelo próprio enunciado. Vale relembrarmos que uma das condições preparatórias de ameaçar é que se O não fizer E (que é o desejo de F), então X ocorrerá a O. Há uma sanção neste ato, e é F quem a aplicará, assumindo, desta maneira, inteira responsabilidade por ela (cf. item 1 deste Capítulo).

1.2.3b Direção Joel > Olegário: o ato de obedecer

CENA 3:

A Mulher sem Pecado: (1993 [1941]: 312)

OLEGÁRIO (com asco) - Você é um canalhazinho. Fazer um papel desses!
JOEL (justificando-se) Mas foi o senhor que mandou! Só fiz o que o senhor mandou.
OLEGÁRIO (gritando) - Não fizesse! (olha para a escada e baixa a voz) Você era obrigado a fazer, era? (rancoroso) Bom, formidável, chamar - na minha cara - a minha mulher de V-8, hem?
JOEL (atarantado) - Eu só estava repetindo o que os outros...
OLEGÁRIO (com voz surda) - Os outros!... (ameaçador) Eu devia te arrebentar a cara! (com desprezo) Mas não farei isso. Você sairia daqui dizendo o diabo! Pode ir. Eu vou botar você no lugar do Sampaio. **Mas suma!**
JOEL - Boa noite, doutor! Boa noite! (Joel **sai, apressado**.(...))

Na Cena 3, Joel não produz um ato de fala em resposta à ameaça de Olegário, mas responde a ordem emitida ao final de seu enunciado (em negrito 'Mas suma!'), com

a ação de sair (cf. rubrica 'Joel sai, apressado.'), preenchendo, desta maneira as condições de felicidades deste ato.

1.2.4 A construção da ameaça

Para a interação Olegário x Joel, sugerimos que o ato orientador da cena é a ameaça. Este é um ato cujo mote de sua ocorrência tem características interessantes. Propusemos, no item 1.2 deste Capítulo, que o ato de ameaçar teria como sequência a produção dos atos de avisar > advertir > ameaçar. Eles teriam uma condição preparatória em comum e outras condições que nos permitiria observar como ou de que se serve a ameaça para que sua produção se estabeleça. Observamos, deste modo, que a condição preparatória em comum é que F tem razão para acreditar que E ocorrerá e que E não é do interesse de O. O que trará a variação dos graus da força ilocucionária em cada um dos atos está relacionado com a sanção que O sofrerá, a quem aplicará a sanção, e a intenção de intimidar O: 1) em avisar, a sanção que O poderá sofrer devido a E não é causado por F, mas sim, pelo próprio objeto contido em E (cf. exemplo em 1.2); 2) em advertir, a sanção que O poderá sofrer será aplicada por F, embora O possa não ter causado nenhum prejuízo diretamente a F. Na advertência F intimida O, embora não seja F quem gera a intimidação, mas sim, o que está contido na advertência. F será apenas o aplicador da sanção. O desejo de F é que O não faça E num futuro próximo para não sofrer a sanção X (cf. exemplo em 1.2); e, 3) em ameaçar, F é inteiramente responsável pela sanção caso O não faça o que F determina que seja feito, ou seja, se O não fizer E então ocorrerá X.

No entanto, nesta interação e nas cenas em que levantamos os atos acima, observamos a ocorrência do ato de uma maneira que nos intrigou: em cada uma das cenas, houve a ocorrência de dois atos, no mesmo enunciado, ou em enunciados muito próximos. Na Cena 1, os atos produzidos por Olegário foram ameaçar e advertir; na Cena 2, avisar e advertir; e na Cena 3, apenas o ato de ameaçar, mas com o conteúdo proposicional de uma advertência (o ato de ameaçar foi orientado, linguisticamente, pelo próprio autor pela rubrica 'ameaçador' (cf. item 1.2.3)). Bem, embora não tenhamos a ocorrência do ato em sequência a cada cena, como foi o caso da construção da ofensa (cf. item 1.1), ainda assim, a produção não foi aleatória. Os atos ocorreram, ou de modo decrescente (cf. 1.2.1 e 1.2.3) ou crescente (cf. 1.2.2) em sua força

ilocucionária. Este fator incitou-nos a curiosidade de compreender o porquê destas ocorrências, se seriam aleatórias, coincidências ou poderia haver algum fator que influenciasse esta produção. Ao adentrarmos no que poderia estar ocorrendo para além das condições já observadas e apontadas para que estes atos se realizassem, chegamos ao seguinte raciocínio, que acreditamos ser relevante para que a produção ocorra da maneira como ocorreu: 1) O (Joel) deseja muito obter X (a promoção), e O tem, sob seu poder, Y (informações sobre Lídia); 2) F (Olegário) deseja muito obter Y (informações sobre Lídia) e tem, sob seu poder, X (a promoção de Joel); 3) O (Joel) pode dar Y (as informações sobre Lídia) para F (Olegário), e F (Olegário) pode dar X (a promoção) para O (Joel); 4) F (Olegário) ocupa, hierarquicamente, a posição alta na interação (patrão). A ameaça se estabelece a partir deste jogo de poderes hierárquicos, em maior ou menor escala, a depender da posição que cada um dos interactantes ocupe na interação, ou da necessidade que cada um tenha de obter X, ou Y. Os quatro itens funcionam todos ao mesmo tempo, e eles nos mostram, que, embora F (Olegário) ocupe a posição alta na interação, o que permite que ele produza o ato de ameaçar (segundo Orecchioni (2006), este ato é um taxema de posição alta), não podemos deixar de observar que O (Joel) também possui força hierárquica, uma vez que está em suas mãos o objeto de desejo de F (as informações sobre Lídia). Por isto, acreditamos que este seja, então, o fator imprescindível para a produção de mais de um ato na sequência da construção do ato de ameaçar. O segundo ato funciona como um amenizador (ou em outras vezes, um reforçador) da força ilocucionária dos atos em questão. Como ambos os interactantes sabem de suas forças no jogo que se estabelece para que cada um deles obtenha o que deseja, aquele que ocupa a posição alta na interação (F1) cerca-se de certos cuidados, como amenizar a sanção que F2 sofrerá, indo de um ato a outro, na intenção de que seu interlocutor (F2) não desista da negociação em meio a ela, o que deixaria F1 sem conseguir obter aquilo que tanto almeja, as informações sobre Lídia, ainda que para tal, F2 também não consiga alcançar a tão desejada promoção.

Com vistas ao "ato maior" que sugerimos ser aquele que orientará o texto, consideraremos que a ação principal que movimenta a construção do ato de ameaçar é o desejo do falante (F), Olegário, de fazer o ouvinte (O), Joel, fazer o que F deseja que O faça, caso contrário poderá sofrer sanções que desagradem O, ou seja, também na construção da ameaça, F quer controlar as ações de O.

1.3 Interação Olegário x Umberto: a desconstrução da ordem

Esta é uma interação que ocorre entre patrão e empregado. Umberto também é um dos empregados que Olegário paga para que vigie sua esposa, Lídia, porém, ele trabalha na casa de ambos como chofer. Diferente dos outros empregados com os quais Olegário se relaciona, a interação com Umberto é muito conturbada, porque o empregado não teme o patrão, muito ao contrário, muitas vezes o desafia, chegando até mesmo a dizer ao chefe que a patroa paquerou a ele, "um mero empregado", segundo Olegário.

Para esta interação, buscamos demonstrar, diferentemente das interações outras desta peça, como ocorre, não a construção do ato de ordenar, mas sim, sua 'desconstrução'. Para tanto, sugerimos que haja uma sequência, que poderá ser crescente ou decrescente, de atos que variam a gradação de sua força ilocucionária, acabam por demonstrar a construção ou desconstrução da ordem. Os atos são suplicar > pedir > ordenar. Também estes atos possuem condições preparatórias em comum: 1) O está em condições de realizar A. F acredita que O esteja em condições de realizar A; 2) Não é óbvio para F nem para O que O realizará A no decurso normal dos acontecimentos, por deliberação própria. Para o ato de ordenar, há ainda uma condição preparatória adicional: F tem que estar numa posição de autoridade sobre O; assim como para o ato de suplicar: F tem extrema necessidade que O faça A, F não tem capacidade para realizar A; F ocupa uma posição de inferioridade a O. Buscando qual(is) condição(ões) demonstraria(m) a variação do grau da força ilocucionária, percebermos que, para os atos observados nesta interação, a gradação está presente na condição de sinceridade, em que temos: 1) ao suplicar, F implora que O faça A; 2) ao pedir, F quer que O faça A; e, 3) ao ordenar, F exige que O faça A. Nesta interação, diferentemente das duas outras anteriores, em que sugerimos apresentar a construção de atos uma espécie de ato orientador de uma série de outros atos que pertençam à mesma família, aqui, buscaremos apresentar como pode ocorrer a desconstrução de um desses atos, neste caso, o ato de ordenar. Portanto, acreditamos ser possível verificar, através de ações ocorridas entre os interactantes, a desconstrução da ordem.

Primeiramente, observaremos a direção Olegário > Umberto, e, posteriormente, analisaremos quais atos Umberto produzirá em resposta aos atos produzidos por Olegário, ou seja, a direção Umberto > Olegário.

Iniciemos nossa análise.

1.3.1a Direção Olegário > Umberto: o ato de ordenar

CENA 1:

A Mulher sem Pecado (1993 [1941]: 302)

OLEGÁRIO (incisivo) - Você quer saber de uma coisa? Não, nada. (noutro tom) Quer dizer que D. Lídia não olhou para ninguém - particularmente?
UMBERTO - Não, não olhou para ninguém - particularmente. Quer dizer...
OLEGÁRIO (curioso) - Quer dizer o quê? **Continue!** Pode falar!
UMBERTO (com intenção) - Ela estava olhando de vez em quando...
OLEGÁRIO - Para quem? **Diga!**
UMBERTO (com descaramento) - Para mim.
OLEGÁRIO (espantado) - Para você? (noutro tom) Para você, hem?!
UMBERTO (cínico) - Para mim.
OLEGÁRIO (olhando para Umberto) - Para você...E quando saiu... (interrompe-se) Mas espere um pouco... (em tom especial) Você disse que D. Lídia olhou para você? (Intervenção de Inézia.)

Na cena 1, o ato diretivo produzido por Olegário é *ordenar*, representado pelos enunciados em negrito 'Continue!' e 'Diga!'. Para o primeiro ato, o propósito ilocucionário é a tentativa de Olegário (F) de fazer Umberto (O) falar o que havia começado a falar; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de que O dê as informações que F quer saber; e o conteúdo proposicional é que O continue, num futuro próximo, a dar as informações sobre Lídia. Para o segundo ato, o propósito ilocucionário é a tentativa de Olegário (F) de fazer Umberto (O) dizer o que interessa a F saber; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F que O fale o que F quer saber; e o conteúdo psicológico é que O fale, num futuro próximo, o que F deseja saber.

Nesta interação, temos duas personagens assumindo os papéis interacionais de patrão/empregado, o que justificaria a ocorrência da ordem, já que as condições preparatórias deste ato são que O (Umberto) está em condições de realizar A (continuar informando o que sabe sobre Lídia para Olegário). F acredita que O esteja em condições de realizar A; e, F tem que estar numa posição de autoridade sobre O (cf.. Searle, 1980 [1969]). Temos as condições, portanto, preenchidas para que este ato ocorra: Olegário (F) ocupa uma posição de autoridade sobre Umberto (O), e Olegário acredita que O esteja em condições de realizar A. Aliás, ele não só acredita que Umberto esteja em condições de realizar o que ordenou, como não deixa margem para que ele não realize o ato, sob pena de sofrer alguma retaliação por parte do patrão.

1.3.1b Direção Umberto > Olegário: o ato de afirmar e o ato de desafiar

CENA 1:

A Mulher sem Pecado (1993 [1941]: 302)

OLEGÁRIO (incisivo) - Você quer saber de uma coisa? Não, nada. (noutro tom) Quer dizer que D. Lídia não olhou para ninguém - particularmente?
UMBERTO - Não, não olhou para ninguém - particularmente. Quer dizer...
OLEGÁRIO (curioso) - Quer dizer o quê? Continue! Pode falar!
UMBERTO (**com intenção**) - **Ela estava olhando de vez em quando...**
OLEGÁRIO - Para quem? Diga!
UMBERTO (**com descaramento**) - **Para mim.**
OLEGÁRIO (espantado) - Para você? (noutro tom) Para você, hem?!
UMBERTO (cínico) - Para mim.
OLEGÁRIO (olhando para Umberto) - Para você...E quando saiu... (interrompe-se) Mas espere um pouco... (em tom especial) Você disse que D. Lídia olhou para você? (Intervenção de Inézia.)

Nesta cena, como visto em 1.3.1a, Olegário produziu dois atos diretivos de ordenar em direção a Umberto. O empregado, quando questionado por Olegário sobre as ações de Lídia, se ela estivera olhando para algum homem, produz uma afirmação, que está representada pelo enunciado em negrito 'Não, não olhou para ninguém – particularmente.'. O ato de *afirmar* pertence à classe dos assertivos, cujo propósito ilocucionário "[...] é o de comprometer o falante (...) com a verdade da proposição expressa." (Searle, 2002 [1979]: 19), o estado psicológico (ou condição de sinceridade) é a crença (que p), e o conteúdo proposicional é o próprio (que p). Pois bem, vejamos. Umberto (F), ao enunciar a proposição 'Não, não olhou para ninguém - particularmente.' como resposta à pergunta de Olegário (O), compromete-se com a verdade contida nela, que 'Lídia não olhara para ninguém'. F (Umberto) tem a crença que 'Lídia não olhou para ninguém'. F acredita que sua crença poderá afetar a crença de O a respeito da verdade da proposição (*que p*). Tão logo Umberto (F) percebe que Olegário (O) se satisfez com sua afirmação, ele enuncia algo que contradiz sua primeira afirmação, que está representado pela proposição sublinhada 'Quer dizer...'. A proposição, enunciada neste contexto, assume o sentido de contrariar alguma parte ou o todo do que havia sido afirmado anteriormente. Deste modo, quando Umberto afirma que 'Lídia não olhara para ninguém', e imediatamente enuncia 'quer dizer...', ele realiza o ato de *contrariar* o que ele próprio falara, com o intuito de causar dúvida e, consequentemente, insegurança em Olegário, no que Umberto é bem-sucedido[11]. E então, Olegário, movido por sua insegurança, enuncia a proposição anteriormente descrita, 'Diga!', ordenando, portanto, que Umberto diga para quem Lídia estava

11 Segundo Searle (2002 [1979]), *contrariar* é um ato diretivo.

olhando. E Umberto o desafia ao proferir o enunciado 'Para mim.'. Este é um ato de fala indireto de *afirmar*, mas cujo ato primário é *desafiar*. Para Searle (2002 [1979]), este é um ato diretivo, cujo propósito ilocucionário é o de Umberto (F) desafiar Olegário (O) a entrar num embate com ele; seu estado psicológico é o desejo de que O se sinta desafiado a entrar num embate; e o conteúdo proposital é o de O entrar em embate com F num futuro próximo.

Quando Umberto desafia Olegário, ele que até então ocupara a posição baixa da interação em relação ao seu interlocutor, coloca-se na posição alta, invertendo, assim, as posições hierárquicas que ambos ocupam na interação. Esta ação estabelece um jogo de poder não esperado em conversações cujos papéis interacionais são os de patrão/empregado. Não é previsto que um dos interactantes, ao preencher a condição preparatória de "[...] estar numa posição de autoridade sobre O." (Searle, 1980 [1969]: 88) por ocupar o papel interacional de patrão, ao produzir uma ordem tenha como resposta de seu interlocutor, o empregado, um desafio. O esperado é que aquele que ordenou seja obedecido.

1.3.2a Direção Olegário > Umberto: o ato de pedir

CENA 2:

A Mulher sem Pecado: (1993 [1941]: 325-326)

UMBERTO (cínico) - Mas não houve nada! Juro! Dou minha palavra de honra... Não houve e... (pausa. Encara Olegário)... nem podia haver.
OLEGÁRIO (arquejante, espantado) - Como?... E por que não podia haver?
UMBERTO (ri, com selvagem alegria) - O senhor já imaginou?... Uma mulher entra no quarto de um jovem. Muito bem. É criada, mas não faz mal... Estão sós. Encerrados num quarto. A moça vem como uma esfomeada. Ela se oferece. Não fala, mas é como se dissesse: "Toma! Tudo é teu!"
OLEGÁRIO - Imagino! Imagino! (impulsiona a cadeira de um lado para outro)
UMBERTO - E, no entanto, não pode acontecer nada, absolutamente nada. E, de fato, não aconteceu. Nada. (ri) Se o senhor visse o rosto assombrado de Inézia. Correu para fora do quarto, como uma doida.
OLEGÁRIO (quase sem voz) - Mas por quê? (com progressiva exaltação) **Quero saber por quê!**
UMBERTO (baixo) - Quer?
OLEGÁRIO - **Quero!**
UMBERTO - Muito simples. Simplíssimo. Um acidente de meninice, apenas.

Na Cena 2, o ato diretivo que a orienta é *pedir*, que está representado pelos enunciados 'Quero saber por quê!' e 'Quero!', em ambos o propósito ilocucionário é a tentativa de Olegário (F) de fazer Umberto (O) contar o motivo de não haver acontecido nada entre Umberto e Inézia; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de que O lhe conte o porquê O não ficou com Inézia; e o conteúdo

proposicional é que O conte, num futuro próximo, o que ocorreu (ou deixou de ocorrer) entre O e Inézia.

Umberto, ao perceber a fragilidade emocional de seu patrão, passa a manipular ainda mais seus sentimentos. Então, o empregado inicia seu jogo ao dizer que Lídia estivera olhando para um homem na rua, e este homem era ele próprio (cf. Cena 1, item 1.3.1). Desta maneira, ele infunde a semente da desconfiança em Olegário, e, para piorar ainda mais a situação, D. Márcia, mãe de Lídia, conta ao genro que vira Inézia saindo do quarto de Umberto, insinuando que ambos haviam mantido relações sexuais. Isto gera espanto e ira em Olegário, pois ele associa o ato sexual dos empregados com o que Umberto lhe falara sobre Lídia. Para Olegário, se a esposa já havia olhado para o empregado, nada os impediria de manter uma relação mais próxima. Após tomar conhecimento do ocorrido, Olegário ordena que Umberto deixe sua casa imediatamente. Porém, mais uma vez, Umberto desobedece a ordem proferida pelo patrão, porque ele deseja contar que não seria possível manter relações sexuais com mulher alguma, já que, algo lhe ocorrera na infância. Mas Umberto não relata imediatamente o que ocorrera. Neste momento, Olegário, curioso em saber o que se sucedeu, produz o ato de *pedir*. Podemos nos questionar: mas o que há de problema em alguém fazer um pedido a outrem? Não seria problema algum, não fosse a hierarquia mantida por Olegário em relação aos seus outros dois empregados, Joel (como podemos observar no item 1.2 deste Capítulo) e Inézia. Com todos, ele deixa claro a posição alta que ocupa na interação, pois encontramos a ocorrência dos taxemas propostos por Orecchioni (2006): o uso de pronomes e nomes de tratamento que marcam hierarquia na relação ('você' usado por Olegário, e 'senhor' ou 'doutor' usado pelos empregados); e também a ocorrência de atos de fala produzidos por quem se coloca na posição alta da interação, em relação ao seu interlocutor (ordenar, criticar, proibir, autorizar, aconselhar, reprovar, refutar, insultar, entre outros), e, em nenhum momento, nestas interações, Olegário produz o ato de pedir, como vemos ocorrer na interação com Umberto.

É possível verificarmos, no decorrer da peça, que Olegário altera sua relação com Umberto. À medida que o empregado lhe relata as dificuldades pelas quais passou, Olegário torna-se mais simpático, tratando-o quase que com igualdade, como se quisesse se redimir pelos maus pensamentos que tivera sobre ele e Lídia.

Prova disto é o pedido produzido nesta cena. Como patrão, ele poderia ter ordenado que Umberto lhe contasse a verdade sobre o que aconteceu entre ele e Inézia,

e poderia fazê-lo enunciando algo como ‘Exijo saber por quê!’, ao invés de ‘Quero saber por quê!’. A escolha lexical do verbo é relevante na produção deste ato. O autor utiliza o verbo ‘querer’ que pode ser interpretado, semanticamente, como aspirar, cobiçar, almejar ou apetecer. Se o autor intencionasse que fosse um ato de ordenar, o verbo que melhor representaria esta escolha seria ‘exigir’, que poderia ser interpretado como obrigar, intimar, constranger ou impor. O verbo, neste caso, age como um amenizador da força ilocucionária da ordem.

Se no início da interação Olegário age segundo seu papel interacional lhe permite agir, como aquele que ocupa a posição alta na interação, à medida que a interação se desenvolve, Umberto manipula cada vez mais os medos de seu patrão, fazendo que Olegário aja segundo sua própria vontade. Nesta cena, o empregado conduz seu chefe não só a acreditar que nunca teve nenhum envolvimento sexual com Inézia, como também o leva a realizar um pedido (quase implorar) para saber maiores informações acerca do que acontecera com Umberto em sua infância e que influenciara para que a empregada tivesse saído frustrada de seu quarto.

Podemos considerar, desta maneira, que as ações de Umberto conduzem Olegário a uma desconstrução de sua posição hierárquica, fenômeno perceptível devido às suas produções dos atos de fala. Se na Cena 1 Olegário produz uma ordem, na Cena 2, por ansiar saber mais sobre o que ocorrera a Umberto, e para que a fidelidade de Lídia se mantivesse inabalada, o patrão quase se humilha para que o empregado lhe dissesse o que desejara ouvir: que Umberto jamais poderia seduzir Lídia, por qualquer que fosse o motivo. O ato a seguir reforça a sugestão que apresentamos para esta interação: a ocorrência da desconstrução do ato de ordenar.

1.3.2b Direção Umberto > Olegário: o ato de perguntar e o ato de afirmar

CENA 2:

A Mulher sem Pecado: (1993 [1941]: 325-326)

UMBERTO (cínico) - Mas não houve nada! Juro! Dou minha palavra de honra... Não houve e... (pausa. Encara Olegário)... nem podia haver.
OLEGÁRIO (arquejante, espantado) - Como?... E por que não podia haver?
UMBERTO (ri, com selvagem alegria) - O senhor já imaginou?... Uma mulher entra no quarto de um jovem. Muito bem. É criada, mas não faz mal... Estão sós. Encerrados num quarto. A moça vem como uma esfomeada. Ela se oferece. Não fala, mas é como se dissesse: "Toma! Tudo é teu!"
OLEGÁRIO - Imagino! Imagino! (impulsiona a cadeira de um lado para outro)
UMBERTO - E, no entanto, não pode acontecer nada, absolutamente nada. E, de fato, não aconteceu. Nada. (ri) Se o senhor visse o rosto assombrado de Inézia. Correu para fora do quarto, como uma doida.

OLEGÁRIO (quase sem voz) - Mas por quê? (com progressiva exaltação) Quero saber por quê!
UMBERTO (baixo) - **Quer?**
OLEGÁRIO - Quero!
UMBERTO - Muito simples. Simplíssimo. **Um acidente de meninice, apenas**.

Nesta cena, Umberto, em resposta ao pedido de Olegário para que lhe contasse o que acontecera para que Inézia tivesse corrido para fora do quarto, produz dois atos, um diretivo, *perguntar* e um assertivo, *afirmar.* O ato de perguntar está representado pelo enunciado em negrito 'Quer?', cujo propósito ilocucionário é o a tentativa de Umberto (F) de levar Olegário (O) a responder o que deseja saber; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de que O responda o que perguntou; e o conteúdo proposicional é que O responda, num futuro próximo, a pergunta de F. O ato de afirmar está representado pelo enunciado em negrito 'Um acidente de meninice, apenas.', cujo propósito ilocucionário é o comprometimento de Umberto (F) com a verdade da proposição expressa; a direção de ajuste é palavra-mundo; o estado psicológico é a crença de F que ele sofrera um acidente na infância; e o conteúdo proposicional é o acidente da infância de F (cf. Searle, 2002 [1979]).

Como vimos em 1.3.2a, esta é uma cena em que Umberto pretende deixar claro para Olegário que não pode ter qualquer relação mais íntima com uma mulher porque sofrera um acidente na infância, mas não o faz de maneira direta. Ele manipula a informação, gerando em Olegário um estado de euforia emocional (cf. rubrica 'com progressiva exaltação) que permite a Umberto conduzi-lo a seu bel prazer. Vejamos. Ao informar a Olegário que Inézia saíra correndo de seu quarto, sem ainda deixar claro o motivo para tal ação, Umberto gera nele a 'exaltação' que o conduz a realizar o ato de pedir para que contasse o porquê de tal ação de Inézia. O empregado, ao perceber que conseguira deixar seu patrão sedento de saber a razão que levou a empregada a correr, realiza o ato de perguntar, mas não uma pergunta real, e sim, uma pergunta de exame. Segundo Searle (1981 [1969]), existem dois tipos de perguntas: as reais e as de exame. Para as perguntas reais, F deseja saber (descobrir) a resposta, pois F realmente não sabe a informação pedida. Já nas perguntas de exame, F sabe a resposta para sua pergunta, mas deseja verificar se O sabe responder o que lhe foi solicitado. E é exatamente o que podemos constatar com a pergunta realizada por Umberto a Olegário: ele deseja saber se Olegário sabe, com convicção, que deseja descobrir o porquê Inézia saíra correndo do quarto de Umberto. Podemos inclusive fazer uma dupla interpretação para esta pergunta de Umberto: ele deseja saber se Olegário sabe; mas também pode querer, em

verificando o interesse de Olegário, saber se pode continuar manipulando Olegário com sua mentira ou não.

1.3.3a Direção Olegário > Umberto: o ato de desculpar(-se)

CENA 3:

A Mulher sem Pecado: (1993 [1941]: 326)

UMBERTO - Entra, digamos, de combinação. (muda de tom) O senhor já reparou, Dr. Olegário?
OLEGÁRIO - Em quê?
UMBERTO (pigarreia) - Que uma mulher de combinação não parece séria? Mas isso não é bem o que eu queria dizer. Eu queria dizer outra coisa.
OLEGÁRIO (furioso) - Basta!
UMBERTO - Perfeitamente.
OLEGÁRIO (caindo em si) - **Desculpe, Umberto, mas é que eu...** Estou esgotado. Esgotadíssimo. Às vezes, não me controlo. De qualquer maneira, você me deu uma grande notícia. Porque, imagine você, eu cheguei a pensar, quando me disseram que você e Inézia... Pois eu tive medo. (olha para os lados; voz baixa) Olha, eu queria perguntar-te uma coisa, só uma coisa, por despedida. É o seguinte: se uma mulher... Não digo qualquer uma. Mas uma certa mulher...

Na Cena 3, o ato ocorrente pertence à classe dos expressivos: *desculpar(-se)*, que está representado pelo enunciado em negrito 'Desculpe, Umberto, mas é que eu...', em que o propósito ilocucionário é o estado psicológico expresso, que é o pedido de desculpas; não há direção de ajuste; o estado psicológico é o ato representado (desculpar-se); e o conteúdo proposicional é a própria representação do que se quis expressar (cf. Searle, 2002 [1979]).

Este ato, muito embora não pertença à classe dos diretivos, que são os atos que nos interessa analisar nesta dissertação, é um ato importante para compreendermos a desconstrução da ordem que sugerimos ser possível ocorrer na interação em questão.

A Cena 3 é a continuidade do diálogo entre os interactantes, que foi iniciado na Cena 2 (cf. 1.3.2). Após informar a fuga de Inézia de seu quarto, Umberto conta a história do que ocorrera com ele. Um inimigo da família, querendo se vingar de seu pai, cometeu uma atrocidade inimaginável: como não foi possível realizar a vingança diretamente a quem lhe causara dor e sofrimento, o pai, o inimigo direcionou sua ira ao filho menor do casal, no caso, Umberto. Num arrobo de ódio, ele castra o garoto, deixando-o impotente para o resto de sua vida. Ao ouvir a história, Olegário sente-se aliviado ao saber que ele não poderá ser traído por sua esposa e Umberto, uma vez que não é possível haver sexo entre ambos. No entanto, Umberto continua a mexer com a imaginação de Olegário, insinuando que pode, ainda assim, algo acontecer entre ele e Lídia. O patrão explode com o empregado, mas, ao perceber que fora grosseiro, realiza o ato de desculpar (-se). Este ato tem em seu estado psicológico que, "[...] quem se

desculpa por ter feito A expressa arrependimento por ter feito A,[...]" (Searle, 2002 [1979]: 6). Isto demonstra que Olegário acredita que cometeu algo errado contra Umberto, e por isso, deve pedir-lhe desculpas. Ainda sobre este ato, segundo Orecchioni (2006), é um taxema produzido pelo interactante que se coloca (ou é colocado) na posição baixa da interação. Isto nos leva a sugerir que quando Olegário produz este ato, há um rompimento com a estrutura hierárquica existente na relação, e Umberto, desta maneira, consegue atingir o que pretendia desde o início da interação: mostrar sua superioridade para Olegário. Temos, desta maneira, a desconstrução da ordem acontecendo nesta interação.

1.3.3b Direção Umberto > Olegário

CENA 3:

A Mulher sem Pecado: (1993 [1941]: 326)

UMBERTO - Entra, digamos, de combinação. (muda de tom) O senhor já reparou, Dr. Olegário?
OLEGÁRIO - Em quê?
UMBERTO (pigarreia) - Que uma mulher de combinação não parece séria? Mas isso não é bem o que eu queria dizer. Eu queria dizer outra coisa.
OLEGÁRIO (furioso) - Basta!
UMBERTO - Perfeitamente.
OLEGÁRIO (caindo em si) - **Desculpe, Umberto, mas é que eu...** Estou esgotado. Esgotadíssimo. Às vezes, não me controlo. De qualquer maneira, você me deu uma grande notícia. Porque, imagine você, eu cheguei a pensar, quando me disseram que você e Inézia... Pois eu tive medo. (olha para os lados; voz baixa) Olha, eu queria perguntar-te uma coisa, só uma coisa, por despedida. É o seguinte: se uma mulher... Não digo qualquer uma. Mas uma certa mulher...
UMBERTO - Já sei quem é.

Umberto, na Cena 3, não realiza nenhuma reação ao pedido de desculpas produzido por Olegário. Segundo Orecchioni, para que um ato de desculpas se realize de modo completo, é preciso que haja uma organização global: 1) F produz uma ofensa a O; 2) F pede desculpas a O pela ofensa; e 3) O tem uma reação (aceitar ou não) ao pedido de desculpas (Orecchioni, 2006: 137). Embora os dois primeiros itens tenham ocorrido, Umberto não demonstra aceitar ou não o pedido de desculpas de Olegário à ofensa proferida a ele, quando ele grita com o empregado.

1.3.4 A desconstrução da ordem

Nesta interação, interessa-nos observar como se estabelece a ocorrência da desconstrução de um ato, neste caso, o ato de ordenar. A interação ocorrente entre

Olegário e Umberto tem uma particularidade importante para a sugestão de examinar, não a construção de um ato, mas sim, sua desconstrução. A insegurança de Olegário em relação à fidelidade de sua esposa é a base de todas as relações que ele constrói com todas as personagens da peça, mas Umberto parece exercer, sobre ele, um certo torpor que lhe cega o bom-senso, não o permitindo enxergar que o empregado tem intenções de cometer adultério com sua esposa. Ele deixa pistas de sua intenção para Olegário, porém, o marido se nega a olhar para esta realidade. Na tentativa de dissimular suas intenções, Umberto inventa a história de ter sofrido um acidente na infância que o deixara eunuco, como vimos em 1.3.2 e 1.3.3, pois o empregado percebe que Olegário o teme por sua virilidade e juventude. Deste modo, Umberto se aproveita da fragilidade emocional de seu patrão para romper, ainda que veladamente, com a hierarquia naturalmente existente na relação cujos papéis interacionais são os de patrão e empregado. A comprovação disto se dá, nesta interação, pela desconstrução da ordem (que é o ato de maior ocorrência nas interações de Olegário com seus outros dois empregados, Inézia e Joel). Como pudemos observar em 1.2 deste Capítulo (Interação Olegário x Joel), a relação estabelecida entre ambos deixa claro que Olegário marca fortemente sua posição hierárquica na relação: ou ele produz ordens, ou ameaças, ou críticas, atos estes que ocorrem quando um dos interactantes se coloca na posição alta da interação, em relação ao seu interlocutor (cf. Orecchioni, 2006). O que vemos ocorrer nas três cenas escolhidas como *corpus* desta interação, nos possibilita observar a desconstrução sugerida: na Cena 1, o ato orientador é ordenar, em que a condição de sinceridade é que F exige que O faça A; na Cena 2, o ato orientador é pedir, em que a condição de sinceridade é que F quer que O faça A; e na Cena 3, Olegário não produz a súplica, como sugerimos ser o ato anterior ao pedido, em nossa sequência, mas sim, um ato que, cremos, demonstre ainda mais a desconstrução da ordem: o ato de desculpar(-se). Para que F produza o ato do pedido de desculpas, é preciso que F assuma a ofensa produzida contra O e, também segundo Orecchioni (2006), o ato de desculpar(-se) é produzido pelo interactante que se coloca (ou é colocado) na posição baixa da interação, o que nos leva a afirmar, que neste instante, Olegário assume, ainda que momentaneamente, a superioridade de Umberto, que, ao final da peça, torna-se amante de Lídia e foge com ela para outro local. Estabelece-se, desta maneira, a desconstrução da ordem.

Embora tenhamos olhado para esta interação do ato orientador para o ato menor presentes na sequência proposta nesta pesquisa, ainda assim, o ato que orientou esta interação foi o ato diretivo de ordenar. Isto nos mostra que, também nesta interação, há uma tentativa de F (Olegário) de controlar as ações de O (Umberto).

1.4 O "ato maior": a construção do comandar

Sugerimos, no Capítulo II desta dissertação, que cada uma das duas peças seria orientada por um ato que consideramos como sendo o 'ato-maior' que representaria a força ilocucionária que direciona a peça como um todo, e que esta verificação se daria pela presença dos atos-orientadores em cada uma das interações usadas como fontes para a composição do *corpus* desta dissertação. Para este caso, não levaremos em consideração a construção de um ato, como o fizemos para observar qual seria o ato-orientador das interações, mas sim, qual a condição preparatória estaria mais fortemente presente nestes atos. Como constatamos, nas três interações, considerando a direção Olegário > Lídia, Joel, Umberto, a condição central é a tentativa de F (Olegário) de controlar as ações de O (Lídia, Joel e Umberto), condição esta necessária para a ocorrência do ato de comandar, que como observamos, é a força que guia as interações de Olegário junto aos seus interlocutores. Consideraremos, portanto, o ato de comandar como o grande ato que norteia as ações da peça *A Mulher sem Pecado* (Rodrigues, 1993 [1941]).

IV – Anti-Nelson Rodrigues (1993 [1973]): o ato de comandar

Anti-Nelson Rodrigues (1993 [1973]) conta a história de Oswaldinho, um rico e mimado playboy, que, após conseguir a presidência das empresas de seu pai, se vê completamente atraído por uma jovem escrituraria de sua firma, Joice. Esta atração o leva a querer conseguir tê-la por, pelo menos uma hora, tempo suficiente para saciar seu desejo sexual. Entretanto, o que Oswaldinho encontra em Joice, é uma mulher determinada, que não cede, de modo algum, aos encantos do patrão, fato que leva Oswaldinho ao mais desconsolado estado emocional.

No Capítulo II, sugerimos que cada uma das peças analisadas é orientada por um "grande ato diretivo", e que este ato teria sua formação advinda dos atos que guiam cada uma das interações, que seriam compostos, por sua vez, por "atos menores" ocorrentes em cada cena que compõem a interação. E estes atos seriam constituídos por uma espécie de sequência, conduzidas pela variação do grau da força ilocucionária presente no propósito ilocucionário dos atos diretivos ocorrentes nas cenas. Para esta peça, sugerimos que este ato seja *ordenar.*

Para observarmos como se deu a *construção de ordenar* em *Anti-Nelson Rodrigues* (1993 [1973]), escolhemos três interações: Oswaldinho x Tereza (construção da afronta); Oswaldinho x Leleco (construção da ofensa) e Oswaldinho x Joice (desconstrução da ordem).

1. Os atos diretivos que orientam as interações

1.1 Interação Oswaldinho x Tereza – a construção da afronta

Oswaldinho e Tereza assumem os papéis interacionais de filho/mãe. A relação entre ambos é conturbada, repleta de altos e baixos, ora havendo amor e cumplicidade entre eles, ora desrespeito e violência. Tereza nutre por seu único filho um amor que chega a ser incestuoso. Ela briga com tudo e todos que tentem interferir na sua relação com Oswaldinho. Não importam os meios que a mãe precise usar para obter o que deseja para fazer seu filho feliz. O filho, por sua vez, se aproveita da fragilidade de sua mãe para conseguir tudo o que quer: joias, dinheiro e, finalmente, a presidência da empresa de seu pai, Gastão, que não aprova a maneira que seu rebento escolheu para viver. Oswaldinho, por sua vez, coloca a culpa de sua infelicidade e de sua ação de

roubar nas mãos de seu pai. Tereza, na tentativa de compensar Oswaldinho da ausência do amor paterno, torna-se permissiva de suas ações, ainda que não sejam dignas de credulidade. Mas embora haja muito esforço de Tereza para trazer felicidade ao filho, este faz dela um trampolim para obter seus desejos.

As cenas adiante demonstram com clareza o tipo de relação existente entre ambos, e, através delas, buscamos demonstrar como se dá a construção da afronta. Para tanto, sugerimos que haja uma sequência de atos presentes em cada uma das cenas devido à variação da gradação de sua força ilocucionária, e que este fator nos permitirá observar que a construção de um ato orientador da ação, que nesta interação, seria o ato diretivo de afrontar. Esta sequência é composta pelos atos de contestar > desafiar > afrontar. É possível asseverar que as condições preparatórias, para todos os atos que consideramos estar sob a égide de ameaçar são: 1) O falante (F) deve recusar um estado de coisas (E) contra a qual F se opõe; 2) O ouvinte (O) deve ser considerado, por F, de algum modo, responsável (ou corresponsável) pelo estado de coisas contra o qual F se opõe. Porém, há diferenças essenciais na condição de sinceridade de cada um dos atos, que nos permite observar a variabilidade do grau da força ilocucionária, que nos possibilita sugerir a sequência dos atos: 1) ao contestar, além de F dever recusar um estado de coisas (E) contra a qual se opõe; F quer contradizer O, mas F não espera que O reaja à desaprovação de F a E, apenas deseja que O saiba da desaprovação de F a E. Por exemplo: no enunciado 'Não vou fazer a comida.', F recusa fazer comida, F contradiz O (O diz para F fazer a comida, e F diz que não fará a comida), mas F não espera que O reaja à sua recusa; 2) ao desafiar, além de F dever recusar um estado de coisas (E) contra a qual se opõe; F quer provocar O, e F acredita que O pode reagir à desaprovação de F a E. Por exemplo: no enunciado 'Você vai ficar aí só me olhando?', F recusa aceitar que O fique apenas olhando, e F quer provocar O a fazer algo além de apenas olhar para F, e F acredita que O pode reagir à sua provocação; e, 3) em afrontar, além de F dever recusar um estado de coisas (E) contra a qual se opõe; F quer confrontar O, e F quer que O reaja à recusa de F a E. Por exemplo: no enunciado 'Você vai ouvir tudo.', F recusa o que O lhe dissera antes; F quer confrontar O a ouvir tudo o que F tem a dizer a O sobre E, e F quer que O reaja àquilo que F disser.

Como pretendemos investigar a maneira pela qual se estabelece a construção da afronta é necessário analisar, primeiramente, os atos de quem realiza o estado de coisas (E), que nesta interação é produzido pela personagem Tereza, fato que nos conduz à

direção Tereza > Oswaldinho, para, posteriormente, observarmos de qual maneira Oswaldinho responde a estes estados de coisa e aos atos produzidos por Tereza, seguindo a direção Oswaldinho > Tereza, sendo esta a direção que nos interessa.

1.1.1a Direção Tereza > Oswaldinho: os atos de ameaçar

CENA 1:

Anti-Nelson Rodrigues (1993 [1973]): 473)

TEREZA: — Me dá as jóias, imediatamente.
OSWALDINHO: — Até logo, mamãe!
TEREZA: (barrando-lhe a passagem) — Ou pensa que vai sair daqui com as minhas jóias!
OSWALDINHO: — Mamãe, quer sair da frente?
TEREZA: — **Chamo a polícia, a radiopatrulha,** seu ladrão**.**
OSWALDINHO: (lento e maligno) — Sou ladrão, e daí?
TEREZA: (soluçando) — Cínico, cínico.
OSWALDINHO: (tirando um cigarro) — Pois chame a polícia. Quer chamar? Chama.
TEREZA: (possessa) — **Eu te meto a mão na cara!**
(Oswaldinho acende o isqueiro, mas ao ouvir falar em mão na cara, fica com o isqueiro aceso e tira o cigarro da boca).
OSWALDINHO: (desfigurado) — Não me encoste a mão. (Oswaldinho oferece o rosto) Agora, a senhora vai meter a mão na minha cara.
TEREZA: — Sou sua mãe. (estende para o filho as duas mãos crispadas.)

Na Cena 1, Tereza produz o ato diretivo de *ameaçar* em duas situações distintas. Na primeira ocorrência, o ato de ameaçar está representado pelo enunciado em negrito 'Chamo a polícia, a radiopatrulha,'. O propósito ilocucionário é a tentativa de Tereza (F) de fazer Oswaldinho (O) parar de roubar suas joias; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de que O pare de roubar as joias de F; e o conteúdo proposicional é que pare de roubar as joias para que não seja entregue à polícia. Na segunda ocorrência, o ato de ameaçar está representado pelo enunciado não literal, em negrito 'Eu te meto a mão na cara!.', cujo propósito ilocucionário é a tentativa de Tereza (F) de fazer Oswaldinho (O) parar de roubar as joias; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de que O pare de roubar as joias de F ou sofrerá uma sanção; e o propósito ilocucionário é que O sofrerá uma sanção (caso não pare com a ação de roubar as joias de F) (cf. Searle, 2002 [1979]).

Esta é a cena que inicia tanto a peça quanto a interação entre mãe e filho. Oswaldinho, sedento de dinheiro e poder, tenta roubar as joias da mãe para manter sua vida de playboy. Porém, no exato instante do delito, ele é surpreendido por Tereza, como podemos constatar, que, abalada ao ver o filho furtando a própria mãe, tenta fazê-

lo parar de qualquer maneira. Deste modo, Tereza, para exercer o papel interacional que ocupa, o de mãe, e na tentativa de deter Oswaldinho, produz atos diretivos, primeiramente, de ordem (cf. Cena 1, 'Me dá as jóias, imediatamente.') e, a seguir, de ameaça. Ao perceber que a ordem que dirigiu a Oswaldinho não surte o efeito esperado no filho, ela então o ameaça, na esperança de que, ao demonstrar que ele será punido pelo furto cometido, ele volte ao seu estado de normalidade, devolva as joias e a paz familiar se estabeleça novamente.

Se não há na ordem, como condição preparatória, uma sanção clara dirigida pelo falante ao ouvinte, na ameaça ela é parte desta condição. Vejamos: na ameaça, F tem razão para acreditar que E ocorrerá e que E não é do interesse de O. Se O não fizer E então X ocorrerá a O. É F quem aplicará a sanção, no caso de O não fazer o que F exige que seja feito.

Deste modo, Tereza, que ocupa o papel interacional de mãe, tenta, de todas as maneiras, fazer Oswaldo, que ocupa o papel interacional de filho, não realizar a ação do furto.

1.1.1b Direção Oswaldinho > Tereza: os atos de contestar > desafiar

CENA 1:

Anti-Nelson Rodrigues (1993 [1973]): 473)

TEREZA: — Me dá as jóias, imediatamente.
OSWALDINHO: — Até logo, mamãe!
TEREZA: (barrando-lhe a passagem) — Ou pensa que vai sair daqui com as minhas jóias!
OSWALDINHO: — Mamãe, quer sair da frente?
TEREZA: — Chamo a polícia, a radiopatrulha, seu ladrão.
OSWALDINHO: (lento e maligno) — Sou ladrão, e daí?
TEREZA: (soluçando) — Cínico, cínico.
OSWALDINHO: (tirando um cigarro) — **Pois chame a polícia. Quer chamar? Chama**.
TEREZA: (possessa) — Eu te meto a mão na cara!
(Oswaldinho acende o isqueiro, mas ao ouvir falar em mão na cara, fica com o isqueiro aceso e tira o cigarro da boca).
OSWALDINHO: (desfigurado) — Não me encoste a mão. (**Oswaldinho oferece o rosto**) **Agora, a senhora vai meter a mão na minha cara**.
TEREZA: — Sou sua mãe. (estende para o filho as duas mãos crispadas.)

Na Cena 1, Oswaldinho produz os atos diretivos de *contestar* e *desafiar*. A contestação está representada pelo enunciado em negrito 'Pois chame a polícia.'. Seu propósito ilocucionário é a tentativa de Oswaldinho (F) de fazer Tereza (O) constatar a insatisfação de F com o ato de O chamar a polícia (E); a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de que O constate a insatisfação de F com

o evento E; e o conteúdo proposicional é que O constate a insatisfação de F com o evento E e, portanto, não o realize. Logo em seguida, Oswaldinho produz o ato de *desafiar* que está representado pelo enunciado em negrito 'Quer chamar? Chama.', que age como um reforçador da contestação. O propósito ilocucionário é a tentativa de Oswaldinho (F) levar Tereza (O) a realizar a ação contrária a proposta por O, chamar a polícia (E); a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de que O faça a ação inversa ao evento E; e o conteúdo proposicional é que O se sinta desafiado a realizar E. Logo a seguir, Oswaldinho produz novamente um ato de desafiar, que está representado pelo enunciado em negrito 'Agora, a senhora vai meter a mão na minha cara.'. O propósito ilocucionário é a tentativa de Oswaldinho (F) de fazer Tereza (O) bater em F; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de que O tenha coragem e bata em F; o conteúdo proposicional é que O bata em F (cf. Searle, 2002 [1979]).

Como vimos em 1.1.1a, a mãe de Oswaldinho, Tereza, ao ver o filho furtando suas joias, o ameaça de 'chamar a polícia' e de 'meter-lhe a mão na cara' caso ele não parasse com o roubo. A ação esperada de Oswaldinho seria a obediência, já que Tereza ocupa o papel interacional de mãe. Porém, ele a contesta e desafia. Como vimos no item 1 deste Capítulo, ao contestar ou desafiar, 1) F deve desaprovar um estado de coisas (E) contra a qual F se opõe; 2) F deve ser considerado, por F, de algum modo, responsável (ou corresponsável) pelo estado de coisas contra o qual F se opõe. Ainda quando Oswaldinho (F) contesta Tereza (O), ele quer contradizer sua mãe, mas F não espera que O reaja à desaprovação de F a E, apenas deseja que O saiba da desaprovação a E. É o que ocorre quando Oswaldinho diz 'Pois chame a polícia'. Ele intenciona deixar claro que desaprova a ação de Tereza, mas não espera que ela reaja à sua desaprovação.

Pudemos observar na Cena 1, que a realização de atos diretivos de contestar e desafiar não pode acontecer se não houver antes um outro ato precedente que tenha sido produzido por um dos interactantes, neste caso, as ameaças produzidas por Tereza foram os motivadores para a ocorrência do ato de contestar e desafiar realizados por Oswaldinho.

1.1.2a Direção Tereza > Oswaldinho: o ato de desafiar

CENA 2:

Anti-Nelson Rodrigues (1993 [1973]): 473-474)

TEREZA: — Você fala como se. **E se eu te esbofeteasse?** (Oswaldinho acende o cigarro, na sua curiosidade aterrada.) **Você faria o quê?**
OSWALDINHO: — Se quer saber, me esbofeteia. Pronto, me esbofeteia!
TEREZA: — (de novo agressiva) E se fosse, não eu, mas teu pai?
OSWALDINHO: — (desatinado) Não fale no meu pai!
TEREZA: — (triunfante) Dele você tem medo.
OSWALDINHO: — (cego de ódio) Medo desse sujeito? Eu? Meu pai que não se. Ou você não me conhece? Um sujeito que.
TEREZA: (numa histeria) — Não chama seu pai de sujeito que Deus castiga!

O ato diretivo produzido por Tereza na Cena 2 é o *desafiar*, que está representado pelos enunciados em negrito 'E se eu te esbofeteasse?' e 'Você faria o quê?'. Estes são atos de fala indiretos cujo ato primário é desafiar, e o ato secundário é perguntar. O propósito ilocucionário é a tentativa de Tereza (F) fazer Oswaldinho (O) parar de desafiá-la; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de que O pare de desafiar F; e o conteúdo proposicional é que O pare de desafiar F (cf. Searle, 2002 [1979]).

Na Cena 2, Tereza, em resposta ao desafio proferido por Oswaldinho (cf. Cena 1, item 1.1.1), e, em percebendo que nem o ordenamento, nem a ameaça surtiram o efeito esperado por ela (que Oswaldinho a obedecesse), o desafia também, na tentativa de, além de realizar o desejo dela, ainda demonstrar que é ela, por assumir o papel interacional de mãe, quem ocupa a posição alta na interação, fator que, para Tereza, é suficiente para que Oswaldinho a obedecesse e, assim, ela tivesse as condições de felicidade dos atos produzidos anteriormente por ela, preenchidas.

Segundo Orecchioni (2006), os atos de fala representam "a categoria mais rica e mais complexa no conjunto dos marcadores verbais da relação de lugares." (2006: 72). Para a autora, os atos de fala são unidades que possibilitam verificar a que tipo de relação uma interação pertence, pois é através deles, que o analista pode observar em que momentos, e sob quais circunstâncias, um interactante se coloca na posição alta em relação ao seu interlocutor, ou ainda, quando se coloca (ou é colocado) na posição baixa em relação ao seu interlocutor. Esta característica apontada por Orecchioni em sua tese nos possibilita observar para muito além do tipo de relação a que uma interação pertence. Ela nos permite, em realidade, observar as tensões ocorrentes entre os interactantes quando estes se colocam em disputa pelo poder hierárquico que rege (ou

poderá reger) a relação, como é o caso da presente interação, em que, embora os papéis sociais ocupados deixem claro que esta é uma relação vertical (em que aquela que ocupa o papel de 'mãe' assume, socialmente, a posição alta), os atos produzidos por Oswaldinho, contestar, desafiar e afrontar demonstram a negação em aceitar esta hierarquização.

O ato de desafiar tem por condições preparatórias que 1) F deve recusar um estado de coisas (E) contra a qual F se opõe; 2) O deve ser considerado, por F, de algum modo, responsável (ou corresponsável) pelo estado de coisas contra o qual F se opõe; 3) F quer provocar O, e F acredita que O pode reagir à desaprovação de F a E.

Ao F recusar um estado de coisas (E) em que O deve ser considerado responsável (ou corresponsável), de algum modo, por F; e ao F querer provocar O a reagir à desaprovação de F a E, nos possibilita vislumbrar o jogo de forças hierárquicas aqui presente. Vejamos: Tereza recusa que Oswaldinho a roube e não a obedeça, Tereza considera Oswaldinho responsável pelo roubo e pela desobediência a Tereza, deste modo, Tereza provoca Oswaldinho a reagir à sua demonstração de sua força hierárquica existente na interação devido ao papel interacional por ela ocupado, o de mãe de Oswaldinho, a quem ele, naturalmente, deveria agir com obediência.

1.1.2b Direção Oswaldinho > Tereza: o ato de desafiar

CENA 2:

Anti-Nelson Rodrigues (1993 [1973]): 473-474)

TEREZA: — Você fala como se. E se eu te esbofeteasse? (Oswaldinho acende o cigarro, na sua curiosidade aterrada.) Você faria o quê?
OSWALDINHO: — Se quer saber, me esbofeteia. Pronto, me esbofeteia!
TEREZA: — (de novo agressiva) E se fosse, não eu, mas teu pai?
OSWALDINHO: — (desatinado) Não fale no meu pai!
TEREZA: — (triunfante) Dele você tem medo.
OSWALDINHO: — (cego de ódio) Medo desse sujeito? Eu? Meu pai que não se. Ou você não me conhece? Um sujeito que.
TEREZA: (numa histeria) — Não chama seu pai de sujeito que Deus castiga!

O ato diretivo ocorrente na Cena 2 é *desafiar*, que está representado pelo enunciado em negrito 'Se quer saber, me esbofeteia. Pronto, me esbofeteia!', cujo propósito ilocucionário é a tentativa de Oswaldinho (F) de fazer Tereza (O) de compreender que F não está satisfeito com a ação de O querer esbofeteá-lo (E); a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F que O compreenda que F não está satisfeito com o evento E; e o conteúdo proposicional é que

O compreenda que F não está satisfeito com o evento E, e, por este fator, F a desafia a fazer E (cf. Searle, 2002 [1979]).

Olhemos para a resposta de Oswaldinho ao desafio que Tereza dirigiu a ele (cf. item 1.1.2a). Como vimos, Tereza, na tentativa de fazer o filho obedecê-la, faz um desafio, desejando saber o que ele faria caso ela o esbofeteasse, fato este que, para Tereza, poderia ser realizado por ela, já que com esse ato, ela estaria educando o filho a não roubar. Porém, Oswaldinho, mais uma vez, não responde segundo o desejo de Tereza, ao contrário: novamente ele a desafia a realizar o que ela dissera que faria: esbofeteá-lo. Para Oswaldinho, neste jogo de poder, ele, que ocupa a posição baixa na interação por assumir o papel interacional de filho, deseja provocar Tereza ao reagir ao desafio de sua mãe, ação esta que demonstra, claramente, a tentativa dele de ocupar a posição alta na interação.

1.1.3a Direção Tereza > Oswaldinho: o atos de afirmar, declarar e ordenar

CENA 3:

Anti-Nelson Rodrigues (1993 [1973]): 475)

OSWALDINHO: — E meu pai?
TEREZA: — Gastão tem loucura por você. (rápido Oswaldinho agarra a mãe pelos dois braços)
OSWALDINHO: — Por que a senhora mente?
TEREZA: (soluçando) — **É verdade!**
OSWALDINHO: — Então, a senhora vai jurar, aqui, agora. Mas jurar pela alma de sua mãe. Vovó morreu de câncer. Jura pelo câncer de sua mãe que papai nunca desejou a minha morte?
TEREZA: —Juro.
OSWALDINHO: (fora de si) — E o caso da italiana? Aquela cara que andava comigo. A princípio, tomava pílulas. Mas pensou que podia se casar comigo.
TEREZA: — Pára que eu não quero ouvir mais nada.
OSWALDINHO: — Você vai ouvir tudo. A italiana resolveu ficar grávida. E veio falar com papai. Fazia chantagem com a gravidez. Depois, papai veio para casa e teve uma discussão com a senhora. Eu cheguei no meio da discussão. E ouvi o que papai disse. Ou não está lembrada? Disse que desejava que o pai da italiana me desse um tiro. Eu ouvi tudo. Ouvi meu pai dizer que, se eu morresse, seria o dia mais feliz (desatinado) dia mais feliz da vida dele. Minto? Responde. Minto?
TEREZA: (sôfrega) — Não foi bem assim. E seu pai se arrependeu. Juro que.

Na Cena 3, Tereza produz dois atos assertivos, um de *afirmar* e um ato de *declarar* e um diretivo de *ordenar*. O ato de afirmar está representado pelo enunciado em negrito 'Gastão tem loucura por você', cujo propósito ilocucionário é o de comprometer F (em diferentes graus) com a verdade da proposição expressa, ou seja, ao afirmar, Tereza compromete-se com o que está afirmando, que Gastão ama Oswaldinho; a direção de ajuste é palavra-mundo; estado psicológico é a crença de F (Tereza) de (que p) ('que Gastão ama o filho); o conteúdo proposicional é a proposição expressa

‘Gastão tem loucura por você’. O ato assertivo de declarar está representado pelo enunciado em negrito ‘É verdade!’, em que o propósito ilocucionário é o de comprometer F com a verdade da proposição expressa (com o risco de F ser penalizado caso p seja falso), ou seja, ao declarar, Tereza está se comprometendo com a verdade da afirmação cuja proposição é que ‘é verdade que Gastão ama Oswaldinho’ (com o risco de ser penalizada (perder o amor do filho, por exemplo, caso p seja falso); a direção de ajuste é palavra- mundo; o estado psicológico é a crença de F (Tereza) de (que p) (‘que é verdade que Gastão ama Oswaldinho’); e o conteúdo proposicional é a proposição expressa ‘É verdade!’. O ato diretivo de ordenar está representado pelo enunciado ‘Pára que eu não quero ouvir mais nada.’, cujo propósito ilocucionário é a tentativa de Tereza (F) de fazer Oswaldinho (O) parar de falar; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de que O pare de falar; e o conteúdo proposicional é que O pare de falar (cf. Searle, 2002 [1979]).

Nesta cena, em que Tereza é questionada por Oswaldinho sobre a maneira que seu pai, Gastão, o trata, a mãe, desejosa de que pai e filho parem de brigar, afirma que Gastão ‘sente loucura’ por ele, ainda que isto não seja verdade. Mais uma vez, Tereza se apega ao papel interacional de mãe para conseguir causar em Oswaldinho a confiança necessária par que ele acredite em sua afirmação.

Por condições preparatórias dos atos de afirmar e de declarar temos que 1) F tem evidência para a verdade de p; 2) não é óbvio nem para F nem para O que O saiba p. Porém, há uma gradação existente entre afirmar e declarar. Para o primeiro ato, a afirmação, caso seja falsa, não trará grandes consequências a F. Por exemplo: se o enunciado ‘Está chovendo.’ não for verdadeiro, pois, na realidade não está chovendo, então F não sofrerá nenhuma penalização por sua afirmação, apenas O constatará que (que p) é falso. Em declarar, F pode ser penalizado caso a declaração (que p) seja falsa. Por exemplo: ‘É isso, sim!’. F declara que algo dito ou ocorrido anteriormente é da maneira que dissera ser. Um médico declarando que a doença é um resfriado e não uma pneumonia gravíssima. Esta declaração, caso seja falsa, poderá trazer consequências para O (ele pode ter sequelas graves, podendo até mesmo chegar à morte), mas também para F, que poderá responder a um processo por erro no diagnóstico médico. Deste modo, podemos considerar também, para o ato de declarar, que F poderá ser penalizado de algum modo se a declaração (que p) de F for falsa; F sabe que será penalizado se sua declaração (que p) for falsa. Vejamos no caso de nossa interação. Tereza tem evidência

para a verdade de que Gastão ama Oswaldinho; e não é óbvio nem para Tereza, nem para Oswaldinho, que Oswaldinho sabe que Gastão o ama. Esta afirmação é contestada por Oswaldinho, que afirma que ela está mentindo. Esta ação conduz Tereza a produzir o ato de declarar ('Eu declaro que é verdade o que estou afirmando sobre Gastão amar Oswaldinho!'). Tereza sabe que, se não disser a verdade a Oswaldinho, poderá sofrer a pena de perder seu amor. Então, ela, acreditando que o comprometimento não só com a afirmação, mas também com o apenamento contido na declaração sejam suficientes para convencer Oswaldinho do amor que o pai nutre por ele, realiza a declaração, 'É verdade!', como que reiterando a afirmação anterior. Ainda incrédulo a respeito da afirmação e declaração de sua mãe, pede um comprometimento maior de Tereza, desafiando-a a jurar em nome de sua avó, mãe de Tereza, morta por um câncer, que o pai nunca havia desejado a morte dele. Aliás, permita-nos fazer aqui uma digressão: é interessante que Oswaldinho peça à sua mãe que ela faça um juramento em nome de sua avó (mãe de Tereza). Percebe-se, claramente, que, com isto, ele deseja trazer para a interação a força do estereótipo contido na figura materna, aquela que nos dá a vida, que nos acolhe, educa, e nos ama incondicionalmente, estereótipo este, aliás, afrontado o tempo todo por ele. Feito nosso aparte, retomemos nossa análise. Ao pedido de que Tereza faça um juramento, ela então o faz (cf. enunciado 'Juro.', Cena 3). Ele a questiona a respeito de um caso ocorrido no passado, a que Tereza lhe responde com uma ordem para que pare com que está fazendo.

Observemos como foram as respostas de Oswaldinho aos atos produzidos por Tereza, nesta cena.

1.1.3b Direção Oswaldinho > Tereza: os atos de contestar >desafiar > afrontar

CENA 3:

Anti-Nelson Rodrigues (1993 [1973]): 475)

OSWALDINHO: — E meu pai?
TEREZA: — Gastão tem loucura por você. (rápido Oswaldinho agarra a mãe pelos dois braços)
OSWALDINHO: — Por que a senhora mente?
TEREZA: (soluçando) — É verdade!
OSWALDINHO: — Então, a senhora vai jurar, aqui, agora. Mas jurar pela alma de sua mãe. Vovó morreu de câncer. Jura pelo câncer de sua mãe que papai nunca desejou a minha morte?
TEREZA: —Juro.
OSWALDINHO: (fora de si) — E o caso da italiana? Aquela cara que andava comigo. A princípio, tomava pílulas. Mas pensou que podia se casar comigo.
TEREZA: — Pára que eu não quero ouvir mais nada.
OSWALDINHO: — Você vai ouvir tudo. A italiana resolveu ficar grávida. E veio falar com papai. Fazia chantagem com a gravidez. Depois, papai veio para casa e teve uma discussão com a

> senhora. Eu cheguei no meio da discussão. E ouvi o que papai disse. Ou não está lembrada? Disse que desejava que o pai da italiana me desse u m tiro. Eu ouvi tudo. Ouvi meu pai dizer que, se eu morresse, seria o dia mais feliz (desatinado) dia mais feliz da vida dele. Minto? Responde. Minto?
> **TEREZA:** (sôfrega) — Não foi bem assim. E seu pai se arrependeu. Juro que.

Na Cena 3, Oswaldinho produz três atos diretivos *contestar, desafiar* e *afrontar*. O primeiro está representado pelo enunciado em negrito 'Por que a senhora mente?', cujo propósito ilocucionário é a tentativa de Oswaldinho (F) de fazer Tereza (O) dizer a verdade; a direção de ajuste é mundo-palavra, o estado psicológico é o desejo de F que O diga a verdade; o conteúdo proposicional é que O diga a verdade a respeito do pai de F. Desafiar está representado pelo enunciado em negrito 'Então, a senhora vai jurar, aqui, agora.'. O propósito ilocucionário é a tentativa de Oswaldinho (F) de fazer Tereza (O) se comprometer com a verdade. E o último ato, afrontar, está representado pelo enunciado em negrito 'Você vai ouvir tudo.', em que o propósito ilocucionário é a tentativa de Oswaldinho (F) de fazer Tereza (O) saber o que ela não deseja saber; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F que O saiba o que ainda não tem conhecimento; o conteúdo proposicional é que O saiba o que ainda não é de seu conhecimento (cf. Searle, 2002 [1979]).

Nesta cena, como vimos em 1.1.3a, Tereza quer levar Oswaldinho a acreditar que Gastão, seu pai, o ama, primeiramente, através do ato de afirmar. O propósito ilocucionário do ato de afirmar é o de comprometer F com a verdade de p. Quando Tereza afirma que Gastão tem 'loucura' por ele, Oswaldinho, irritado com Tereza, contesta a verdade contida na afirmação, perguntando-lhe o porquê ela mente para ele. Na afronta, F deve recusar um estado de coisas (E) contra a qual F se opõe; e F quer contradizer O, mas F não espera que O reaja à recusa de F a E. Desta maneira, Oswaldinho recusa a verdade do que sua mãe afirmou: que Gastão tem 'loucura' por ele, ao contradizê-la, dizendo que ela mentira. Tereza responde à sua contestação com uma declaração, na tentativa de reforçar a verdade contida na afirmação feita anteriormente (cf. enunciado 'É verdade!', Cena 3). Em resposta à declaração de sua mãe, Oswaldinho desafia Tereza a se comprometer ainda mais com a verdade de sua afirmação, ao lhe pedir que jure que Gastão, o pai, nunca desejou vê-lo morto. No ato de desafiar, F quer provocar O, e F acredita que O pode reagir à desaprovação de F a E. Deste modo, Oswaldinho quer provocar Tereza a fazer o juramento, e ele acredita que Tereza poderá reagir à sua provocação. Tereza responde positivamente ao desafio produzido pelo filho, se comprometendo ainda mais com a verdade do que afirmou, realizando um juramento (cf. enunciado 'Juro', Cena 3). O ato de jurar pertence à classe

dos compromissivos, cujo propósito ilocucionário é o de comprometer o falante com alguma linha futura de ação. Ao jurar, F compromete-se não apenas com a linha futura de ação, mas também com algum tipo de penalização que pode vir a sofrer no caso do não cumprimento do juramento, no caso em questão, a perda do amor ou da confiança de Oswaldinho. Porém, o juramento, mais uma vez, não surte o efeito esperado por Tereza, o de fazer Oswaldinho acreditar em sua afirmação. Ao contrário, ao jurar, a mãe gera maior revolta em seu filho, que lhe pergunta sobre um determinado caso ocorrido. A lembrança conduz Tereza ao ato de ordenar. Ela quer que Oswaldinho pare imediatamente de falar, pois não quer ouvir o que ele quer lhe falar. E, então, mais uma vez, ele não só não responde à ordem dada por sua mãe como a afronta, dizendo-lhe que ela ouvirá tudo o que ele tem a lhe dizer. A afronta é um ato em que F quer confrontar O, e F quer que O reaja ao confronto de F a E. Vejamos. Oswaldinho afronta Tereza e quer que ela reaja ao seu confronto, o que é bem sucedido, uma vez que ele diz à mãe tudo o que quer dizer e ela apenas o ouve.

1.1.4 A construção da afronta

Sugerimos, no item 1 deste capítulo, a possibilidade de haver um ato orientador para cada uma das interações analisadas, e que este ato seguiria uma certa direção ascendente ou descendente, a depender de sua variação de grau da força ilocucionária neles presentes para se construir (ou desconstruir), e que, na interação Oswaldinho x Tereza, o ato seria o diretivo *afrontar*, cuja estruturação ocorreria através dos diretivos *contestar* >*desafiar* > *afrontar*. Sugerimos também, fazer a escolha de uma direção-guia para observarmos esta construção, nesta análise, foi Oswaldinho > Tereza.

Para cada um dos atos em questão existem condições preparatórias em comum: 1) F deve recusar um estado de coisas (E) contra a qual F se opõe; 2) O deve ser considerado, por F, de algum modo, responsável (ou corresponsável) pelo estado de coisas contra o qual F se opõe. Porém, há diferenças essenciais na condição de sinceridade de cada um dos atos, que nos permite observar a variabilidade do grau da força ilocucionária, que nos possibilita sugerir a sequência dos atos: 1) ao contestar, além de F dever recusar um estado de coisas (E) contra a qual se opõe; F quer contradizer O, mas F não espera que O reaja à recusa de F a E, F deseja que O saiba da desaprovação a E. Por exemplo: num escritório, O quer que F faça uma tarefa que não é

de sua alçada fazer. F, que não tem interesse nenhum em realizá-la, deseja deixar claro sua recusa e produz o ato de contestar: ‘Mas por que acha que eu farei este trabalho? Não é do meu setor!’, F recusa fazer o trabalho, F contradiz O (O diz para F fazer o trabalho, e F diz que não o fará). F apenas informa O de sua decisão de não realizar a tarefa, ou porque não quer, ou porque não é de sua alçada fazer, mas F não tem intenção de causar nenhuma reação de O, F tem intenção apenas de fazer a recusa; 2) ao desafiar, além de F dever recusar um estado de coisas (E) contra a qual se opõe; F quer provocar O, e F acredita que O pode reagir à desaprovação de F a E. Tomemos o mesmo exemplo de 1: F, ao ser informado da tarefa extra que deverá fazer, não só a recusa, como desafia O a fazê-la ele mesmo: “Mas por que você acha que farei este trabalho? Não é do meu setor! Faça você mesmo, se puder!”. No desafio, F não só recusa fazer a tarefa que O lhe disse para fazer, como F provoca O ao duvidar da capacidade de O de executar a tarefa. F, ao duvidar da capacidade de O de realizar a tarefa, tem a intenção de que O reaja e faça o que F provocou O a fazer; e, 3) em afrontar, além de F dever recusar um estado de coisas (E) contra a qual se opõe; F quer confrontar O, e F quer que O reaja à recusa de F a E. Ainda utilizando o exemplo da realização da tarefa, para o ato de afrontar, F produz o enunciado ‘Mas por que você acha que farei este trabalho? Não é do meu setor! Quem você pensa que é? Faça você mesmo, se quiser!’, F recusa fazer a tarefa que O lhe dissera pra fazer; e F confronta O para que ele mesmo realize a tarefa, pois F quer que O reaja àquilo que F disse.

Na construção do ato de afrontar, há ainda um ponto relevante para que a gradação ocorra: a autoridade que O tem ou acredita ter, perante F. Quando O realiza alguma ação que cause descontentamento em F, gerando em F um ato como contestar, desafiar ou afrontar, junto à recusa, há também, por parte de F, a negação, de alguma maneira, a autoridade que O exerce sobre F no momento em que F contesta, desafia ou afronta.

Quanto mais O impõe a F que faça o estado de coisas a que sujeita F fazer, maior o descontentamento de F com tal imposição, o que gera a necessidade de F de deixar clara a negação de F à autoridade que O acredita ter sobre F.

Vejamos.

Quando F contesta um estado de coisas a que F se opõe, ele intenciona deixar claro para O que aquele estado de coisas não é de seu agrado, sem precisar, no entanto, questionar ou negar a autoridade que O possa ter sobre F, uma vez que F deseja apenas

deixar claro sua recusa ao estado de coisas, e não à autoridade de F. Quando F desafia um estado de coisas a que se opõe, ao provocar O a fazer, ele próprio, o estado de coisas que O deseja que F realize, junto à provocação, F deseja demonstrar a O que ele desautoriza a autoridade que O crê ter sobre F. E quando F afronta o estado de coisas a que se opõe, ao confrontar O para que ele próprio faça o estado de coisas, F nega completamente a autoridade que O crê ter sobre F.

Outro fator relevante, é que a sequência que sugerimos existir para que a construção da afronta se estabeleça (contestar > desafiar > afrontar) pode ocorrer numa mesma cena (cf. item 1.3.3), ou ainda é possível termos a ocorrência de apenas dois (cf. item 1.3.1), ou ainda, temos a ocorrência de apenas um deles (cf. 1.3.2)

Desta maneira, podemos verificar, na interação em questão, a construção do ato de afrontar quando observarmos a relação na direção Oswaldinho > Tereza, em que Oswaldinho, que assume o papel interacional de filho (portanto, aquele que ocupa a posição baixa na interação), tem um crescente na negação da autoridade de Tereza, que assume o papel interacional de mãe (portanto, aquela que ocupa a posição alta na interação). A depender da desaprovação que a ação de Tereza cause em Oswaldinho, maior será a tentativa de recusá-la e, na mesma proporção, será a negação à autoridade que ela exerce sobre ele.

1.2 Interação Oswaldinho x Leleco – a construção da ofensa

Esta é uma interação cujos papéis interacionais passam por dois momentos: o primeiro, em que os papéis são de amigo/amigo; e o segundo, em que os papéis interacionais são os de patrão/empregado.

Leleco é amigo, de infância e de farras, de Oswaldinho. Juntos, eles viveram momentos intensos, regados à bebida, mulheres, sexo, drogas e outras coisas do gênero. Oswaldinho sempre o mantivera como um protegido, uma vez que Leleco não possui os mesmos recursos financeiros de seu amigo. A diferença social existente entre ambos nunca influenciou na amizade deles. Oswaldinho sempre tratou Leleco de igual para igual. No entanto, ao assumir a presidência das empresas do pai, Oswaldinho deseja que Leleco passe a tratá-lo de modo diferente, quando estivessem em público. E tudo passou a piorar quando Oswaldinho conheceu Joice, uma escriturária que fora recentemente contratada para trabalhar no escritório da fábrica. Assim que Oswaldinho a viu, desejou

manter relações sexuais com ela. Leleco, ao perceber a intenção do amigo, tenta dissuadi-lo de todas as maneiras, pois fora ele quem a indicara para a vaga. Ela é amiga da atual namorada de Leleco, que exerce grande poder sobre ele, fazendo-o, inclusive, mudar suas atitudes anteriores. Estes fatores geram uma forte mudança no relacionamento entre os amigos. Leleco deseja tornar-se uma pessoa melhor, e, por isso, tenta fazer o amigo respeitar Joice, que, segundo ele, é uma mulher "direita". Oswaldinho, por sua vez, continua agindo da mesma maneira que sempre agira, e deseja estar com Joice a qualquer preço. Quando Oswaldinho se vê às voltas com um Leleco que quer, de todas as maneiras, dissuadi-lo de conquistar Joice, ele deixa claro as diferenças existentes entre ambos, e da maneira mais vil possível: o agora patrão humilha Leleco no intuito de lembrá-lo que, durante todo o tempo em que se conhecem, Leleco sempre fora alguém por sua causa, colocando-o em "seu devido lugar" social.

Esta tensão que ocorre entre ambos gera os atos que serão observados nesta interação: criticar, insultar e ofender. Sugerimos que as cenas que se seguem buscam demonstrar como se estabelece a construção do ato de *ofender*, e como ele contribui para o "ato diretivo maior" que orienta a peça, a partir das ações do protagonista, Oswaldinho. A gradação que sugerimos haver para a construção da ofensa é produzida pelos atos de criticar > insultar > ofender. Relevante para nossas observações apresentarmos as condições preparatórias, em comum, entre os atos diretivos analisados nesta interação: F desaprova a ação A feita por O e F quer que O pare de fazer A. No entanto, há variações diferenciadoras de sua força ilocucionária: 1) ao criticar, F reprova a ação A feita por O, mas F não tem intenção de depreciar O. Por exemplo: no enunciado 'Já vai sair de novo?', há uma reprovação de F para a ação de O (F desaprova que O saia tantas vezes), mas F não tem intenção de depreciar O com esta reprovação; 2) ao insultar, F reprova a ação A feita por O, e F tem a intenção, de modo abrangente, de depreciar O. Por exemplo: no enunciado 'Sua anta, você já vai sair outra vez, né?'. Há a reprovação de F a ação de O (sair novamente), e F o insulta ao chamar O, de "anta". Há a tentativa de F de depreciar O, mas de maneira ampla. F deprecia O com um insulto que pode ser dirigido a qualquer pessoa de forma genérica, e não específica; e, 3) ao ofender, F reprova a ação A feita por O e F tem a intenção, de modo particular, de depreciar, lesar ou até mesmo ferir (fisicamente) O. Por exemplo: no enunciado "Não toque minhas coisas com essa sua mão imunda". F reprova a ação de O (O tocar as

coisas de F), e tem a intenção de depreciá-lo (F diz que O tem mãos imundas) de modo particular, pois é uma ofensa dirigida, especificamente, para quem é ofendido (O).

Observamos, primeiramente, a direção Oswaldinho > Leleco, ou seja, quais são os atos produzidos por Oswaldinho em direção ao Leleco e, posteriormente, observamos quais são os atos produzidos por Leleco como resposta aos atos de Oswaldinho, se as condições de felicidade foram preenchidas conforme o esperado em cada um dos atos, ou não. Neste caso, a direção será Leleco > Oswaldinho.

Iniciemos nossa análise.

1.2.1a Direção Oswaldinho > Leleco: o ato de criticar

CENA 1:

Anti-Nelson Rodrigues (1993 [1973]): 485)

OSWALDINHO: — Meu pai é tão antigo que diz cáften como antigamente. E não cafetão. O velho acha que você arranja mulher pra mim. (muda de tom) Mas estás chateado?
LELECO: — Sei lá.
OSWALDINHO: — Estou te estranhando. **Desde quando tens escrúpulos, rapaz?**
(Em silêncio, Leleco anda de um lado para outro.)
OSWALDINHO: — Sabe quando é que eu gosto de você? Você se lembra do pai daquela menina? Aquele que te chamou de canalha. Você vira-se e pergunta: — É preciso não ser canalha? — O velho ficou com cada olho deste tamanho. Você o abotoou e disse: — Sou canalha, seu viado. — Na presença da filha o homem começou a chorar e correu. Ele e a filha.
LELECO: — Oswaldinho, não é nada disso. Para você sou o mesmo. Mas conheci uma garota que é adventista e que. Isso só conversando com calma.

Na Cena 1, o ato diretivo produzido por Oswaldinho é *criticar*, que está representado pelo enunciado em negrito 'Desde quando tens escrúpulos, rapaz?'. Este é um ato indireto cujo ato primário é 'criticar' e o ato secundário é 'perguntar'. O propósito ilocucionário é a tentativa de Oswaldinho (F) de fazer Leleco (O) voltar a agir como antes; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de que O volte a agir como antes; e o conteúdo proposicional é que O volte a agir como antes (cf. Searle, 2002 [1979]).

Oswaldinho e Leleco são amigos há muito tempo. Eles viveram muitas experiências juntos, a maioria delas associadas aos prazeres carnais: bebidas, drogas, sexo etc. Porém, já há um tempo, Oswaldinho tem achado que o amigo está agindo de modo estranho, tem estado diferente do seu habitual. Nesta cena, Oswaldinho, que acabara de assumir a presidência da empresa de seu pai, conta a novidade para o amigo e diz, ao mesmo tempo, que agora poderá dar uma promoção a ele, mas não sem acontecer alguma contrariedade por parte de seu pai Gastão, que nunca gostara de

Leleco. Então Oswaldinho, pergunta se o amigo está chateado, e diante da resposta de seu companheiro (cf. enunciado 'Sei lá.', Cena 1), Oswaldinho lhe faz uma crítica. A crítica tem como condições preparatórias que F desaprova a ação A feita por O e F quer que O pare de fazer A. Também, ao criticar, F desaprova a ação A feita por O, mas F não tem intenção de depreciar O. Para nosso caso temos que Oswaldinho desaprova as mudanças que estão ocorrendo com Leleco e Oswaldinho quer que Leleco pare de mudar suas ações. E também, Oswaldinho desaprova as mudanças que estão ocorrendo com Leleco, mas ele não tem intenção de depreciar Leleco. Isto é possível de ser confirmado pelo próprio enunciado em si (cf. 'Desde quando tens escrúpulos, rapaz?'), chegando até mesmo a ter um tom de ironia.

1.2.1b Direção Leleco > Oswaldinho: o ato de afirmar

CENA 1:

Anti-Nelson Rodrigues (1993 [1973]): 485)

OSWALDINHO: — Meu pai é tão antigo que diz cáften como antigamente. E não cafetão. O velho acha que você arranja mulher pra mim. (muda de tom) Mas estás chateado?
LELECO: — Sei lá.
OSWALDINHO: — Estou te estranhando. Desde quando tens escrúpulos, rapaz?
(Em silêncio, Leleco anda de um lado para outro.)
OSWALDINHO: — Sabe quando é que eu gosto de você? Você se lembra do pai daquela menina? Aquele que te chamou de canalha. Você vira-se e pergunta: — É preciso não ser canalha? — O velho ficou com cada olho deste tamanho. Você o abotoou e disse: — Sou canalha, seu viado. — Na presença da filha o homem começou a chorar e correu. Ele e a filha.
LELECO: — Oswaldinho, não é nada disso. Para você sou o mesmo. Mas conheci uma garota que é adventista e que. Isso só conversando com calma.

Nesta cena, Leleco, em resposta à crítica de Oswaldinho, após um período de silêncio, produz, como resposta, um ato diretivo de *contestar* seguido de um ato assertivo de *afirmar*. O primeiro está representado pelo enunciado em negrito 'Oswaldinho, não é nada disso.', cujo propósito ilocucionário é a tentativa de Leleco (F) de fazer Oswaldinho (O) saber que F continua tendo as mesmas ações; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de que O saiba que F não mudou as ações; e o conteúdo proposicional é que O saiba que nada mudou. O ato assertivo está representado pelo enunciado em negrito 'Para você sou o mesmo.', em que o propósito ilocucionário é comprometer Leleco (F) com a verdade da proposição expressa 'para você sou o mesmo.'; a direção de ajuste é palavra-mundo; o estado psicológico é a crença de F na verdade da proposição (que p); e o conteúdo proposicional é a proposição expressa por F (cf. Searle, 2002 [1979]).

Nesta cena, Leleco responde à crítica feita por Oswaldinho, primeiramente com um silêncio, mas sem estar estático (cf. rubrica 'Em silêncio, Leleco anda de um lado para o outro.'). Esta ação é também significativa, pois nos permite crer que, embora Leleco tenha se mantido em silêncio, algo estava incomodando-o, pois ele não permanece no mesmo lugar, mas sim, andando de um lado para o outro, atitude bastante praticada por quem está pensando em alguma coisa que lhe causa desagrado. E somente após Oswaldinho relembrar um episódio inescrupuloso vivido por Leleco, é que este se expressa verbalmente, afirmando, como que para tranquilizar o amigo, que ele não mudou, que ele continua o mesmo. Como a afirmação tem como condição preparatória que F tem evidência para a verdade de p, então, Leleco, ao realizar sua afirmação, busca tranquilizar Oswaldinho, com a verdade contida no conteúdo proposicional do enunciado.

1.2.2a Direção Oswaldinho > Leleco: o ato de insultar

CENA 2:

Anti-Nelson Rodrigues (1993 [1973]): 487)

OSWALDINHO: — Leleco, diz à tal Joice que.
LELECO: — Não pode ser assim. Não é como as outras.
OSWALDINHO: — Todas são como as outras.
LELECO: — É preciso um romancezinho.
OSWALDINHO: — **Deixa de ser burro**. Você mudou, rapaz. Esse negócio de cantar mulher não existe, sua besta. O sujeito leva para um hotel de alta rotatividade. E elas vão. E, então, faz o seguinte: manda essa pequena ao meu gabinete.

O ato diretivo que orienta a Cena 2 é *insultar*, que está representado pelo enunciado em negrito 'Deixa de ser burro.', cujo propósito ilocucionário é a tentativa de Oswaldinho (F) de fazer Leleco (O) parar de agir de maneira estúpida; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F que O não aja estupidamente; e o conteúdo proposicional é que O deixe de agir com estupidez (cf. Searle, 2002 [1979]).

Na Cena 2, Oswaldinho, irritado pela contestação anterior de Leleco (cf. enunciado 'Não pode ser assim. Não é como as outras.'), faz um insulto ao amigo, na tentativa de fazê-lo parar de tentar dissuadi-lo de seu intento, que é o de manter relações sexuais com Joice, ação a que Leleco se opõe de maneira contundente. Se na cena anterior, Oswaldinho tinha desconfianças que seu amigo estava mudado, na Cena 2, ele tem certeza da mudança, fato que o incomoda profundamente. Se ao criticar, F

desaprova a ação A feita por O, mas F não tem intenção de depreciar O; ao insultar F desaprova a ação A feita por O, e F tem a intenção, de modo abrangente, de depreciar O. E poderíamos acrescentar, aqui, que F está mais insatisfeito quando insulta O, com a ação A que continua a ser praticada por O. Deste modo, temos que Oswaldinho desaprova a mudança de Leleco, e Oswaldinho tem intenção, de modo abrangente[12], de depreciar Leleco.

Já é possível observarmos haver um crescente na insatisfação de Oswaldinho em relação à mudança de Leleco, fato que parece ser o mote regulador para sequência ocorrente de modo natural em resposta ao aumento da irritação de Oswaldinho.

1.2.2b Direção Leleco > Oswaldinho

CENA 2:

Anti-Nelson Rodrigues (1993 [1973]): 487)

OSWALDINHO: — Leleco, diz à tal Joice que.
LELECO: — Não pode ser assim. Não é como as outras.
OSWALDINHO: — Todas são como as outras.
LELECO: — É preciso um romancezinho.
OSWALDINHO: — **Deixa de ser burro**. Você mudou, rapaz. Esse negócio de cantar mulher não existe, sua besta. O sujeito leva para um hotel de alta rotatividade. E elas vão. E, então, faz o seguinte: manda essa pequena ao meu gabinete.

Na Cena 2, o autor encerra a interação com este último enunciado de Oswaldinho, fato que nos impossibilita observarmos qual o comportamento físico ou linguístico que Leleco teria como reação ao insulto a ele dirigido.

1.2.3a Direção Oswaldinho > Leleco ato de ofender

CENA 3:

Anti-Nelson Rodrigues (1993 [1973]): 510)

LELECO: — Olha. O que você quer com a Joice, eu não vou deixar.
OSWALDINHO: — Você pensa que pode impedir?
LELECO: — Faço um escândalo.
OSWALDINHO: — **Desde garotinho você só faz o que eu deixo ou o que eu mando.** Você se esquece que me deve tudo — te dei dinheiro, comida, roupa. Você herdou até as minhas cuecas.
LELECO: — Eu sou outro, Oswaldinho. Te dou um tiro. |
OSWALDINHO: — Vou te provar que sou muito mais do que tua adventista.

12 O insulto 'burro', embora tenha sido dirigido de maneira individual para Leleco, é um tipo de xingamento muito comumente usado por várias pessoas para xingar umas às outras, sem, no entanto, causar grandes danos emocionais a quem está sendo xingado. À exceção de situações em que F tenha a intenção de ofender. Mas certamente o xingamento seria realizado de forma mais enfática.

(Sem que o outro espere, **Oswaldinho começa a esbofeteá-lo**. Leleco recua circularmente, debaixo das bofetadas. **Leleco começa a chorar**.)
LELECO: — Não me bata! Não me bata!
OSWALDINHO: — Chora, Leleco, chora!
(Leleco está no chão. Sem querer, fica de quatro.)
OSWALDINHO: — Anda, vai trabalhar.

O ato diretivo ocorrente na Cena 3 é o ato de *ofender*, que está representado pelo enunciado em negrito 'Desde garotinho você só faz o que eu deixo ou o que eu mando.', em que o propósito ilocucionário é a tentativa de Oswaldinho (F) de fazer Leleco (O) sentir-se humilhado; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de humilhar O; e o conteúdo proposicional é que O saiba que F está insatisfeito com algo que O fez (ou algo que O deixou de fazer) (cf. Searle, 2002 [1979]).

Nesta cena, Leleco desafia Oswaldinho, dizendo que dará um tiro no amigo, caso ele não mude sua postura com Joice. Então, Oswaldinho, incomodado com a tentativa de Leleco de impedi-lo de alcançar seu intento, passa a ofendê-lo, deixando claro o que pensa sobre o amigo: Leleco sempre fora um "joão ninguém" sustentado pelo dinheiro de Oswaldinho.

Pensemos no ato de ofender: as condições preparatórias deste ato são que F reprova a ação A feita por O e F tem a intenção, de modo particular, de depreciar, lesar ou até mesmo ferir (fisicamente) O. Isto é exatamente o que temos nesta cena. Oswaldinho reprova a ameaça de Leleco (cf. enunciado 'Faço um escândalo.') e Oswaldinho tem a intenção de depreciar, individualmente, de modo a ferir Leleco direta e profundamente com sua ofensa. Oswaldinho, além de humilhar Leleco apontando sua incompetência (segundo Oswaldinho, Leleco nada seria se não fosse o amigo), chega, até mesmo, à ofensa física, pois começa a esbofetear o amigo, fazendo-o ficar de quatro, como se fosse um animal, para satisfazer a vontade do, agora, assumidamente, patrão.

1.2.3b Direção Leleco > Oswaldinho: o ato de contestar, ameaçar e suplicar

CENA 3:

Anti-Nelson Rodrigues (1993 [1973]): 510)

LELECO: — Olha. O que você quer com a Joice, eu não vou deixar.
OSWALDINHO: — Você pensa que pode impedir?
LELECO: — Faço um escândalo.
OSWALDINHO: — Desde garotinho você só faz o que eu deixo ou o que eu mando. Você se esquece que me deve tudo — te dei dinheiro, comida, roupa. Você herdou até as minhas cuecas.
LELECO: — **Eu sou outro, Oswaldinho. Te dou um tiro.** |
OSWALDINHO: — Vou te provar que sou muito mais do que tua adventista.

(Sem que o outro espere, **Oswaldinho começa a esbofeteá-lo**. Leleco recua circularmente, debaixo das bofetadas. **Leleco começa a chorar**.)
LELECO: — Não me bata! Não me bata!
OSWALDINHO: — Chora, Leleco, chora!
(**Leleco está no chão. Sem querer, fica de quatro**.)
OSWALDINHO: — Anda, vai trabalhar.

Na Cena 3, Leleco produz três atos diretivos: *contestar, ameaçar* e *implorar*. Contestar está representado pelo enunciado em negrito 'Eu sou outro, Oswaldinho', em que o propósito ilocucionário é a tentativa de Leleco (F) de fazer Oswaldinho (O) saber que F age de modo diferente do que agia; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de que O saiba que F mudou; o conteúdo proposicional é que O saiba que F age diferentemente do modo que agia antes. Ameaçar está representado pelo enunciado em negrito 'Te dou um tiro.', cujo propósito ilocucionário é a tentativa de Leleco (F) de fazer Oswaldinho (O) parar de querer ter relações sexuais com Joice; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de que O pare de querer se relacionar sexualmente com Joice; o conteúdo proposicional é que O pare de querer se aproveitar de Joice. Suplicar está representado pelo enunciado em negrito 'Não me bata! Não me bata!'. O propósito ilocucionário é a tentativa de Leleco (F) de fazer Oswaldinho (O) parar de bater nele; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de que O pare de bater em F; o conteúdo proposicional é que O pare de bater em F (cf. Searle, 2002 [1979]).

Nesta cena, última da interação, Leleco, não querendo que Oswaldinho fizesse com Joice o que sempre estivera habituado a fazer com todas as outras mulheres: usá-las apenas para satisfazer seus desejos sexuais e nada mais, produz atos de fala que despertam a ira de Oswaldinho, que acaba por produzir atos de ofensa a Leleco. Primeiramente, Leleco produz uma contestação àquilo que Oswaldinho deseja fazer, alegando não ser mais o mesmo que, o agora patrão, conhecera há tempos atrás. E logo após Leleco ter contestado a ação de Oswaldinho, ele produz um novo ato de fala, ameaçar, quando diz ao ex-amigo que dará um tiro nele (cf. enunciado 'te dou um tiro', Cena 3), caso não deixe Joice em paz. Mas estes atos, contestar e ameaçar, provocam a ira de Oswaldinho, que passa a agredi-lo fisicamente (cf. rubrica 'Oswaldinho começa a esbofeteá-lo.) na intenção de ofender o amigo. Com este ato, Oswaldinho realoca as coisas aos seus devidos lugares: Oswaldinho assume, definitivamente, que sempre fora e sempre será o patrão, e portanto, aquele que ocupa a posição alta na interação; e Leleco, sempre fora e sempre será o serviçal, ou seja, aquele que foi colocado, por

Oswaldinho, na posição baixa. A confirmação disto se estabelece quando Leleco, humilhado pelas ofensas produzidas por Oswaldinho, vai ao chão, de quatro, gritando 'Não me bata! Não me bata!', suplicando para que o patrão pare de agredi-lo e humilhá-lo.

1.2.4 A construção da ofensa

Buscando observar como se estabelece a construção do 'ato-orientador' de cada uma das interações analisadas, e que este ato seguirá uma direção ascendente ou descendente, a depender de sua variação de grau da força ilocucionária neles presentes para se construir (ou desconstruir), na interação Oswaldinho x Leleco, o ato seria o diretivo *ofender*, cuja construção teria por sequência a ocorrência dos diretivos *criticar* >*insultar* > *ofender*. Sugerimos também que a direção a ser considerada, nesta análise, para ser observada, é a direção Oswaldinho > Leleco.

Vejamos.

Para os atos diretivos em questão, existem condições preparatórias em comum: F desaprova a ação A feita por O e F quer que O pare de fazer A. No entanto, como já vimos no item 1.2, há variações diferenciadoras de sua força ilocucionária: 1) ao criticar, F reprova a ação A feita por O, mas F não tem intenção de depreciar O. Por exemplo: no enunciado 'Já vai sair de novo?', há uma reprovação de F para a ação de O (F desaprova que O saia tantas vezes), mas F não tem intenção de depreciar O com esta reprovação; 2) ao insultar, F reprova a ação A feita por O, e F tem a intenção, de modo abrangente, de depreciar O. Por exemplo: no enunciado 'Sua anta, você já vai sair outra vez, né?'. Há a reprovação de F a ação de O (sair novamente), e F o insulta ao chamar O, de "anta". Há a tentativa de F de depreciar O, mas de maneira ampla. F deprecia O com um insulto que pode ser dirigido a qualquer pessoa de forma genérica, e não específica; e, 3) ao ofender, F reprova a ação A feita por O e F tem a intenção, de modo particular, de depreciar, lesar ou até mesmo ferir (fisicamente) O. Por exemplo: no enunciado "Não toque minhas coisas com essa sua mão imunda". F reprova a ação de O (O tocar as coisas de F), e tem a intenção de depreciá-lo (F diz que O tem mãos imundas) de modo particular, pois é uma ofensa dirigida, especificamente, para quem é ofendido (O).

Como já pudemos observar no item 1.1.4 do Capítulo III desta dissertação, as condições preparatórias apresentadas demonstram que o falante que produz algum destes atos não está satisfeito com alguma ação que seu interlocutor tenha feito. Há a tentativa, pelo falante, de modificar este quadro, quando ele critica, insulta ou ofende o ouvinte, embora a ação objeto da desaprovação não seja realizada por O, com o propósito de causar desgosto ou desconforto em F. Retomando o exemplo utilizado no referido capítulo acima, pensemos no uso de uma peça de roupa, uma blusa branca, por O. O gosta da blusa, e por isto a usa muitas vezes. F, amigo de O, não gosta da blusa e critica O toda vez que ele a usa. Embora O saiba que F não gosta da blusa branca, ele sente-se muito bem ao usá-la, e então, continua usando-a, sem, no entanto, querer provocar ou lesar F. Mas este fato incomoda tanto F, que ele passa a insultar O por causa da blusa, chegando, até mesmo, a ofendê-la. Mais uma vez, retomando o raciocínio desenvolvido no item 1.1.4 do Capítulo III desta pesquisa, poderíamos considerar, então, a ação de O como o ponto propulsor para a produção dos atos realizados por F, no exemplo acima. O ponto principal para esta divergência está ambientado na intenção de O em relação à ação realizada por ele. Para o uso da blusa branca, o fato de O usá-la, mas sem a intenção de causar desconforto em F, nos permite afirmar que **não** é possível considerar a ação de O como o ponto propulsor para a produção dos atos de fala, criticar, insultar e ofender, realizados por F. Embora a desaprovação de F para a ação de O (o uso da blusa) fique evidente, ainda assim, não é a ação de O a responsável direta pela produção dos atos, mas sim, a desaprovação de F pelo ato. Os atos são produzidos apenas pela vontade (ou desejo) de F de que O pare de vestir a calça roxa.

No entanto, se O, percebendo a insatisfação de F quando O usa a blusa branca, ainda assim vesti-la com a intenção de causar irritação e desconforto emocional a F, então podemos afirmar que **sim**, é possível considerar a ação de O como o ponto propulsor para a produção dos atos de fala que F poderá produzir, porém serão outros tipos de atos, a saber, os do tipo contestar, desafiar, afrontar, que são atos que *só* poderão ocorrer se O for responsável (ou corresponsável) diretamente pelo estado de coisas a que F se opõe (cf. item 1.1 do Capítulo 4 desta dissertação).

Não utilizamos o exemplo acima apenas para demonstrar como se estabelece a construção do ato da ofensa nesta interação, mas sim, para evidenciar um fator importante para esta pesquisa: a ocorrência desta construção se deu da mesma maneira

em ambas as interações em que ela foi a organização sequencial sugerida. Tanto no item 1.1. do Capítulo 3 quanto nesta interação, verificamos que, para que a ofensa ocorra é necessário que F esteja descontente com alguma ação anterior de O, e que a recusa de O em modificar a ação realizada por ele (ação geradora do descontentamento de F) torna-se o mote propulsor para que F tente, cada vez mais efusivamente, modificar a ação de O. Se criticar não é suficiente para que O pare de realizar a ação que deixa F irritado; então F insultará O, pois F acredita que, ao insultá-lo, O se sentirá desconfortável e modificará sua ação. Em percebendo que seu insulto ainda não surtiu o efeito esperado por F em O; então F ofenderá O, na certeza de que, finalmente, O parará de produzir a ação A. Para o caso de 1.1, Capítulo 3, Olegário quer que Lídia passe a se comportar como uma 'típica' dona de casa que cuida da família, estando disponível, o tempo todo, para as necessidades do marido; e para esta interação, Oswaldinho quer que Leleco volte a ser a pessoa sem escrúpulos que sempre fora, para que possam continuar sendo amigos.

1.3 Interação Oswaldinho x Joice – a desconstrução da ordem

Esta é uma interação cujos papéis interacionais são os de patrão/empregada. Oswaldinho, após conseguir fazer Tereza manipular seu pai para obter a presidência das empresas da família, vai até a fábrica para ser empossado de seu cargo. Neste dia, ele conhece Joice, uma funcionária que começara a trabalhar na firma há um dia apenas. Oswaldinho sente-se imediatamente atraído por ela, e esta atração, o impulsiona a querê-la perto de si. Desta forma, ele a promove à sua secretária particular, mas não sem intenção de relacionar-se sexualmente com ela. Joice, por sua vez, fica surpresa ao ver a dedicação voltada de seu chefe para si, mas logo ele deixa claro para ela quais são suas intenções. Ao saber disto, Joice passa a controlar Oswaldinho, ora atraindo-o para si, ora repelindo-o, mas sem nunca permitir que ele consiga alcançar seu intento: manter relações sexuais com ela. Esta manipulação quase o leva à loucura. Ele tenta, de todas as maneiras, fazer com Joice o que faz com todas as pessoas que estão à sua volta: colocá-la à sua disposição para usá-la da maneira que melhor lhe agrade, e descartá-la quando não mais quiser seus "serviços". No entanto, ele não consegue seu intento. Na realidade, Joice inverte o jogo e, ao final do espetáculo, é ela quem o faz agir segundo sua vontade.

Buscaremos, nesta interação, observar como a inversão se estabelece, através da desconstrução da ordem (ou ainda, da construção da súplica). Para tanto, sugerimos que os atos que fazem parte desta sequência sejam os diretivos suplicar > pedir > ordenar. E o que orientará a desconstrução será a perda de força do poder hierárquico do interactante que se coloca na posição alta da interação em relação ao seu interlocutor, neste caso, Oswaldinho. As cenas demonstrarão que, ao início da interação ele se coloca na posição alta ao produzir as ordens presentes numa relação em que os papéis interacionais sejam patrão/empregada. No entanto, ao final da interação, ele produz, por diversas vezes, a súplica, ato que, segundo Orecchioni (2006), é realizado pelo interactante que se coloca na posição baixa da relação. Consideramos, para os atos de fala, que a gradação da força ilocucionária será a responsável pela sequência sugerida. Para tanto, observamos que estes atos possuem condições preparatórias em comum: 1) O está em condições de realizar A. F acredita que O esteja em condições de realizar A; 2) Não é óbvio para F nem para O que O realizará A no decurso normal dos acontecimentos, por deliberação própria. Para o ato de ordenar, há ainda uma condição preparatória adicional: F tem que estar numa posição de autoridade sobre O (cf. Searle, 1981[1969]: 88). Para o ato de suplicar temos que: F tem extrema necessidade que a ação A seja feita, F não tem capacidade para fazer A; F acredita que O seja capaz de fazer A; O não quer fazer A; F implora para O fazer A; e, F ocupa uma posição de inferioridade em relação a O. Buscando qual(is) condição(ões) demonstraria a variação do grau da força ilocucionária, percebemos que, para os atos observados nesta interação, a gradação está presente na condição de sinceridade, em que temos: 1) ao suplicar, F implora que O faça A; 2) ao pedir, F quer que O faça A; e, 3) ao ordenar, F exige que O faça A. Nesta interação, diferentemente das duas outras anteriores, em que sugerimos apresentar a construção do ato-orientador, aqui, buscaremos apresentar como pode ocorrer a desconstrução de um desses atos, neste caso, o ato de ordenar. Buscando observar a desconstrução da ordem, analisaremos, em realidade, o sentido ordenar > pedir > suplicar. Para tanto, sentimos a necessidade de analisar quatro, e não três cenas (como em todas as outras interações analisadas nesta pesquisa), em que, em duas delas há a ocorrência do ato de ordenar. Esta ação tem por propósito clarificar a posição hierárquica que Oswaldinho ocupa na interação, e de como isto vai se desconstruindo ao longo da interação.

Vejamos.

1.3.1a Direção Oswaldinho > Joice: o ato de ordenar

CENA 1:

Anti-Nelson Rodrigues (1993 [1973]): 489)

JOICE: — Não quer que eu volte depois?
OSWALDINHO: — **Fica aí**. Mas compreendeu? Eu conheci você, quando vi seu rosto. Nós somos a nossa cara, percebe? (incisivo) Conheço você como se fôssemos íntimos.
JOICE: — Eu também conheço o senhor.
OSWALDINHO: — Duvido.
JOICE: — Estou falando sério.
OSWALDINHO: — Então, vamos lá. O que é que eu sou?
JOICE: — O senhor é bom.
OSWALDINHO: (entre surpreso e divertido) — Pareço bom?
JOICE: — Não. (rapidamente) Parece mau, mas é bom.
OSWALDINHO: — Pareço, mas não sou. Acho que você está complicando.
JOICE: — Estou dizendo o que sinto.

Na Cena 1, Oswaldinho produz o ato diretivo de *ordenar*, que está representado pelo enunciado em negrito 'Fica aí.', em que o propósito ilocucionário é a tentativa de Oswaldinho (F) fazer Joice (O) ficar onde está; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F que O fique onde está; e o conteúdo proposicional é que O não saia do lugar em que se encontra no momento em que a ordem foi proferida (cf Searle, 2002 [1979]).

Oswaldinho, que acabara de conhecer Joice no elevador de sua empresa, se vê profundamente atraído por ela e, desejando conquistá-la, a manda vir à sua sala para começar a por em prática o seu plano. Ele se mostra gentil e sedutor com Joice, e fica feliz ao descobrir que ela conseguiu seu emprego através da indicação de seu amigo Leleco, fato este que, aos seus olhos, tornará ainda mais fácil a conquista, já que o amigo poderá provocar situações entre ela e Oswaldinho, para que ambos efetuem o ato sexual que ele tanto almeja. Porém, embora Oswaldinho aja de maneira sedutora com Joice, ele deixa claro que, na realidade, é o presidente da empresa e ela é apenas uma funcionária sua, e que, por isso, poderá fazer o que melhor convier a ele. O ato de ordenar produzido nesta cena é uma destas demonstrações do poder que ele pode exercer junto aos seus funcionários (cf. enunciado 'Fica aí'), uma vez que, para que o ato de ordenar ocorra, uma de suas condições preparatórias é que F tem que estar numa posição de autoridade sobre O, fato constantemente lembrado, por Oswaldinho, a Joice.

1.3.1b Direção Joice > Oswaldinho: o ato de obedecer

CENA 1:

Anti-Nelson Rodrigues (1993 [1973]): 489)

JOICE: — Não quer que eu volte depois?
OSWALDINHO: — Fica aí. Mas compreendeu? Eu conheci você, quando vi seu rosto. Nós somos a nossa cara, percebe? (incisivo) Conheço você como se fôssemos íntimos.
JOICE: — Eu também conheço o senhor.
OSWALDINHO: — Duvido.
JOICE: — Estou falando sério.
OSWALDINHO: — Então, vamos lá. O que é que eu sou?
JOICE: — O senhor é bom.
OSWALDINHO: (entre surpreso e divertido) — Pareço bom?
JOICE: — Não. (rapidamente) Parece mau, mas é bom.
OSWALDINHO: — Pareço, mas não sou. Acho que você está complicando.
JOICE: — Estou dizendo o que sinto.

Nesta cena, a resposta de Joice à ordem produzida por Oswaldinho (cf. enunciado 'Fica aí') não é dada linguisticamente, mas sim, com a própria ação dela de permanecer na sala de Oswaldinho, preenchendo, deste modo, as condições de felicidades necessárias para que o ato diretivo da ordem se efetive.

1.3.2a Direção Oswaldinho > Joice: o ato de ordenar

CENA 2:

Anti-Nelson Rodrigues (1993 [1973]): 490)

JOICE: — Dr. Oswaldo, eu...
OSWALDINHO: — Deixa eu falar. Você é uma menina, como não existe mais. Eu é que sou comum e mau como todo sujeito comum.
JOICE: (rindo, feliz) — O senhor é que se finge de mau. (erguendo-se) Já acabou o interrogatório?
OSWALDINHO: — **Senta**. Bem. No elevador, eu te conheci para sempre. Agora, quero conhecer um pouco de sua vida. Você tem pais vivos?
JOICE: — Pai, sim. Mãe, não. Meu pai talvez o senhor conheça.
OSWALDINHO: — Qual é o nome dele?
JOICE: — Salim Simão.

Na cena 2, assim como na cena 1, temos a produção de um ato diretivo de *ordenar*, que está representado pelo enunciado em negrito 'Senta.', cujo propósito ilocucionário é a tentativa de Oswaldinho (F) de fazer Joice (O) sentar-se; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de que O não saia da sala; e o conteúdo proposicional é que O se sente (cf. Searle, 2002 [1979]).

Como esclarecido no item 1.1, esta é a segunda cena em que temos a ocorrência do ato de ordenar, no propósito de demonstrar o poder hierárquico que Oswaldinho tem perante Joice. Neste momento da interação, Oswaldinho e Joice estão se conhecendo mais intimamente. Enquanto Oswaldinho deseja estabelecer uma maior intimidade entre ambos, Joice, por sua vez, pretende, o tempo todo, manter a distância natural que seus papéis interacionais podem apresentar. E nesta tentativa de manter-se distante de seu chefe, Joice, ao dar-se conta de que a relação estava tornando-se íntima demais entre ambos, levanta-se, desejando, não só encerrar a conversa entre ambos e sair, mas também, e principalmente, romper com a proximidade que Oswaldinho tenta impor à relação. Porém, munido da posição que ocupa na interação (a daquele que ocupa a posição alta em relação ao seu interlocutor (Orecchioni, 2006)), ele ordena que ela se sente, pois é sua vontade obter mais informações a respeito daquela que é seu alvo de desejo.

1.3.2b Direção Joice > Oswaldinho: o ato de obedecer

CENA 2:

Anti-Nelson Rodrigues (1993 [1973]): 490)

JOICE: — Dr. Oswaldo, eu... (ORDEM)
OSWALDINHO: — Deixa eu falar. Você é uma menina, como não existe mais. Eu é que sou comum e mau como todo sujeito comum.
JOICE: (rindo, feliz) — O senhor é que se finge de mau. (erguendo-se) Já acabou o interrogatório?
OSWALDINHO: — Senta. Bem. No elevador, eu te conheci para sempre. Agora, quero conhecer um pouco de sua vida. Você tem pais vivos?
JOICE: — Pai, sim. Mãe, não. Meu pai talvez o senhor conheça.
OSWALDINHO: — Qual é o nome dele?
JOICE: — Salim Simão.

Nesta cena, assim como na Cena 1 (cf. item 1.3.1b), Joice não produz um ato de fala como resposta ao ordenamento de Oswaldinho para que ela se sente (cf. enunciado ‘Senta.), mas é possível pressupor-se que Joice o tenha obedecido, embora não haja a possibilidade de afirmar-se com certeza, uma vez que o autor não apresenta nenhuma marca linguística sobre a resposta de Joice.

1.3.3a Direção Oswaldinho > Joice: os atos de pedir > implorar

CENA 3:

Anti-Nelson Rodrigues (1993 [1973]): 514-515)

OSWALDINHO: — Se você fosse outra, só sairia daqui violada. Mas não toquei num fio do teu cabelo. Porque só acontecerá entre nós o que você quiser e se quiser. **O que eu quero de você é uma hora.** Entendeu?
JOICE: — Não entendi.
OSWALDINHO: — Entendeu tudo, mas vou explicar assim mesmo. Quero uma hora que não vai influir nada no teu noivado, no teu casamento. Ninguém saberá nada. Nem teu noivo, nem teu pai. Entendeu agora?
JOICE: — Continue.
OSWALDINHO: — Você iria amanhã a um apartamento. Eu estaria à sua espera. Você passaria, lá, uma hora, só. **E te dou, por uma hora, cinco mil cruzeiros**. Um cheque.
JOICE: — O que é que o senhor está dizendo?
OSWALDINHO: — Cinco mil cruzeiros, por uma hora.
JOICE: — O senhor me pagaria como se eu fosse uma prostituta? Eu iria por dinheiro?
OSWALDINHO: (**no seu desespero**) — **Dez mil cruzeiros! Te dou o cheque, lá.**
JOICE: — Dr. Oswaldo, desde menina que eu espero por um amor. Quero que o senhor compreenda. Um amor que continuasse para além da vida e para além da morte.
OSWALDINHO: — **Quinze mil cruzeiros por uma hora**. E eu sairia de sua vida.
JOICE: — O senhor disse que é fácil recusar pouco dinheiro. Acho pouco, dr. Oswaldo. Eu recuso.
OSWALDINHO: — **Cinquenta mil cruzeiros. Por uma hora, Joice, cinquenta mil cruzeiros**. Joice, você entra e sai sozinha. Edifício residencial. Leva o cheque na hora.
JOICE: — O senhor me chamou de fanática de Quintino. Uma fanática não se vende.
OSWALDINHO: — **Cem mil cruzeiros. Cem mil cruzeiros.**
JOICE: — E em casa? Como vou explicar a meu pai e ao meu noivo os cem mil cruzeiros?
OSWALDINHO: — Você diz que. Por exemplo, você diz que eu fiz um bolão da Loteria Esportiva. Você entrou e nós ganhamos. Esperamos um rateio bom e justificamos o dinheiro.
JOICE: — Dr. Oswaldo, eu já queria sair.
OSWALDINHO: (febril) — Minha mãe me deu jóias caríssimas. Um só colar vale uma fábula. Joice, trezentos mil cruzeiros. (Joice está de costas para ele. Falando quase ao seu ouvido) — Trezentos mil cruzeiros. **Você vai?** O endereço está aí, andar, número do apartamento. Quatro horas. **Não precisa responder. Eu te espero lá, com o cheque.** Trezentos mil cruzeiros. **Até amanhã?**
JOICE: —Adeus.

Na Cena 3, temos a ocorrência de dois atos diretivos: *pedir* e *implorar* que são produzidos durante o estabelecimento da cena, que, embora seja longa, é necessária para demonstrar como se dá a desestrutura emocional de Oswaldinho, que o leva a produzir os dois atos e, consequentemente, a desconstrução do poder hierárquico existente entre eles. O ato de pedir está representado pelo enunciado em negrito 'O que eu quero de você é uma hora.', cujo propósito ilocucionário é a tentativa de Oswaldinho (F) de fazer Joice (O) manter relações sexuais com ele por uma hora; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de manter relações sexuais com O; e o conteúdo proposicional é que O fique com F por uma hora. O ato diretivo seguinte produzido por Oswaldinho é pedir, que está representado pelo enunciado em negrito 'E

te dou, por uma hora, cinco mil cruzeiros.'. Este é um ato indireto cujo ato primário é o pedido e o ato secundário é a afirmação. O propósito ilocucionário é a tentativa de Oswaldinho (F) levar Joice (O) a aceitar a proposta de F; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de que O aceite a proposta de F; e o conteúdo programático é que O aceite a proposta de F. O ato seguinte é um ato de pedir, porém, com um início da desconstrução das emoções de Oswaldinho. O ato está representado pelo enunciado em negrito 'Dez mil cruzeiros! Te dou o cheque lá!', cujo propósito ilocucionário é a tentativa de Oswaldinho (F) de fazer Joice (O) aceitar sua proposta; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de que O aceite a proposta de F; e o conteúdo programático é que O aceite a proposta de F. Este ato acima descrito, embora ainda seja um pedido, tem sua força ilocucionária aumentada pelo reforçador 'desesperado' (cf. rubrica, Cena 3), que nos possibilita sugerir que o autor pretende demonstrar, através do desespero de Oswaldinho, que ele fará qualquer coisa para conseguir alcançar seu objetivo, característica presente no ato de suplicar, como veremos adiante. O ato que descrevemos, agora, é o ato de suplicar que está representado pelos enunciados em negrito 'Você vai?', 'Não precisa responder.' e 'Até amanhã?'. O propósito ilocucionário destes atos é a tentativa de Oswaldinho (F) de fazer Joice (O) aceitar ir a um encontro amoroso com F; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de que O aceite ir ao encontro amoroso com F; e o conteúdo proposicional é que O vá ao encontro amoroso proposto por F (cf. Searle, 2002 [1979]).

Esta cena é muito importante para demonstrarmos como a desconstrução da ordem ocorre. Sugerimos que ela seja decorrente do estado emocional a que Oswaldinho é sujeitado por Joice, que não responde às expectativas do patrão.

O que podemos verificar nesta cena, é que Oswaldinho, ansiando em ter seus desejos de manter relações sexuais com Joice, saciados, tenta usar com ela os mesmos recursos que está acostumado a utilizar com outras mulheres com quem mantém este tipo de relacionamento: a compra por serviços sexuais! E será esta tentativa que trará a inversão da posição hierárquica ocupada por cada um deles na relação. Oswaldinho, que assume o papel interacional de patrão, age arrogantemente ao fazer sua primeira proposta financeira a Joice, sendo esta no valor de 'cinco mil cruzeiros'. Porém, ao invés de obter o que sempre conseguira com outras mulheres, uma afirmativa, Joice recusa sua proposta. Isto gera um descontentamento em Oswaldinho, porém não o faz

desistir de seu intento. Ao invés da desistência, ele faz uma nova proposta, aumentando o valor de cinco para 'dez mil cruzeiros'. No entanto, o autor traz a marca linguística (cf. rubrica Cena 3) a respeito do estado de emoção de Oswaldo que é relevante para nossa análise: ele está 'desesperado'. Pois bem, alguém que está 'desesperado', é alguém que se sente aflito, desencorajado, desiludido. Emoções que nos dão uma pista importante acerca da desconstrução emocional de Oswaldinho, que o conduzirá, da arrogância de um ordenamento, para o estado atormentado de uma súplica. E é o que observamos ocorrer nesta cena. Quanto mais Joice recusa a proposta de Oswaldinho, mais aumenta seu desespero. E a cada valor sugerido por Oswaldinho, há um novo obstáculo de Joice para rejeitar a oferta. Até que ele, já no auge de seu desespero, e, efetivamente suplicando uma noite de amor com a mulher que o atormenta dia e noite, propõe pagar o valor de 'trezentos mil cruzeiros'. Neste momento, Joice se mantém silenciosa, o que aumenta ainda mais a angustia de Oswaldinho, que procura confirmar se ela irá ao encontro através das súplicas produzidas por ele. Súplica esta respondida por Joice com um 'adeus', fato que contribui ainda mais para a insegurança emocional do patrão, deixando claro para o espectador que, nesta interação, em realidade, nunca fora ele, o patrão, quem ocupou a posição alta da interação, mas sim, Joice, apesar de ser ela uma subalterna de Oswaldinho. O próprio desejo dele o conduziu à sua ruína emocional e à inversão das forças hierárquicas existentes na interação.

1.3.3b Direção Joice > Oswaldinho: os atos de afirmar, perguntar, recusar

CENA 3:

Anti-Nelson Rodrigues (1993 [1973]): 514-515)

OSWALDINHO: — Se você fosse outra, só sairia daqui violada. Mas não toquei num fio do teu cabelo. Porque só acontecerá entre nós o que você quiser e se quiser. O que eu quero de você é uma hora. Entendeu?
JOICE: — Não entendi.
OSWALDINHO: — Entendeu tudo, mas vou explicar assim mesmo. Quero uma hora que não vai influir nada no teu noivado, no teu casamento. Ninguém saberá nada. Nem teu noivo, nem teu pai. Entendeu agora?
JOICE: — Continue.
OSWALDINHO: — Você iria amanhã a um apartamento. Eu estaria à sua espera. Você passaria, lá, uma hora, só. E te dou, por uma hora, cinco mil cruzeiros. Um cheque.
JOICE: — O que é que o senhor está dizendo?
OSWALDINHO: — Cinco mil cruzeiros, por uma hora.
JOICE: — O senhor me pagaria como se eu fosse uma prostituta? Eu iria por dinheiro?
OSWALDINHO: (no seu desespero) — Dez mil cruzeiros! Te dou o cheque, lá.
JOICE: — Dr. Oswaldo, desde menina que eu espero por um amor. Quero que o senhor compreenda. Um amor que continuasse para além da vida e para além da morte.

OSWALDINHO: — Quinze mil cruzeiros por uma hora. E eu sairia de sua vida.
JOICE: — O senhor disse que é fácil recusar pouco dinheiro. Acho pouco, dr. Oswaldo. **Eu recuso.**
OSWALDINHO: — Cinquenta mil cruzeiros. Por uma hora, Joice, cinquenta mil cruzeiros. Joice, você entra e sai sozinha. Edifício residencial. Leva o cheque na hora.
JOICE: — O senhor me chamou de fanática de Quintino. Uma fanática não se vende**.**
OSWALDINHO: — Cem mil cruzeiros. Cem mil cruzeiros**.**
JOICE: — E em casa? Como vou explicar a meu pai e ao meu noivo os cem mil cruzeiros?
OSWALDINHO: — Você diz que. Por exemplo, você diz que eu fiz um bolão da Loteria Esportiva. Você entrou e nós ganhamos. Esperamos um rateio bom e justificamos o dinheiro.
JOICE: — Dr. Oswaldo, eu já queria sair.
OSWALDINHO: (**febril**) — Minha mãe me deu jóias caríssimas. Um só colar vale uma fábula. Joice, trezentos mil cruzeiros. (Joice está de costas para ele. Falando quase ao seu ouvido) — Trezentos mil cruzeiros. Você vai? O endereço está aí, andar, número do apartamento. Quatro horas. Não precisa responder. Eu te espero lá, com o cheque. Trezentos mil cruzeiros. Até amanhã?
JOICE: — **Adeus**.

Nesta cena, Joice produz o ato assertivo de *afirmar*, o ato diretivo de *perguntar,* e o ato de *recusar,* que pertence à classe das declarações[13]. O ato de afirmar está representado pelo enunciado em negrito 'Não entendi.', em que o propósito ilocucionário é o de comprometer Joice (F) com a verdade da proposição expressa, que F não entendeu algo; a direção de ajuste é palavra-mundo; o estado psicológico é a crença de F de que ela não entendeu o que O lhe falou; o conteúdo proposicional é a proposição expressa, ou seja, que F não entendeu o que O lhe falou anteriormente. O ato de perguntar está representado pelos enunciados em negrito 'O senhor me pagaria como se eu fosse uma prostituta? Eu iria por dinheiro?', cujo propósito ilocucionário é a tentativa de Joice (F) de fazer Oswaldinho (O) responder às suas perguntas; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de que O responda suas indagações; e o conteúdo proposicional é que O responda às perguntas de F. O ato de recusar está representado pelo enunciado em negrito 'Eu recuso.', em que o propósito ilocucionário declaracional é a própria declaração de recusa de Joice (F); a direção de ajuste é tanto palavra-mundo quanto mundo-palavra; não há estado psicológico; e o conteúdo proposicional é p, ou seja, é a própria proposição 'eu recuso' (cf. Searle, 2002 [1979]).

Como vimos em 1.3.3a, esta é uma cena muito importante para demonstrarmos como se estabelece a desconstrução da ordem nesta interação, pois o autor apresenta a

13 Searle define a classe das declarações como aquela em que "[...] A característica definidora dessa classe é que a realização bem-sucedida de um de seus membros produz a correspondência entre o conteúdo proposicional e a realidade, a realização, bem-sucedida garante a correspondência entre o conteúdo proposicional e o mundo: se sou bem-sucedido em realizar o ato de designá-lo presidente, então você é o presidente; se realizo com sucesso o ato de nomeá-lo candidato, então você é um candidato," (Searle , 2002 [1979]: 26)

derrocada emocional de Oswaldinho perante Joice, ao mesmo tempo em que a vemos assumindo a posição alta da interação. Vejamos o que ocorre quando observamos a direção Joice > Oswaldinho.

Oswaldinho, já no início da cena, deixa claro a sua intenção de pagar a Joice por uma hora de seu tempo, para que se relacionem sexualmente. Ao perguntar se ela entendera sua proposta, Joice, ingenuamente, lhe responde que não. Oswaldinho recusa a resposta, dizendo que ela entendera perfeitamente sua proposta, e então, oferece-lhe cinco mil cruzeiros para manter relações sexuais com ele. Joice, buscando o controle da situação, pergunta se ele a está tratando como uma prostituta, profissão que ela não exerce e não se propõe a exercer. Ela questiona se ele acredita que ela faria sexo com alguém por dinheiro. Esta atitude de Joice leva Oswaldinho a perceber que não será tão fácil assim obter dela o que deseja, e, impelido pelo desejo e pelo desespero, aumenta sua oferta, que ela recusa veementemente, afirmando ser a quantia muito baixa para o que ele pretende que ela faça. Ao perceber que poderá obter muito mais do que poderia esperar, ela continua recusando todas as ofertas de Oswaldinho, até mesmo quando ele, com uma súplica, lhe oferece trezentos mil cruzeiros para que aceitasse estar com ele. No entanto, ainda assim ela não lhe dá garantia alguma de que irá ao encontro, dando-lhe, como resposta, apenas um adeus e nada mais, o que gera maior angústia e insegurança em Oswaldinho, fazendo com que as posições hierárquicas se invertessem completamente.

1.3.4a Direção Oswaldinho > Joice: o ato de suplicar

CENA 4:

Anti-Nelson Rodrigues (1993 [1973]): 516)

OSWALDINHO: (**em desespero**) — Não vem mais! (nesse momento, a campainha toca. Oswaldinho se arremessa. Abre a porta. Entra Joice) — Você veio! Se soubesse a minha felicidade! (**quer puxá-la para si. Ela se desprende com violência**)
JOICE: (crispada) — Não me toque.
OSWALDINHO: (**atônito**) — Você fala como se tivesse horror de mim!
JOICE: — O cheque.
OSWALDINHO: — Até aqui você não tem um gesto de...
JOICE: — O cheque.
(**desesperado tira o talão de cheques**, enche)
OSWALDINHO: — Qual é o seu nome todo?
JOICE: — Joice Menezes Simão.
(**Oswaldinho completa o cheque e passa à menina**.)
JOICE: (lendo em voz alta) — Trezentos mil cruzeiros. Joice Menezes Simão. Tanto de fevereiro de 1973. Oswaldo de tal. (numa raiva minuciosa, ela rasga o cheque em mil pedacinhos)

OSWALDINHO: — Que é isso? Não faça isso!
(Joice o emudece, atirando-lhe no rosto o papel picado como confete. Petrificado, ele a teria deixado ir sem um gesto, sem uma palavra. Ela, porém, na sua raiva de mulher, esbofeteia-o ainda. Depois apanha o seu rosto entre as mãos.)
JOICE: (soluçando) — Seu idiota, não quero teu dinheiro, quero teu amor.
(Joice beija Oswaldinho na boca, em delírio.)
OSWALDINHO: — Minha, minha, para sempre.
(Beijo na boca como nos filmes antigos.)

Nesta cena, Oswaldinho produz o ato diretivo de *suplicar* que está representado pelo enunciado em negrito 'Até aqui você não tem um gesto de...', cujo propósito ilocucionário é a tentativa de Oswaldinho (F) de fazer Joice (O) ser mais carinhosa; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de que O seja mais carinhosa; o conteúdo proposicional é que O seja mais carinhosa (cf. Searle, 2002 [1979]).

Esta cena, a última da peça, é relevante para a compreensão do que sugerimos ser a desconstrução da ordem. Após haver tentado comprar uma hora do amor de Joice, pagando um valor bastante elevado (trezentos mil cruzeiros), Oswaldinho se vê sozinho no apartamento, sem saber se ela comparecerá ao encontro. Ao vê-la chegar, ele tenta abraçá-la, ato prontamente negado por ela (cf. rubrica 'quer puxá-la para si. Ela se desprende com violência'). Ele, que já se encontrava em desespero desde o dia em que a convidara, com este gesto de recusa, fica atônito (cf. rubricas 'em desespero', 'atônito') e produz o ato de suplicar, na tentativa de fazer Joice ter um pouco de compaixão pelo seu amor.

No ato de suplicar, F tem extrema necessidade que a ação A seja feita, F não tem capacidade para fazer A; F acredita que O seja capaz de fazer A; O não quer fazer A; F implora para O fazer A; e, F ocupa uma posição de inferioridade em relação a O. Deste modo, Oswaldinho tem extrema necessidade de ser correspondido em seu desejo; Oswaldinho não tem capacidade de fazer o desejo de Joice por ele acontecer naturalmente; Oswaldinho acredita que Joice seja capaz de corresponder ao desejo dele; Joice não quer fazer o que Oswaldinho deseja que ela faça; Oswaldinho implora para Joice desejá-lo; e, neste instante, ao implorar, Oswaldinho ocupa uma posição de inferioridade em relação à Joice.

1.3.4b Direção Joice > Oswaldinho: o ato de ordenar

CENA 4:

Anti-Nelson Rodrigues (1993 [1973]): 516)

OSWALDINHO: (em desespero) — Não vem mais! (nesse momento, a campainha toca. Oswaldinho se arremessa. Abre a porta. Entra Joice) — Você veio! Se soubesse a minha felicidade! (quer puxá-la para si. Ela se desprende com violência)
JOICE: (crispada) — **Não me toque**.
OSWALDINHO: (atônito) — Você fala como se tivesse horror de mim!
JOICE: — O cheque.
OSWALDINHO: — Até aqui você não tem um gesto de...
JOICE: — **O cheque**.
(desesperado tira o talão de cheques, enche)
OSWALDINHO: — Qual é o seu nome todo?
JOICE: — Joice Menezes Simão.
(Oswaldinho completa o cheque e passa à menina.)
JOICE: (lendo em voz alta) — Trezentos mil cruzeiros. Joice Menezes Simão. Tanto de fevereiro de 1973. Oswaldo de tal. (numa raiva minuciosa, ela rasga o cheque em mil pedacinhos)
OSWALDINHO: — Que é isso? Não faça isso!
(Joice o emudece, atirando-lhe no rosto o papel picado como confete. Petrificado, ele a teria deixado ir sem um gesto, sem uma palavra. Ela, porém, na sua raiva de mulher, esbofeteia-o ainda. Depois apanha o seu rosto entre as mãos.)
JOICE: (soluçando) — **Seu idiota, não quero teu dinheiro, quero teu amor.**
(Joice beija Oswaldinho na boca, em delírio.)
OSWALDINHO: — Minha, minha, para sempre.
(Beijo na boca como nos filmes antigos.)

Nesta cena, Joice produz os atos diretivos de *ordenar, insultar* e o ato assertivo de *afirmar*. O ato de ordenar está representado pelo enunciado em negrito 'Não me toque.', cujo propósito ilocucionário é a tentativa de Joice (F) de fazer Oswaldinho (O) não tocá-la; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de que O não toque F; e o conteúdo proposicional é que O não toque em F. Outro ato de ordenar foi expresso pelo enunciado não literal, em negrito, 'O cheque.' (cujo sentido literal seria: 'ordeno que me dê o cheque'), em que o propósito ilocucionário é a tentativa de Joice (F) de fazer Oswaldinho (O) dar o cheque a ela; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de que O dê a F o cheque; e o conteúdo proposicional é que O dê o cheque a F. O ato de insultar está representado pelo enunciado em negrito 'Seu idiota', em que o propósito ilocucionário é a tentativa de Joice (F) de fazer Oswaldinho parar de querer comprar o amor de F; a direção de ajuste é mundo-palavra; o estado psicológico é o desejo de F de que O pare de querer pagar pelo amor de F; o conteúdo proposicional é que O pare de querer comprar o amor de O, através do insulto de F. O ato de afirmar está representado pelo enunciado em negrito 'não quero teu dinheiro, quero teu amor.'. O propósito ilocucionário é o de

comprometer Joice (F) com a verdade da proposição expressa; a direção de ajuste é palavra-mundo; o estado psicológico é a crença de F na verdade de A; o conteúdo proposicional é a proposição expressa (p) (cf. Searle, 2002 [1979]).

Trouxemos esta cena para nossa análise, porque, através dela, podemos observar a completa inversão da força hierárquica ocorrendo através dos atos de fala nela produzidos. Joice, que assume o papel interacional de empregada, inicia sua participação na interação gerando uma ordem, ato este que, segundo Orecchioni (2006), é realizado pelo interactante que se coloca na posição alta da interação em relação ao seu interlocutor. Vimos também, que uma das condições preparatórias para que o ato de ordenar ocorra é que F tem que estar numa posição de autoridade sobre O (cf. Searle, 1981 [1969]). Esta ação de Joice deixa Oswaldinho atônito (cf. rubrica, Cena 4), porém, o estado aturdido do patrão não é motivo suficiente para causar enternecimento nela, que, mais uma vez, após a súplica dele para que ela tivesse algo como compaixão, não se compraz e lhe dá uma nova ordem.(cf. enunciado 'O cheque.'). Oswaldinho, não esperando a frieza com que Joice trata do assunto sobre o pagamento, preenche e entrega-lhe o cheque. Então, ele fica novamente perplexo ao vê-la rasgando o documento e, mais uma vez, suplica que a secretária não jogue fora, não apenas o pedaço de papel, mas, principalmente, a chance de estar junto a ela para satisfazer seu desejo. E, neste momento, a real intenção de Joice é revelada a todos, Oswaldinho e espectador-leitor: ela intenta se casar com Oswaldinho.

Enquanto ele estivera querendo persuadi-la a apenas e tão somente manterem relações sexuais, a que preço fosse, Joice, por sua vez, o manipulou para conseguir o que desejara desde que conhecera Oswaldinho: o casamento, terminando, assim, por vencer a batalha estabelecida, ainda que silenciosa, mas não imperceptível, entre ambos.

1.3.5 A desconstrução da ordem

Nesta interação, interessa-nos observar como se estabelece a ocorrência da desconstrução de um ato, neste caso, o ato de ordenar. Na interação Oswaldinho x Joice, não há a ocorrência da construção de uma sequência, mas sim, sua desconstrução. Como observamos em 1.3.1, 1.3.2, 1.3.3 e 1.3.4, Oswaldinho deseja ter apenas uma ação com Joice: relações sexuais. A partir do seu desejo, toda a interação se estabelece. Por toda a peça, ele tenta, de diversas maneiras, ter sucesso em sua empreitada, sem, no entanto,

obter sucesso, pois, Joice, ao perceber o desejo de Oswaldinho, passa a manipulá-lo para obter o que ela quer: ter o seu amor e casar-se com ele. Então, se inicia um jogo de forças que culminam na vitória de Joice. Entretanto, para que isto ocorra, foi necessário haver a desconstrução da arrogância de Oswaldinho, orientada pelo poder hierárquico que a posição ocupada por ele lhe proporcionara.

O que vemos ocorrer nas quatro cenas escolhidas como *corpus* desta interação, nos possibilita observar a desconstrução sugerida: na Cena 1, o ato orientador é ordenar, em que a condição de sinceridade é que F exige que O faça A e F ocupa uma posição de superioridade em relação a O; na Cena 2, o ato orientador é também ordenar. Na Cena 3, o ato orientador é pedir e suplicar, em que a condição de sinceridade é que F quer que O faça A. A diferença entre o ato de pedir e o ato de suplicar, está na necessidade que F tem de que seja feita a ação A, bem como a possibilidade de F de realizar a ação A ele mesmo, ou seja, ao suplicar, F tem extrema necessidade que a ação A seja feita, F não tem capacidade para fazer A; F acredita que O seja capaz de fazer A; O não quer fazer A; F implora para O fazer A; e, F ocupa uma posição de inferioridade em relação a O. Na sua impossibilidade, ele suplica para que O faça A. E na Cena 4, o ato orientador é suplicar, reforçando a desconstrução da ordem.

Relevante ressaltarmos que, tanto na interação Olegário x Umberto (cf. item 1.3, do Capítulo III), quanto nesta presente (Oswaldinho x Joice), ocorreram situações similares para que a desconstrução da ordem se estabelecesse: 1) há, entre os interactantes, distância hierárquica que orienta a relação. Em ambas as interações, os papéis interacionais são os de patrão/empregado(a); 2) aquele da interação que ocupa a posição alta em relação ao seu interlocutor (nos referidos casos, quem assume o papel de patrão) coloca-se, ele próprio, na posição alta da interação, ao produzir atos de fala (a que Orecchioni (2006) apresenta como taxemas altos) do tipo *ordenar, insultar, criticar* entre outros; 3) durante toda a interação, há uma espécie de jogo entre os participantes, ora um, ora outro produzindo atos de fala de quem ocupa a posição alta na interação; 4) os desejos (ou estados psicológicos (cf. Searle, 2002 [1979])) que regem os interactantes são muito claros, tanto as dos patrões, quanto as dos empregados: em 1.3, Capítulo III, Olegário deseja que Umberto vigie sua esposa, Lídia, e, Umberto, por sua vez, deseja fugir com Lídia; em 1.3, Capítulo IV, Oswaldinho deseja manter relações sexuais com Joice a qualquer custo e Joice, a seu tempo, deseja obter o amor, e uma relação duradoura e fiel com Oswaldinho; 5) ao final da interação, há inversão da

hierarquia existente nas relações: Olegário produz atos que mostram claramente que ele se coloca na posição baixa da interação em relação ao seu interlocutor (cf. 'desculpar(-se), item 1.3.3, Capítulo III; e cf. 'suplicar', item 1.3.3 e 1.3.4, Capítulo IV), o que nos possibilita observar que, em ambas as interações ocorreu uma espécie de desconstrução da força hierárquica presentes nas relações, provocando a inversão daquele que ocupa a posição alta da relação.

Embora tenhamos olhado para esta interação do ato-orientador para o ato-menor presentes na sequência proposta nesta pesquisa, ainda assim, a força ilocucionária que orientou a interação Oswaldinho x Joice foi o ato diretivo de ordenar, ou seja, também nesta relação, há uma tentativa de F (Oswaldinho) de controlar as ações de O (Joice).

1.4 O "ato maior": a construção do ordenar

Sugerimos, no Capítulo II desta dissertação, que cada uma, das duas peças, seria orientada por um ato que consideramos como sendo o 'ato-maior' que representaria a força ilocucionária que orienta a peça como um todo, e que esta verificação se daria pela presença dos atos-orientadores em cada uma das interações usadas como fontes para a composição do *corpus* desta dissertação. Para este caso, não levaremos em consideração a construção de um ato, como o fizemos para observar qual seria o ato-orientador das interações, mas sim, qual a condição preparatória estaria mais fortemente presente nestes atos. Como constatamos, nas três interações, considerando a direção Oswaldinho > Tereza, Leleco, Joice, a condição central é a tentativa de F de controlar as ações de O, condição esta necessária para a ocorrência do ato de ordenar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa tem por objetivo central, observar como os atos diretivos se comportam em situações interacionais nos textos teatrais. Desejávamos verificar, a princípio, como o autor marcaria seus textos com fenômenos linguísticos enunciativos, e de que maneira estas marcas poderiam proporcionar ao ator a possibilidade de auxiliá-lo, tanto na construção de sua personagem quanto em seu processo enunciativo. Encerrados os trabalhos, observamos que, não apenas as marcas estão presentes nos textos analisados, como elas contribuirão, para além da atuação, também com os estudos pragmáticos acerca das condições necessárias para a ocorrência de um determinado ato de fala em processos conversacionais, ainda que a conversação não seja uma interação real.

Quando iniciamos a presente pesquisa, não sabíamos o que poderíamos encontrar, se os atos de fala "contaria" algo importante sobre as personagens presentes nos textos, ou ainda, se encontraríamos alguma resposta para nossas hipóteses. Tomando por base os pressupostos de Austin (1990 [1962]) e de Searle (1981 [1969] e 2002 [1979]) a respeito dos atos de fala, e orientados pelas taxinomias propostas por ambos, buscávamos encontrar algum dado relevante marcado pelo autor Nelson Rodrigues, em seus textos. A princípio, observamos todos os atos, indistintamente, tomando por parâmetro, apenas o próprio ato de fala em si. Quanto mais nos aprofundávamos nos atos, mais encontrávamos as interações. Percebemos, deste modo, que não seria possível nos alicerçar apenas na Teoria dos Atos de Fala (cf. Searle, 1981 [1969]; 2002 [1979]) para compreender a ocorrência de tais atos nos textos que estávamos usando como *corpus* desta pesquisa. Searle aborda os atos de fala na linguagem ordinária, em enunciados isolados. Mas os atos objetos de nossa análise se realizavam em situações verossímeis às de uma enunciação real, estávamos diante da linguagem em movimento, com interferências, ruídos, rompimentos, emoções, semelhantes àquelas vivenciadas e experienciadas no dia-a-dia. Então, perguntamo-nos: "E agora, como observamos nossos atos?"Esta dificuldade foi solucionada com a entrada dos estudos de Catherine Kerbrat-Orecchioni (1990; 1992; 1994 e 2006) no trabalho. Além do aporte teórico para comprovarmos a verossimilhança existente entre as interações reais e as construídas nos textos teatrais, ainda a autora aponta, em sua

pesquisa, os atos de fala como a base para processos interacionais. Para ela são eles que permitem observar as relações de lugares numa conversação (cf. Capítulo I desta pesquisa). Deste modo, a interação tornou-se parte efetiva de nossas observações. Junto a ela, vieram os interactantes, seus papéis interacionais e também as posições que cada um dos participantes se coloca ao produzir determinados atos de fala, mais precisamente, os atos de fala diretivos (cf. Searle, 2002 [1979]). Assim, integramos Orecchioni a Searle e vice-versa. A linguista nos deu a base científica necessária para observarmos os atos ocorrendo na linguagem em movimento, em processos conversacionais, e o filósofo nos possibilitou confirmar a ocorrência de cada um dos atos observados.

Se antes observamos os atos aleatoriamente, neste instante, com as interações também presentes nas análises, pudemos constatar como eles se comportavam em cada uma destas interações. Os papéis interacionais e a relação dos lugares foram imprescindíveis para a dissertação, pois, através deles, pudemos notar, com maior clareza, as tensões psicológicas ocorrendo quando os interactantes pleiteavam ocupar a posição alta da interação, situações estas presentes pela realização de atos diretivos como *ordenar, insultar, ofender, criticar* entre outros.

Deste modo, podemos dizer que os atos de fala foram usados pelo autor Nelson Rodrigues para construir tensões, desconstruir posições, alterar e subverter as relações, brincar com sua língua materna como uma criança brinca com seu brinquedo pela primeira vez.

Nelson possibilita não apenas aos artistas, mas também aos linguistas, observar o ser humano agindo como humano. Ele nos aproxima de nossa humanidade, dando às suas personagens, enunciados muito próximos à nossa realidade.

Os resultados obtidos foram bastante satisfatórios às nossas perguntas iniciais: o autor, em textos dramatúrgicos, deixa-nos marcas linguísticas da ordem enunciativa, que possibilitam ao ator ter elementos para usar tanto na construção das personagens quanto em sua enunciação cênica? Para a primeira parte da pergunta, referente às marcas linguísticas, podemos responder que sim, que Nelson Rodrigues marca claramente aquilo que intenciona que seja produzido através, também, de estruturas linguísticas (e extralinguísticas) enunciativas, como os atos de fala, porém, a resposta à parte final de nossa pergunta, apenas trabalhos futuros poderão nos mostrar se

conhecimentos de ordem linguístico-enunciativos podem ou não auxiliar no trabalho do ator. E esta, será uma nova história que cogitamos um dia, iniciar.

BIBLIOGRAFIA:

ARISTOTELES. 1995. *Tratados de Lógica (Organon)*, Introducciones, Traducciones y Notas por Miguel Candel SanMartin; Editorial Gredos S.A, Madrid.

ARNAULD e LANCELOT.1992. *Gramática de Port-Royal*, Trad. Bruno Fregni Basseto e Henrique Graciano Murachco, São Paulo: Martins Fontes.

ARNAULD, A. & PIERRE N.1965. *La Logique Ou L'art De Penser* : Contenant, Outre Les Règles Communes, Plusieurs Observations Nouvelles, Propres À Former Le Jugement, Le Mouvement Des Idées Au Xviie Siècle; 3. Paris: Presses universitaires de France.

AUSTIN, J. L. 1990. *Quando Dizer é Fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas.

BARBA, E. 1995. *A arte Secreta do Ator – dicionário de Antropologia Teatral*, Campinas: Editora Unicamp.

_____.1994. *A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec.

_____.1991. *Além das Ilhas Flutuantes*. São Paulo-Campinas: Hucitec-Unicamp.

BASTOS, Maria Helena F. A. 2003. *Variâncias: O corpo processando identidades provisórias.* Tese de Doutorado. Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo.

BENJAMIN, Walter. 1985. Experiência e pobreza. *In: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.

_____. 2010. *El narrador.* Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

BENVENISTE, E.1995. *Problemas de Linguística Geral I.* Campinas: Pontes/Editora da Universidade de Campinas, 4a. Edição.

_____. 1989. *Problemas de Linguística Geral II.* Campinas : Pontes/Editora da Universidade de Campinas.

BERRY, C. 1973.*Voice and the Actor*. London: Harrap London.

BERTHOLD, M. 2008. *História Mundial do Teatro* – trad. Maria Paula v. Zurawski et. al. São Paulo: Perspectiva.

BLANCHÉ, R. 1968. *Introduction à la logique contemporaine.* Paris: Armand Colin.

BRAVO, D. 1992. Imagen 'positiva' vs. Imagen 'negativa': pragmática socio-cultural y componentes de face. *In: Orália.* Madrid: Arco Libros, 155-184

BONFITTO, M. 2006. *O ator compositor,* São Paulo: Perspectiva.

BURNIER, L.O. 2001. *A Arte de ator – Da técnica à representação*. Campinas,SP: Editora da Unicamp.

CAFFI, C. 2011. *Pragmatica sei lezioni*. Roma: Carocci

CARLSON, M. 1997. *Teorias do Teatro. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade.* São Paulo: UNESP.

_____. 2010. *Performance Uma introdução crítica.* Belo Horizonte: UFMG.

CHOMSKY, N. 1972. *A Linguística cartesiana.* Petrópolis: Vozes.

DAL FARRA MARTINS, J. B. (Zebba). 2007. Percursos Poéticos da Voz. *In: Revista Sala Preta nº 7*, São Paulo, 9-16.

_____. 2012. *Notas sobre escuta, ressonância, memória e vocalidade poética*. Porto Alegre: Anais do VII Congresso da ABRACE.

_____. 2009. Palavras Invisíveis. *In: Revista Sala Preta nº 9*, São Paulo, 183.

_____. 2014. *Palavra Muda*. São Paulo: SESC (no prelo).

DAMÁSIO, A. 2000. *O mistério da consciência do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Companhia das Letras.

DIJK, T.A.van. 2012. *Discurso e contexto: uma abordagem sociocognitiva.* Tradução de Rodolfo Ilari, revisão técnica Viviane Ramalho. São Paulo: Contexto

DUBOC, D. 2014. O ator: ser ou não ser? *In: A[l]berto – Revista da SP Escola de Teatro* – São Paulo, #6

FERRACINI, R. 2001. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.* Campinas, SP: Editora da Unicamp.

FIORIN, J. L. 2008. *Em busca do sentido. Estudos discursivos.* São Paulo: Contexto.

FLORES, V. N. *et alli*. 2009. *Dicionário de Linguística da Enunciação.* São Paulo: Contexto.

FOUCAULT, Michel. 1992. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.* São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora.

FREGE, G. 1978. *Lógica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Cultrix.

GOFFMAN, E. 2011. *Ritual de interação: ensaios sobre o comportamento face-a-face.* Rio de Janeiro: Vozes

GREINER, Christine. 2005. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinares.* São Paulo: Annablume.

GRICE, H.P. 1957. Meaning, *In: The Philosophical Review, Vol. 66, N. 3*, 377-388.

_____. 1982. Lógica e conversação, *In: Fundamentos Metodológicos da Linguística*, Vol. IV, 81-103.

GROTOWSKI, Jerzy. 2007. A Voz. In: *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.* São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro.

GUINSBURG, J. *et. alli* (org.). 2006. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva – Cap. III, p. 151-219.

HARNAD, S. Minds, Machines and Searle. *In: Journal of Theorical and Experimental Artificial Intelligence 1*: 5-25

HAVERKATE, H. 1994. *La cortesia verbal: estúdios pragmalinguistico.* Madrid: Gredos.

HELIODORA, B. 2013. *Caminhos do Teatro Ocidental*, 1ª ed., São Paulo: Perspectiva.

HJELMSLEV, L. 1975. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva.

JANUZELLI (JANÔ), A. 1992. *A aprendizagem do ator.* São Paulo: Ática.

KASPER, G. & BLUM-KULKA. 1993. *Interlanguage Pragmatics: An Introduction*. New York: Oxford University Press

KATZ, Helena & GREINER, Christine. 2001. *A Natureza Cultural do Corpo.* Rio de Janeiro: UniverCidade Editora.

_____. 2001. Corpo e processos de comunicação. *In Nova Fronteira – Estudos midiáticos,* vol III, n.2, São Leopoldo: Unissinos.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. 2006. *Análise da Conversação – princípios e métodos*. São Paulo: Parábola Editorial.

_____. 2005. *Os Atos de Linguagem no Discurso*. Rio de Janeiro: EdUFF.

_____. 1990. *Les Interactions Verbales. Tome I.* Paris: Armand Colin Éditeur

_____. 1992. *Les Interactions Verbales. Tome II*. Paris: Armand Colin Éditeur

_____. 1994. *Les Interactions Verbales. Tome III*. Paris: Armand Colin Éditeur

KNÉBEL, M. O. 2010. *La palabra en la creación actoral.* Espanha: Editorial Fundamentos.

KOUDELA, I.D. 2010. *Texto e Jogo. Uma didática brechtiana.* São Paulo:FAPESP/Perspectiva.

KUSNET, E. 1987. *Ator e Método*. Rio de Janeiro: INACEN.

LARROSA, J. 2010. Herido de realidad y en busca de realidad. Notas sobre los lenguajes de la experiencia. *In: Investigar la experiencia educativa*. Organización de José Contreras Domingos y Núria Pérez de Lara Ferré.Madrid: Morata

LEHMANN, H-T. 2007. *Teatro pós-dramático.* São Paulo: Cosac Naify.

LYONS, J. 1995. *Linguistic Semantics: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.

MAUSS, M. 1974. Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a noção do "eu". *In: Sociologia e Antropologia,* v. 1. São Paulo: EPU/EDUSP.

NANCY, J-L. 2007, *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.

PAVIS, P. 1999. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva.

PLATÃO. 2002. *Crátilo*. Lisboa: Instituto Piaget.

RODRIGUES, N. 1993. *Teatro completo: volume único / Nelson Rodrigues*; org. Geral e prefácio Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

ROSIER, I. 1983. *La Grammaire spéculative des modistes*. Lille: Presses Universitaires de Lille.

SAPIR, E. 1969. A fala como traço de personalidade, *In: Linguística como ciência*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, p. 63-78.

_____ 1968. *La gradation: Recherches sémantiques*. Linguistique. Paris: Les Éditions de Minuit.

SBISÁ, M. 2002. Speech acts in context. *In: Language & Communication 22*, 421-436

SEARLE, J. 1981. *Os actos de fala – Um Ensaio de Filosofia da Linguagem*. Coimbra: Livraria Almedina.

_____. 2010. *Consciência e Linguagem.* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

_____. 2002. *Expressão e Significado – Estudos da teoria dos atos de fala,* 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes.

_____. 2002. *Intencionalidade*, 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes.

_____. 1884. *Mente, Cérebro e Ciência.* Lisboa. Portugal: edições 70.

_____. 2000. *Mente, Linguagem e Sociedade – Filosofia no mundo real.* Rio de Janeiro: Rocco.

_____. 1980. *Minds, brains, and programs. Behavioral and Brain Sciences 3 (3):* 417-457.

SCHECHNER, R. 2003. O que é performance, *In: O Percevejo*, ano 11, n. 12, 17-24.

_____. 1988. *Performance Theory.* New York/London: Routledge.

STANISLAVSKY, C. 1986. *A preparação do ator.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

_____. 2004. *A criação de um papel.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

_____. 2009. *El trabajo del actor sobre si mismo en el processo de la encarnación*. Barcelona: Alba Editorial.

TRASK, R.L. 2011. *Dicionário de Linguagem e Linguística* – trad. Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto.

TURING, A. 1950. *"Computing Machinery and Intelligence".* Mind 49 433-460.

URBANO, H. 2008. O diálogo teatral na perspectiva da Análise da Conversação. *In: Diálogos na fala e na escrita*. Organização de Dino Preti. São Paulo: Humanitas, 195- 224

VANDERVEKEN, D. 1985. O que é uma força ilocucional. *In: Cadernos de Estudos Linguísticos n. 9*, 173-194

WISNIK, José Miguel. 1989. *O Som e o Sentido.* São Paulo: Companhia das Letras.

WITTGENSTEIN, L. 1980. *Blue and brown books*. Harper.

_____. 2005. *Investigações filosóficas.* São Paulo: Vozes.

ZUMTHOR, Paul. 2000. *Performance. Recepção. Leitura.* São Paulo: Editora da PUC.

_____. 2001. *A Letra e a Voz.* São Paulo: Companhia das Letras.